



Calle14: revista de investigación en el
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

Otxoteko, Mikel

Lo abierto, lo inacabado: Un retorno a Throbbing Gristle

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 10, núm. 16, mayo-agosto,
2015, pp. 70-80

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LO ABIERTO, LO INACABADO: UN RETORNO A THROBBING GRISTLE

Artículo de reflexión

SECCIÓN
CENTRAL

Mikel Otxoteko

Universidad del País Vasco / mikelochoteco@gmail.com

Investigador independiente en Donostia España.

Hace ahora casi cuatro décadas que Throbbing Gristle hizo su aparición en la escena *underground* internacional como un estallido inesperado. Sin duda, también, inesperable. Un estallido electrónico, cuyas reverberaciones se prolongan hasta nuestros días. Surgidos del colectivo artístico COUM Transmissions (**Fig. 1**), la banda dio nombre a la música industrial mediante la fundación de su propio sello discográfico Industrial Records en 1976. Desde aquellos años ha adoptado formas diversas, sembrando un espíritu y una actitud renovados, propagando un modo más amplio de entender el arte de los sonidos, fundiéndolo a otras disciplinas e introduciendo cierta complejidad creativa a base de *samples* pre-grabados, sobresaltos y distorsiones. En una palabra, expandiendo una nueva sensibilidad artística. Pues TG es uno de los grandes motores no solo de la música sino de la estética contemporánea.

El principal objetivo de la banda consistía en ampliar la exploración en torno al territorio visual y auditivo, pero también psicológico, tal como sugiere el término 'industrial' (Vale y Juno, 1988: 9). De ahí, otro dato fundamental del grupo es que su actividad, sobre todo la de su primer periodo (1976-1982),

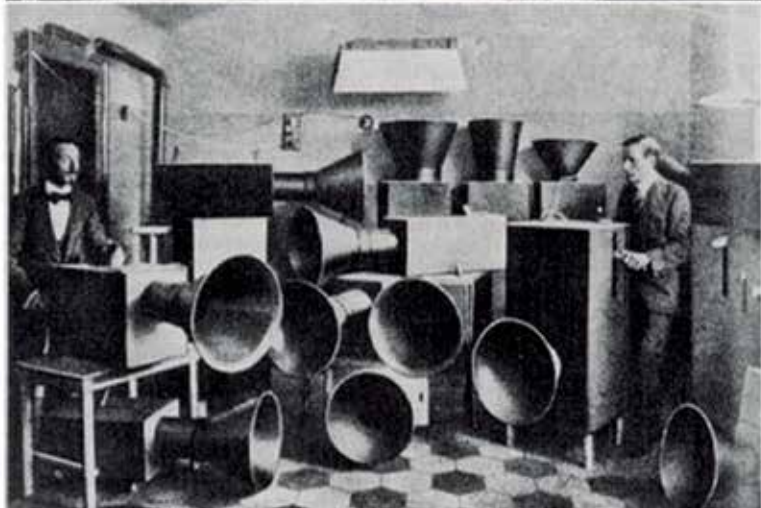
▼ Coum Transmissions (1976). Prostitution. Cartel para la exposición en el ICA de Londres. fotografía de Cosey Fanni Tutti de la revista Curious . Jcolección A. Walker.



supone una concordancia delicada entre lo que para algunos se sitúa entre las operaciones más encumbradas del gusto estético de nuestra era y, por otro lado, los impulsos espontáneos e irracionales. De hecho, su trabajo ha conjugado dos tipos de exploraciones marcadamente diferentes entre sus álbumes de estudio y las presentaciones en directo. Aunque una exploración quede incluida en la otra, la primera es una experimentación de tendencia claramente musical, basada en la concatenación de sonidos y resonancias electrónicas, en el desarrollo rítmico y los constantes juegos de arritmia, en la evolución temporal del cuerpo sonoro; la segunda se establece en otro ámbito, el de los ruidos y las interferencias, detonaciones de todo tipo conectadas con todas las dimensiones del cuerpo y sus extensiones materiales, que alcanzan una velocidad absoluta, casi paralizante entre la audiencia.

No obstante, si el ruido se ha impuesto desde hace ya un siglo en el ámbito de la creación sonora, y también plástica, es porque el régimen estético ha sufrido una mutación que no resulta tanto de la libre elección de los artistas como de la evolución gestual de las costumbres, del modo de vida, así como del desarrollo de los *paisajes industriales*. Por tanto, no debe pensarse que TG imponga ruptura alguna en el ámbito de las artes. Esta circunstancia se refleja bastante bien en el reciente estudio *Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre*, realizado por Bret D. Woods, donde se aprecia que la radicalidad gestual de la banda no invalida tras de sí la línea de los artistas futuristas, constructivistas, dadaístas o surrealistas. Los manifiestos sobre la poesía fonética de Marinetti, tanto como el famoso *El arte de los ruidos* (1913) del también futurista Luigi Russolo (**Fig. 2**), gozan hoy de una vigencia plena. Incluso han adquirido un mayor peso dado el desarrollo de vías como la que abre Edgard Varèse con su *Poème Électronique* (1957-1958) o Stockhausen con *Telemusik* (1966). Si bien es cierto que la operación de TG es ambigua, y que no puede ser definida exactamente dentro de ninguna corriente previa, el carácter performativo de las acciones Fluxus y la figura de John Cage (**Fig. 3**) son seguramente las influencias más directas.

Concretamente, a través de la idea de Cage de que la música es todo aquel sonido que nos envuelve en las distintas circunstancias, y que para escuchar la complejidad y la riqueza de sus modulaciones tan solo tenemos que pararnos y prestar atención a lo que ocurre a nuestro alrededor, se forma buena parte de las bases ideológicas de TG. En este sentido se produce una inversión respecto a los modos tradicionales: La interpretación se sustituye por la experimentación. Al igual que ocurre en la música concreta de Pierre Schaeffer, la sesión no comienza como una notación musical abstracta que será



◀Descripción: Instrumentos contruidos por Russolo, fotografía publicada en su libro de 1913 El Arte de los Ruidos.

Fecha: 11 de junio de 2013, 12:12:57

Fuente: first published in The Art of Noise by Luigi Russolo, 1913

Autor: Luigi Russolo

1971 a Genesis P-Orridge. Esta técnica (que tiene como precedente al dadaísta y surrealista Tristan Tzara, y que fue retomada en los años cincuenta por el pintor y escritor Brion Gysin y por su amigo William S. Burroughs en varias de sus novelas) se basa en la recombinación de las diferentes partes de un trabajo artístico previamente ejecutado. En el caso concreto de TG lo que se hacía era grabar en directo una porción o *sample* para reutilizarla posteriormente dentro de la misma sesión someténdola a distorsiones y reproducciones en *loop*. Sin duda, esto permitía ampliar enormemente las posibilidades del directo y acceder a nuevos resultados sonoros y estilísticos.

En una entrevista, Genesis P-Orridge afirmaba lo siguiente: "Industrial Records comenzó como una exploración. Los cuatro miembros de Throbbing Gristle queríamos conocer hasta qué punto era posible modificar y ensamblar sonidos, para luego presentar una composición de ruidos no complacientes ante un público. Queríamos volver a llenar la música rock de contenido, motivación y riesgo. Nuestros registros eran documentos de nuestras actitudes, experiencias y observaciones, y las de otras personas ajenas. La moda era un enemigo, y el estilo algo irrelevante."¹

después interpretada. Al contrario, se inicia a partir de un sonido concreto que, en efecto, es un sonido audible, que desde el instante de su producción entra a formar parte de un ambiente y una atmósfera.

Por un arte impuro

Contrariamente a la música punk, nacida en Estados Unidos y seguidamente en el Reino Unido por esta misma época, en TG no puede encontrarse ninguna afinidad rítmica con el blues o el R&B. Los miembros de TG sentían el mundo, o al menos la realidad cotidiana en ciudades como Londres y Sheffield, como un amasijo de sonidos industriales, como un paisaje humano disociado, y así lo expresaron.

La noción de ensamblaje que desarrollan Deleuze y Guattari precisamente durante la década de los setenta posee una resonancia directa en las acciones de TG. No tanto por la combinación de unos instrumentos con los otros (el violín, el bajo, el vibráfono, las estridencias del sintetizador..., junto con la voz hierática de Genesis P-Orridge), lo cual es aplicable a cualquier banda musical o incluso lo sería a un hombre orquesta, sino principalmente en relación a la técnica de cut-up que Burroughs enseñó en

Bajo este nuevo punto de vista, hay otras cuestiones que se vinculan a la idea de ensamblaje más allá del collage sonoro, y que adquieren aquí una relevancia especial. Por dispersas que parezcan las acciones de TG, sobre todo cuando nos referimos a su primera época, siempre reflejan la búsqueda de una forma artística total en la que pudiesen confluir las demás artes: La palabra hablada, las proyecciones audiovisuales, la expresividad corporal... Naturalmente, esta búsqueda no es otra cosa que un intento de permitir nuevos caminos de expresión musical. Y es esta, paradójicamente, la razón por la que no importa tanto la sonoridad musical de sus sesiones, o no al menos en un sentido tradicional. Digamos que la artificiosidad sonora es sustituida por una literalidad gestual. Lo cual no significa exactamente que todo el protagonismo recaiga entonces sobre el cuerpo de quienes ejecutan la acción. De hecho, tampoco la visibilidad del cuerpo importa en sí misma, sino la idea de un cuerpo que puede conectarse a otros cuerpos, nutrirse de otras energías. Y, efectivamente, es la gestualidad la

verdadera protagonista, a su vez que el impulso de una extensa y aguda inquietud imaginativa: capaz de ligar espontáneamente lo uno a lo otro, de producir reverberaciones directas, físicas y emocionales, sobre la audiencia.

Hablamos, pues, de la creación de un territorio multisensorial. Este territorio no tiene las connotaciones de la *Gesamtkunstwerk* (traducible como “obra de arte total”) de Richard Wagner; quien acuñó este término para referirse a un tipo de obra que integraba la música, el teatro y las artes visuales, pero sí debe notarse que las acciones de TG excedían por mucho los límites convencionales de la música para alcanzar dimensiones específicas de otros campos expresivos. Más que de ‘música’ se trata de un *arte impuro* basado en la música, un arte mestizo y cosmopolita que inventa sus propios instrumentos y sus propios procesos, su propia ecología musical para luchar contra los tabúes sociales. Aquí, entonces, la técnica sería más bien el *pick-up*, pues, en definitiva, consiste en atrapar gestualidades, en ensamblar formas sonoras disformes o anómalas a las texturas táctiles del entorno, a los contrastes lumínicos y a las tonalidades visuales, a los aromas, a las respiraciones, al murmullo y a las oscilaciones emocionales de la audiencia.

De este modo, incluso el escenario deja de ser entendido de forma tradicional, es decir, como un espacio para la representación, como un lugar esencialmente diferenciado del resto de lugares. Hay que añadir, por tanto, que en estas sesiones la idea de ‘espacio escenográfico’ se disuelve como tal para permitir que los flujos que lo recorren adquieran consistencia por sí mismos e integren, conjuntamente, todos estos elementos que podemos considerar ‘elementos ambientales’: efectos de iluminación, resonancias sonoras, elementos arquitectónicos, soportes y estructuras, y, también, por supuesto, las apariciones espontáneas de miembros del equipo técnico o, en ocasiones, de la audiencia.

1. Genesis P-Orridge. “The Industrial Records Story.” Industrial Records Online.

David Tudor y John Cage actuando en el Festival Shiraz Art en 1971.

<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/leon.2007.40.1.20>

Desconocido ▼







Así, la experiencia generada no tiene que ver únicamente con la ejecución de una pieza sonora, y ni siquiera solo con un *show* performativo, sino con una circunstancia propiamente *impura* que debe ser vivida, y que evoluciona abiertamente a partir de unas condiciones básicas.

2. Diversidad y transgresión

Ruido ante todo. Objeto de goce que solo puede alcanzarse mediante la discontinuidad rítmica, los sonidos y las direcciones cruzadas, la aniquilación de la regularidad en composiciones incomprensibles. La idea de espectáculo de TG no es el encanto sensorial, sino la violencia sensorial. No es de extrañar. Pues TG emerge contra la ambigüedad de las palabras, contra las siluetas de la vida cotidiana, los hábitos y las banalidades rutinarias. Por emplear la expresión de Genesis P-Orridge, es un modo de “hacer más real” un modo de vida en los suburbios industriales de las grandes ciudades; un radicalismo cultural con planes para subvertir y revitalizar la cultura industrial (Vale y Juno, 1988: 9). No obstante, su confrontación a las formas artísticas tradicionales no se asienta en un difuso nihilismo hacia el arte. En sus orígenes la banda surge asolada por la confusión estupefaciente social y política. TG supone que la violencia sensorial también puede ser una forma de inteligencia incorporada. Quieren provocar una sensibilización mental y corporal contra la apatía y las inercias. Así, se entiende que la influencia de Cage o Stockhausen sobre la banda industrial tenga su efecto hasta cierto punto; según explica Genesis P-Orridge las aproximaciones intelectuales de estos referentes eran demasiado frías, conceptuales y no emocionales, no encontraban verdadera conexión con la vida a veces miserable en los grandes núcleos urbanos². Por eso TG se concentra en producir una atmósfera que tenga que ver justamente con la monotonía de la vida industrial, con la incansable repetición de la máquina.

El ruido siempre aúna direcciones diversas. De hecho, es un cúmulo de direcciones, un encuentro monstruoso de sonidos, texturas y aromas. Ruido sin temor al ruido, también llamado en la tradición artística ‘ruidismo’. Este impulso es la expresión más genuina de nuestra época. Paradójicamente, solo el ruido parece poder mantenernos en un estado de transgresión permanente; la interferencia se ha convertido así en el asunto prioritario. También las sesiones de TG poseen un movimiento interno, un movimiento que adquiere una extraordinaria austeridad, y en cierto modo también una coherencia que conjuga una amplia variedad de posiciones ante la vida. No es que TG busque en el ruido lo diverso, como estado ideal de la vida, sino que mediante sus terapias de *shock* encuentra la condición para hacer que lo inesperado brote por sí mismo en sus

distintas dimensiones de la vida. Lo que TG nos ha legado no es un nuevo estilo musical o performativo, sino una presencia singular para la cual el cambio y la diversidad son la única condición.

En estas acciones se puede hacer cualquier cosa, se puede actuar de cualquier manera, incluso de manera “inapropiada”. TG se niega a considerar que existan actos demasiado banales o crudos que deban ser excluidos. Lo anterior no es sinónimo de falta de prudencia, ni quiere decir que detrás de estos eventos no haya una ética ni un compromiso social, todo lo contrario. Y lo que es más, tal compromiso sirve de orientación y justificación para tales actos. Así, en contra de todas las teorías mentales jerárquicas de herencia platónica, TG despliega una política del gesto y la contingencia.

La amplitud de sus intuiciones siempre va ligada a un materialismo psíquico: El gesto absoluto sería también absolutamente carnal. Y lejos de desear exponerse heroicamente como una especie de cuerpo místico cuyos desórdenes le poseyesen, ansía sobre todo dar forma a un pensamiento vivo y convulso. Naturalmente este carácter se opone al modo dominante: Formas de arte incurablemente intelectual y esencialmente críticas, artistas que más bien son miembros de una escuela de intimidación que fabrica especialistas del pensamiento, ideológicos e idealistas. Pero TG rompe esa distancia y se presenta como *creador de vida*, a favor de formas de vida de las que ni ellos ni nadie conoce de antemano. Hay algo inasimilable en su práctica, que no es ya siquiera la cuestión del ruido o los eslóganes que lo acompañan, sino el simple hecho de que desborda completamente cualquier posición que se le atribuya. Tratando de escapar de tales limitaciones, la banda se ha incorporado a la tarea grandiosa anunciada por Nietzsche hace más de un siglo: La transvalorización de todos los valores.

3. El monstruo, un cuerpo pasional

A pesar de que esta banda de Yorkshire haya inspirado una nueva actitud entre los músicos de todo el mundo, el camino recorrido por TG y otras formaciones asociadas al género industrial como SPK, Boyd Rice, Cabaret Voltaire y Z'EV ha sido subterráneo o marginal si se lo compara con el de las grandes tendencias. Particularmente, en el caso de TG las acciones no iban orientadas a la industria musical, sino que ya desde 1976 la banda creó su propio sello discográfico Industrial Records como medio de lucha contra la inanidad cultural. La suya puede ser considerada, por tanto, como una acción guerrillera con la que oponerse a la negatividad y el nihilismo reinantes. A nadie le sorprende hoy que, ocultas bajo mecanismos de poder, estas manifestaciones hayan logrado ser objeto de controversia,

e incluso, que TG haya sido tachado de obsceno por la prensa más conservadora. Sea cual sea el sentido que demos a la palabra 'obsceno', la verdad es que la banda ha tratado de evitar ser juzgada y catalogada de una vez para siempre. En cualquier caso, conviene detenerse ante algunos de los rasgos de su expresión, también de su real extensión, de su comprensión... En sus sesiones se trata de proporcionar una experiencia; entre los principales objetivos está el de conmover, pero también el de involucrar e incitar ciertos comportamientos o actividades en su audiencia.

Existía entonces, e indiscutiblemente continúa existiendo hoy en determinados entornos urbanos, una identidad colectiva en crisis. TG se funda de hecho sobre esa base: Este estado es lo que hay que resolver. Su lucha está a favor de los oprimidos, de los explotados, de quien permanece en estado de perpetua minoría, y por ello su acción se concentra en establecer unas condiciones mínimas para crear, conjuntamente, algo que no existía antes. Dicho en otras palabras, la suya es una forma de resistencia que evita una confrontación abierta; sería un contragolpe desde la creatividad estética, una fuerza creativa y salvaje que funciona como fuente de inspiración.

Se trata, pues, de una dimensión que hay que tomar al pie de la letra. Los actos de TG no representan una realidad. Inversamente, cada una de las sesiones es en sí una realidad. Tampoco hay lugar para el fingimiento o la ironía. Pero no debe deducirse de estos comentarios que, de este modo, la banda llegue a ser artísticamente más pura, o bien lo contrario. Claro está que esa no es la cuestión. Por ejemplo, Frank Zappa se expresó con exagerada ironía sin que esto hiciera de su música o sus performances expresiones falsas, o al revés, genuinas, frente a las líneas quebradas y al tartamudeo acústico de su amigo Don Van Vliet (más conocido como Captain Beefheart); ambos, por cierto, muy influyentes en la formación artística de Genesis P-Orridge (**Fig. 4**). Pero fijémonos en que ni siquiera el eslogan "*Industrial music for industrial people*" de Industrial Records debe tomarse de esta manera, en un sentido irónico. Por ecléctico que resulte, su humor es literal. Todo lo que crea es un nuevo conjunto de líneas gestuales que conviven y reaccionan en un contexto social. Eso es todo, un movimiento multilíneal que no representa nada en absoluto; un movimiento violento e improvisado, que al mismo tiempo es de una sutileza esencial.

En alguna de sus declaraciones Genesis P-Orridge se ha referido a las intensas búsquedas de efectos sonoros llevadas a cabo junto al resto de miembros de la banda durante los primeros años. Chris Carter era quien soportaba más peso en esta búsqueda, pues poseía no solo conocimientos técnicos en

ingeniería electrónica sino también enormes capacidades inventivas. De esta manera, tal cual soñaba el escritor William S. Burroughs en la *Revolución Electrónica* (1970), TG pudo generar instrumentos adaptados a sus necesidades artísticas. Por ejemplo, un teclado artesanal con *sampler* antes de que hubiera modelos semejantes disponibles en el mercado. En efecto, durante aquel periodo TG jugó intensamente con cuestiones técnicas avanzadas: Creó y modificó continuamente sintetizadores para poder producir sus propios sonidos y efectos electrónicos. Pero, además de la cuestión acústica y musical debemos prestar atención al asunto físico de la vibración que acompaña a los sonidos. En sus sesiones, gracias a estos aparatos se ejecutaban sonidos en frecuencias sub-bajas y ultra-altas con el objeto de producir, literalmente, un impacto físico en el cuerpo de la audiencia. Pues, además, al igual que ocurría en la banda industrial Non, liderada por Boyd Rice, el volumen solía ser superior al habitual en este tipo de acontecimientos.

Inspirados en parte en la máquina de sueños (*dream-machine*) de Brion Gysin e Ian Sommerville (**Fig. 5**), la banda ha trabajado intensamente a lo largo de su trayectoria empleando reiteraciones monótonas y logrando así la completa inmersión de la audiencia en la atmósfera. La máquina de sueños era un dispositivo de parpadeo estroboscópico capaz de inducir estados alterados de conciencia, los cuales nada tenían que ver con la fantasía, el delirio o la locura. TG supo sin duda comprender que la reiteración es, como Gysin había intuido años atrás, la condición requerida para que el monstruo llegue a ver, lúcidamente, más allá de su propia monstruosidad. Así, estos eventos contienen de forma implícita una exploración empírica sobre el poder psicológico de los efectos sonoros: Sonidos monótonos insistentemente prolongados, repeticiones y reiteraciones, reverberaciones sofocantes de materia acústica... En efecto: una especie de aparato sensorial plantado en el individuo para crear emociones en él, para hacerle sentir el mundo que le rodea de otra manera. Es ésta la evidencia iluminadora de que el cuerpo es mente y la mente cuerpo, o, expresado de otro modo, de que el cuerpo pasional no es más que la fina membrana del afuera y del adentro. TG tiene, así, el poder de mover o paralizar el cuerpo, pero también de conmover y de agitar el pensamiento. TG es también eso, la tentativa de todo. Lejos de lo arbitrario, muestra que todo en el mundo está abierto e inacabado. De otra manera nadie puede realmente ayudar a nadie en estos tiempos de incertidumbre. Cuando se piensa en ello quedamos confusos, reímos. Solo nos queda confiar en ese 'monstruo desconocido' invocado por Throbbing Gristle: Nosotros mismos.

2. Declaración de Genesis P-Orridge en el documental *Synesthesia: Genesis P-Orridge (1997-2001)*, de Tony Oursler.

Referencias

Vale, V. y A. Juno (1988). *Industrial Culture Handbook*. San Francisco: RE/Search Publications.

Genesis P-Orridge. "The Industrial Records Story." Industrial Records Online. Disponible en <http://www.industrial-records.com>.

▼ Brion Gysin y William S. Burroughs posando junto a una dreamachine.

Original uploader was Riefenstahl at wikipedia. Brion Gysin y William S. Burroughs posando junto a una dreamachine. Fuente: I shot this photo, and have never had it copyrighted. It may be used freely for any purpose. --en:User:User:Riefenstahl Previously uploaded at en.wikipedia; description page is/was here.



