

75

DANCING TO THE LOOP

GEERT LOVINK &

TILMAN BAUMGÄRTEL

MARZO 19

QUALITÀ

DANCING TO THE LOOP

REPETICIÓN EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA. UNA ENTREVISTA CON TILMAN BAUMGÄRTEL *

Tilman Baumgärtel vive en Berlín y enseña estudios de medios en Hochschule Mainz. Anteriormente, fue profesor en la Universidad de Filipinas en Manila (2005-2009) y en el Departamento de Medios y Comunicación de la Universidad Real de Phnom Penh (2009-2012). Ha escrito y editado nueve libros sobre diversos aspectos de la cultura de medios, incluido el Net.art, los juegos de computadora y el director de documentales Harun Farocki. Entre otros estudios se encuentran, como editor: *A Reader on International Media Piracy: Pirate Essays*, Amsterdam University Press, 2015, y como autor: *Schleifen, Zur Geschichte und ästhetik des Loops*, Kulturverlag Kadmos, Berlín, 2015. Sobre este último se centra la presente entrevista.

Geert Lovink es director del Institut of network cultures. Tiene un doctorado en la Universidad de Melbourne y en 2003 estuvo en el Centre for Critical and Cultural Studies de la Universidad de Queensland. En 2004 fue nombrado Research Professor en la Hogeschool van Amsterdam y Profesor Asociado en la Universidad de Amsterdam. Es fundador de proyectos de internet como nettime y fibreculture. Entre sus libros publicados, destacan: *Dark Fiber* (2002), *Uncanny Networks* (2002) y *My First Recesion* (2003). En 2005-06 fue becario del Wissenschaftskolleg Berlin Institute for Advanced Study, donde terminó su tercer volumen sobre cultura crítica de Internet, *Zero Comments* (2007).

* Publicada el 23 de noviembre de 2016 en el blog del Institute of network cultures: <<http://networkcultures.org/geert/2016/11/23/dancing-to-the-loop-interview-with-tilman-baumgartel/>>. Traducción del inglés de Alejandro Rubilar.

Desde finales de la década de 1980, el crítico de medios alemán Tilman Baumgärtel ha desarrollado un interés por los loops de sonido, y recientemente decidió escribir la parte analógica de su historia. En su monografía de 2015, *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, Tilman describe los primeros experimentos con grabadoras de cinta y su evolución en las últimas décadas en una técnica cultural básica. Podría decirse que *Schleifen* es el primer libro sobre la historia de la música electrónica que se dedica exclusivamente a los loops. Además de historias detalladas sobre cómo los artistas y productores individuales definieron técnicamente el lenguaje de los loops durante un período de treinta años, *Schleifen* también toca la pregunta filosófica y estratégica de por qué la repetición se ha vuelto tan prominente en la cultura actual. Debido a mi participación en la radio y mi pasión por la teoría de los medios alemanes, le pedí a Tilman que hiciera una entrevista por correo electrónico.

Como periodista alemán y (nuevo) crítico de medios, Baumgärtel es conocido por su trabajo en net.art y sus escritos cinematográficos, como su doctorado en Harun Farocki y publicaciones sobre cine del sudeste asiático. La última antología de Baumgärtel, *A Reader on International Media Piracy: Pirate Essays* (2015), fue elaborada sobre piratería de medios con estudios de casos comparativos. Después de haber vivido en el sudeste asiático durante mucho tiempo, él y su familia regresaron a Alemania, donde se convirtió en profesor de teoría de los medios en el Polytech en Mainz.

A pesar de varios comentarios filosóficos y numerosas referencias a Adorno, quien es conocido por su devastadora crítica de la repetición adormecedora, *Schleifen* no es teoría hermética alemana. Tilman es un escritor y periodista talentoso que eligió contar historias. El libro comienza con los experimentos realizados en la década de 1940 de la *musique concrète* (música concreta) francesa del compositor Pierre Schaeffer. Las grabadoras de cinta o también llamadas grabadoras de carrete no solo capturaban presentaciones musicales, sino que se utilizaban para alterar y enriquecer la música como tal y crear composiciones basadas en cintas. Para ello, desarrolló un hardware especial, el phonogène, un precursor del software de muestreo digital. Luego pasamos a Karlheinz Stockhausen, quien estudió con Schaeffer en París donde creó experimentos con cinta en 1953 en el estudio de radio WDR de Alemania Occidental, en Colonia. Sin embargo, toda su vida Stockhausen permanecerá escéptico sobre el potencial artístico de una repetición interminable de lo mismo.

En ese mismo año, Sam Phillips alcanzó un avance histórico con sus grabaciones en Sun Studio con la participación de un joven Elvis Presley. Los delays, los efectos de eco causados por la manipulación de cinta y los cabezales expuestos, produjeron un sonido revolucionario en el que el

"original" se trató como materia prima que podía manipularse, retrasarse y distorsionarse. El objetivo de la grabación ya no era captar una versión limpia y pura del sonido "real".

Solo en la década de 1960 se celebró una voluntad explícita de repetición en las obras de Steve Reich. Tilman ha desenterrado un capítulo inicial relativamente desconocido sobre el artista Peter Roehr de Frankfurt am Main, quien murió joven a la edad de 23 años en 1968. Roehr produjo loops de cinta de película y otras "formaciones en serie" (Serielle Formationen) que se volvieron muy familiares unos años más tarde en las artes conceptuales. Luego nos encontramos con el auge de la música minimalista de La Monte Young y los clásicos de Terry Riley y Steve Reich, quienes reciben especial atención en el libro. Wikipedia describe la música minimalista como un estilo "marcado por una concepción no narrativa, no teleológica y no representativa de un trabajo en progreso, que representa un nuevo enfoque de la actividad de escuchar música al centrarse en los procesos internos de la música, , que carecen de objetivos o movimiento hacia esos objetivos".

No es difícil ver cómo los patrones repetitivos pueden invitarlo a uno a emprender un viaje espiritual y cómo esta técnica también se utiliza para abrir las "puertas de la percepción". Mientras se supone que los modernistas son críticos de los motivos repetitivos, el citar y repetir es visto como un rasgo posmoderno. Como escribe Tilman, la música minimalista y el techno se niegan a seguir "el desarrollo del motivo" y otras formas narrativas de desarrollo en la composición. En lugar de una línea de tiempo lineal, hay formas cíclicas, que han sido miradas con sospecha en Occidente. Al alejarnos de la orientación de composición tradicional (el enfoque de la progresión orientado a objetivos), experimentamos un retorno periódico de elementos que lentamente mutan y ayudan a transformarnos en otredad.

Encontré la magia de los loops durante la segunda mitad de los años 80, cuando participé en la escena de radio pirata de Amsterdam (Radio Patapoe y Radio 100) con grupos como Rabotnik y DFM y teorice sus técnicas de corte de cinta y loops al estilo William Burroughs (Lovink n.d.). En ese momento, los loops ya eran tan evidentes que no necesitaban atención especial y se fundían en una teoría general de (re) mezcla, en la que los loops se veían como uno de los muchos ingredientes. Mi trabajo en la radio fue seguido por la colaboración con la estética gráfica de Mieke Gerritzen, quien todavía usa el estilo de copiar y pegar de Warhol, mostrando cuán audaces y seductores pueden ser los elementos repetitivos en la cultura visual, por ejemplo, en su video *Beautiful World*, de 2004 .

No hace falta decir que la "repetición como diferencia sin un concepto" de Gilles Deleuze ha tenido una profunda influencia, aunque en este caso la teoría no anticipó los acontecimientos, sino que más bien reflejó y encarnó la cultura contemporánea de su tiempo. Para el DJ y

productor de techno Richie Hawtin, los loops ayudan a encontrar un equilibrio interno, como respuesta a la sobrecarga de información y a todos los factores imprevistos que se implican allí.

La repetición también puede hacer que el espectador o el oyente estén al tanto de las particularidades de un fenómeno y traer aspectos de la existencia tecnológica diaria a la superficie. En ese sentido, los loops pueden funcionar como una máquina de conciencia y no solo deben condenarse como un símbolo de “adormecimiento tonto” (estos días proyectado en las duras fiestas rave). Sin embargo, como Steve Reich nos advierte, los loops como tales no tienen sentido. “No son geniales, son simplemente triviales, carecen completamente de interés. Si los dejas correr, tal vez sean agradables cuando estás drogado o loco. Realmente depende de lo que hagas con eso”.

Geert Lovink: ¿La motivación para escribir este libro fue tu asombro sobre la gran popularidad del techno y la música similar basada en loops?. ¿Podrías decir más sobre lo que sigue sorprendiéndote?

Tilman Baumgärtel: Aprendí a tocar la guitarra, cuando era un niño. Y por supuesto, tuvimos clases de música en la escuela. Pero aparte de los cánones como “Frère Jacques”, este tipo de música repetitiva no fue parte de la educación musical que recibí. Este tipo de música tiene una rica tradición, por supuesto, si se piensa en la música de percusión africana y latinoamericana, en el Gamelan del sudeste asiático, o en el Ragas hindú. Pero no es realmente parte del canon occidental, o al menos no fue parte de él cuando recibí mi educación musical.

La música occidental puede contener elementos repetitivos como el ritmo, pero típicamente tiene una estructura armónica teleológica, que lleva a un fin: la resolución armónica. La música basada en loops, por otro lado, sigue y sigue y sigue, y es fácil confundir eso con una falta de estructura, si no estás al tanto de las funciones de este tipo de música. El oyente no tiene que seguir una progresión armónica, sino que se enfrenta a estos patrones repetitivos y cíclicos. (Por cierto, fue el libro *American Minimal Music*, del compositor y musicólogo belga flamenco Wim Mertens, el que me hizo entender estas estructuras musicales como una alternativa seria a la música occidental).

La primera vez que me encontré con el techno y el house, me sorprendió bastante, porque este tipo de música era muy diferente de la música con la que había crecido. De hecho, al principio lo odiaba. Pensé que era una especie de música de marcha. Cuando creciste en un medio intelectual en la Alemania de posguerra, la música rítmica siempre estuvo viciada por el pasado nazi. No era solo yo. La música de Stockhausen no tiene medidores simples por la misma razón: escuchó música militar cuando era niño durante el Tercer Reich, por lo que más tarde se

comprometió a no utilizar este método para organizar su música. Desafortunadamente, eso le impidió apreciar la música popular que inspiró en parte, como el krautrock o el techno. Cada vez que se le preguntaba sobre este tipo de música, la criticaba cruelmente como música para drogadictos, precisamente por su naturaleza repetitiva.

GL: En el libro trazas un debate, que siempre aparece pero nunca se convirtió en un debate, sobre los pros y los contras de la repetición en la música y las artes visuales. Estás citando a Steve Reich cuando dice que es una trivialidad. Él señala que los loops en sí mismos no son geniales, son simplemente estúpidos y completamente carentes de interés. Tal vez resulte agradable cuando estás drogado, pero no es arte. Todo depende de lo que hagas con eso. Todavía estamos en debate con Adorno, casi cincuenta años después de su muerte. Desde la música minimalista, hay productores que se resisten al desarrollo de motivos y al desarrollo narrativo, ahondando en las profundidades de los sonidos rítmicos que se niegan a crear una línea de melodía memorable. El sujeto racional occidental, escribes, teme la repetición y el tiempo circular. No está hecho para repetirse a sí mismo.

TB: Steve Reich habla sobre los loops que otras personas están haciendo. *Esos son estúpidos.* Sus loops son geniales, porque él es un compositor formado en el conservatorio, y eventualmente convirtió los loops de cinta en obras orquestales. Pero hablando en serio, lo que aprendí a apreciar acerca de la música basada en loops fue cómo puede crear complejidad a partir de algo engañosamente simple. Las primeras composiciones de cinta de Steve Reich, como “It's Gonna Rain” o “Come Out”, son ejemplos perfectos de eso: loops muy cortos que poco a poco se van sincronizando, que te revuelven la cabeza. En el libro tengo esta gran cita del DJ Ricardo Villalobos. Él dice que el techno “es ideal para un estado mental totalmente tenso en el que ya no sabes quién eres o quién es tu padre”. Creo que puede ser muy saludable pulverizar tus ideas sobre quién eres ocasionalmente, sobre cómo la identidad surge de vez en cuando. El thanatos de Freud, la ley del padre, el ego. El techno pueden convertir todos estos conceptos en una fuente de alegría.

GL: En los años sesenta, la música minimalista que usaba muchos loops fue criticada por ser una cultura ilegal, criptofascista y vacía, sin ninguna pasión, como bandas sonoras de la era de las máquinas que simplemente reflejan la aburrida perfección de la sociedad de consumo. Ya no nos provocan de esa manera. Para nosotros, los elementos subversivos de la cultura rave siempre están, potencialmente, allí. ¿Son el techno y el baile, en esencia, antiautoritarios, o es este un

enfoque obsoleto? Muchos de mis amigos todavía están buscando incluso los signos más minúsculos de disidencia en los festivales. ¿Por qué es esto tan importante?

TB: No creo que ningún estilo de música popular sea inherentemente anti-autoritario o liberador. Hoy, no puedo imaginar una música más estrecha y reductora que el punk rock. Sin embargo, muchos consideraron que este era el tipo de música más revolucionario a fines de la década de 1970, y en ese momento por buenas razones. Por otro lado, no todos en la década de los sesenta pensaban que los loops eran "criptofascistas": la música que Terry Riley desarrolló a partir de los loops de cintas era popular entre los hippies y los drogados.

Un cierto tipo de música y más particularmente ciertas canciones, como "Street Fighting Men" de los Rolling Stones, "Keine Macht für Niemand" de Ton Steine Scherben, o incluso el viejo éxito "I Will Survive" de Gloria Gaynor, podrían proporcionar el Banda sonora para la autoliberación individual debido a su mensaje, o incluso para acciones concretas como ocupar un edificio de apartamentos abandonado o finalmente despachar a ese inútil novio tuyo. La música sin mensaje explícito como el techno podría haber servido para propósitos similares para una iniciativa como Reclaim the Streets, o incluso Love Parade, Fuck Parade, etc.

Pero creo que lo que pueden hacer estos tipos de música no estructurada, anti-narrativa y "sin rumbo" cuando se toca en clubes, fiestas o festivales, es crear estos espacios vacíos que dejan lugar para la autoexpresión de la audiencia. Eso se aplica tanto al rock psicodélico como al techno y a otros estilos posteriores. Si el punto de la música que disfrutas es gritar "Vamos a hacerte rockear", te obliga a decidir quién eres y quiénes son esas otras personas con las que quieres rockear/dominar. Por otra parte, si la música es solo un patrón repetitivo e interminable de pedos electrónicos, te deja con este espacio abierto que puedes usar para comprenderte o expresarte.

No hace mucho tiempo, como persona masculina en Alemania no se podía usar una falda en las calles. Pero podrías hacer eso en un club de techno. Ahora puedes hacerlo en la calle (aunque es posible que todavía tengas problemas en ciertos lugares...). Pero, en general, los clubes de techno eran laboratorios del yo, donde podías probar nuevas identidades, y eso ayudó a que la música no impusiera una narrativa o una identidad para ti.

GL: Viniendo de Amsterdam, realmente no puedo ver que la marihuana, la cocaína y el éxtasis produzcan una avalancha de obras de arte interesantes, o incluso, para el caso, un ambiente creativo. Abren puertas de percepción que proporcionan una visión diferente pero que no llevan a ninguna parte. Tú escribes sobre el vínculo entre Warhol y su Fábrica, y el uso de anfetaminas, en un período en el que fue muy productivo y produjo obras de arte famosas. ¿Cuál es tu posición

sobre repetición y drogas? Por ejemplo, no mencionas la dirección espiritual en la que también despegó el movimiento, por ejemplo con Goa Trance.

TB: No estoy contra las drogas. Creo que sin el éxtasis, el techno no habría despegado de la manera en que lo hizo. Una vez más, este tipo de música repetitiva era muy ajena a la sensibilidad occidental en ese momento, y muchos “lo consiguieron” después de que alguien se pusiera una pastilla en la lengua y los arrastrara a un club, un hecho immortalizado en muchos temas antiguos como "Everything Starts With An 'E'" de E-Zee Possee y MC Kinky o “Ebenezer Goode” de The Shamen.

El psico-farmacólogo apóstol del éxtasis temprano Alexander Shulgin abogó por el uso de la droga en la década de 1970, en una situación de “ambientación” tipo Timothy-Leary con música suave y en un entorno cómodo para las sesiones psicológicas. Pero tan pronto como la droga se abrió camino en el mercado negro, tienes estas fiestas de baile entre las nubes, por ejemplo, en Texas alrededor de 1980, donde un colectivo llamado Texas Groups comenzó a venderlo en grandes cantidades. Esto se describe con gran detalle en *Altered State* de Matthew Collins . Desde allí, se dirigió a la Costa Este, a Nueva York y, finalmente, a Europa, y fue acompañado por un nuevo tipo de club de música y de música de baile.

Realmente puedes escuchar eso, por ejemplo, en *Non Stop Ecstatic Dancing* , un álbum de remix de Soft Cell que se produjo después de que la banda se encontrara con el éxtasis en Nueva York. Las nuevas versiones de sus canciones, especialmente “Memorabilia”, tienen esta calidad fluida, pulsante y techno que es notablemente diferente de su música electrónica robótica anterior, e incluso hay un rap por un “Cindy Ecstasy” [el nombre de un traficante de drogas, n. de t.]. En ese momento, el éxtasis era difícil de conseguir en Europa y era muy caro, por lo que aún no conducía a un nuevo tipo de cultura de club. Pero cuando se volvió más fácil de conseguir alrededor de 1990, hizo su parte para introducir rave y techno.

Sin embargo, no defiendo las drogas. Sé que muchas personas de Amsterdam tienen una visión extremadamente negativa de las drogas, probablemente porque han visto el daño que pueden hacer. El éxtasis parece ser una droga que se puede usar recreativamente, ya que no crea adicción y simplemente deja de funcionar si la usas con demasiada frecuencia. Pero no quiero disminuir el peligro de las drogas, especialmente la metanfetamina, que también es popular en la escena del techno.

Estas drogas ayudan a abrir tu mente a los patrones simples y estas desviaciones minúsculas de estos patrones que conducen a la complejidad. Pero mucha gente se metió en eso sin ninguna ayuda química. Deleuze en su libro sobre la repetición y la diferencia cita a David

Hume una y otra vez: “La repetición no cambia el tema de la repetición, sino la mente del observador”. Y eso es lo que me gusta pensar que fue el mayor logro del techno. Es posible que se necesiten medicamentos para abrirse a esta experiencia, pero no es un requisito previo y, a la larga, puede llevar a una reducción de los estándares. El Goa (trance) es horrible y parece ser un ejemplo para eso...

En cuanto a Andy Warhol y sus píldoras de dieta: hay un capítulo muy largo sobre él en el libro, que en mi opinión es el mejor, pero también el capítulo más desafiante del libro. No puedo resumirlo aquí, pero el desapego y la “frialdad” que caracterizan su arte, sus películas y su persona ciertamente tuvieron que ver con su uso de la anfetamina. Así que no estoy de acuerdo con que las drogas no lleven a ninguna parte. Los artistas siempre han usado drogas para llegar a nuevas formas de expresión. Supongo que lo importante es saber cuándo ya no las necesitas. En cualquier caso, el alcohol es la peor droga de todas.

Curiosamente, a pesar de la fácil disponibilidad de drogas en la escena techno y el estilo de vida generalmente muy exigente de los DJs y productores, casi no tienes versiones tecnológicas de Jim Morrison, Keith Moon, Janis Joplin o Syd Barrett, quienes se arruinaron con drogas en el años sesenta. Es posible que haya ocasionales Ron Hardy o Mark Spoon, pero DJs como Robert Hood, Jeff Mills, Westbam, DJ Hell o Sven Väth han estado trabajando durante más de tres décadas. Todos están en la década de los 50, y aún van fuerte, producen música, dirigen compañías y realizan giras internacionales. Alexander Shulgin murió a los 88 años.

GL: El último y brillante estudio de caso en el libro trata sobre el éxito disco de Donna Summer de 1977, “I Feel Love”, producido por Giorgio Moroder, con sus loops orgásmicos, que se hizo eco a través de nuestros “Amsterdam’s Squats” a finales de los años setenta. ¿Por qué te detuviste allí? ¿Requeriría esto una Parte II de tus estudios? ¿Qué define la música electrónica de baile en estos días? ¿Sigue siendo el loop?

TB: Espera un minuto, ¿“I Feel Love” fue un éxito en los “Amsterdam’s Squats” ? ¿Ese habría sido un gran triunfo sobre “Es geht voran” de Fehlfarben, que era el favorito de los okupas alemanes! De todos modos, nunca habrá una segunda parte de este libro. Se trata de cómo los loops se convirtieron en una parte aceptada de la estética de la música occidental y del arte contemporáneo. Alrededor de 1980, todos los elementos están en su lugar, y si quisieras rastrear el desarrollo posterior de los loops después de esa fecha, tendrías que escribir una enciclopedia, que podría contener los nombres de innumerables artistas nuevos, pero no con mucha más perspectiva adicional al tema.

Creo que las fortalezas del libro son estos selectos “estudios de casos” de trabajos y obras individuales que van desde finales de los años 40 hasta finales de los 70. Las lecturas profundas de estas piezas fueron más importantes para mí que intentar una integridad. Hay muchos estudios excelentes de música electrónica de baile desde los años 80 en adelante, muchos de los cuales surgieron en los últimos años, y sentí que no podía agregar nada nuevo a este cuerpo de investigación. Si alguna vez tuviera tiempo para investigar y escribir otro trabajo de ese alcance, creo que se trataría del feedback, que es un tema similar al de los loops en términos de relevancia sociocultural.

La repetición, por supuesto, sigue siendo el elemento más importante del techno contemporáneo, pero debo dejar que los jóvenes propongan opiniones más matizadas sobre la situación contemporánea del techno...

GL: En un breve capítulo final, observamos que el objetivo del techno hoy es “mantenerse en el ritmo”. Destacas la experiencia colectiva en la pista de baile. Yo no se trata de la perspectiva del compositor como la única propuesta o la del receptor atento pero como un recipiente pasivo. Tal vez este fue el fracaso de Adorno después de todo: la falta de materialización que hizo que este tipo de crítica fuera insensible a las “pequeñas diferencias” que Deleuze reconoce en la aparentemente monótona repetición del ritmo. También mencionas que el techno se usa para encontrar un “equilibrio interno”.

TB: Mi educación intelectual fue determinada por el concepto de “media a priori” que Friedrich Kittler nos metió en la cabeza en Alemania en los años 80 y 90: la idea de que los medios de comunicación básicamente tienen su propia lógica de cableado, y que la cultura fue el resultado de estos aparatos tecnológicos (no leí mucho de Adorno durante mi estadía en la universidad, porque estaba desalentado por su arrogancia frente al jazz y la cultura de masas en general. Walter Benjamin fue lo que leí en el Frankfurter Schule, pero poco después comencé a apreciar a Adorno mucho más).

Para el techno, la idea de “media a priori” parecía tener perfecto sentido al principio: la repetición era inherente (o, como Kittler podría haber dicho, “incorporada”) a los instrumentos analógicos y digitales que se usaban para producir este tipo de música. En el techno, el medio, el secuenciador, la muestra, parecía convertirse en el mensaje. Y las primeras fiestas rave a las que fui parecían describir este total “ascenso de las máquinas”, donde la lógica repetitiva de la máquina, la línea de ensamblaje, tomó el control de un público indefenso. Pero al mismo tiempo creó un contexto social y una cultura por derecho propio, con su propio lenguaje, moda, gráfica, y diseño

interior. El periodismo, más tarde incluso la literatura, y las enseñanzas de Kittler no ayudaron mucho a comprender estos procesos.

En cierto modo, el libro es mi intento de encontrar un equilibrio entre el materialismo mediático de Kittler y el análisis de los resultados culturales y sociales que la tecnología mediática puede desencadenar. Aquí, la escuela de Birmingham y aquellos que aplicaron ese tipo de pensamiento para entender la intervención de la audiencia (como John Fiske y Henry Jenkins) fueron muy importantes, a pesar de que apenas los menciono en el libro. La tecnología de los medios es importante, sí, y con frecuencia fue ignorada injustamente por los escritos sociológicos que dominaron la teoría de los medios alemanes en los años 70. Pero las máquinas no lo son todo, es lo que la gente termina haciendo con ellas. Este tipo de interés de investigación también me hizo trabajar en net.art. Con la red, también tenía una tecnología con “reglas” aparentemente evidentes, y luego el uso, abuso o contradicción de estas reglas por parte de artistas y piratas informáticos.

En lo que se refiere a la materialización: tanto los humanos como las máquinas son criaturas repetitivas. La diferencia es que los humanos repiten con ligeras variaciones (en el latido del corazón, respirando, etc.), mientras que las máquinas repiten con precisión maquina. Trabajos como las primeras composiciones minimalistas en loop de cinta de Reich o Riley, o incluso “I Feel Love”, demuestran qué puede hacer que las máquinas produzcan este tipo de repetición orgánica, no completamente regular, ligeramente fuera de lo normal. Me gusta el término “Electronic Body Music” de los años 80 mucho más que “techno”, porque es una descripción más adecuada de la fusión de lo mecánico y lo orgánico de lo que este tipo de música es idealmente capaz.

John Miller Chernoff, en su influyente estudio *African Rhythm and African Sensibility*, explica cómo las variaciones minúsculas en la música de percusión de África occidental producen los fenómenos estéticos del “funk” o del “Groove”. Mark Butler, en *Unlocking the Groove*, se suma a esa investigación para mostrar cómo el techno usa beat boxes, samplers y secuenciadores para crear el mismo tipo de ligeras irregularidades, que hacen que al principio parezca totalmente rígido y en sincronía, bastante flexible y “funky”. Tiene miles de ejemplos de cómo los productores logran que su tecnología funcione desincronizada y produzcan disonancias métricas, a pesar de ser máquinas conectadas por MIDI, que deberían funcionar en unísono perfecto, por ejemplo, “Televised Green Smoke” de Carl Craig, o “Connected “ de James Ruskin (podría haberse referido a una gran cantidad de krautrock, especialmente a Tangerine Dream, que se convirtieron en expertos en hacer que los secuenciadores queden ligeramente desincronizados en los años 70).

Bueno, las máquinas pueden crear su propio tipo de “diferencia”. Solo tienes que usarlas de forma diferente. Hacer que las máquinas se repitan de manera ligeramente irregular como parte de una obra de arte, invoca a otro tipo de tecnología, una que no existe, pero que debería existir, una que no tiene estas características opresivas como la precisión tipo robot: “soft-machines”, si tú quieres.

GL: Una técnica cultural que no se usa muy a menudo en estos días es el delay. Conocemos el efecto eco. Los Merry Pranksters construyeron una máquina de delay dentro de su autobús utilizando grabadoras que produjeron delays reales de varios segundos o más. Las dimensiones filosóficas del delay son diferentes de la mera repetición: apuntan a la posibilidad de desacelerar, nos invita a reflexionar sobre lo que acabamos de expresar.

TB: Al final, todo se trata de la percepción, ¿no es así? Pero tienes razón: los ecos de cinta que Kesey o Terry Riley produjeron con la ayuda de los loops son estéticamente muy diferentes de los patrones métricos, que Steve Reich y, de nuevo, en otros trabajos, Riley usó para los loops de cinta. Eso es lo que quería demostrar: cómo trabajar con loops puede llevar a resultados estéticos muy diferentes. Pueden producir nuevos tipos de sonido, como en los primeros trabajos de Pierre Schaeffer, Stockhausen e incluso Elvis, que es de lo que trata la primera parte del libro. Solo la segunda parte trata sobre métricas, tipos de música basados en patrones. Quería mostrar cómo “loops flexibles” pueden ser una herramienta artística. Pero en lo que respecta a los ecos en la música pop, no hay forma de vencer a "Echo and Reverb" de Peter Doyle, así que ni siquiera lo intenté.

GL: En los agradecimientos, aparece una impresionante lista de todos los clubes y festivales que has frecuentado a lo largo de los años. ¿Cómo se reproduce la historia del loop en estos entornos de fiesta?

TB: Mi comprensión de los loops se formó yendo a clubes con regularidad. O mejor dicho: solo descubrí ese tema, porque me encontré en la pista de baile y todas estas ideas se me vinieron a la cabeza, todas ellas fueron el punto de partida del libro. Creo que es importante que te expongas a lo que estudias, pero, por supuesto, no fui a los clubes solo “por el bien de la ciencia”. Fue muy divertido, también. Nuevamente, es “Electronic Body Music” y, para hacer cualquier cosa en tu cuerpo, la música debe estar fuerte, el bajo tiene que patear y tienes que estar dispuesto a entregarte a eso.

No creo que el techno haya cambiado fundamentalmente desde la aparición de este estilo, a pesar del hecho de que la mayoría de la música electrónica se produce con las computadoras en

estos días ha llevado a producir música más matizada. Y, por supuesto, hay todos estos subestilos que se desarrollaron a partir del parámetro básico. Pero hace solo un par de semanas fui al club de techno de Berlín Tresor cuando tuvo su 25° aniversario, y se sentía como si nada hubiera cambiado en un cuarto de siglo. En cierto modo, los loops han creado este “tiempo sin tiempo” en la vida del club. Han producido una estética muy estable, con cambios mínimos en el *modus operandi* básico, aunque la moda del club podría haber cambiado.

Mis hijos encuentran el rock pasado de moda, probablemente debido a los cantantes sufridos, a los narcisistas que violan su guitarra, al *pathos* general y al aura egoísta de la autenticidad. Pero todavía están conmocionados por el techno, que se ha filtrado en el EDM a través de los cortes y efectos de sonido y en la música pop que también escuchan. Entonces, en cierto modo, el techno sigue siendo la música del futuro.

Puede parecer vano mencionar todas las fiestas y clubes en los que he estado (De hecho, me di cuenta de que olvidé por completo las de Ámsterdam y Róterdam que visité en la década de 1990). Lo mencioné para mostrar dónde tuvieron lugar las protestas en la década de 1980, antes de que el techno se convirtiera en una estética estable; los italianos siempre estuvieron por delante en ese momento y si escuchas las mezclas de Cosmic-DJs de esa época, ¡encontrarás que la mayoría de lo que hacen los DJ contemporáneos es bastante simplista y vacío! Y quería rendir homenaje a todas las personas que hicieron posible estos lugares, y eso incluye a los camareros, los bailarines, la mujer de la capa... Amo a estas personas y quería expresarles mi gratitud.

La vida del club es algo tan efímero, que rara vez se ha descrito bien. Yo no pasé mucho tiempo en mi libro probándolo, pero quería reconocer el hecho de que la música electrónica de baile sería impensable sin ese contexto.

GL: Los lectores pueden notar fácilmente que la mayor parte de la investigación para este libro se realizó alrededor de 2004. ¿Se interrumpió de repente el trabajo en este libro debido a tu traslado al sudeste asiático? ¿Comenzaste a ver el material de una manera diferente debido a esta ruptura de aproximadamente una década?

TB: Terminé el libro alrededor de 2006 y luego no hice nada durante un par de años, porque estaba viviendo en Asia. Sentí que si el libro se publicaba, debería volver a Alemania para poder promocionarlo. Y me preocupaba todo el tiempo que alguien más tuviera la idea de un libro así, porque pensaba que era un tema tan obvio. Pero afortunadamente, eso no sucedió. Revisé completamente el libro antes de publicarlo y tomé en cuenta la literatura más reciente. Y creo que el libro está absolutamente actualizado y envejecerá con bastante gracia.

GL: Imagínate si Alternative für Deutschland, y Farage, Wilders y LePen instrumentalizaran la música electrónica de baile y el techno en su movimiento populista de derecha y obtuvieran el 30–40% de los votos. ¿Cambiaría eso tu posición? Sé que este no es el caso ... quizás con la excepción de algunos grupos neonazis “identitarios” en Alemania que han incorporado la estética y el estilo de vida rave en su enfoque. Michel Foucault contrarrestó tal retórica con la noción de “no fascista” y propuso ciertos estilos de vida y estrategias que no eran antifascistas ni fascistas. ¿Podemos decir que el techno actual es música no fascista?

TB: Los movimientos populistas actuales en Europa y los Estados Unidos que mencionas prosperan al estar EN CONTRA de algo. Contra la inmigración, contra los musulmanes, contra los inmigrantes de México, contra el burka, contra Merkel, contra Hillary, etc. La música basada en loops sobre la que escribo parece prosperar al difuminar las oposiciones dialécticas entre “ellos” y “nosotros” e, idealmente, volverlas obsoletas. La música de baile se trata de celebrar la conexión en la pista de baile, no de crear conflictos entre diferentes razas, identidades, etc. Como dijo Heaven 17: “No necesitamos este groove fascista”. Podría ser ingenuo suponer que la música de loops nunca podría ser secuestrada por los populistas o los nazis. Pero por lo que puedo ver, aún no ha sucedido, y debe haber una razón para ello.

GL: Sin volverte nostálgico, ¿crees en un regreso de la grabadora de cinta? La cinta de casete duró bastante tiempo, hasta bien entrada la década de 2000, pero luego también desapareció. El almacenamiento de datos en cinta todavía existe y se usa. ¿Sería ese un punto de partida? ¿Qué te atrajo en primer lugar, el aspecto material de la cinta en general o la tecnología magnética? Crear un loop en una computadora ahora es muy fácil. Pero ¿qué hay de reservar la dirección o el carácter del sonido, por ejemplo?

TB: Trabajar con cinta requiere mucho tiempo y es bastante difícil. La mayoría de las personas que lo hicieron tienen muy poca nostalgia por este método. Muestro en mi libro cómo el secuenciador fue desarrollado en parte por personas que estaban cansadas de empalmar la cinta. Trabajar con sintetizadores o con instrumentos digitales hace que sea mucho más fácil trabajar con métricas, repeticiones del tipo “loop” . Algunos podrían decir: demasiado fácil. Hay algo en la afirmación de que los loops hacen que sea increíblemente simple para cualquier persona producir música. Es muy instructivo jugar con un pequeño Kaos Pad o un sintetizador Korg Volca. Son realmente baratos, pero después de solo hurgar un poco en estos aparatos obtendrás algo que no suena tan diferente de la música de club “real”. Y eso se debe en gran medida al hecho de que tienen estos secuenciadores que simplemente se repiten. Eso ha llevado a la aparición de

productores de dormitorios sin formación musical formal que pueden improvisar pistas de techno o ritmos de hip-hop juntos en muy poco tiempo. Y eso, a su vez, ha llevado a una gran cantidad de lanzamientos que nadie puede seguir de cerca. No hay nada de malo en ello. De hecho, hay algo muy democrático y empoderador al respecto. Este tipo de música tiene una razón de ser diferente a una sinfonía de Schönberg o una canción de Jacques Brel. Muchas de estas pistas son solo “herramientas” para la pista de baile. Y, por supuesto, parte de la música electrónica más brillante, desde Pierre Schaeffer hasta Phuture, ha sido producida por personas que no eran músicos profesionales y utilizaban medios muy simples. Pero como los escritores como Jaron Lanier o Andrew Keen nos han recordado en relación con el Internet, este tipo de creatividad con apoyo tecnológico también puede llevar a la nivelación de la cultura con resultados muy estereotipados y conformistas. No quiero decir que tienen razón en lo que se refiere a la música electrónica, pero puedo ver de dónde vienen. Sin embargo, no estoy seguro de si un “regreso a la cinta” sería una forma de salir de esto.