

Sabel Gavaldon ENTREVISTA. *Authenticité*.

Després d’arribar al poder a Guinea Co-nakry l’any 1958, una de les mesures del govern revolucionari de Sékou Touré va ser el conjunt de programes de producció d’orquestrres nacionals conegut amb el nom d’*Authenticité* i la fundació del segell discogràfic estatal Syliphone. Què t’interessa d’aquest fet històric?

El que m’intriga per damunt de tot és la nostra recepció dels productes culturals a què va donar lloc aquest procés històric. A la instal·lació *Authenticité*, l’etiquetatge dels discos remet molt directament a la utopia panafricanista i postcolonial no assolida, alhora que al·ludeix a les múltiples estratègies identitàries que posa en joc un procés històric tan complex com el que trobem documentat als àlbums de Syliphone. Però aquesta producció cultural, que era terriblement complexa, esdevé màgicament folklore tan aviat com és consumida ara i aquí. I penso que aquest procés pel qual s’usurpa a una cultura popular la seva dimensió històrica s’es-tén en bona mesura al fenomen de la *world music* (o músiques del món).

I com avalues l’ús de la tecnologia obsole-ta, com el tocadiscs, en el teu treball?

El que m’interessa és més aviat el mate-rial cultural obsolet. Quan parlem dels enregistraments de Syliphone, parlem d’una mena de material acústic i d’objectes de la cultura material que, de manera extra-nyia i no gaire conscient, ens fan somiar un moment anterior al nostre, una cosa com ara un temps mític de relacions huma-nes precapitalistes, més ingènues o més senzilles. Però és la nostra mirada, em temo, la que els ha tornat incontaminats i ingenus: la que construeix el folklore. Alhora que hi reprimim la història que, de fet, els emmarca: la del colonialisme i la construcció de l’Estat modern. D’alguna manera, per tant, la nostra relació amb aquests productes esdevé delirant i verti-ginosa, ben bé com si estiguéssim perduts dins el famós *Cuento de horror* de Juan José Arreola; és a dir, com si aquella dona que vam estimar s’hagués tornat un fantasma i nosaltres ara fóssim només l’escenari de les seves aparicions.

D’altra banda, el sociòleg Paul Yonnet va arribar a dir que “les paraules són velles perquè carreguen amb massa his-tòria; en canvi, les guitarres no”. Hi ha també en aquest sentit un interès per la història en el teu projecte?

Em sembla que no acabo d’entendre Yonnet. Em pregunto si més aviat no en carreguen molta, d’història. I de projeccions també. Només cal pensar en la manera com essen-cialitzem i racialitzem el ritme, com si determinats ritmes fossin “naturals” en una determinada gent. D’altra banda, si

parlem de productes culturals de pobles subalterns, passa que aquests productes són ràpidament deslocalitzats a l’interior d’un ordre de consum global que sempre té fam de noves particularitats locals. Aquests productes se’ls arrenca de la història. I és un cop desarrelats que se’ns tornen estranyament atractius i suggeridors, pot-ser quan ja no saben remetre a res.

Crec que en el teu projecte has sortejat amb molta subtileza el que podríem anomenar la temptació de la denúncia manifesta. Volies evitar una perspectiva massa directament política o “ideològicament edificant”?

En una pel·lícula sensacional d’ara fa una cinquantena d’anys, Chris Marker i Alain Resnais denunciaven el fet que el sentit original de les màscares africa-nes es pervertia en tornar-les objectes de consum i d’exposició a França. Però sospito que aquesta perspectiva, diguem-ne humanista i marxista, de *Les statues meurent aussi* avui ens resulta insufi-cient. I potser passa que l’única cosa que les màscares emmascaren realment és el procés pel qual el capital subsumeix i homogeneïtza les diverses comunitats humanes, alhora que necessita i produeix tota mena de simulacres d’alteritat i de diferència. Dos moviments que em semblen paral·lels, potser complementaris.

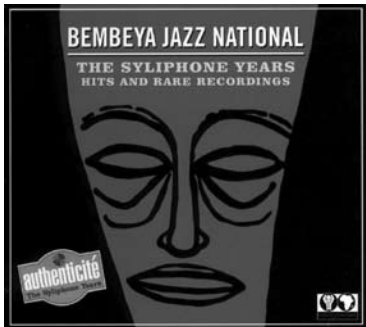
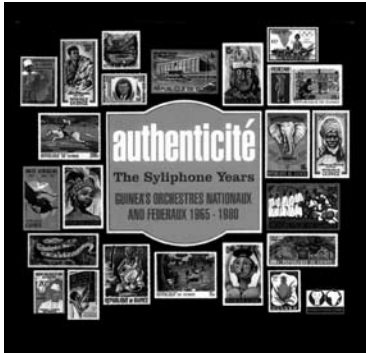
Em pregunto per què quan escoltem Kélé-tigui et ses Tambourinis sentim un pla-er que té molt a veure amb la suposada troballa d’un so genuí, espontani o au-tèntic. I aquest gest d’interrogar els plaers d’un mateix conduiria, per exem-ple, a mirar d’esbrinar què hi compartim tu, jo i aquell altre; vull dir, què hi ha de socialment sobredeterminat. Et preguntes quines són les maneres com imaginem, construïm i consumim folklo-re. O si, en definitiva, seria possi-ble que el folklore no fos cap altra cosa que la conseqüència necessària de la nostra modernitat, el seu defora constitutiu. En aquest sentit, m’atreu més la sospita que no pas la denúncia (de la qual el denunciant queda immedi-atament exclòs).

Pots explicar-nos en què consisteix la teva intervenció gràfica per a aquesta edició?

Simplement a reproduir un adhesiu que vaig trobar per atzar a la caràtula d’un àlbum de Balla et ses Balladins. L’adhesiu pertanyia a una desapareguda tenda de discos i de revelatge de fo-tos que es trobava al centre mateix de l’Hôtel Ivoire, un hotel enorme, mons-truós, a Abidjan. L’adhesiu té uns vint anys d’antiguitat i testimonia, doncs, el moment immediatament anterior a la popularització internacional del terme *world music*.



Guinée an XII. Pleins feux sur les artistes du peuple 1971 Éditions Syliphone Conakry SLP 21



Authenticité. The Syliphone Years 2007 Stern's Music STCD3025-26

Bembeya Jazz National The Syliphone Years 2007 Stern's Music STCD3029-30

Sabel Gavaldon ENTREVISTA. *Authenticité*.

Después de llegar al poder en Guinea Conakry en 1958, una de las medidas del gobierno revolucionario de Sékou Touré consistió en el conjunto de programas de producción de orquestas nacionales conocido como *Authenticité* y en la fundación del sello discográfico estatal Syliphone. ¿Qué te interesa de ese hecho histórico?

Lo que me intriga más que nada es nuestra recepción de los productos culturales a los que dio lugar ese proceso histórico. En la instalación *Authenticité*, el etiquetaje de los discos remite de un modo muy directo a la utopía fracasada panafricanista y poscolonial, al tiempo que alude a las múltiples estrategias identitarias que pone en juego un proceso histórico tan complejo como el que hallamos documentado en los álbumes de Syliphone. Sin embargo, esa producción cultural, que fue terriblemente compleja, pasa a ser mágicamente folclore en cuanto se consume ahora y aquí. Y apuesto a que este proceso por el cual se usurpa a una cultura popular su dimensión histórica se extiende en buena medida al fenómeno de la world music (o músicas del mundo).

¿Y cómo valoras el uso de la tecnología obsoleta, como el tocadiscos, en tu trabajo?

Más bien diría que me interesa el material cultural obsoleto. Cuando hablamos de las grabaciones de Syliphone, hablamos de un cierto tipo de material acústico y de objetos de la cultura material que, de modo un tanto extraño y no demasiado consciente, nos hacen soñar con un momento anterior al nuestro, algo así como un tiempo mítico de relaciones humanas precapitalistas, más ingenuas o más sencillas. Aunque mucho me temo que es nuestra mirada la que los vuelve incontaminados e ingenuos, la que construye el folclore. Y a su vez, la que reprime en ellos la historia que en realidad los enmarca, la del colonialismo y la construcción del Estado moderno. De algún modo, nuestra relación con estos productos se vuelve delirante y vertiginosa, como si de hecho anduviéramos perdidos en aquel famoso *Cuento de horror* de Juan José Arreola; es decir, como si la mujer que amábamos se hubiera convertido en fantasma y ahora nosotros fuésemos solamente el escenario de sus apariciones.

Por otro lado, el sociólogo Paul Yonnet llegó a decir que “las palabras son viejas porque cargan con demasiada historia; en cambio, las guitaras no”. ¿Hay también en ese sentido un interés por la historia en tu proyecto?

Me parece que no entiendo del todo a Yonnet. Me pregunto si, más bien, no es mucha la historia con que cargan. Y muchas las proyeccio-nes. Basta con pensar en el modo en que esencializamos y racializamos el ritmo, como si determinados ritmos fuesen “naturales” en determi-nada gente. Por otro lado, cuando hablamos de productos culturales de pueblos subalternos, sucede que esos productos se deslocalizan rápidamente dentro de un orden de consumo global siempre ávido de nuevas particularidades locales. A estos productos se los arranca de la historia. Y ya desarraigados se vuelven extrañamente atractivos y sugerentes, quizá cuando ya no saben remitir a nada.

Creo que en tu proyecto has sorteado con mucha sutileza lo que podríamos llamar la tentación de la denuncia manifesta. ¿Querías evitar una pers-pectiva demasiado directamente política o “ideológicamente edificante”?

En una película sensacional de hará unos cincuenta años, Chris Mar-ker y Alain Resnais denunciaban el hecho de que el sentido original de las máscaras africanas se pervertía al hacer de ellas objetos de consumo y exposición en Francia. Pero sospecho que esta perspectiva, llamémosla humanista y marxista, de *Les statues meurent aussi* se nos ha vuelto insuficiente. Y quizá ocurra que lo único que las máscaras realmente enmascaran es aquel proceso por el cual el capital subsume y homogeneiza las más diversas comunidades humanas, a la vez que ne-cesita y produce todo tipo de simulacros de alteridad y diferencia. Dos movimientos que me parecen paralelos, tal vez complementarios. Me pregunto por qué al escuchar Kélétigui et ses Tambourinis senti-mos un placer que tiene mucho que ver con el supuesto hallazgo de un sonido genuino, espontáneo o auténtico. El gesto de interrogar uno mismo sus placeres conduce, por ejemplo, a intentar dar con lo que ahí puede que compartamos tú, yo y aquel otro; quiero decir, lo socialmente sobredeterminado. Y ahí te preguntas de qué modos imagi-namos, construimos y consumimos folclore. O si, en definitiva, sería posible que el folclore no fuese más que la consecuencia necesaria de nuestra modernidad, su afuera constitutivo. En este sentido, me atrae más la sospecha que la denuncia (de la que el denunciante queda excluido de inmediato).

¿Puedes contarnos en qué consiste tu intervención gráfica para esta edición?

En reproducir simplemente un adhesivo que encontré por azar en la caràtula de un àlbum de Balla et ses Balladins. El adhesivo pertene-cía a una desaparecida tienda de discos y de revelado de fotos que se encontraba en el centro mismo del Hôtel Ivoire, un hotel enorme, monstruoso, en Abiyán. El adhesivo tendrá unos veinte años de anti-güedad y, por lo tanto, atestigua del momento inmediatamente anterior a la popularización internacional del término *world music*.

Sabel Gavaldon INTERVIEW. *Authenticité*.

After assuming control of Guinea-Conakry in 1958, one of the measures taken by the revolutionary government of Sékou Touré was the set of production programmes by national orchestras known by the name *Authenticité* and the founding of the state record company, Syliphone. What interests you about this historic event?

What intrigues me above all is our reception of the cultural prod-ucts which give rise to this historic process. At the *Authenticité* installation the labelling of the discs refers very directly to the unachieved pan-African and post-colonial utopia while alluding to the multiple identity strategies put into action by a historic process as complex as the one we find documented in the Syliphone albums. But this cultural production, which was terribly complex, magically becomes folklore as soon as it is consumed here and now. Furthermore, this process by which a popular culture’s historic dimension is usurped is, I believe, largely due to the phenomenon of World Music.

And how do you see the use of obsolete technology such as record players in your work?

What truly interests me is obsolete cultural material. When we dis-cuss the Syliphone recordings, we are discussing a type of acoustic material and objects of material culture that, in a strange way and not very consciously, make us dream of a time before this, something like a mythic time of pre-capitalistic human relations, more naïve or simpler. But it is our point of view, I’m afraid, that makes them uncontaminated and naïve: this is what creates folklore. At the same time we suppress the history that, in fact, frames them: that of colonialism and the construction of the modern state. In a way, therefore, our relationship with these products becomes confused and vertiginous. It is as if we were lost in the famous “Horror story” by Juan José Arreola; it is as if that woman that we were in love with had turned into a ghost and we were now reduced to being the mere stage for her apparitions.

On the other hand, the sociologist, Paul Yonnet, said that, “words are old because they carry too much history whereas guitars do not”. Is there also, in this sense, an interest for history in your project?

I think I do not fully understand Yonnet. I wonder if, rather, guitars don’t carry a lot of history as well as projections. One only has to consider the way in which we essentialise and racially label rhythm, as if some rhythms were *natural* to certain peoples. On the other hand, if we speak of cultural products from subaltern cultures, it happens that these products are rapidly de-localised towards the interior of an order of global consumption that is al-ways hungry for new local colour. These products are torn away from history. It is when they are uprooted that they become strangely attractive and suggestive to us, perhaps when they no longer refer to anything.

I believe that in your project you have dealt with what we could call “the temptation to overtly accuse” with great subtlety. Did you want to avoid a perspective that was too directly political or “ideologically edifying”?

In a sensational film from about fifty years ago, Chris Marker and Alain Resnais denounced that fact that the original meaning of Af-rican masks was perverted in making them objects of consumption and exhibition in France. But I suppose that this perspective, let’s call it humanist and Marxist, which informs *Les Statues meurent aussi* would today seem insufficient. Perhaps what happens is that the only thing that the masks really cover up is the process by which capital subsumes and homogenises the different human com-munities while at the same time needing and producing all types of simulation of otherness and difference. These are two movements that seem to me to be parallel, and perhaps complementary. I wonder why when we listen to Kélétigui et ses Tambourinis we feel a pleasure that has a lot to do with the supposed discovery of a genuine, spontaneous or authentic sound. This gesture of question-ing one’s own pleasures would lead to, for example, trying to de-termine what it is that we share; you, me and that other person. I mean, what is actually socially predetermined. You wonder in what ways we imagine, construct and consume folklore. Or if, defini-tively, it might be possible that folklore is not anything but the necessary consequence of our modernity, its constitutive outside. In this sense I am more attracted to the suspicion than to the ac-cusation (of which the accuser is immediately excluded).

Could you explain what your graphic intervention consists of for this edition?

It is simply the reproduction of a sticker I found by chance on the cover of an album by Balla et ses Balladins. The sticker belonged to a defunct record and photograph developing store located in the very centre of the Hôtel Ivoire, an enormous, monstrous hotel in Abidjan. The sticker is twenty years old and is witness, therefore, to the time immediately before the international popularisation of the term World Music.