



Entrevista a

# Nicolas Collins

por Fernando Godoy

transcripción y traducción  
Rodrigo Ríos Zunino

FG: *¿En qué consistió tu trabajo durante el Festival Tsonami 2012?*

NC: Vine al VI Festival de Arte Sonoro Tsonami 2012 en Valparaíso para ayudar en la realización de dos viejas piezas de música electrónica, Music for Solo Performer de 1965 y Bird and Person Dying de 1975, ambas de Alvin Lucier, quien aún está vivo y tiene 80 años. Él fue uno de los pioneros de la música experimental de esos años y estas piezas realmente cambiaron, lo que nosotros llamamos, el carácter fundamental de la música. Música después de Cage, sí, pero también música después de estos compositores de la generación de Lucier.

Estas piezas fueron realizadas con tecnología muy rudimentaria: amplificadores, parlantes y retroalimentación. El aparato más sofisticado en todo el concierto fue un amplificador de ondas cerebrales, el cual es un equipo médico que ha existido mucho más tiempo que la música electrónica en vivo.

Estos compositores eran conocidos como compositores/performers, porque en esos años las orquestas y ensambles de cámara no querían tocar esta música. Ellos pensaban que era una locura, que era estúpido, que eso no era música. Por lo que compositores como Lucier, Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young y Pauline Oliveros tenían sus propias agrupaciones que ejecutaban su música. Es por esto que la mayor parte de su música está en la tradición oral, como la música folk. Tu no escribes la música folk, se la cantas a alguien y ellos la aprenden de ti. Es algo muy hermoso, una idea muy intemporal, "folk electronic music". Pero existe el peligro de que si nadie escucha la canción se perdería por siempre, porque no existen partituras para mucha de esta música. Así que hay una transmisión de cultura.

Yo era estudiante de Lucier cuando estaba en la universidad, fue un período maravilloso en los años 70 y él ocupaba a sus estudiantes como esclavos felices. Nos encantaba hacer conciertos. Él nos decía, ven a hacer un concierto conmigo, ayúdame a cargar todos los equipos y yo te invito a comer; nosotros pensábamos que era mejor cosa en el mundo y visitábamos y conocíamos a todas estas grandes personas.

Debido a esto conozco estas piezas hace años y pienso que mi trabajo en Valparaíso fue realmente simple. Consistió netamente en traer esta información y contársela a la gente que trabaja en Tsonami. Ellos podrían haberlo hecho sin mí, me refiero a que solamente te da un poco más de seguridad, como si alguien te sostiene la parte de atrás mientras aprendes a andar en bicicleta. También sentí como si hubiera infectado Chile con un virus.

FG: *¿Cómo se ha ido desarrollando tu pensamiento musical a través de los años, tomando en cuenta el contexto y las influencias del ambiente en que estabas? ¿Cómo han cambiado tus intereses y prioridades?*

NC: Tuve mucha suerte cuando fui a la universidad. No estaba muy seguro de lo que quería hacer, estaba muy interesado en la música, pero la razón por la que escogí la Universidad de Wesleyan en realidad fue porque tenían un programa de música hindú muy fuerte y yo sabía que eso era lo que quería estudiar y lo hice muy intensamente. Pero conocía a Lucier el primer día que llegué. Yo tuve un consejero muy inteligente en la facultad, el cual escuchó sobre lo que me interesaba, y me dijo que debería conocer a este tipo que hacía música con murciélagos, Lucier. Y yo pensé: "wow, es él". Yo era de Nueva York y era un sabelotodo, pero no tenía idea de la música de Lucier en 1972 y cuando mi consejero dijo que este hombre hacía música con murciélagos, yo dije: "Tomaré su curso!". Así que empecé a tener una relación muy cercana con él, en parte porque mis padres son historiadores de la arquitectura y pasé mi infancia siendo arrastrado a través de edificios, de la misma forma en que otros niños iban a los juegos de pelota. Lucier en esa época estaba haciendo muchas piezas basadas en fenómenos acústicos y acústica arquitectónica, lo que fue un punto muy fuerte de conexión para mí.

Lo que fue muy liberador acerca de la música de esta época fue que, antes de estos compositores, si querías hacer música seriamente – cualquier cosa menos pop – tu punto de referencia era la historia occidental de la música, a eso estabas conectado, eso era un hecho. Quizás te gustaba el rock and roll, pero tenías que amar a Bach. Tal vez te gustaba el Art Ensemble de Chicago, pero te tenía que encantar Beethoven. Y yo no sabía si realmente los amaba, me gustaban, pero no sabía si realmente los amaba. Estos compositores como Lucier y Robert Ashley, toda esa generación, decían no, tu puedes hacer música que no provenga de esa tradición europea, sino de otra cultural musical, o de un descubrimiento científico, o de una obra literaria, o de una pintura. Me refiero a que ellos destaparon la idea de lo que se trataba la música. Cuando me di cuenta de que la música podía ser cualquier cosa que me importara, entonces me di cuenta que yo también podía ser un compositor. Ahora, si he sido un buen compositor o no, eso es discutible. Cuanto más vivo, más me percaté de que en esa generación de compositores de vanguardia, aquellos cuya obra ha sobrevivido de mejor forma, aquellas obras que aún puedes escuchar y decir "wow, que gran pieza de música", son generalmente aquellos que tenían un sentido musical tradicional muy marcado. Una comprensión muy potente de las funciones musicales, que desarrollas al estudiar toda

esa música antigua.

La forma en que evolucionó mi música estuvo muy influenciada por Lucier cuando yo era un estudiante y mis primeras obras tenían que ver con acústica de una u otra forma y se fue haciendo cada vez más minimalista hacia mediados de los años 70. Después sucedieron algunas cosas, primero empecé a trabajar con microcomputadores a fines de los 70, muy temprano, antes de Apple. Me interesó mucho utilizar computadoras para estructurar música. Siempre estuve fascinado por la música de Christian Wolf y siempre sentí que sus partituras de coordinación de principios de los 60 predecían la música basada en computadoras debido a la forma en que se organizaba el tiempo y el material. Después volví a vivir en Nueva York, de donde vengo, y en 1980 y me involucré mucho en la escena de música improvisada (downtown improvised music scene). Empecé a trabajar mucho más con intérpretes, más que nada improvisadores en combinación con electrónica y computadores, también era muy cercano a las bandas de noise y rock del downtown de NY (produje discos por varios años e incluso inicié un sello discográfico). Entonces creo que lo que sucedió en la segunda fase de mi vida fue que perdí mi pureza, ya no estaba tan centrado. Me refiero a que si miras a La Monte Young en un extremo y mirás a Nic Collins en algún lugar del medio, te darías cuenta de que Nic Collins está mucho más confundido que La Monte Young. Pero eso me gusta. Me gusta crear situaciones en las cuales la responsabilidad es compartida por todos los que participan de la música. Si se trata de una pieza en solitario no me importa ser un bastardo totalitario y hacer exactamente una cosa, pero si estoy trabajando con cinco personas – y no quiero ser un idiota – quiero incorporar su inteligencia, sus decisiones y su sentido de estética. No siento que pueda intuir mejor que ellos en variadas situaciones. Por lo que estuve muy feliz de descubrir la música improvisada y hacer una conexión con ese mundo.

Pienso que lo que sucedió con mi música es que en los últimos cinco o diez años, desde que empecé a enseñar, me volví a encontrar con una suerte de música electrónica fundamental y estoy haciendo piezas con computadores, pero también estoy haciendo piezas con electrónica de muy bajo nivel. Esto es claramente una inspiración de mis estudiantes que querían que desarrollara un curso sobre hacking y bending.

FG: *¿Podrías hacer un ejercicio de imaginar como será el futuro de la música experimental, cómo crees que se desarrollará en los próximos años?*

Sobre el futuro, es curioso, a veces se parece mucho al pasado. Tengo un amigo, él es uno de los grandes guitarristas de rock de todos los tiempos, Robert

Poss de Band of Susans. El me dijo una vez: "La historia es como un disco, no es como un círculo, es como el surco espiral de un disco. Siempre vuelves a un lugar muy similar, pero siempre está desplazado un poquito". El había estudiado historia en la universidad, así que confiaba en él. Después descubrí que un filósofo suizo – bastante conocido – llamado Jacob Burckhardt, decía básicamente lo mismo, pero no creo que lo comparara con un disco de vinilo. Los suizos, con excepción de Christian Marclay, no hacen eso muy a menudo. Yo veo ciclos. Los veo en muchas comunidades musicales, obviamente el mundo del pop está constantemente digiriendo y escupiéndose a si mismo, una y otra vez. Retromanía, es un maravilloso libro escrito por Simon Reynolds que habla sobre esto. En mi mundo extraño, de esta especie de música experimental moderna, lo veo suceder, veo estos ciclos. Lo que he podido observar estos últimos diez años, ha sido ver como el computador se ha convertido en el instrumento dominante en casi todas las formas de música. Obviamente es increíblemente poderoso y lo ocupo todo el tiempo, pero carece de fisicalidad, es un instrumento difícil de tocar comparado a un tambor o una guitarra, en el sentido que limita tu habilidad de crear ciertos tipos de música con él. Pienso que el circuit bending surgió como reacción a esta naturaleza no-física de los computadores y el software y el subsecuente interés en cosas como la arduino como una interface entre el mundo real y el computador.

El tipo de proyectos de hardware hacking en los que estoy involucrado, son una respuesta a esta no-fisicalidad de la computadora. Por lo tanto, ese conflicto, entre el poder del computador y su – se podría decir – expresividad frustrada, es un área que estoy observando con mucho cuidado en este momento, en todas partes, para ver como la gente lo está resolviendo. Lo que he encontrado en escenas muy interesantes, que son realmente históricas en un cierto sentido, es que están volviendo a trabajar con electrónica muy básica. No están ocupando computadores, no están ocupando pedales de efecto, están utilizando cosas como micrófonos de contacto, bobinas, motores eléctricos, discos duros rotos y tornamesas sin discos sobre ellas. Ellos están explorando los niveles básicos de la electrónica y no me sorprendería si pronto viéramos artistas manufacturando sus propios semiconductores. He visto algunos sitios web que te dan instrucciones de como hacer tu propio transistor en tu cocina y de alguna forma pienso que podremos ver más de eso en un futuro. Lo que es de cierta forma una exploración de la física básica de la nueva música, por así decir.

He visto signos de esto en los lugares más inusuales. Definitivamente lo vi el año 2011 en Tsonami y en

cierta medida este año. Pero el año pasado fue realmente impactante ver, noche que llegué, todo un concierto de este tipo de música. También vi un maravilloso festival en Ginebra que agrupaba a un número de artistas europeos que trabajan en este sentido. En Italia, Francia, Suiza, vi algo similar y también cuando estuve en Seul, Corea del Sur, donde hay una estupenda y muy pequeña escena organizada alrededor de ciertos espacios y agrupaciones que circulan bajo el nombre de dotolim y Ballon and Needle. Ellos también están haciendo un hermoso trabajo en torno a este tema. Creo que lo más bello de estas nuevas escenas es que han adoptado la improvisación por completo. Hay un tremendo número de improvisaciones que tienen lugar, pero que no suenan a nada que hayas escuchado antes debido a que los instrumentos son tan distintos.

Nicolas Collins > Originario de Nueva York, Estados Unidos. Estudió composición con Alvin Lucier y trabajó durante muchos años con David Tudor. Desde 1997 es editor de Leonardo Music Journal y desde 1999 es profesor en el departamento de sonido del Instituto de Arte de Chicago.

[www.nicolascollins.com](http://www.nicolascollins.com)



Fotografía: Rens Veninga para Festival de Arte Sonoro Tsunami 2012



Editor: Samuel Toro C.

Co-editor: Fernando Godoy

Diseño: Rodrigo Ríos Zunino

Fotografía portada: Rodrigo Acevedo

Distribución: Chancacazo Publicaciones Ltda.  
contacto@chancacazo.cl

Impresión: Oikos Impresos

Impreso en Valparaíso, Chile, enero 2014



Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Aural es una revista de Tsonami Arte Sonoro  
[www.tsonami.cl](http://www.tsonami.cl)