Kristoff K.Roll

el sampling nos horroriza

El proyecto electroacústico de *Corazon Road* editaron un nuevo disco en el que la presencia del continente africano se hace constante, pero no según el molde de la "world music". Es ahí donde podemos escuchar a Daunik Lazro, a dúo con un tren.

El nuevo disco *Le Petit Bruit D'À Côté Du Coeur Du Monde* es un objeto extraño. En él, la música concreta, la electroacústica, la composición de cámara para trío de cuerdas y la improvisación (Daunik Lazro, en el saxo barítono) se entremezclan sin conciliarse. Sencillamente, coexisten. Es un bello doble CD + un libro de 98 páginas, con la presencia de sonidos muy específicos del continente africano. No se escucha sólo música, sino que también aparecen reflejados sonidos cotidianos y de sus gentes. ¿Sampleados?. De ninguna manera. Eso sería "impedir la escucha de la diversidad y considerar a `Mickey y sus amigos´ como único `*entertainment* artístico´". Carole Rieussec[♫] y Jean-Christophe Camps, los ***Kristoff K. Roll***, nos hablan sobre esta obra y otras cuestiones en torno a la música que construyen.

[♫] *Carole Rieussec/Catherine Jauniaux/Ikue Mori* en concierto en ***Musique Action03*** el día 31 de mayo, en el CCAM de Vand´oeuvre-lès-Nancy, Francia.

ORO MOLIDO.- *En una entrevista concedida para la revista* **Improjazz** *dijisteis: "No defendemos una estética monolítica monocroma. Nuestra estética es abierta e impura, como una lengua criolla. Somos radicales en la defensa de esa práctica como fermento de la revuelta social." ¿Podríais hablarme de vuestra postura, que no es sólo de orden social sino que también es, necesariamente, política?.*

KRISTOFF K. ROLL.- Lo social es el fundamento de lo político, ¿no es así?. Lo que intentamos exprimir es la potencialidad de nuestra práctica para ser utilizada por todos, lo cual nos lleva a pensar que la palabra "abierta" – o sea, manipulada en el sentido creativo y crítico– es siempre el fundamento de un movimiento social autosugerido. Como producimos sonidos, somos los autores de las transformaciones potenciales, de poemas inéditos. Esa potencialidad colectiva da al sonido un carácter inalterable y es, al mismo tiempo, vulnerable. Creemos que los métodos que consisten en sustituir los instrumentos de análisis y de creación por los actores sociales son los más próximos del concepto social y político de autogestión, no limitándolo solo a una dimensión económica.
La música que realizamos implica otra organización de los sonidos, así como otras relaciones con las personas. El sistema capitalista tiene su propia música y dispone de sistemas propagandísticos para hacerse escuchar. Es ese sistema capitalista el que detiene las señales, no los músicos, desafortunadamente.

O.M..- *Supongo que las temáticas de vuestros discos:* Corazon Road *y, éste,* Le Petit Bruit D´À Côté Du Coeur Du Monde *tienen que ver con los actuales regímenes políticos en América Central y África. ¿Qué os sedujo de estos dos países?*
K.K.R...- Estas dos regiones del mundo son apasionantes, aunque podemos decir lo mismo de cualquier otro lugar aislado del planeta. Senegal, Mali y Guinea fueron colonias francesas, y nuestra imaginación se llenó de colorido por esa causa. Este proyecto explora los fantasmas occidentales que existen sobre África, lo que sucede cuando se pone como causa la manipulación de la opinión pública por vía de ese hecho imaginario. Del mismo modo, los africanos con los que nos cruzamos en nuestro camino nos veían a través de prismas deformantes. ¿Cómo proceder, entonces, con esas proyecciones fantasmagóricas? ¿Qué podemos extraer de una realidad cuando solamente estamos de pasada y nos vemos impregnados de una cultura que le es distante? ¿Qué huellas dejan las grabaciones que realizamos en las que la casualidad es la regla a seguir? Todas estas y otras preguntas sitúan el problema del artista en su papel de observador que es a su vez observado, tanto más cuando él o ella trabajan con materiales que proceden de otras culturas.
En el caso de América Central, se trata de un imaginario lugar indebidamente explotado por los europeos: es el "nuevo mundo" imaginado. Es "nuevo" también debido al tipo de lucha y al proyecto de organización social propuesto por los zapatistas. Lo que allí sucede es fundamental, es un magnífico ejemplo de lucha local con una proyección internacional, que nos hace meditar y actuar. El sistema "político" actúa, especialmente, en nuestro modo de realizar las cosas, sin jerarquizar las tareas y sin que nadie nos represente.

O.M..- *Permitidme representar el papel de "abogado del diablo": ¿No existe el peligro, con esas grabaciones sonoras de otras culturas, de incurrir en una especie de "turismo sonoro", debido a su falta de profundidad, de verdadera relación con su objetivo? De cierta manera, es el mismo problema con el que nos enfrentamos cuando se samplean músicas étnicas en obras occidentales y urbanas. Esta es también una cuestión política...*

K.K.R..- Es necesario estar atento y tener sumo cuidado cuando nos enfrentamos con otras culturas. El hecho de samplear músicas étnicas nos parece algo sucio, incluso sospechoso. Escuchamos cosas en las que pequeños fragmentos de música tradicional eran violentamente asociados a rítmicas que no tenían nada que ver con su origen y que apenas servían como un vago color "exótico", comprimida y amputada para incluirse dentro de una estética bailable, en 4/4, 2/4 e incluso ¼, cuando, a fin de cuentas, nos es tan agradable bailar un ritmo cubano como un merengue en una lógica "no medida". Si este es el "sampleado de músicas étnicas" del que hablas, entonces, no tenemos ni queremos tener ningún tipo de relación con esta forma de crear. Para los que hacen uso de ellas, resulta una forma de concebir el mundo sonoro que, sinceramente, nos horroriza. No se trata solamente de sorprender como una simple amenaza clínica para los oídos. Ese es uno de los métodos extremadamente eficaces con los que se impide la escucha de la diversidad y da lugar a Mickey y sus amigos como únicos "*entertainment* artísticos".

En un conocido texto, **Guy Débord** explicaba que "la alienación del espectador en provecho del objeto contemplado se manifestaba así: cuanto más se contempla, menos vive". Es como si, después de pasar un día entero delante del televisor, fueses a ver un cuadro: no consigues ver nada. Necesitarías estar tres años observando fijamente una miga de pan, durante tres horas diarias, para recuperar ese nivel de visión. Ahora bien, es con semejante lavado de escucha con lo que funcionan esos productos. ¿Cómo puede ser que después de escuchar esa ensalada para occidentales fatigados (duración calibrada por la radio, sonido calibrado por el H-P del sueño, ritmo simplista, ninguna evolución notable en la tesitura) conseguir escuchar las maravillas de la forma, la riqueza rítmica y la inventiva sonoridad de una orquesta? ¿Cómo podemos apreciar la música de trompas de los pigmeos, un paisaje sonoro familiar en la calle donde vivimos, o los cambios de tono de la voz de un desconocido?

En la música de *Kristoff K. Roll*, hay pocas "citaciones" musicales/instrumentales. Nuestra exploración se refleja, sobre todo, en el dominio de los ruidos y de las voces habladas. En ese sentido, somos "mediadores". Mediadores entre los ruidos y los oídos, mediadores de las palabras de la gente que no se encuentra habitualmente en este círculo social y que, gracias a la proyección acusmática, sube al escenario, "monte sur scène". Estas "voces con el cuerpo ausente" vuelven caduca la apropiación de una música por otra. Esas experimentaciones pueden tomar otras formas. En una conferencia, **Vincent Geais**, decía que la escucha, práctica fundamental de nuestra música, "renace" en un contexto "extraño". Y este naufragio de la escucha, es uno de sus complejos que nos fascina. Como ya dijimos, nos sentimos próximos a los militantes zapatistas cuyas luchas en algunas comunidades

indígenas que, de lejos, pueden parecer exóticas (exógenas), son, en realidad, una apreciación sensata de internalización de los combates, pues están conectadas a otras como en una red -en Francia corresponden a los "indocumentados", en defensa de las conquistas sociales, en lucha por las 35 horas de trabajo a la semana...
Actuando entre la vigilancia, la conciencia crítica y la inconsciencia colectiva rompemos ciertos esquemas históricos demasiado repetitivos para asociar otros mecanismos menos resistentes. Nuestra escucha oscila entre lo local, lo cotidiano y lo distante, lo cual es ya el principio de una reflexión.

O.M..- *Me parece que la música de* Kristoff K. Roll *es, principalmente, un juego de memoria – el retorno a los mismos sonidos grabados en África durante siete años en sus múltiples variaciones que,* Le Petit Bruit... *tuvo antes de llegar a este disco que juega, necesariamente, con la memoria visual y emocional de esos sonidos en las cintas de bobina. Al respecto de una compilación como homenaje al cineasta experimental* **Chris Marker,** *el compositor e improvisador de música electrónica* **Atau Tanaka** *decía que Marker "es un escultor de la memoria –él hace que recordemos cosas que no hemos vivido y que nos imaginemos lugares en los que nunca hemos estado". Eso es precisamente lo que vosotros hacéis y, en ese sentido, es muy curioso verificar la calidad cinematográfica de vuestra música. Supongo, que no fue ninguna coincidencia que hayáis publicado un mini CD en la serie del sello* **Metamkine, Cinéma Pour L´Oreille**[3]...
K.K.R..- Si es eso lo que sientes al escuchar nuestro trabajo, estamos muy agradecidos. La música, como sucede con el cine, es un arte del tiempo. Algunos artistas han llevado muy lejos esas coordenadas, como **Michel Doneda, Xavier Charles** y **Jean Pallandre** en *Gaycre*[4], también **Morton Feldman** o, en un sentido inverso, como los pintores cubistas. La música juega, precisamente, con los recuerdos y añoranzas. Recuerdos interiores a la propia música, pero también llegados de fuera. Cuando la *música concreta* utiliza sonidos de la realidad, juega con la memoria del paisaje sonoro y de los objetos cotidianos que escuchamos. Esa música es la que nos hace ser fieles a esos sonidos.
Kristoff K. Roll juegan con las imágenes sonoras en las que se reconoce su origen y que revelan fragmentos de historias reales. Resulta siempre tentador huir hacia clichés como los grillos para evocar el calor, las campanadas en una iglesia para aludir a la tranquilidad, la crepitación del fuego para sugerir la contemplación mística. Ver pasar un tractor, el soplido del aire acondicionado, el ladrido de un perro, la algarabía de un grupo de personas que viene de presenciar una tirada de fuegos de artificio pueden ser fantásticos. Todas las escuchas, todas las maneras de escuchar, deben ser tenidas en cuenta.

---

[3] ***KKR et Le Compañeros Band*** : *Des Travailleurs De La Nuit,À L'Amie Des Objets* (1997). ***Metamkine Collection Cinéma pour l'Oreille*** – *MKCD 024* (N. del Editor).

[4] Acerca de esta obra y artistas puedes leer el informe de **Rogelio Pereira** sobre ***Ouïe Dire Production*** en **ORO MOLIDO** nº 1 (N. Del Editor).

O.M..- *En más de una ocasión os han llamado "concretistas utópicos".¿Cuál es vuestra utopía? ¿Tal vez hacer una música de "pluralidad cultural", una música "criolla"?*

K.K.R..- Somos criollos en el sentido de que no nos vemos como una unidad, pero sí como personas con múltiples influencias y experiencias, una identidad de rizoma en lugar de una identidad única. En este contexto, imaginar una producción sonora se hace apasionante. La "mundialidad" no es una "mundialización". Estas palabras y estos conceptos son aplicados a los escritores de la criollidad. Esa "utopía" tiene cuerpo en la figura de *Kristoff K. Roll,* cuya música no es una adicción ni una simple síntesis, pero sí tiene algo de composición y es totalmente imprevisible. Somos dos personas, con una sensibilidad y práctica musical extremadamente diferentes.

O.M..- *¿Cuál es vuestra relación con la máquinas? ¿De la subversión de sus posibilidades? ¿Qué tecnología preferís utilizar?. Supongo que vuestro trabajo con el ordenador, por ejemplo, no es muy pacífico. En los textos que acompañan* Le Petit Bruit... *me ha llamado la atención una frase que dice: "El ordenador (...) no deja la proyección mental a su libre albedrío, existe siempre la circunstancia de lo que se hace y lo que se entiende." Existe otra pregunta, y me vuelvo a poner de nuevo la peluca de abogado del diablo: el magnetófono es fundamental en la elaboración de vuestra música, aunque no se trate de un "instrumento" de nuestro tiempo. Fue también ese instrumento el que utilizaron* **Pierre Schaeffer** *y* **Pierre Henry** *en los años 50, ¿quiere decir esto que no hubo un verdadero desarrollo técnico y estético de la música concreta? ¿O se trata de un rechazo hacia la presencia del dominio digital, representando el* concretismo *a su oposición analógica?*

K.K.R..- Las herramientas que utilizamos fueron hechas para reproducir el sonido "hi-fi", que es lo mismo que decir, para nosotros, dar la impresión de que estábamos allí. ¡Como si fuera posible vivir a posteriori la misma experiencia fluida en el lugar en el momento en que sucedió! La grabación implica una deformación de la escucha, puesto que el sonido es descontextualizado. De esta manera, no lo grabamos "fielmente", sino que lo reproducimos. Es en este sentido, en el que utilizamos los altavoces (induciendo un color y un espacio propio), los micrófonos (objetos con los que se puede jugar), los magnetófonos (sean de bobinas, de casetes, de disquetes, o de disco duro; de la misma forma que, en consecuencia a las tecnologías, varíe nuestra actitud), la mesa de mezclas y los procesadores, eso magníficos utensilios de magia sonora, teniendo a la vista un único propósito: producir objetos sonoros con los que podamos trabajar.

Poco importa que la tecnología sea digital o analógica, aunque una tenga las posibilidades que la otra no tiene y viceversa. Lo digital no sustituye a lo analógico, lo acrecienta. Al contrario de lo que la lógica mercantil nos quiere hacer creer, las cosas se acrecientan, no se sustituyen. Cuando estamos en contacto con diferentes tecnologías, nuestras manos viven vidas que se asoman y se modifican perpetuamente.

No colocamos el magnetófono ni delante ni detrás del lugar de la escena. El magnetófono fija el sonido, tal como lo hace la casete, el mini disc, el multipistas o el ordenador. Lo que retuvimos de las propuestas de Pierre Schaeffer sobre la *música concreta* fue, sobre todo, la idea de una "escucha reducida". Sea como fuera, la *música concreta* no está necesariamente conectada al utensilio / instrumento "magnetófono", aunque reconozcamos su papel histórico.

O.M..- *Es evidente que en vuestros discos hay alguna "teatralidad del sonido". ¿En qué dimensión es importante para vosotros que ella exista: en la improvisación, en la escritura, en la captación de sonidos "site specific", en las relaciones construidas entre ellos (por ejemplo, cuando Daunik Lazro toca con el sonido del tren – en este caso, donde está el "teatro"? ¿En la asociación de los dos elementos, que ya son de por si un trabajo de composición?)?*

K.K.R..- No todos los sonidos que tocamos son abstractos. Tenemos alguna afinidad por los sonidos que nos trasladan hacia otra cosa que no sea el propio sonido en sí mismo: la fuente sonora, aunque sea imaginaria, el sentido, el testimonio... Ahora bien, esto puede estar dentro de esa teatralidad de la que hablas. Sobre todo si le añadimos procedimientos culturales de recitación. El teatro está en lo que dijiste: "un tren y Daunik Lazro". ¿Pero, a qué tren y a qué sonido de Daunik nos referimos? También podemos escuchar una fase rítmica ternaria y un flujo de soplo. Intentamos que estas posibles formas de escuchar coexistiesen, que las ilusiones auditivas construidas generasen espacios imaginarios.

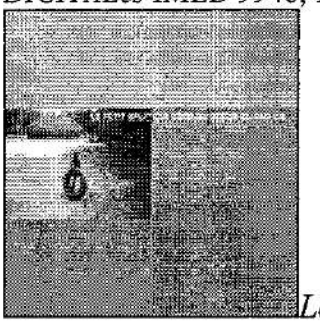
Nuestro teatro sonoro tomó diferentes formas. En *Des Travailleurs De La Nuit, À L'Amie Des Objects* hicimos una "mise en temps" de lo visual por lo sonoro y de una serie de objetos productores de sonido (radio, teléfono...) y de los sonidos así producidos. Ese motivo político cuestionaba los espacios de percepción, verificaba como el sonido puede variar conforme sea el aparato que lo difunde, del contestador telefónico a los altavoces. Las variaciones 3 y 4 de *Le Petit Bruit...* son también alquimias de ese teatro sonoro, con apariciones visuales realizadas como emanaciones del mundo sonoro.

Acostumbramos a preguntarnos sobre el lugar físico de quienes nos escuchan. Con efecto, cuando tocamos ante un público surgen mil situaciones posibles de escucha. El sonido puede ser proyectado (¿de dónde y hacia dónde?) o simplemente quedar donde está. Intentamos poner en escena esa escucha. Con *Nagrala* (*Kristoff K. Roll* + **Laurent Grappe** e **Isabelle Bassil**), experimentamos formas de difusión sonora más allá de lo que es un simple concierto: de los auriculares a la barrera de los altavoces, de la escucha intimista a la escucha distraída, de la difusión *minimal* a la proyección gigantesca. Cada local tiene su propia cartografía escénica, podemos dejarla vibrar por si misma o manipularla un poco, pero preferimos hacer mucho más que eso.

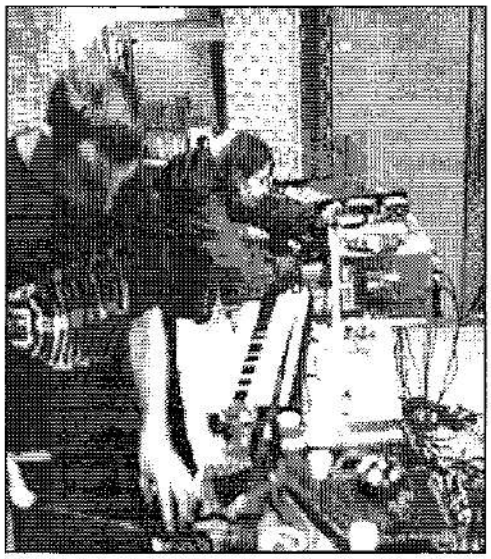
O.M..- *Habláis acerca de la música que realizáis como una vinculación " poética". ¿Por qué?*

K.K.R..- Esperamos dar a nuestros oyentes una nueva forma de percepción, haciendo que descubran el otro plano de la realidad sonora. El zumbido de los aviones, el sonido de la vecina cuando aspira su apartamento, los ruidos que producimos al hablar: el mundo sonoro no es un bloque, está lleno de cualidades, de vacuidad, de tensión. La poetización es una forma de acercarse al familiar extraño.

Corazon Road (1993. Reedición *empreintes DIGITALes* IMED 9946, 1999)



Le Petit Bruit... (*Vand'Œuvre* VDO 0222, *2002- 2CD's*)



O.M..- *La colaboración de Daunik Lazro en las diversas metamorfosis de* Le Petit Bruit... *es bastante curiosa, hasta en la medida, en que desarrolláis el proyecto* Portrait de Daunik Lazro. *Creo que él es, en este trabajo, también, un actor que hace el papel de si mismo. ¿Qué relación existe entre* Le Petit Bruit... *y* Portrait...?

K.K.R..- En *Portrait...* casi no le escuchamos tocar el saxo, diría más bien que está hablando, en su casa, en el metro, en la calle, sobre música, a sus amigos, etc. Ríe, salta, maldice, se revela, telefonea a alguien. Escuchamos su pensamiento, con el acompañamiento de sus fraseados en los saxos. El pensamiento se convierte en un material cuando es colocado delante de un micrófono que capta sus movimientos. Y en esos pensamientos se encuentran otros músicos: **Annick Nozati, Carlos *Zíngaro*, Joe McPhee, Evan Parker, Michel Doneda, Lê Quan Ninh, Dominique Répécaud, François Dietz, Cathy Labouche, Sakis Papadimitriou, Jean Bolcato, Serge Pey,** la **Big Band de Râs de Jéricoacoara**. Sonidos y sentidos se mezclan muy estrechamente en *Portrait...*, una danza de ruidos que provienen de la boca de Daunik. ¿ Será él también el que aparece en *Le Petit Bruit...*?. Bien, él colabora como músico, pero no se trata de un saxofonista cualquiera y sí de Daunik Lazro. Fue en función de él que se articularon las intervenciones de saxo.

RUI EDUARDO PAES. Traducción: **ROGELIO PEREIRA.**