

Marian Garrido: “Abandon all art now”

Marian Garrido es artista-investigadora y terrorista digital. Sus exposiciones, seminarios y lecturas se sitúan en los códigos aceleracionistas de la representación audiovisual contemporánea. Recientemente ha participado en el programa Chimenea de La Casa Encendida con “Stop Making Sense”, ha expuesto “#000FF” con la ayuda de Injuve en S.A.D y ha participado en Swab seed de la mano de Trastero 109 y Tolo Cañellas con “annihilation”. Ha sido ganadora del premio Generaciones 2017.

Enmarcada en los estudios culturales y centrada en un recorrido por la contracultura, su investigación *Sample, remix y el mashup: prácticas liminales en la cultura mutante* plantea una genealogía de prácticas que han operado al margen de la institución arte a pesar de su reconocimiento como figuras de culto. Invitamos a Marian a conversar sobre la relación del lenguaje musical y sus técnicas desarrolladas a partir de finales de la década de los 70s del s.XX con la estética del mashup en la cultura digital.

Núria Gómez Gabriel– Marian, ¿Cómo describirías un paisaje alienígena?

Marian Garrido– Supongo que haces referencia a lo que el grupo post-punk Throbbing Gristle dijeron de su música al referirse al sonido paisajístico que querían desarrollar... Para mi, quizás un paisaje alienígena está condicionado por las imágenes de Marte o las producciones baratas de videoclips como el de *Spaceman* de Babylon Zoo o Camela, que supongo fueron grabadas en Monegros o Almería... En realidad no difiere tanto la realidad de la ficción. Para TG, entendiendo su contexto y escuchándoles, creo que tiene algo que ver con el hormigón, la niebla, quizás un puerto con maquinaria oxidada y un cielo gris. Es decir, Avilés, mi ciudad natal.

NGG– Empecemos por el final: *Bastard pop will eat itself.*

MG– Sí. Las conclusiones a día de hoy es que el pop bastardo, que podríamos decir a grandes rasgos que nació para subvertir al mainstream, ha sido devorado a sí mismo. Ha caído en la misma red. De ahí que explique como Beyoncé es capaz de usar como base una canción entera de Diplo, a quien denuncia previamente por samplearla y cómo Diplo acaba siendo cabeza de cartel de festivales. También vemos a empresas como Apple adaptándose y adelantándose en la compra de derechos para conseguir discos en exclusividad.

NGG– Antes de seguir me gustaría proponerte un breve glosario de los términos *sample, remix y mashup.*

MG– El *sample* nace de los grandes estudios casi como una librería de sonidos preset para hacer las producciones más rápidas, pero no tuvieron en cuenta que

en otras manos esos botones podían disparar canciones apropiadas. El remix es, además de las versiones extended de los hits disco de los 70s, la primera noción de producción casera autocomisariada, por ejemplo en las *mixtapes*. Además en España tenemos el *Max Mix* de la ruta bakalao y posterior época, dónde se alargaban o amalgamaban canciones de éxito pero reproducidas en Valencia, con el pitch subido, o modificadas lo justo para no ser la original. El *mashup* en cambio, rompe con todo lo anterior integrando un lenguaje en el que, podemos decir que el resultado siempre es la diferencia necesaria con su material de origen. Me interesan mucho las tecnologías que modifican la cultura. Cuando el modo de ver, e incluso de hacer, se convierten en verbos.

NGG– En tu investigación intuimos un interés en pensar los modos de hacer de un lenguaje apropiacionista en los medios de producción digital. ¿De donde nace tu interés en trazar una historia del audiovisual de bajo presupuesto?

MG– He tenido siempre mucho interés por lo entendido como cultura basura, me ha parecido en cierto modo muy divertido, sí, pero a veces tan atrevido que de alguna manera trastocaba al Arte legitimado. No sólo pienso en John Waters cuando digo esto, pienso en muchas figuras patrias anónimas que gracias a la web y a la desvergüenza y falta de sentido crítico propio, he podido conocer. También recuerdo los principios de los 2000 como una época dorada en España, donde la freakexploitation se apoderó de la televisión. Mi episodio favorito es cuando Loli Álvarez y Arlequín empotraron su coche en la Cibeles y llamaron a la prensa... Si no me dices que eso no es Arte, ya me dirás qué es.

NGG– Conocí tu trabajo en Garaje Galaxía (Madrid) durante la presentación de *The Way Things Go* –un proyecto expositivo contenido dentro de un libro–, donde realizaste una aproximación a la estética del *mashup* a través del uso de materiales de youtube. ¿Cuál crees que es el valor potencial de una *youtubelecture* a diferencia de la *playlist* online?

MG– Creo que es un formato de conferencia que acabará imponiéndose porque es más fácil contar algo y mostrarlo inmediatamente después, que tan solo imaginar o mostrar un powerpoint horroroso. Con todo, tiene sus contras porque a veces la narrativa es más sugestiva pero de igual manera creo que el potencial es enorme, casi como en una fiesta en casa, donde el uso de YouTube se ha integrado a la perfección dentro de las conversaciones :

- ¿Has visto el video de...?

NGG– En Garaje Galaxia tuve la sensación de asistir a una fiesta, pero más allá del ambiente distendido, creo que en ese contexto se daba una predisposición al análisis crítico ya que los que estábamos allí reunidos sabíamos que asistíamos a un “acontecimiento artístico”. Algo similar a lo que puede ocurrir con la recepción de estos contenidos en una exposición o en un libro de artista, fanzine... Pero en el caso de la circulación en red de

los mashups, ¿el hecho de que su distribución y difusión sea a través de la misma industria que promueve youtube significa de inmediato su sentencia de muerte?

MG– No tiene porque. Muchas de las redes de distribución de mashup estaban concentradas a principios de la década en los p2p y en el intercambio de usuario, pero es que YouTube en principio es lo mismo: ha sido pensado para el usuario y más allá de los youtubers o contenidos monetizados o los Vevo, el abismo de vídeos y marginalidad es incommensurable.

NGG– **En tu investigación, te preguntas si “cabe la posibilidad de que la subversión y disenso a la cultura y los medios masivos, puede pervivir si se opera basándose en los mismos lenguajes que se critican, o si por el contrario, la cultura hegemónica y el capitalismo es capaz de engullir cualquier forma de resistencia.” ¿Crees que el mashup como reapropiación plantea el copyright como frontera?**

MG– Totalmente. Lo único que ha preocupado a la industria es si pierde dinero, no si se innova en una búsqueda experimental o se produce incluso para incrementar ventas. La autoría es la verdadera preocupación y a veces el honor y otros conceptos abstractos que están contemplados en el copyright. Por ejemplo, Disney es la compañía más celosa de sus productos. Incluso a los artistas plásticos les piden un dinero por usar sus imágenes. Evidentemente si trasladadas a los personajes a un entorno que a ellos les parezca una falta contra el honor, te denunciarán. Warhol les pagó una licencia para el uso de Mickey, pero al tener un gran renombre y ver que por esa vía el ratón podía sumar un prestigio, le regalaron su uso. Por el otro lado, no tuvieron ningún tipo de problema en denunciar a una guardería por unos dibujos (que me supongo serían el epítome del bootleg) hechos por los propios niños.

NGG– **Volvamos a tu definición de *sample*, el *remix* y el *mashup* como “prácticas liminales de la cultura mutante”. ¿Qué entendemos por cultura mutante y qué relación establece hoy con la contracultura?**

MG– Defino a la cultura mutante como algo ligado a la idea de cultura de Remix, pero que por posición cronológica no puede aplicarse a esas premisas, pues ocupa un tiempo predecesor. En todo caso esa cultura mutante es aquella que mide su pervivencia en la manera de poder adaptarse a las formas que el capitalismo traza para absorberla. De esa manera cuando el capitalismo la integra, ésta ya se ha movido a otra posición para no ser alcanzada. Es pura supervivencia, igual que las especies que mutan.

La contracultura es un contenedor muy amplio, normalmente esta cultura mutante se integra en él, y el *mainstream* es quien se nutre de ese cauce. No necesariamente la cultura mutante es contracultural, podríamos pensar que el contenido capitalista, que se relaciona con la moda por autonomasia, tiene mucho que ver con esta mutación. Siempre se renueva para no agotarse, siempre se reinventa.

NGG– Victor Turner definió la liminalidad como un estadio de existencia entre: “[i]n liminality, new ways of acting, new combinations of símbolos, are tried out, to be discarded or accepted”. ¿Qué aceptan y que descartan estas prácticas?

MG– Yo he aplicado liminal a estas prácticas porque siempre han sido un universo propio y contenido en sí mismo, no han buscado aprobación y han operado al margen del sistema arte, a veces a sabiendas de que sí estaban haciendo arte y otras veces, es lo maravilloso, no. Supongo que en el caso de los colectivos que trato, aceptan todo y descartan la pertenencia.

NGG– Respecto a esta perspectiva, el antropólogo distingue dos mecanismos: el primero es el aspecto de *communitas* generado, que describe un intenso sentimiento de comunidad que elimina las fronteras que separan los individuos; el segundo es un montaje específico de símbolos compactos y polisémicos que permiten tanto a actores como espectadores establecer diferentes marcos de transformación social e individual. En este sentido, ¿Cuál crees que es la capacidad transformadora de los *mashup*?

MG– En un principio el *mashup* se concibe como una broma muy buena, para *connosieurs*, en un entorno non profit o que lucha contra la tiranía de la industria musical. El gesto se internacionaliza y se hace cada vez más específico y de alguna manera pasa de una época gloriosa, que podríamos marcar con Girl Talk , el primer músico que consigue girar los EEUU con una práctica pionera del *mashup*, al manierismo. Con esto quiero decir, que el *mashup* transformó la manera de entender la música *mainstream* y la industria musical (en el propio uso del *sample*, y las maneras de escapar a la ley), se rió de ella evidenciando la poca calidad compositiva, pero acabó siendo fagocitada por ella misma. Aún así, la impronta en el ocio sigue ahí, al menos una manera de entender la músicaailable ha sido modificada. No es raro oír algún *mashup* en la radio, la gente los celebra, les gusta. Posiblemente algún mecanismo de reconocimiento de virtuosismo hacia el autor (paradójicamente) se abre, cosa que es importante pues reconoce a la figura de dj como cabeza pensante, algo muy difícil de hacer calar con el resto de arte contemporáneo y conceptual en especial.

NGG– Argumentas que para matizar el término subcultura en un entorno web 2.0 deberíamos hablar de recientes configuraciones de comunidades como las comunidades temporalmente autónomas. ¿Puedes explicarnos esta relación de ideas?

MG– La idea viene de las TAZ de H. Bey. Esta relación es importante para entender también el concepto de interzona y trasladarlo al *on* y *offline*. Cuando una persona pertenece a una subcultura con base online (extrapolable a off, pero con apego a un germen virtual) es muy difícil encontrar a alguien que performe esa pertenencia 24/7. Por ejemplo, las comunidades Furrys viven intensamente sus quedadas, también porque lo que muestran de ellos es una *persona* construida en base al avatar, y no tienen problemas al no mostrar el humano que son por

dentro. Los furrys quedan con el personaje furry, la ficción, no con la vida humana y gris que se ha inventado esa ficción. En ese caso la comunidad temporalmente autónoma, funciona en el hotel que está siendo la quedada y en el tiempo que pasan conectado, pero no necesariamente desarrollando otras tareas (imaginemos que uno trabaja en un geriátrico) Otras ideas interesantes son las comunidades temporalmente autónomas EXCLUSIVAMENTE online, como puede ser el WoW, y más concretamente los universos porno paralelos, igual que sucede en Second World. Si eso lo trasladamos a la idea de subcultura, normalmente asociada a una clase social, y muchas veces a la lucha de clase, como pueden ser mods, rockers, skins, teddy boys... Vemos claramente que no es lo mismo.

NGG– ¿Son las comunidades temporalmente autónomas un ejemplo de la idea de sobreidentificación que retomas de Žižek como el hecho de “posicionarse consecuentemente dentro de la lógica del orden dominante y atacarla en su punto más vulnerable, o sea, en su centro.”?

MG– La verdad que eso depende de la vinculación emocional que te lleve a la pertenencia a ese subgrupo. Quiero decir, que posiblemente poca gente que es capaz de irse a una convención específica o sacrificar su tiempo libre en estar online en el Second World, incluso gastarse dinero para customizar su avatar, se lo tome como un acto subversivo o autoconsciente en contra del sistema dominante. Creo que este tipo de comunidades se forman de una manera más natural, sin pretensiones y por unas pulsiones más simples, el 80% de estas microcomunidades derivan en prácticas o gustos sexuales. Žižek habla o manifiesta el exorcismo del sistema a través de la exageración bochornosa, podría tener que ver con el movimiento de mujeres drags (hay un poco de lío de si denominarlas como bioqueens, que ellas rechazan, o directamente drag queens) Lo que ellas hacen es simplemente lo que les apetece, pero exagerando unos rasgos, performar su propio género biológico desde una mirada distorsionada de lo que presupuestamente es la femeneidad.

NGG– Hakim Bey asocia a las TAZ (Zonas temporalmente autónomas) la esencia de la fiesta: “el cara a cara, el grupo de humanos que pone en común sus esfuerzos para realizar sus deseos, se trate de comida o bebida, baile, conversación o el arte de vivir; puede que incluso el placer erótico, o la creación de obras de arte colectivas, o la pura circulación de la alegría.” Bey retoma a Stirner para apuntar a la “unión de los egoístas” y a Kropotkin para recordarnos la “base biológica que conduce al apoyo mutuo”. Dos ideas aparentemente opuestas que se encuentran en lo que Bey denomina “Nomadismo psíquico” ¿Cómo se relaciona esta idea de nomadismo con tu trabajo?

MG– Quizás es más fácil explicarlo desde la interzona, que es un concepto de W. Burroughs vinculado con la idea de la utopía pirata, algo así como las aguas de nadie, que alude a un espacio físico tanto como definido en el tiempo, que aparece y desaparece y que es por tanto a todas luces, liminal porque habita la intermitencia

y la grieta. Algo así, una situación anómala en un lugar donde normalmente no sucede, es por ejemplo una rave. El nomadismo psíquico es quizás la capacidad de migrar de interzona a interzona, atravesando el terreno común. Practicarla como táctica de escape al sistema, bien sea desde una posición estética o de pensamiento cotidiano. No sé si se puede aplicar a mi trabajo, la verdad, pero bueno intento activarla como cualidad cotidiana en mis posicionamientos, fuera del cliché.

NGG– Si el pop bastardo se está devorando a sí mismo ¿cuáles crees que serán sus criaturas mutantes?

MG– Los hijos del pop bastardo es directamente el refrito. Lo vemos en las películas “Pitch perfect”, o en las medias tintas que proporciona la industria. En plataformas como Apple Music que compra las licencias para que Frank Ocean publique con ellos y le puedan sacar rédito, en pastiches templados. Pero también en nuevas maneras de burlar las trabas que irán surgiendo.

Esta conversación ha sido realizada durante los meses de septiembre y octubre de 2016.