

Música radical

19 Agosto 2013

Johannes Kreidler produce ejemplos claros de música radical: problematiza la recepción, la autoría, los medios y diversos conceptos sonoros en los que se sostiene la escucha. Aquí, una breve introducción a su obra.

1. El sampler como material musical y burocrático

Con *Product Placements*, Johannes Kreidler desestructura los mecanismos burocráticos de los derechos de autor. La pieza-performance –70 mil 200 sampleos comprimidos en 30 segundos– fue presentada en 2008 a Gema, la asociación alemana de compositores, que exige llenar una forma por escrito por cada sampler utilizado en una pieza musical, así sea mínimo. El exceso de información (configurado por las propias tecnologías de reproducción, más que por el compositor) se convierte así en un arma de desenmascaramiento. Si la música, con la electrónica popular como flecha, ya había hendido desde hace tiempo el edificio archivístico que pretende contenerla, no fue hasta Kreidler que esa hendidura tomó forma de obra. ¿*Product Placements* implica un replanteamiento en la noción de música o tan sólo en la de archivo? Los pilares que la música occidental había construido están fracturados desde hace tiempo, pero pocos compositores habían hecho de esa fractura un leitmotiv (la idea, aunque desafiante, ha sido retomada por apenas un puñado de músicos: Stefan Prins o Jeremiah Cymerman, entre ellos).

(video products placements piece)

2. Nuevos linderos del sonido y la imagen

Los intercambios más o menos metafóricos entre el sonido y la imagen encuentran nuevas complejidades, no exentas de humor, en la obra de Kreidler. Los *Scanner Studies* presentan palabras (*politics*, Chopin, Beethoven), números (el código binario) o figuras (un rectángulo, un emoticono o la *Gioconda*) que, tras el paso de una barra que las escanea, son traducidos a sonidos. No se trata de una resolución enteramente nueva (los rollos perforados de la pianola funcionan, *grosso modo*, de la misma manera), pero sus efectos hipertróficos son perfeccionados gracias a las herramientas digitales. Piezas como *Split Screen Studies* van más allá y aprovechan las posibilidades del video y la imaginería de Internet para cuestionar la pertinencia de estos límites. Pero es la *Sheet Music* (prefiguración de su concepto Musik mit Musik –música con música–) la que los complejiza: el escaneo de la notación de una sonata de Haydn, por ejemplo, inaugura una lectura del estrato gráfico de la música occidental. ¿Qué lugar ocupa la notación gráfica tras su escaneo? ¿Desde dónde trazar nuevos límites del sonido y la imagen?

(video sheet music)

3. Políticas de la música en la era digital

La irrupción de Kreidler en el festival Donaueschingen de 2012, donde protestó contra la fusión de dos orquestas de la SWR por problemas de presupuesto, reactivó la acción violenta como recurso político. La idea había sido ensayada de Fluxus hasta The Who, pero con Kreidler encuentra nuevos estratos. Hay que observar, si no, el instrumento proteico que surge al unir violonchelo y violín, justo antes de ser destruido. ¿Cuál es, entonces, la acción violenta? ¿La unión o el rompimiento? Este instrumento fugaz permite, igualmente, trasladar las preguntas a las políticas *internas* de la música que, de pronto, se revelan insuficientes. ¿Es la música –y las artes en general, como pensaban los situacionistas– sentido sin realidad (en contraposición a la vida cotidiana contemporánea: realidad sin sentido)? ¿Son estas acciones las que estrechan lazos entre ambas esferas? Además: si romper un instrumento en la época prefonográfica significa romper la música que producía, ¿qué es de ese rompimiento en la era digital?

(video donaueschingen action)

4. Hiperaceleración del sonido

La compresión digital de audio, usada por formatos como el mp3, juega con la incapacidad del sistema auditivo para detectar errores de distorsión. Es decir, presenta una fachada de información sonora, que pretende ser fiel a su fuente. En la estela de *Product Placements*, Kreidler utiliza, en *Compression Sound Art* (2009), la hiperaceleración como proceso contrario: una compresión que, más que enmascarar sus resultados (sus errores de distorsión), los evidencia. Todas las canciones de The Beatles o las sinfonías de Beethoven reproducidas en una décima de segundo, la *Crítica de la razón pura* de Kant reproducida 22 mil veces en un segundo (audible sólo por murciélagos), el audio completo de una película porno, informes bursátiles de miles de bancos, etc. ¿Qué límites de la música y de la información, no sólo físicos sino también conceptuales, entran en juego? ¿Qué intercambios económicos? Acaso sea la escucha la que sufre la transformación más radical: distorsionada la obra por completo, sólo la información introduce una guía auditiva.

(video compression sound art)

5. Nuevo conceptualismo en la música

¿La obra del compositor alemán podría enmarcarse en un “nuevo conceptualismo”? ¿Hay caminos para la conceptualización en la música después de las vanguardias, Dadá o Fluxus? Una cualidad aparentemente paradójica podría otorgar una respuesta afirmativa: Kreidler tiene un pie en el canon de la música occidental. Su *Sheet Music* adquiere sentido sólo cuando acude, por ejemplo, al clasicismo del siglo XVIII; la compresión de sonido sólo cuando distorsiona música tonal o popular –de ahí el término «música con música». Para ser enteramente efectiva, sin embargo, debe situarse en medio de la vorágine sonora contemporánea, es decir, no basta con oponerse a los cánones sino que es necesario *sustraerse*, abrir un espacio para el concepto en la selva de memes, remixes y collages. Si Kreidler construye una pieza dodecafónica a partir de videos de YouTube de gatos tocando el piano, ¿es arrastrado por esta vorágine? Los elementos de esta ecuación –canon ÷ disolución posmoderna + reapropiación cínica– imposibilitan, por su naturaleza, una respuesta definitiva.

(video new conceptualism lecture Darmstadt 2012)