
Art, tecnologia i nous processos creatius. El cas dels DJ

Mònica Ruz Satorras

Centre d'Estudis de Sociologia de la Cultura i de les Arts
Universitat de Barcelona

Resumen: La introducción de las nuevas tecnologías en el ámbito artístico ha dado lugar a diversos procesos de cambio, tanto de los paradigmas estéticos como de las propias prácticas artísticas. En este contexto, se produce la emergencia de un nuevo tipo de artista que utiliza los soportes tecnológicos como instrumento básico de su creación, y al mismo tiempo tiene lugar una redefinición de ciertas prácticas profesionales de carácter marcadamente técnico, que anteriormente estaban marginadas del discurso artístico. El objetivo del presente trabajo es ejemplificar todos estos procesos a través del caso concreto de los *disc-jockeys* de música *techno*, una figura sobre la que se ha construido una nueva identidad social de carácter artístico. Los temas a tratar son: a) el desarrollo histórico de la profesión, desde sus orígenes hasta el actual proceso de reconocimiento artístico; b) la emergencia de una nueva ideología que legitima su carácter artístico y la autenticidad de su creación; y c) los aspectos en los que se materializa la nueva profesionalidad artística del *disc-jockey*.

Abstract: A process of multiple change in aesthetic paradigms as well as in artistic practice has been initiated by the introduction of new technologies into the artistic world. In this context, a new type of artist has emerged who makes use of new technological recourses as the main tool for the artistic creation. This phenomenon, in turn, brings about a redefinition of the professional practice as predominately technological

which was previously excluded from the artistic discourse.

The aim of this article is to show this process in the case of the disc-jockey of modern «Techno-music» who has been attributed with a new social identity as artist. First, the historical development of the profession from its beginnings up to the current process of artistic recognition is described. Second, the emergence of a new ideology which legitimates its artistic character, creation and authenticity is examined, and third, the manifestation of this new artistic professionalism.

Introducció

Segurament, un dels canvis més profunds que estan vivint les societats contemporànies és la creixent implicació dels suports tecnològics en tots els àmbits del coneixement i la creació. En l'àmbit artístic, la progressiva introducció de la tecnologia ha comportat diversos processos de canvi, tant dels paradigmes estètics de l'art actual que adquireix un creixent caràcter tecnocientífic, com de les mateixes pràctiques artístiques, cada cop més vinculades als components tecnològics. De manera que la pròpia figura de l'artista és objecte d'un procés de redefinició, sent nombrosos els estudis que ens parlen de l'aparició d'un nou tipus d'artista, un artista que utilitza els suports tecnològics com a instrument bàsic de la seva creació.

Aquest procés ha generat un intens debat entorn el paper que han de jugar els medis tecnològics en la creació, i on es qüestiona la pròpia autenticitat de l'art, entenent-se que la tecnologia és oposada a la creació artística. Les crítiques a la tecnologia han estat una constant des dels orígens d'aquestes aplicacions en els diversos àmbits artístics, al·legant el seu caràcter antinatural i adulterant de l'art. Actualment, i de forma paral·lela al predomini dels instruments tecnològics en la creació, apareixen noves ideologies que defensen el valor artístic de la tecnologia.

La utilització de la tecnologia en els diferents processos creatius ha plantejat un polèmic conflicte de definició en l'art contemporani, però precisament un dels aspectes que caracteritza la concepció actual del món artístic és aquest procés permanent de reconsideració artística; de manera que, la pròpia dinàmica artística es configura al voltant d'aquestes disputes per establir els criteris de la seva delimitació. És el que Bourdieu¹ ha anomenat la dinàmica d'inclusió/exclu-

1. Pierre BOURDIEU (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

sió, que s'organitza entorn una pluralitat d'artistes i una diversitat d'obres i gèneres en competència, que reclamen el seu caràcter creatiu, exclusiu i innovador. Així, els actors que intervenen en el camp artístic estan en concurrència amb la definició mateixa del què és art. Determinats canvis de consideració artística, que atorguen una revalorització de certes activitats socials, poden conduir al reconeixement de pràctiques que anteriorment no es consideraven pertanyents a l'univers artístic. En aquest sentit, un dels objectius generals del meu estudi és mostrar, a través de la figura del *disc-jockey*, la redefinició en termes artístics de determinades pràctiques professionals vinculades a les noves tecnologies, en un principi relegades del discurs artístic.

Fins fa poc, el paper que jugava el DJ² dins l'àmbit musical era un paper marginal, relegat a la funció de tècnic i d'expert coneixedor de les diferents músiques, sense un reconeixement social de la seva activitat. Però, actualment, dins el context de la música *techno*,³ la professió de DJ és objecte d'un cert reconeixement públic de la seva activitat, que ha significat l'inici de la seva legitimació artística dins l'àmbit musical. El DJ s'ha convertit en una de les figures més destacades en la música *techno*; el paper que exerceix podria equiparar-se, en alguns aspectes, al dels grups de música moderns: tenen un públic majoritàriament juvenil, s'organitzen concerts i sessions especials, fan gires a nivell mundial i creen els seus propis segells discogràfics.

Desenvolupament històric de la figura del *disc-jockey*

Els primers DJ estan íntimament lligats al context radiofònic, quan a partir de la Segona Guerra Mundial als EUA començaren a generalitzar-se diversos programes de ràdio, en els quals hi havia una persona que posava els discs i els comentava d'una manera informal. Però, tot i la gran popularitat que la ràdio proporcionà al DJ, el seu increment més notable es donà en la dècada dels setanta, amb l'aparició de les discoteques.⁴ Amb l'aparició dels DJ de dis-

2. Aquestes sigles s'utilitzen normalment per a referir-se al *disc-jockey*.

3. Tradicionalment, s'utilitza el terme *techno* per referir-se indiferentment a diversos estils musicals d'origen tecnològic (*techno* prové, de fet, de la paraula tecnologia). Aquesta música té les seves arrels en les màquines de sons creades pels futuristes italians a principis de segle. A mitjans dels anys vuitanta, es començà a utilitzar el concepte com a definició d'un estil musical concret: la música electrònica i de ritmes ballables sorgida a Detroit. En el present estudi, quan parlo de música *techno* em refereixo a la multiplicitat d'estils —*house*, *ambient*, *drum'n'bass*, *techno*, *trance*, *hip-hop*, etc.—, que són produïts de manera electrònica.

4. Vegeu *disc-jockey* a *The New Encyclopedia Britannica*, vol. 4, p. 121.

coteca, començà també a diferenciar-se el que és pròpiament un DJ,⁵ que tan sols es dedica a posar discs, del locutor (*speaker*), que és qui realitza els comentaris. Progressivament, i a mida que se succeïren els avanços tècnics —perfeccionament dels plats, aparició de les taules de mescla casolanes— augmenta també el component tecnològic de la professió. La diferència amb el DJ original és que es passa del predomini del component cognoscitiu —el DJ ha de conèixer les músiques existents, els estils, els grups, els segells discogràfics,...—, al predomini del component tècnic, que amplia les capacitats creatives.

Els DJ de *hip-hop* van ser dels primers que varen utilitzar la taula de mescles i els plats d'una manera innovadora, a finals de la dècada dels setanta, als EUA. El *hip-hop*, relacionat íntimament amb la cultura del *rap*, el *graffiti* i el *break dancing* introdueix nous recursos i tècniques creatives com el *scratch*,⁶ entrar discs al revés o punxar⁷ un mateix tema en ambdós plats simultàniament. Pels artistes del *hip-hop*, la tecnologia es converteix en una eina de creació en si mateixa, promovent una nova utilització del disc, que es converteix en una espècie de nou instrument, amb el qual és possible descobrir nous sons a partir d'altres ja existents. Però, tot i que en el *hip-hop* el DJ té un paper important, la seva tasca consisteix a acompanyar al *rapper* o *break dancer* en les seves sessions de ball. El coneixement més general dels DJ es donarà amb l'arribada de la música *techno* i de la seva popularització com a música de ball. Es parla de *techno* també com un moviment cultural, al igual que ho és el *rock*, i on els DJ s'han convertit en una de les seves figures més representatives. Així com en el *rock*, els creadors musicals més destacats són els grups de música, el *techno* ha donat un major protagonisme als DJ, que progressivament s'han introduït en el terreny de la creació musical, adquirint sobre aquesta un major control.

El nou procés de reconeixement artístic

Quan parlem de reconeixement artístic del DJ hem de fer-ho des de dues perspectives:

1. Des del nou reconeixement artístic de la pròpia activitat del

5. Com el seu nom indica, *disc-jockey* en anglès significa el que sap manipular discs.

6. Tècnica que consisteix en lliscar l'agulla sobre el disc cap endavant i cap enrere, per aconseguir un efecte sonor diferent a l'original.

7. Habitualment, s'utilitza la paraula «punxar» per referir-se a la tasca de posar discs que realitzen els DJ i que comprèn diferents tècniques segons la manera de fer-ho.

DJ, és a dir, posar discs, a la qual s'atribueixen nous significats de caràcter artístic. El fet que diferencia aquest tipus de DJ és la capacitat que tenen de crear nous sons, noves formes musicals en el mateix acte de mesclar, un aspecte que està íntimament lligat a les possibilitats que ofereix la música *techno*. En tractar-se d'una música elaborada en la seva totalitat amb mitjans electrònics de predomini rítmic, el DJ té una major capacitat per mesclar cançons i introduir variacions.

La música electrònica dona més facilitats perquè els ritmes són electrònics, és més abstracta i et permet mesclar-la millor. És molt més difícil mesclar una cosa tocada per una persona, per exemple una cançó dels Rollings és impossible de mesclar, té una melodia, una veu. El techno, en canvi, és molt més so que música, per dir-ho d'alguna manera. També, ha arribat un punt en què els discs estan pensats pels DJ. La majoria de música techno és per mesclar, és més rítmica, no té una línia melòdica molt determinada, i si la mescles amb una altra que només sigui ritme, pots estar cinc minuts que ningú se n'adonarà com-te de que són dues cançons.[...]

La música electrònica et permet jugar amb el so de dos o tres cançons diferents, i alhora et dona un punt creatiu similar al del músic, amb el qual arribes a la gent. La música electrònica es presta a això, la música *pop* o el rock et dona menys joc. És amb la música electrònica amb la qual un DJ es pot expressar millor, tot i que hi ha altres tipus de música que donen bastant marge d'acció al DJ, no ofereixen potser una via d'expressió tan clara.⁸

Degut a les seves característiques estètiques, la música *techno* ha permès als Djs perfeccionar l'acte de la mescla i introduir noves tècniques creatives. Algunes d'aquestes noves tècniques pròpies dels DJ de música *techno* són, per exemple, el *backspeed* —que consisteix en crear un ritme a partir de dos discs diferents, o el *crossfader*, que és la fusió de dos fragments mitjançant la variació del volum de cada un d'ells, de manera que gairebé no es percep el canvi de l'un a l'altre. Podem afirmar, doncs, que en el cas dels DJ un determinat desenvolupament estètic ha donat llum a una pràctica diferent de l'activitat, que ha significat una nova identitat social de caràcter artístic. L'estètica constitueix, en totes les arts, la base del discurs crític; i en el cas dels DJ, l'adscripció a una estètica determinada ha constituït l'inici de la crítica del món artístic cap aquesta activitat.

2. En segon lloc, el seu reconeixement artístic es fonamenta en la seva nova tasca de productor musical, fet que implica que el DJ

8. Entrevistes realitzades en profunditat.

no es limita tan sols a posar discs, sinó que realitza les seves pròpies creacions musicals.

A la dècada dels vuitanta, irrompen en el mercat una nova sèrie d'eines electròniques destinades al consum popular: els sintetitzadors, el *sampler* i la tecnologia MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*). Tot i que alguns d'aquests instruments havien estat introduïts pels americans, no va ser fins l'entrada de les companyies japoneses al mercat, quan aquests aparells van accedir al consum massiu. La introducció de totes aquestes tecnologies en el procés creatiu ha portat una sèrie de transformacions dràstiques en la creació musical i en la concepció del que ha de ser un músic. En ser cada cop més dominant el paper de la tecnologia en els processos creatius, les professions íntimament lligades als aspectes tecnològics, com els productors musicals, els enginyers de so o els DJ, han guanyat accés al procés creatiu i, en conseqüència, ha canviat també la seva concepció. Com indica Goodwin,⁹ actualment és possible que, en absència dels propis músics, un productor pugui realitzar els seus propis discs, amb el resultat d'un increment de visibilitat del seu rol. Una de les conseqüències d'aquestes transformacions ha estat la revalorització de l'estatus d'aquestes pràctiques, que han passat de tenir una consideració merament tècnica, a una nova consideració artística.

Les noves possibilitats que ofereix la tecnologia musical han estat aprofitades també pels DJ, que en tenir un coneixement tècnic elevat, tenen una especial facilitat per utilitzar aquests instruments. És d'aquesta manera com els DJ comencen a fer les seves pròpies produccions musicals que, en la majoria dels casos, suposen un complement de l'activitat com a DJ. Així, molts dels DJ de renom internacional —Jeff Mills, John Aquaviva o Laurent Garnier— es dediquen de manera intensa a l'activitat de DJ (realitzen gires a nivell internacional, etc.), però han editat també les seves pròpies creacions musicals. En tots aquests casos, la producció musical no es concep com una activitat separada de la seva faceta com a DJ, sinó que representa un esglaó més en la seva carrera professional; per aquest motiu, és comú firmar el disc amb el mateix nom que s'utilitza com a DJ. És, a més a més, una manera de promoure l'activitat com a DJ, deixant de banda els significats que li puguin donar personalment. De manera que tots els DJ més coneguts tenen algun disc en el mercat.

9. Andrew GOODWIN (1992), «Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music», a: James LLULL (ed.), *Popular music and communication*, Newbury Park (Califòrnia), Sage Publications, p. 81.

La meua activitat creativa és punxar i, tant com sigui possible, portar algunes produccions. Aquesta és la millor manera de promocionar-me en els clubs (John Aquaviva, a A Barna, març de 1997).

És superimportant per la carrera de DJ tenir discs, tenir material gravat. Primer, per tenir un cachet¹⁰ més elevat, tots aquests DJ que tenen un cachet tan elevat, fan música també i tenen discs. Sinó fas això, mai pots pujar aquest esglaó.¹¹

El problema amb què es troben els artistes de música *techno* és que, en ser una música programada, resulta complicat realitzar-la en directe; per això, la majoria dels DJ productors adquireixen prestigi amb els seus discs, però quan actuen en directe ho fan, generalment, com a DJ, no com a músics. Un clar exemple d'aquest fenomen tan comú és Josh Wink, un DJ i productor musical que ha editat diversos discs, alguns dels quals han venut més de mig milió de còpies en tot el món, i que ha signat contractes amb multinacionals discogràfiques tan importants com Columbia o Sony. Wink, que és conegut per la popularitat dels seus discs, realitza gires internacionals com a DJ, però mai ha realitzat una sessió en directe com a productor musical.

De vegades em plantejo la possibilitat de fer un directe, però de moment em suposa un problema perquè necessitaria traslladar una bona part del meu estudi; en canvi, punxar és molt còmode perquè només has de traslladar una maleta amb discs. M'agrada punxar, és fàcil i no necessites un gran equip (Josh Wink, a El País de las Tentaciones, 7 de març de 1997).

Un altre dels aspectes que ha impulsat aquest nou reconeixement artístic de la professió de DJ, ha estat l'interès creixent que alguns artistes consagrats mostren per obtenir la seva col·laboració. Com mostra Kealy,¹² a partir dels anys seixanta sorgí un nou tipus de col·laboració entre músics de rock i mescladors de so, que començà a destacar la importància estètica del treball d'aquests últims, i alhora es desenvolupava i promovia una nova ideologia de l'artista-mesclador. El reconeixement del món artístic establert ha estat, segons Kealy, un dels factors fonamentals perquè aquestes professions siguin reconegudes com a activitats artístiques, completant la transició del món de l'ofici al món de l'art. Aquesta forma de reconeixement s'ha donat també amb en DJ,¹³ que exerceixen també com

10. En francès, es refereix a la retribució econòmica d'un artista.

11. Entrevistes realitzades en profunditat.

12. Edward R. KEALY (1979), «From craft to art: The case of sound mixers and popular music», a: *Sociology of Work and Occupations*, núm. 6, p. 75-100.

13. De fet, la professió de DJ i la de remesclador poden arribar a confondre's: un DJ fa mescles en directe, mentre que el remesclador realitza aquesta tasca en un estudi.

14. Keith NEGUS (1992), *Culture and conflict in the Popular Music Industry*, United Kingdom. Edward ARNOLD (ed.).

a remescladors de grups i artistes consagrats. Depeche Mode, Pet Shop Boys, Björk, New Order, Madonna, Michael Jackson, U2 o David Bowie, són alguns exemples d'artistes que han recorregut a la col·laboració de remescladors (molt d'ells DJ) per elaborar alguns dels seus temes.

La nova ideologia artística i professional

Cada gènere musical emergent en la cultura popular posseeix les seves pròpies convencions d'autenticitat, és el que Keith Negus¹⁴ denomina «ética de l'autenticitat», que és adoptada per les audiències i es troba en un procés de canvi continu. L'ética de l'autenticitat és la forma de legitimar-se dels diferents gèneres musicals, sempre en relació oposició a altres estils musicals. Com ens mostra Simon Firth,¹⁵ a partir dels anys trenta, un fet característic dels diferents gèneres musicals emergents (el rock, el *rhythm and blues* i el *punk*) és el fet que defensen la seva autenticitat com una reacció explícita contra la tecnologia. Les objeccions comuns a la utilització de la tecnologia, com a medi de creació musical, són el seu caràcter antinatural, la seva elaboració amb sons artificials, la seva oposició a la comunitat en apartar els intèrprets de l'audiència, i la seva oposició a la composició.¹⁶ Fins i tot, alguns sociòlegs com Kurt Blaukopf,¹⁷ assenyalen que un dels canvis més significatius del desenvolupament tecnològic, en la producció musical, és la pèrdua de la percepció de la música com una aura única.

En aquest sentit, la figura del DJ és portadora d'una nova ideologia, que trenca amb les controvèrsies generades per la introducció de la tecnologia en el procés creatiu, en legitimar-la com un instrument artístic innovador. Aquesta ideologia propugna un nou tipus d'autenticitat que es legitima en relació (oposició) a l'activitat pròpia del músic, afegint nous valors de creativitat que el músic no té.

Busco respostes diferents. Quan punxo discs és animalístic, busco entendre a la gent, és energia instantània. Mentre faig música, tot és diferent, perquè és la meua energia, per mi. Busco els meus sentiments, no tocar a la gent, sinó tocar-me a mi. Quan composes, intentes sentir-te el més a prop possible de tu mateix; i quan puntxes, intentes sentir-te el més a prop possible de la gent (Derrick May, Dance de Lux, juny de 1996).

15. Simon FIRTH (1988), «El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular», a: *Papers Revista de Sociologia*, núm. 29.

16. Simon FIRTH (1988), «El arte frente...», p. 180-181.

17. Kurt BLAUKOPF (1992), *Musical life in a chaining society. Aspects of Music Sociology*, Portland (Oregon), Amadeus Press.

Hi ha diverses diferències entre una sessió de disc-jockey i un concert de música, sigui aquest de jazz, rock o blues. Quan vas a un concert, hi vas a veure un artista; quan vas a un club, hi vas a escoltar a un artista, quan vas a un concert, coneixes els temes que sonaran i la música, la podràs reproduir a casa, un cop acabat el recital. Contràriament, un disc-jockey porta sempre música nova, fresca, que el públic no espera i que sona sense un ordre predeterminat. Una sessió de ball et proporciona un viatge, és com un llibre obert que s'escriu sobre la marxa. En un concert, sigui dels Stones o d'Orbital, saps més o menys el que passarà, mentre que en una sessió no en tens ni idea. És el més excitant, un món que mai es repeteix i un camí marcat pel disc-jockey, en relació amb el que veu. Un rocker no pot variar el seu repertori; en funció de les reaccions del públic; en canvi, un disc-jockey ha de fer-ho (Laurent Garnier, a El País de las Tentaciones, 17 de gener de 1997).

Com a disc-jockey, ets molt més creatiu que com a músic. El DJ té una gran capacitat de reacció, segons com veu a la gent. Com a músic, en canvi, portes els temes programats i no pots modificar massa el so en directe. La creativitat del live act està a l'estudi (David Nicolau, a El País de las Tentaciones, 25 de juliol de 1997).

Pel DJ, la seva creació, a diferència de la del músic, variarà segons la reacció del públic, la seva composició no és anterior a la seva actuació, sinó que sorgeix amb la interacció amb l'audiència. Les actuacions de DJ s'han promocionat com un nou tipus d'espectacle en directe, on es creen noves formes musicals que es perceben com una aura única, en el sentit que són originals i irrepetibles, sempre diferents segons el moment.

La materialització de la nova professionalitat artística del DJ

Un dels aspectes que m'interessava mostrar en aquest estudi, era la manera com s'havien materialitzat tots aquests canvis referents a la nova valoració artística de la figura DJ. Bàsicament, el que em plantejava era que si realment el DJ era considerat com un nou agent creador dins l'àmbit musical, això havia de legitimar-se en determinats medis o des de determinades institucions o agents, i alhora hauria comportat certs canvis sobre la pròpia dinàmica professional del DJ. Per estudiar aquests processos, em vaig centrar en l'àmbit territorial de Barcelona ciutat, i vaig dur a terme una anàlisi qualitativa que va consistir en: a) l'estudi del context immediat del DJ de música *techno*, i de tots aquells medis que d'alguna manera estan relacionats o contribueixen a la configuració de la figura del DJ; b) entrevistes, en profunditat, als propis DJ.

D'aquesta anàlisi, m'agradaria destacar una sèrie d'aspectes fonamentals que manifesten la nova professionalitat artística del DJ

de música *techno*:

a Un augment del seu grau de visibilitat en la premsa especialitzada, des d'on s'han redactat articles específics que ressalten les seves qualitats artístiques. Un aspecte que m'agradaria destacar és la progressiva visibilitat que també s'ha donat en aquests mitjans, a través dels anuncis de les discoteques. Tot i que, a Barcelona, hi ha DJ des de fa molts anys, les discoteques no els han començat a anomenar en les seves propagandes o *flyers*,¹⁸ fins fa molt poc. En aquests anuncis, on abans s'assenyalava el tipus de música que es podia escoltar, la figura del DJ ha guanyat terreny de manera progressiva. Actualment, fins i tot en sales on no s'escoltava música *techno*, també hi ha una progressiva tendència a parlar del DJ, com és el cas del *Jamboree*, un club de jazz que té més de vuit anys d'antiguitat i que començà a esmentar els DJ a partir del juny del 1996. A més a més, cada cop és més comú que en els *flyers* s'inclouï una petita ressenya de la trajectòria professional del DJ, del seu estil musical o d'algun aspecte específic de seva manera de punxar. És, en aquest sentit que els *flyers* han constituït un dels millors mitjans de difusió de l'activitat artística del DJ, on se'l presenta molts cops com una figura de culte.

Però, la nova categorització artística també és visible en els mitjans de comunicació genèrics, per exemple, en diversos articles es poden observar aquestes referències:

Ballant durant hores els eclèctics ritmes que des d'un altar replet de sintetitzadors i plats trufats de microprocessadors predicaven els sacerdots del techno, els disc-jockeys. [...] «No és exagerat considerar-los déus. Els disc-jockeys són els que ens fan ballar i al·lucinar. Sense ells, aquesta música no existiria». Virginia Masterson definia a la perfecció l'admiració i el respecte que aquesta legió d'addictes al techno professen pels creadors (El País, 10 de juny de 1996).

*Descobriu per què un **disc-jockey pot ser elevat a la categoria de músic** (només cal tenir en compte que el seu instrument són els discs, en lloc d'una guitarra o una bateria)... (Avui, rock & clàssic, 12 de juny de 1996).*

Un clar exemple d'aquesta menció progressiva en els mitjans és l'aparició, a partir de l'any 1996, d'un apartat específic titulat «pinchadiscos», dins de la secció de música del suplement *Tentaciones* del diari *El País*. Un altre exemple que destaca aquesta dimensió artística del DJ és un reportatge que al setembre del 1997, va publicar el *magazine* de *La Vanguardia*, «Culto a los disc-jockeys. De pinchadiscos a estrellas de la música de vanguardia» (*La Vanguardia, magazine*, 7 de setembre de 1997, p. 46-51).

18. Nom que reben els fulletons propagandístics de les discoteques, on s'anuncia la programació.

b) Un fenomen recent a Barcelona és l'aparició d'empreses que es dediquen a la representació artística del DJ. La representació artística és una pràctica encara poc professionalitzada, hi ha molt poques d'aquestes empreses que tinguin una activitat important, però, tot i així, la seva aparició és significativa perquè reflexa un canvi en l'activitat del DJ, una activitat que com he assenyalat es caracteritza cada cop més per la seva professionalitat artística.

Producciones Animadas neix a finals de 1991; és una empresa dedicada a organitzar concerts i a dissenyar la programació musical d'algunes sales de Barcelona o d'esdeveniments culturals, com el Grec. No són representants de cap DJ en particular, tot i que tenen diversos contactes amb membres d'aquest col·lectiu que participen en els espectacles que ells produeixen. La majoria de les activitats que realitzen giren al voltant dels grups de música, tot i que destaca que l'organització de sessions de DJ va en augment, ja que cada cop és més rentable. A l'inici d'aquestes activitats, aquesta empresa havia portat algun DJ de fora, però no era usual, i normalment actuava com a complement d'algun grup de música. El problema amb què es trobaven quan organitzaven una sessió específica d'algun DJ, és que no hi havia públic, segons ells perquè, en aquells moments (1992), la gent no estava acostumada a pagar una entrada per veure un DJ com si fos un grup de música. Però, actualment, fins i tot, pot donar un major benefici; portar un gran DJ costa menys diners que portar un grup de música, i si el DJ és conegut, es pot cobrar un preu similar per l'entrada. De manera que, en el terreny de la música electrònica, és un fet creixent, segons aquesta empresa, la substitució progressiva del músic o programador, pel DJ. Parlem de DJ internacionals ja que, a Espanya, encara no hi ha figures amb aquest estatus.

Advanced Music es creà el 1993, amb motiu de l'organització del Sónar (Festival Internacional de Música Avançada i Art Multimèdia), i a partir d'aquí es configurà com una empresa que gira entorn la programació de diferents esdeveniments relacionats amb l'art i l'electrònica. Entre la gran diversitat d'activitats a què es dediquen, destaca la representació de DJ, que actualment és el sector d'activitats més important. La seva tasca consisteix a establir un contacte entre sales i artistes; actualment, treballen amb unes vuitanta sales de tota Espanya i Portugal, i tenen en exclusiva alguns dels DJ internacionals més importants. Ara comencen a introduir-se en la representació de DJ nacionals, però en tenen pocs en exclusiva ja que, a Espanya, el DJ va més per lliure, molts tenen els seus propis contactes directes amb alguns clubs. En la programació dels mesos

de gener a maig de 1997, per exemple, de les 131 actuacions programades només hi ha 24 DJ espanyols. El que es fa és agafar residents amb un cert renom, i portar-los a altres sales espanyoles. S'intenta també, cada cop més, treure DJ nacionals a l'estranger, però es fa massa poques vegades, ja que és un mercat molt saturat, i Espanya no té DJ prou coneguts.

La representació del DJ és un sector en demanda creixent, que ha experimentat un augment considerable, sobretot a partir de 1996, fet que destaquen ambdues agències. Però, l'activitat d'aquestes dues empreses s'ha centrat més en la projecció de DJ internacionals, que és el sector que més ha crescut, realment. La majoria dels DJ entrevistats consideren que, en general, s'ha promogut massa la figura del DJ internacional i, en canvi, no ha estat així amb els DJ autòctons. En alguns casos, l'opinió que mereixen aquestes empreses és, fins i tot, molt negativa:

*He tingut relacions amb diferents agències, però no pots tenir-ne cap en exclusiva; això que et busquen treball és molt relatiu. Tu has de moure't, perquè sinó no et donen treball, els has de trucar cada dia a veure que passa. És una mica un conte, perquè els que més vénen són els DJ estrangers, i això pel DJ nacional és un insult. Després, que et tractin com et tracten [...] la majoria són uns «chupons».*¹⁹

c) Els espais tradicionals on s'ha exercit la pràctica professional del DJ han estat, com he comentat anteriorment, la ràdio i la discoteca, però progressivament i de forma paral·lela al seu reconeixement artístic, s'han programat sessions de DJ en altres espais de caràcter marcadament més culte, fet que ha conferit una nova valorització a la seva activitat. En el context de Barcelona Sónar,²⁰ ha estat el primer espai institucional que ha projectat la pràctica del DJ, fora dels circuits habituals de difusió.

Sónar se celebrà per primer cop l'any 1994, i comptà amb la col·laboració de diverses entitats institucionals: la Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE), el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), Artistes Intèrprets o Executants (AIE), el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Programa de Manifestacions Culturals de les Comunitats Europees, de la Comunitat Europea, la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) i l'Ajuntament de Barcelona. Són entitats a les quals, posteriorment, se sumà la col·laboració, a partir de 1995, del Ministeri de Cultura, l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música (INAEM), i del Mu-

19. Entrevistes realitzades en profunditat.

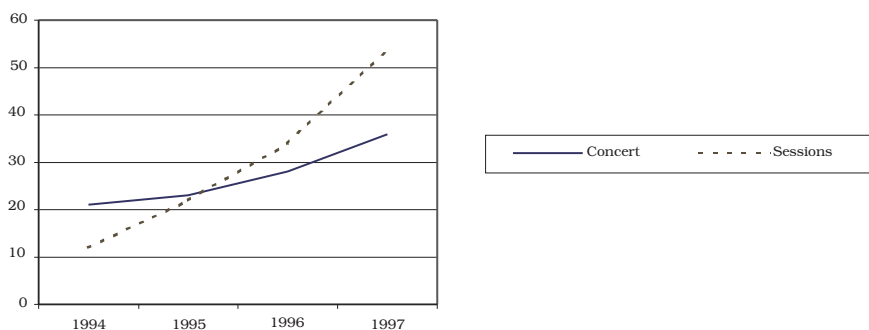
20. Festival Internacional de Música Avançada i Art Multimèdia, que se celebra cada any, a Barcelona, des de 1994.

seu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) a partir de 1996. Fou el primer cop que s'organitzà a Barcelona un esdeveniment amb suport institucional dedicat a la música electrònica, i a l'art multimèdia, que contemplava diverses tendències de la música electrònica contemporània. Amb l'objectiu d'abraçar tot l'espectre cultural de les arts sonores lligades al fet tecnològic, s'aglutinaren des de les vessants més acadèmiques de consideració més marcadament culta, fins als corrents més populars com el *techno*, que no tenien fins aquell moment cap tipus de reconeixement institucional. L'aspecte innovador del Sónar fou la consagració que atorgà a certs corrents musicals, fins aleshores relegats en el món artístic com a simples subproductes d'una cultura juvenil.

Sónar transcendeix els esquemes d'un festival de concerts. És també un punt de trobada per professionals, teòrics i públic, on es realitzen a més diverses conferències i debats sobre els aspectes lligats a la implantació de les noves tecnologies en la creació musical. En aquest sentit, sorgeix una anàlisi i reflexió elaborada entorn aquests corrents que havien estat considerats, amb prejudicis, en el discurs cultural més formal. En concordança amb aquests plantejaments, es promou també el caràcter artístic de certes pràctiques marcadament tècniques, com és el cas dels DJ.

Una de les activitats que més s'ha projectat al Sónar, ha estat la del Dj, que progressivament ha guanyat terreny a altres activitats artístiques. En la taula 1, es mostra la presència creixent dels DJ, enfront dels concerts en directe, al llarg de les quatre convocatòries del festival.

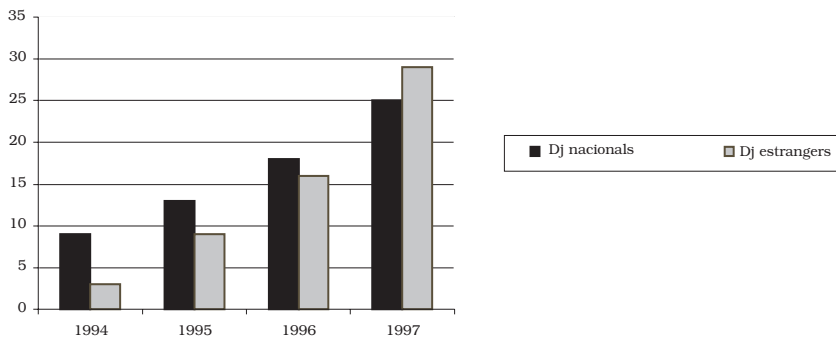
Taula 1



Catàleg de Sónar 1994, 1995, 1996, 1997.

Però, l'augment d'actuacions de DJ, no ha anat acompanyat d'una major representació dels DJ autòctons; contràriament, la tendència durant aquestes quatre convocatòries ha estat de disminució proporcional dels DJ espanyols. Com es pot veure a la taula 2, la xifra de DJ nacionals ha augmentat cada any, però la seva representació ha disminuït en relació als DJ d'altres nacionalitats. Sembla ser, doncs, que en sintonia amb les crítiques del col·lectiu de DJ entrevistats, Sónar també ha seguit aquesta tendència de promocionar més el DJ de fora, que el d'aquí.

Taula 2



Catàleg de Sónar 1994, 1995, 1996, 1997.

Però, a més a més, la pràctica dels DJ s'ha inclòs, progressivament, en altres esdeveniments, on abans no es projectaven aquest tipus d'actuacions, com per exemple el Grec, que inclou sessions de DJ des de l'any 1994, o la Marató de l'Espectacle que n'inclou des de l'any 1997. Un altre exemple dels canvis en la projecció d'aquesta pràctica és la realització, a partir de l'any 1998, de l'Elèctric Cafè al CCCB, on projecten una pel·lícula mentre actua un o diversos DJ de renom. Tots aquests esdeveniments amb institucions formals han atorgat al DJ un major prestigi simbòlic, i han contribuït a la constitució i definició del DJ, com un artista professional.

d) Un canvi recent en la situació laboral dels DJ, i que caracteritza de manera concreta els DJ de música *techno*, és el desenvolupament de la seva activitat professional en sessions específiques. Aquest, és un aspecte lligat al procés de reconsideració artística del DJ, i significa que deixa de concebre's com una figura fixa en una sala, per convertir-se en un artista itinerant.

Al principi funcionava d'una altra manera, jo he treballat durant molts anys en locals, però ara mateix en el meu cas, com el de molts,

*treballem dies solts, dos o tres dies a la setmana, en diferents llocs potser. A més a més, ara un DJ ja no punxa tota la nit, i fa el seu set de dues hores.*²¹

Un fet comú a moltes discoteques de Barcelona és portar diferents DJ com a convidats, a part del DJ resident. Aquest fet implica una major mobilitat dels DJ: treballen en diferents espais i, normalment, no actuen tota una nit sencera, sinó que fan sessions per hores. Actuar en diferents espais és, a més a més, preferible ja que atorga un cert prestigi simbòlic.

Intento sortir fora el màxim possible; tot i que sempre pots fer les millors sessions a la teva sala, perquè ja saps com funciona, té molta més gràcia sortir fora; és inevitable. Per un DJ, és molt positiu punxar en diferents llocs.²²

e) La projecció de l'activitat de manera itinerant ha estat acompanyada d'una progressiva presa de control del material artístic. Mentre que abans la discoteca era la que comprava els discs, que eren de la seva propietat, actualment, cada DJ té els seus propis discs, el seu material de creació, que porta sempre allà on actua.

f) La reconsideració artística ha comportat també una major recompensa econòmica, i destaca que és una feina cada cop més ben remunerada. Tot i que, proporcionalment, els guanys són ara superiors, els DJ entrevistats assenyalen que abans un DJ podia guanyar més diners, perquè també treballava més hores.

Conclusions

El nou rol sociomusical que exerceix el DJ està associat d'una banda, a la revalorització de l'acte de la mescla, una transformació simbòlica a la qual s'atribueixen nous significats de caràcter artístic. D'altra banda, la seva nova faceta com a productor musical, li ha permès l'entrada al mercat discogràfic, alhora que li ha conferit un nou prestigi simbòlic.

D'aquesta manera, el DJ deixa de concebre's com un mediador, com un actor intermediari que projecta l'obra d'altres artistes, per ser considerat un autor, capaç de realitzar les seves pròpies creacions amb uns materials, als quals despulla del seu significat inicial. Aquest procés atempta contra la tradicional distinció entre rols creatius i rols tècnics, implicant un canvi en el propi concepte de músic, en el sentit que cada cop resulta més problemàtica la distinció

21. Entrevistes realitzades en profunditat.

22. Entrevistes realitzades en profunditat.

entre músics i tècnics.²³ Així, per comprendre aquests nous processos, resulta necessari abandonar les categories que tradicionalment havien definit el músic, ja que resulten inapropiades per l'anàlisi de les noves professions musicals. És, en aquest sentit, en el que Goodwin subratlla que el paradigma del professionalisme artístic-musical ha de modificar-se, per reconèixer les noves definicions que sorgeixen en l'actual context de les noves tecnologies.²⁴

No hi ha dubte que, en la mesura que les noves tecnologies s'han convertit en eines de creació, aquest fet ha estat reconegut socialment, la concepció tradicional del que ha de ser un músic i, en general, un artista, s'ha modificat. Aquest canvi ha suposat també que certes categories d'actors menys visibles, com és el cas dels DJ, hagin passat a tenir una posició més destacada en el camp de la creació artística.

Bibliografia

- BECKER, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BLAUKOPF, K. (1992). *Musical life in a chaining society. Aspects of Music Sociology*. Portland (Oregon): Amadeus Press.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BORN, G. (1995). *Rationalizing culture. Ircam, Boulez and the institutionalization of the musical avant-garde*. Berkeley: University of California Press.
- FIRTH, S. (1988). «El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular». A: *Papers. Revista de Sociología*, núm. 29, p. 178-196.
- GIANNETTI, C. (ed) (1997). *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània l'Angelot.
- GOMEZ MONT, C. (1995). «Arte, tecnología y sociedad». A: *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, núm. 42, p. 58-68.
- GOODWIN, A. (1992). «Rationalization and democratization in the new technologies of popular music». A: *Popular music and communication*. Newbury Park (Califòrnia): Sage Publications, p. 75-100.

23. «Manipular una taula de mesclcs o programar una màquina és, per aquesta generació de músics, equivalent a aprendre un instrument», a: Andrew GOODWIN (1992), «Rationalizacion...», p. 94.

24. Andrew GOODWIN (1992), «Rationalizacion...», p. 94-97.

- HENNION, A. (1981). «Les professionnels de la chanson». A: *Les professionnels du disque*. París: Metailié.
- KEALY, E. R. (1979). «From craft to art: the case of sound mixers and popular music». A: *Sociology of Work and Occupations*, núm. 6, p. 3-30.
- LIBBEY, J (ed) (1990). *Culture, technology & creativity in the late twentieth century*. London.
- LOVEJOY, M. (1997). *Modern currents. Art and the artists in age of electrónic media*. Upper Saddle River (N. J.): Prentice Hall.
- MENGER, P. M. [s.a.]. *Statut social et carriere professionnelle des createurs de musique en Europe*. [s.l.].
- (1993). «Machines et novateurs. Le compositeur et l'innovation technologique». A: *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*. París: Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 165-186.
- MERCADÉ, F. (1986). «Metodología cualitativa e historias de vida». A: *Revista Internacional de Sociología*, vol. 44, fasc. 3, p. 295-319.
- NEGUS, K. (1992). *Culture and conflict in the Popular Music Industry*. United Kingdom: Edward Arnold (ed.).
- RODRIGUEZ MORATÓ, A. (1990). «La práctica musical en la era de la tecnología. A propósito de la música electrónica en España». A: *XII Congreso Mundial de Sociología*. Madrid [comunicació].
- (1996). *Los Compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: CIS.
- SICHEL, B. (1991). «La huella de lo nuevo: como contempla el arte al desarrollo tecnológico». A: *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, núm. 27, p. 36-46.
- STRAZZA, G. (1991). «El papel del arte en la sociedad». A: *III Biennial Europea de Facultats i Escoles Superiors d'Art* «Las enseñanzas artísticas en la encrucijada». Barcelona: Universitat de Barcelona.
- WILLIS, P. (1990). *Common culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of young*. Milton Keynes: Open University Press.
- UNESCO (1992). *European Symposium on the Status of the Artist*. Hanasaari (Finland): Publications of the Finnish National Commission for UNESCO, 64.
- The New Encyclopaedia Britannica* (1984), vol. 4, p. 121. [disc-jockey].
- Gran Enciclopedia Catalana* (1988), Barcelona, vol. 9, p. 193-194. [disc].

