



CRAWLING WITH TARTS

Desde que se conocieron en 1983, **Michael Gendreau** y **Suzanne Dycus** forman un dúo que se complementa en labores plásticas y musicales, donde el factor de concebir la comunicación entre el artista y el espectador es una constante en su manera de expresarse a través de los sonidos derivados de procesos físicos. De ahí que sea la combinación de sus experiencias divergentes lo que da un fundamento estético de base a **Crawling With Tarts**.

Podríamos definir su música como un compendio de varios géneros musicales en los que la intuición hace que los músicos exploren todo su potencial de recursos; desde el sonido de las máquinas y objetos, al más abstracto rock que te puedas imaginar.

Su serie *Grand Surface Noise Opera* incluye collages de sonidos de grabaciones en vinilo y mecanismo de giradiscos, algo que a la par está relacionado con el concepto de ruptura, un estilo musical construido a base de interrupciones que tuvo su punto de partida en los comienzos de la música concreta (1948) de la mano de **Pierre Schaeffer**, y que se amplió en la pieza *Cartridge music*, de **John Cage** en 1960 con la denominada "música electrónica en vivo", con la utilización de cabezas de agujas de giradiscos combinadas con un variado arsenal de objetos amplificados con micrófonos de contacto.



ORO MOLIDO.- Para comenzar esta entrevista me gustaría que me comentaras vuestra labor en el campo artístico a lo largo de estos años. Supongo que como pareja sois compatibles en la vertiente social y artística, con una actitud abierta de tomar postura ante las contradicciones que se presentan. ¿Cómo asumís esta circunstancia? ¿Es un difícil camino la búsqueda de la coherencia personal y social?

MICHAEL GENDREAU.- En este mundo que, por desgracia, se mueve sobre todo por intereses económicos, alguien cuyo centro de atención está en otra parte, necesariamente tendrá momentos relativamente difíciles. Es lo que sucede en nuestro caso. Las fuerzas del conformismo económico golpean continuamente nuestras voluntades. En este sentido, hay problemas, pero nos fue relativamente fácil ignorar los elementos normales de distracción y podemos trabajar en paz, aunque esto a menudo implique desconocimiento y aislamiento. Lo aceptamos como parte de la naturaleza creativa de nuestro trabajo.

O.M.- En vuestra composición musical desarrolláis varias formas de realizar sonidos. ¿Está ello relacionado con las experiencias divergentes en otros campos artísticos como son las artes visuales?

M.G.- Hay dos modos de responder a esta pregunta: nuestra forma específica de hacer sonido proviene de experiencias en otros campos (no necesariamente artísticos); y, hay, también, un elemento práctico. A menudo, utilizamos objetos de nuestra vida cotidiana, lo cual no incluye muchos instrumentos utilizados normalmente en la producción musical. Los instrumentos musicales estándar llevan asociados con ellos inevitables referencias culturales, que nosotros, en la mayor parte de los casos, no deseamos incorporar (ya que esto interfiere) en la comunicación de una idea en particular.

O.M.- Puede decirse que es en directo, ante un público, cuando llegáis a experimentar con todo ese arsenal sonoro del que hacéis uso de una forma libre. Músicas en movimiento, en relación con el tiempo y el espacio, donde la experimentación se desborda haciendo uso de objetos, motores eléctricos e instrumentos tradicionales consiguiendo una amplia gama de timbres e intensidades de estructura compleja. ¿Es aquí donde radica vuestro interés?

M. G.- Es cierto que, en ocasiones, la selección de un instrumento en particular está precedida por el deseo de que nuestra música sea interpretada únicamente por dos de nosotros. Este es el caso de algunos de los instrumentos mecánicos que utilizamos (giradiscos, motores). Otras cosas se van descubriendo en el transcurso de nuestras vidas, y son reproducidas por otras razones. Es importante apuntar que se usó muy poca improvisación en nuestras más recientes actuaciones en vivo. A través de este método, ponemos pasión en el estadio compositivo, y la mayor parte de las veces utilizamos la actitud "asesina del alma" en la interpretación. Siempre hay, al menos un poco de pasión en la *performance*, necesaria para poner en la misma línea la exposición con una audiencia en particular, aunque esto es un esfuerzo mínimo comparado con el trabajo en la composición.



O.M.- Fue en el año 1948 cuando Pierre Schaeffer acuñó el término "música concreta" en sus composiciones. Por aquel entonces en los discos y por medio del surco cerrado (microsurco) se podía aislar un fragmento de la grabación repitiendo la operación indefinidamente, llegando a realizar collages. En vuestra serie Grand Surface Noise Opera recicláis discos de 78 r.p.m., de manera que utilizáis estos como instrumento. Algo que está relacionado con los artistas plásticos de este siglo, llegando a existir una reciprocidad entre pintura y música.

En otras palabras, a través de viejas grabaciones y con la selección fragmentada de las mismas, realizáis una nueva lectura añadiendo, además, otros sonidos e instrumentos hasta conseguir un resultado que es el añadido de todos esos sonidos en movimiento. ¿Cómo relacionáis lo concreto y lo abstracto musicalmente en estas piezas?

M. G.- Para responder a esta pregunta: primero, hemos de definir claramente los conceptos de "concreto" y "abstracto". En términos de Schaeffer, "concreto" tiene una definición específica y práctica. Yo creo ver estos términos con una luz ligeramente diferente, que representa las "sintaxis" y "parataxis". Esta definición se enfoca menos sobre los objetos, y más sobre las conexiones entre ellas. (Entiendo que al ver el trabajo de Schaeffer desde mi punto de vista solamente, creo que daría una imagen falsa de su valor y riqueza). Estos comentarios, llevan como siempre una dirección distinta a la de Schaeffer. Por el momento, mi interés se centra firmemente en el sentido paratáctico, en el descubrimiento y representación de lo ilógico, o no causal, y las conexiones entre objetos, en la lógica paratáctica.

Nosotros no asignamos un valor concreto ni a los sonidos instrumentales ni a los sonidos de discos. Escuchamos ambos en un sentido puramente "sónico", intentando separar ambos de cualquier valoración cultural o histórica que posean. Con los instrumentos (aunque yo señalaría que un amplio porcentaje de nuestros instrumentos no son tradicionales, pero sí hechos a mano, o son objetos "encontrados") y las grabaciones (también de objetos hallados) dan igual valor en un sentido acústico, así que puedes ver que la correlación es bastante sensata.

¿Si usamos otras acepciones similares a "sónico"? Sí, a veces, el sonido de una guitarra significa el sonido de una guitarra, y a veces las palabras en una grabación tienen una conexión literal con otras cosas que ocurren en las construcciones paratácticas. Pero estas son utilizadas primariamente como "marcadores", pequeñas señales en construcciones más largas de diferente naturaleza. No hay duda que algunos oyentes han dado otras interpretaciones a nuestra música... tan distintas como la que un seguidor del grupo presentó en un seminario en la Universidad de Nueva York tratando las "Operas" en términos nostálgicos; o una carta, recibida de un compositor bien conocido que utilizó para esta música la terminología "basada en textos referenciales", un género del que él no gusta. Estoy encantado con las interpretaciones inesperadas, aún cuando indiquen un pequeño fallo en la comunicación. (Digo "pequeño" intentando ser optimista, pero en realidad, estas cosas me afectan profundamente. Durante todo el año 98 y algo más, dejé de componer para reflexionar sobre los fallos en la comunicación). Respecto a tu comentario sobre la reciprocidad entre música y pintura: extendiendo la respuesta a la primera pregunta, noté por alguna razón que Suzanne y yo éramos



compatibles, usábamos las mismas ideas en nuestras respectivas formas de comunicación, pintando (o haciendo collage) y en la música. Ambos explorábamos lo elemental y la paratáctica. Aunque conjuntamente creo, que éramos capaces de explorar estas ideas en mayor profundidad.

Finalmente, comentar algo sobre tu introducción a esta pregunta: cuando era joven, nunca quise discutir de influencias, pero ahora me doy cuenta de que no tengo nada que perder por ello. Desde mi descubrimiento personal de la música de Pierre Schaeffer en 1979, puedo decir que no hay otro compositor vivo que tuviera tan gran impacto en mi música (hasta que encontré a Suzanne en 1983). Primero, desarrollé una profunda afición por el sonido de su música. Cuando más tarde descubrí la claridad y profundidad de su trabajo teórico, me sentí más y definitivamente inspirado.

O.M.- ¿De qué forma trasladáis vuestro trabajo en el tiempo y el espacio?

M. G.- Esta es una pregunta muy importante, porque trata de una relación que adoraría nuestro uso de muchos "estilos" musicales diferentes para alcanzar los mismos resultados. Nosotros somos conscientes de una forma particular de persistencia temporal (tiempo) y ambiental (espacio), que relaciona nuestro corpus de obras completo. Por ejemplo, lo que marca típicamente el comienzo y fin de una de nuestras grabaciones es una modalidad dominante asociada a un entorno en particular (un nuevo lugar para vivir, o ciertos viajes), o un momento particularmente distinto en el tiempo. No trabaja solamente sobre la longitud de un disco, sino sobre la longitud de muchas grabaciones en ocasiones y, la verdad, hay algunos elementos que se extienden durante todo el tiempo que somos músicos.

Quizá tu pregunta se podría aplicar también, en una micro-escala, a aspectos combinatorios en horizontal (tiempo) y vertical (espacio) de nuestra música. Si, esta es una cuestión que es muy difícil de responder, especialmente después de haber admitido que la mayor parte de nuestra música está organizada por medios irracionales. En este caso, por el momento, solamente puedo remitirte a la última estrofa del "tratado lógico-filosófico" de Wittgenstein; sin embargo, trabajo desesperadamente, día y noche, para evitar esta excusa, y trato de ser capaz de transmitir estas conexiones que son más iluminadoras que lógicas.

O.M.- Estáis siempre a la búsqueda de sonidos complejos de altura no definida que tienen frecuencias no armónicas. ¿Tiene esto relación con una postura estética radical en concordancia con la sociedad, donde hay unas normas establecidas para cada cosa, y actuamos con cierto temor ante las situaciones que se nos presentan?

M. G.- El espectro de frecuencias de los sonidos está relacionado con el intento de la comunicación del mensaje. Complejidad implica información y redundancia, una carencia de información. Los espectros reconocibles pueden implicar información cultural que no es deseada; en este caso, es sensato evitarlos. Es probable, por lo tanto, que los sonidos que contengan espectros no armónicos sean más dados a contener nueva información.

Por tanto, la selección de sonidos está relacionada primariamente con una forma de comunicación. Secundariamente debe ser, a veces, un pensamiento más literal y político

ORO MOLIDO nº 9

Por ejemplo, nosotros somos conscientes de la naturaleza potencialmente represiva de la *muzak*, y de la tesis de Jacques Attali sobre el *ruido*, especialmente en lo que se refiere al totalitarismo y la organización de la sociedad. Pero, sería engañoso decir que nuestra música siempre se caracteriza con relación a estas cosas.

O.M.- *En el CD I am telephoning a star habéis reunido una serie de piezas donde se pueden percibir todas esas influencias que habéis ido acumulando a lo largo del tiempo. Puede decirse que es una obra idónea para iniciarse en vuestro proyecto. ¿Lo consideras vuestro trabajo más heterogéneo?*

M. G.- Tu comprensión de este trabajo es correcta: se utilizan una amplia variedad de estilos, pero están relacionados con los principios persistentes discutidos antes, y por otros. Es nuestro trabajo más heterogéneo en términos actuales pero, de hecho, es un retorno al estilo de nuestras primeras ediciones en casete.

O.M.- *Ya que hemos hablado de este trabajo, me gustaría que me comentaras algunos pormenores de otras obras. Por ejemplo, Sarajevo Center Metal Doors consta de tres composiciones donde utilizáis sonidos generados por pequeños motores eléctricos de 120 voltios de corriente alterna. Motors, objetos de todo tipo y percusiones; 1-8 ideomotores dividido en 8 tríos de 24 sonidos específicos. En la pieza que da título al CD son utilizados instrumentos más convencionales de cuerda y viento, objetos varios e instrumentos de percusión. Una pieza dividida en 17 secciones, separadas por una pausa cada una de ellas. Para su ejecución en vivo son necesarios 4 intérpretes. Los artistas son dirigidos en la densidad, dinámicas y tiempo relativo para cada pieza. ¿Es quizás este vuestro trabajo más complejo?. ¿Seguís una notación determinada cada uno de los intérpretes?*

M. G.- *Sarajevo Center Metal Doors* tiene una partitura para ser interpretada, en la que ciertos aspectos están específicamente determinados. Hay tanto aspectos políticos como físicos en las partes determinadas. En cuanto a los primeros: se hace un arreglo tal que, cada músico a lo largo del transcurso del tiempo, ejecutará cada función en la "sociedad" de músicos, y con el mismo grado y énfasis por parte de los otros músicos. Esto modela una sociedad sin estados ni jerarquías. Físicamente es un modelo de ciertos estados de entropía (disolución, primariamente). Pero esto es algo inusual en nuestro repertorio, que surgió de la oportunidad de trabajar con otros músicos, y de un deseo de resolver ciertos problemas, en general, en grupos de improvisación.

O.M.- *En la interpretación de Motorini Elettrici utilizáis instrumentos construidos específicamente para la pieza. En cuanto al hecho de tocar ante un público, ¿podrías explicar como varía la intensidad y el timbre de los objetos a utilizar?*

M.G.- Los instrumentos son construidos y reconstruidos hasta que se halla un lenguaje y una sensibilidad adecuados para los intérpretes. Es similar al acto de componer, en que las estructuras inadecuadas o fallidas son descartadas o modificadas, hasta que desempeñan la función pensada para ellas dentro de la composición. Una vez los instrumentos fueron compuestos, entonces compusimos la música que constituye *Motorini Elettrici*. La variabilidad se consigue con los instrumentos de varias maneras.

ORO MOLIDO nº 9

Por ejemplo, varas rotatorias que se dirigen contra estructuras resonantes amplificadas; de tal manera que haya una variación, debida a la fricción y temperatura cambiantes. Otros instrumentos están construidos de paneles corredizos de madera de alta flexibilidad, y que contienen muchos pequeños motores de corriente continua. La caja puede ser desviada para cambiar las características resonantes de los paneles (los cuales están unidos a los micrófonos de contacto), y además para aminorar la velocidad de algunos de los motores internos, causando relaciones de fase cambiantes. Una bomba desequilibrada sacude la puerta de madera de una caja de un modo errático. Unas canicas ruedan a lo largo de un tobogán de estaño amplificado. El timbre de este instrumento se hace variar de acuerdo a la trayectoria de la canica, y el estado del estaño (liso al principio, para ir arrugándose progresivamente), etc..

O.M.- *Todo sonido puede descomponerse y recomponerse en otros gracias a las técnicas de montaje y mezcla. ¿Cómo desarrolláis esta labor en el estudio?*

M. G.- Disponemos combinaciones por varios medios, pero lo más común, últimamente es interpretando, de hecho, los sonidos juntos. Dado que mucha de nuestra música está pensada para la interpretación en vivo, creemos que es también un modo eficiente y fructífero de componer. De esta manera, podemos explorar una gran variedad de combinaciones en un, razonablemente, corto espacio de tiempo. Además de la mezcla en tiempo real, nos hemos acostumbrado al montaje en tiempo real, cuando utilizamos estructuras e instrumentos que permitirán cambios que, a menudo, deben ser rápidos. Más tarde, volvemos a combinar (y refinar, si es necesario) estas cosas en la cinta. Componemos también ocasionalmente, directamente a la cinta, en el sentido más tradicional. Pero normalmente nos parece que llegar a un conocimiento íntimo de los sonidos reales primero, es más gratificante.

O.M.- *¿De qué manera os sentís influidos por las músicas tradicionales y contemporáneas?*

M. G.- Los seres humanos, a menos que estén completamente aislados y no hayan sido nunca socializados, están influidos por la mayor parte de las cosas con las que entran en contacto. Esto explica la comunicación sintáctica altamente sofisticada que podemos entablar. Y, lo que es más importante: esto apunta, a una, incluso más complicada e ilógica (paratáctica) forma de comunicación que entablamos también, aunque no es, a menudo, considerada. Esta parataxis, hallada en todas las disciplinas, es lo que más nos influye. Y si esta red de conexiones ilógica existe en todas partes, ¿por qué utilizamos la música como la fuente material que nos inspira para crear la música?

O.M.- *En el disco Madeleine recurristeis a las canciones. Se trata de 12 temas de estructura pop grabadas en una mesa de 4 pistas. Son asimismo temas seleccionados que van desde 1983 a 1992 y que habían sido publicadas en casete. Ahora, remezcladas, conforman esta obra dedicada a vuestra hija Madeleine. ¿Cómo se os ocurrió la feliz idea de recuperar todo este material en el que se puede escuchar la sutil voz de Suzanne acompañada de instrumentos estándar como la batería, percusiones, bajo, guitarra, incluso un órgano Farfisa?. ¿Volveréis a realizar canciones para un futuro CD?*

ORO MOLIDO nº 9



M.G.- El CD *Madeleine* es inusual, en comparación con otras grabaciones nuestras, por muchas razones. Una es porque, como tú dices, es una compilación de estructuras de canciones de anteriores ediciones en casete. Otra, es a causa de la manera en la que llegó a ser editada. Este proyecto fue propuesto por **Kim Cascone** para editar en su sello *Silent*. Nosotros habíamos estado trabajando con él, en un proyecto afín, desde aproximadamente 1986. Yo creo que él tenía un cariño particular por nuestra música en esta forma (lo cual es irónico, y bastante radical creo, dado el estilo de su propia música en sus variados sellos). Nuestro trabajo era seleccionar y secuenciar estas piezas de un modo concreto. Muchas de nuestras ediciones causan confusión sobre quién y qué somos, y esta grabación, ciertamente, pertenece a este grupo. Estas canciones parecen estar unidas a una cierta época de nuestra música; nosotros no tenemos la habilidad ni el deseo de trabajar actualmente de esta forma. En cualquier caso, deseo señalar que, pese a su forma común, están construidas con los mismos elementos e intereses que nuestra otra música. (Además, nuestra música en forma de canción no es, y nunca fue "popular", ni se desea ni se prevee que sea así).

O.M.- En una ocasión describisteis vuestra música como una forma de "romper estructuras hasta sus elementos básicos y empezar de nuevo". Deciais que queréis "evitar la influencia cultural, no sólo la que proviene de la sociedad en que vivimos, sino especialmente la que proviene de una comunidad artística aislada a un estándar de producción". ¿Buscáis la libertad absoluta bajo todos los conceptos?

M. G.- Nosotros ambicionamos libertad en el sentido de que esperamos no ser inconscientes o ignorantes de las influencias. No nos limitamos a trabajar dentro de, o en alianza con, estilos musicales en particular (por ejemplo: componer para determinadas audiencias pre-existentes). Dado que exploramos un rico campo de comunicación elemental paratáctico, el apego a la cultura artística musical es limitada, y especialmente a pequeños aspectos de ésta, algo tal como un estilo particular parece irrelevante.

O.M.- Para dar por finalizada esta entrevista me gustaría que me respondieses a esta pregunta: ¿Qué se siente al poder transmitir con vuestros objetos e instrumentos tocados en libertad absoluta, emociones que cautivan a un oyente como yo, haciéndome profundizar y analizar vuestras piezas y a percatarme, una vez más que, el maravilloso mundo de los sonidos -que podemos realizar y transformar- es una fuente inagotable de experiencias que nos hacen compartir hasta nuestros más íntimos pensamientos?

M.G.- Si tú los has sentido así, entonces hemos tenido éxito en un cierto elemento, y este éxito es, quizá, de la mayor importancia con respecto a la comunicación. Es importante para nosotros, porque sentimos que es el mejor medio que tenemos para comunicarnos con los demás, ya que, como te dije antes, esto puede ir más allá de la simple lógica de la comunicación sintáctica, para comunicar hechos que todos conocemos, pero de los cuales no podemos hablar. Es importante decir, sin embargo, que eres un raro oyente en el ocupado y caótico mundo en que vivimos. Yo estoy de acuerdo contigo, que cuando se escucha, uno debería hacerlo cuidadosamente. La vida

ORO MOLIDO nº 9

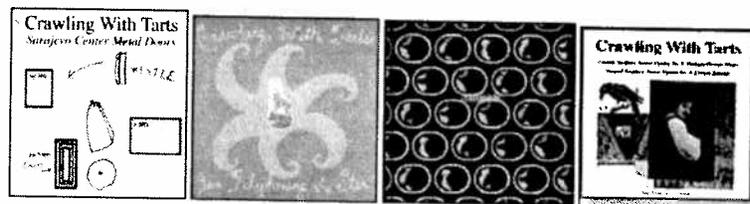


es superficial sin la habilidad de concentrarse profundamente en alguna actividad, sea mental o física.

ROGELIO PEREIRA Traducción: MARGA RIONDA, JUAN CARLOS PÉREZ DAVILA

CRAWLING WITH TARTS c/o ASP, PO BOX 5587, San Mateo, CA 94402, USA.

e-mail: michael.gendreau@colingordon.com



Discografía seleccionada de Michael Gendreau:

Orchard 4 (Orchard, 1993, casete); *Orchard 7* (Orchard, 1994, cinta con mensaje telefónico); *RLW: Tulpas* (Selektion, 1997, Compilación Libro + 5 x CD); *In Their Sleep They Are Free* (Povertech, 1999, 7"); *55 Pas De La Ligne Au nº 3* (23five, 2002, CD).

DISCOGRAFÍA CWT:

Crawling With Tarts (L100X casete, 1984); *Bombast From The Hut* (casete, 1984); *Teaparty* (casete, 1984); *Tearoom* (casete, 1984); *Loneliness* (casete, 1985); *Voccianna* (casete, 1986); *Haselrüte* (casete, 1987); *Bled Es Siba* (casete doble A/a, 1988); *Radio 45* (7" 45 r.p.m.-1991); *Operas* (33 r.p.m.-1993); *Mayten's Throw* (CD 52:02-1994); **Madeleine* (Suphur) (CD *Silent Records* 46:54-1995); *Grand Surface Noise Opera Nr. 3* And *Grand Surface Noise Opera Nr. 4* ('Indian Ocean Ship' - 'Drum Totem') (CD 73:02-1995); * *Sarajevo Center Metal Doors* (CD *Realization Recordings*, 67:08-1995); *Motorini Elettrici* (2x7" 45 r.p.m.- *Gyttja*, 19936, 1996); *I Am Telephoning A Star* (CD 44:33-1997); **Ochre Land, Blue Blue Skies And Grand Surface Noise Opera Nr. 7: The Decadent Opera* (CD *Rococo*, 2002).

Todos en ASP menos los indicados con asterisco.