



# FLOY KROUCHI

## *Descubriendo las posibilidades del sonido*



La actuación de *Floy Krouchi* (aka *drfloy*) en la apertura de la 21ª edición del festival *LEM 2016* de Barcelona fue uno de los motivos que me impulsó a buscar información sobre esta compositora francesa, residente en la ciudad de París.

Su manera de componer, bien sea en solo o en colaboraciones, nos abre un abanico de posibilidades creativas en las que se incluyen la música electroacústica, el arte radiofónico, así como composiciones para danza, video, películas documentales, páginas web, o instalaciones sonoras. En todas estas áreas, Floy Krouchi expresa su forma de trabajo en la que el lenguaje y los sonidos sucumben a las artes visuales. Que el oyente se sienta inmerso en la escucha es uno de los principales motivos que lleva a Floy a investigar las posibilidades de los sonidos en el espacio. Precisamente el proyecto actual, *Bass Holograms*, actúa en el oyente como una meditación en la que las vibraciones nos hacen viajar en el tiempo y en el espacio. Mediante las transformaciones electrónicas realizadas en tiempo real, Floy nos revela un universo invisible de carácter meditativo, creando un amplio espectro de frecuencias y dinámicas en forma de drones.



## **ORO MOLIDO n° 44**

---

**ORO MOLIDO.-** *Estás acostumbrada a componer bandas sonoras para películas, video e instalaciones. Para ello, la evocación del recuerdo es algo recurrente en tus trabajos. ¿De qué manera estructuras las composiciones que posicionan al oyente en una escucha atenta y de inmersión auditiva electroacústica, donde los sonidos y las imágenes se complementan?*

**FLOY KROUCHI.-** Mi trabajo con el sonido toma múltiples formas: música, composición electrónica abstracta y electroacústica, *radio art* e instalaciones sonoras.

Mis composiciones e instalaciones crean y abren espacios ampliados, explorando nuevos códigos y analogías. De alguna manera, considero el sonido como una práctica mágica que conduce a la capacidad de escuchar hacia dimensiones invisibles. He desarrollado un proceso de trabajo especial, entre documental, ficción y ensayo: está basado en la grabación y el archivo de entrevistas y sonidos reales, y su transformación; utilizo la polifonía de voces ("*plurivocity*", en referencia a **Derrida**) como una metáfora de la coexistencia y complejidad de capas, proponiendo un lugar -o no lugar- caleidoscópico.

Entrando en el laberinto de la mente humana y la conciencia colectiva y tratando de descifrar nuevas maneras originales de manifestarse al mundo, o al menos, con modos personales, la noción de identidad es una construcción y aquí, su deconstrucción es capital. Es por eso que temas como genealogía, género o religión / raza / nación, a menudo son revisados en mi trabajo y en mis ensayos de radio.

Se relaciona más con la memoria que con los recuerdos.

Siempre empleo el sonido como mi primer medio, mi primera forma de narración (a través de la composición) incluso cuando trabajo con imágenes o instalaciones. Las imágenes vienen después, o no en absoluto, y de una forma minimalista. El sonido debe ser independiente y conducir al oyente / espectador a través de diferentes capas de significados, dimensiones, o a través de diferentes espacios / espacios interiores. He oído que la audición es el último de los sentidos en desaparecer cuando alguien muere, permanece vivo unos minutos más que los demás. Supongo que es también de los primeros en aparecer en un feto con tacto.... De ahí que, tal vez, se explique en parte la relación entre sonido y lo invisible, lo esotérico, como por ejemplo el uso de la situación acusmática por **Pitágoras**, o el uso del sonido en el chamanismo.... El sonido tiene un impacto especial en el



## **ORO MOLIDO n° 44**

---

cuerpo y la conciencia a través de vibraciones (mientras que el empleo de lo visual es más frecuente para clasificar y representar). Estoy tratando de alcanzar ese lugar de conciencia / inconsciencia en el proceso de escucha, del oyente -y en mí también. Con el uso de palabras, que son la respiración y el sonido, y todas las capas de otros sonidos también.

En general, para instalaciones y películas me gusta usar todo el material sonoro que elijo (música que compuse, grabaciones de campo, paisajes sonoros abstractos, voz y texto, documentos de archivos) como un todo orgánico sin estatus separado, sin jerarquía, trabajado y ensamblado en función de sus cualidades sónicas, rítmicas, timbricas para crear nuevas analogías, nuevos significados.

Entonces, en términos de dispositivos, cuando hay imágenes, trato de cuestionar la relación entre imagen y sonido: por ejemplo, en la última exposición he participado en *Fukushima, the Invisible Revealed* (**MEP**, París 2016), donde los altavoces se ocultan en una bolsa grande de tierra de modo que las fuentes desaparecen y se filtran por el material; o en *Sakhiri*, una serie de piezas de audio-video hechas en la India donde la pantalla es en su mayoría negra, con apariciones cortas de imágenes completando una narración apoyada por las pistas de sonido.

**O.M.-** *¿Cómo describes la actual situación de la música electroacústica?*

**F.K.-** No quiero hablar como una crítico o una especialista o incluso una teórica, puedo hablar de mi experiencia, como músico y compositora. La *musique concrète* y electroacústica, y el tipo de revolución de escucha que ha suscitado; la apertura del espacio en la composición, así como el virtuosismo en la creación y articulación de nuevos sonidos, sonidos inéditos, son una inspiración y una base increíbles para mí. Pero de ser una verdadera experimentación en sus inicios y romper muchas formas en la percepción y concepción de la "música", también se ha convertido en un género formal que puede ser tentador repetir, una estética. El placer de los sonidos, de los sonidos hermosos, bien diseñados y eficaces (que ahora se importan completamente en el diseño de sonido, ¡incluso en la publicidad!), y el virtuosismo de los movimientos de la composición electroacústica, pueden ser un truco y una barrera a la composición, a la estructura.



También puede llegar a ser sólo cinematográfico. Como compositora de ahora, no podemos repetir esas fórmulas. La composición vanguardista (si es que existe), o al menos la investigación experimental en la composición parece que ahora, intuitivamente, está sucediendo en algún otro lugar, tal vez en tiempo real, en Internet, en el flujo constante, a través de la investigación de instrumentos incrementados.

**O.M.-** *¿Cómo fue el proceso por el que llegaste al uso de sistemas electrónicos de composición musical?*

**F.K.-** Empecé con mi primera banda, **Mafucage** (Dub, Industrial, Positive Noise) en un proceso muy de háztelo tú mismo. Tocamos y realizamos giras desde 1994 a 2003. Fue un colectivo de mujeres músicos y experimentamos con dispositivos analógicos, grabadoras, magnetofón de 8 pistas, bucles, experimento de overdubs. Empezamos a grabar una producción de algunas cintas de cassetes. Como era un trío instrumental, sin la presencia de un cantante principal (invitamos a artistas todo el tiempo, pero la formación de la banda era bajo, batería y guitarra). Empezamos a mezclar nuestras actuaciones en vivo e instrumentales con el uso de material



## ORO MOLIDO n° 44

pregrabado, para transiciones, o para tocar encima de ellas. Fuimos a China en tren con una serie de actuaciones todo el tiempo, usando y tocando con las ondas de emisoras de radio fm de cada lugar en los que estuvimos (Berlín, Varsovia, Moscú, Siberia, Mongolia y Pekín). Desde ahí empezamos a remezclar nuestras pistas y material con las herramientas de mediados de los 90's, samplers y secuenciadores. Nuestras primeras producciones en vinilos fueron 2 EPs, producidos con el estudio laboratorio *Coretex*, en Grenoble, en 1997 y 2000. Luego grabamos un doble CD en 2002. A través de este proceso, aprendí mucho sobre la práctica y la manipulación de sonidos grabados, y, por supuesto, mezclando, produciendo.



Entonces empecé a buscar e interesarme por la música electroacústica y la composición, como una continuación natural, y un acercamiento más "sabio" a la composición. Estudié en el Conservatorio de París, con **Gino Favotti**. A partir de ahí, tuve un largo período de investigación sobre transformaciones, objetos sonoros, *musique concrète*, montaje, síntesis y encontrando un estilo en composición con estas inmensas posibilidades que me ofrece el procesamiento digital, básicamente para mantener la música. Una vez más, creo que la herramienta más importante que desarrollas con la electroacústica es el refinamiento y la renovación del oído y la forma de escuchar. Y la última etapa, en la que estoy ahora, es de alguna manera combinar las dos en *Bass Holograms*, una investigación sobre un instrumento incrementado, bajo y electrónica, con software en tiempo real que permite transformaciones, utilizando series de modulaciones de anillo, síntesis granular, largos retardos para cre pitch,



## ORO MOLIDO n° 44

armonizadores con un sistema de controladores, y pronto, sensores de distancia y posición.

**O.M.-** *Las instalaciones sonoras y visuales en las que has intervenido reflejan tu preocupación por el entorno y, más específicamente, por la actitud humana hacia el medio ambiente en el que viven. ¿Qué nociones deben tenerse en cuenta dentro de la llamada ecología acústica?*

**F.K.-** En realidad hay una pequeña paradoja ahí. De alguna manera la única manera de ser hoy realmente ecológico sería detener cualquier producción, dejar de añadir al ruido, y dejar de usar cualquiera de las herramientas eléctricas y electrónicas que estamos utilizando, equipo, baterías, correos electrónicos, teléfonos móviles, grabadoras, discos duros para archivo etc etc. ¡Cada clic en *Google* es un impacto ecológico! -excepto para un trabajo muy extremo y completamente sostenible y energéticamente autónomo, todo lo que hacemos es poco o nada ecológico.

Tengo sueños de un concierto donde estarían todos los dispositivos, altavoces y sistemas de PA funcionando únicamente con la energía del público presente. Nadie, ningún sonido, o sólo acústico. Esta es otra interesante idea / forma de composición en tiempo real también, donde tendrías que tocar con la energía disponible, una limitación.

Mi pieza *Nothing But Bones* (2015) funciona sobre un principio de recolección de sonidos desaparecidos en Attapadi, una tierra tribal en la India: sonidos de la selva tropical, que ha perdido el 80 por ciento de su territorio en los últimos 60 años. La biodiversidad y sonidos de las mismas tribus que con esta degradación están perdiendo su forma de vida, por lo tanto, su lengua y todo su repertorio oral, el conocimiento, que fue transmitido por los cantos. Fui allí en 2009 y luego en 2014 para otra sesión de grabaciones, y la diferencia y la pérdida ya eran notables, en un período de 5 años. La pieza en su forma es una metáfora de esta disparidad.

Al mismo tiempo, separar el ser humano y sus artefactos de una, así llamada, "naturaleza pura" es a veces difícil. También trabajé en una instalación con **Nicolas Losson**, llamado *Foret Golem*, que se interpreta en cualquier contexto, en iglesias, espacios urbanos o naturaleza, presentando un paisaje forestal completamente falso, hecho de síntesis o de cualquier otro tipo de sonidos manipulados. Tal



## ORO MOLIDO n° 44

vez en unos pocos años un fragmento de él se tomará por verdadero. Ya estamos en la ficción.

**O.M.-** *En esas instalaciones son asimilables las artes plásticas, con otros géneros como la literatura, la música, el video, o la performance. Lo que más impresiona de estas instalaciones es la facilidad con las que interaccionas con el tiempo y el espacio, ¿cómo los sientes?*

**F.K.-** Esas instalaciones / actuaciones están destinadas a ser experimentadas, y la cuestión del tiempo en la actualidad es un fuerte punto de resistencia. Tomando tiempo, ampliando tiempo, robando tiempo a la gran máquina (una versión anterior de *Foret Golem* se realizó durante 12 horas en 2008, encargado por la compañía **Les Souffleurs**, un colectivo de artistas intérpretes, que incluyen las esculturas de **Vincent Bredif**). El Tiempo abre espacio, y Espacios de Apertura -espacios poéticos autónomos- es simbólicamente también un acto fuerte.

En términos de dispositivo, la multiplicación de altavoces para construir ambientes sonoros complejos (multifónicos) o simplemente, en el inicio del Acusmonium, una fuente mono o estéreo desmultiplicada y ejecutada a través del espacio (y tiempo) con las diferentes cualidades tímbricas y la colocación de los altavoces dentro de la acústica específica del espacio de exhibición, es una de las alegrías de la instalación sonora.

Cuando trabajamos en música experimental, aunque se sobrepase al terreno del arte sonoro y del arte plástico, tenemos presupuestos de producción, en comparación con la Ópera, más pequeños, por supuesto, y las artes visuales. A veces tenemos que inventar maneras de producir, muy del háztelo-tú-mismo. Así que tenemos que permanecer en mínimos y utilizar los diferentes medios de una manera inteligente, y también asociados con coreógrafos, video-artistas, escritores, poetas.

Se expande el trabajo y crea interesantes espacios colectivos y de colaboración. Trabajo con, por ejemplo, **Maha Ben Abdelhadim**, un poeta tunecino. Con la escultora **Hélène Lucien**, los actores **Dalila Tehami** y **Alexandrine Kirmser**, el filósofo **Guillaume Duboisbaudry**; o con las video-artistas **Tejal Shah** y **Natasha Mendonca**.



## ORO MOLIDO n° 44

Trabajamos en una primera presentación multimedia en la India, luego en la instalación de Tejal Shah *Between the Waves*, para **documenta 13**.

También colaboré con **Pôm Bouvier B** en su proyecto *La Theorie des Cordes*, con la luz y la escenografía de **Carlos Molina Llorens**. La pieza funciona al trasladar en una actuación y una composición los últimos descubrimientos de las ciencias sobre la noción de Tiempo y Espacio. De ahí la teoría de las cuerdas.



**O.M.-** *¿Qué paralelismos pueden ser considerados en el procesamiento digital de sonido e imágenes?*

**F.K.-** Cuando trabajo con imágenes -aunque no es mi primer lenguaje artístico, a pesar que haya estudiado cine-, me viene mejor trabajar con imágenes analógicas, fotografías antiguas, secuencias encontradas de 8 mm e imágenes no procesadas digitalmente. Imágenes en las que las transformaciones y alteraciones están generalmente causadas por el paso del tiempo, la calidad y el deterioro de las propias películas.

O, si se capturan en formato digital, como videos por ejemplo, buscaría imágenes o secuencias ya destrozadas en la propia captación -cuando las lentes de la cámara y las células reaccionan a algo de una manera inesperada, creando un patrón, una luz pulsante, o alteraciones de colores. También eventualmente si algo pasara en la





## **ORO MOLIDO n° 44**

---

digitalización y glitches digitales, la aparición de errores, yo los mantendría y trabajaría en ellos.

Por el contrario, el zoom puede ser un proceso interesante ya que borra las fronteras de lo reconocible y tiene esta analogía con entrar en las capas físicas de la apariencia de la realidad (como lo hacen la ciencia y el chamanismo) para entrar en la estructura de moléculas, átomos-píxeles.

Mientras que el sonido tiene para mí un potencial infinito para ser procesado y regenerarse a partir de sí mismo como un sonido completamente nuevo y diferente, en todos los diferentes niveles -tamaño, zoom, fragmentación, tono, síntesis, espacio, modulación de anillo-, me parece que el sonido tiene un potencial mucho mayor para el procesamiento. Podrías crear un mundo entero con un solo sonido. Tal vez es lo que pasó con el om (mantra, el/la primer/a sonido/vibración del universo/conciencia).

**O.M.-** *Tu vinculación con el arte radiofónico se manifiesta a través de piezas pensadas para este medio como Coudre-Feux, o en Journal Transgenre d'une Famille Hijra, entre otras. Luc Ferrari ha sido uno de tus grandes maestros. ¿Crees que las piezas de arte radiofónico deben ser escuchadas por un público selectivo y consciente que aprecia las obras sonoras en todo su rango de dinámicas, timbres y frecuencias?*

**F.K.-** El *Radio Art* es un género fantástico para compositores. Sigue siendo un espacio libre donde la forma puede variar desde piezas cortas a largas, donde la estética no es fija -desde grabaciones de campo a piezas más compuestas, música electroacústica, con narración, sin narración. La mezcla y el "porcentaje" de los espacios acústicos, la narración y la composición sonora pura son realmente muy específicos para el compositor, desde el abstracto hasta el documental para ficciones.

Mis piezas están realmente en las fronteras de ensayos de radio, documentales y ficción. Me gusta esa "impureza", que diría Luc Ferrari *Coudre-Feux 56* es denominado un "poema electrónico", *Hijras Diaries* es un conjunto de piezas muy corales. Integro textos que yo trabajo como música. Integro contenido social, que trabajo como poesía. Estas piezas son también lugares para construir un significado simbólico, a partir de una forma binaria de pensar, alcanzar, mediante



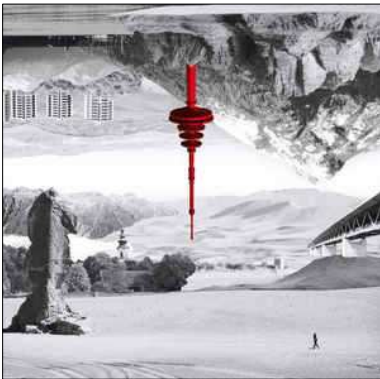
## **ORO MOLIDO n° 44**

---

la deconstrucción de la identidad y la "realidad", nuevos lugares. *Hijras Diaríes* toma la forma de una revista y cuestiona el género. *Couvre-Feux 56* es una pieza sobre Oriente Medio, y el llamado "conflicto israelí y palestino". Colaboré con **Meira Asher**, una artista y compositora experimental de Israel, y **Kamily Jubran**, un palestino, nuestro intérprete, cantante y compositor. Hay también muchos más interviniendo, **Maha Ben Abdelhadim**, un poeta tunecino, un intérprete de daf, de Irán...

Por tanto, en términos de difusión el arte radiofónico tiene al mismo tiempo el concepto de tiempo real -la emisión, el momento en que tu pieza se envía a través del mundo a través de las ondas, que es siempre un momento emocionante- y la forma fija, el podcast que puede ser reproducido.

La radio en general tuvo un fuerte impacto en el desarrollo de la investigación del sonido, y es quizás el único medio que resiste adecuadamente a Internet. La gente todavía está escuchando la radio por la noche, en casa, en su cocina, en su coche. La radio trabaja con la intimidad. Esta es la magia de la radio. También es una de las raras situaciones acústicas que se pueden encontrar hoy en día: Escuchar audio sin ver la fuente. Mantener la imaginación abierta, y creo que la gente necesita cada vez más eso. La cuestión técnica de cómo se educa la escucha y qué sistema emplea la gente para escuchar la radio puede ser extremadamente importante para ciertas composiciones, pero en mi trabajo para radio, por su contenido y la forma en que se construye, no es el punto más pertinente. (Puede ser para un trabajo más específico en graves como el proyecto de *Bass Holograms*.)



**O.M..-** *Siguiendo con el tema del arte radiofónico; en la pieza Couvre-Feux 56, has reunido idiomas como el árabe, el hebreo, o el francés. La pieza está estructurada en forma de horspiel (piezas compuestas exclusivamente para la radio), ¿cómo valoras la circunstancia de las adaptaciones de los textos para su posterior doblaje a la hora de traducirlos?*



## ORO MOLIDO n° 44

**F.K.-** Los idiomas son música, respiración, sonidos. *Couvre-Feux 56* es el mejor ejemplo de cómo me gusta trabajar con lenguajes y sonidos: la relación entre el árabe, el hebreo y el francés se construye como un canon o una fuga -en una composición musical- repitiendo el mismo texto, aunque no exactamente, y tratados de una manera muy diferente. Todos los elementos de la pieza, los textos, las grabaciones de campo, la música, los tratamientos de sonido son de alguna manera tratados por igual, dándoles el mismo estatus, la misma importancia. Tal vez la mejor manera de aprehender la pieza, si no hablas ninguno de estos idiomas, sería tener un libreto. Algo para leer al lado mientras escuchas. La pieza no está hecha para ser doblada. Preferiría hacer una nueva versión completa en un nuevo idioma.



En mi última pieza de radio (2015), llamada *Nothing But Bones*, una pieza grabada que recoge canciones y entrevistas en Attapadi, una tierra tribal de la India, decidimos no usar casi ninguna traducción y hacer la apuesta de qué se entendía de esas lenguas tribales orales tan antiguas -y desaparecidas- (la lengua IRULA), qué está pasando por los timbres de las voces, sus cualidades sonoras y sus entonaciones, así como el sonido del medio ambiente (la selva). Cuando el francés aparece en *Nothing But Bones*, se trata como un fragmento por sí mismo, un fragmento de su propio significado y



## ORO MOLIDO n° 44

sonido, sin ser una traducción. Es contar una historia paralela. Esta polifonía de voces e idiomas es importante en mi trabajo como un proceso no reductible, un signo de otra cosa. La pluralidad de voces.

**O.M.-** *El disco A Stream of Love está grabado íntegramente en India, concretamente en Bangalore y Bombay. En él se fusionan instrumentos autóctonos, como el cordófono sarangi, o diversas flautas. Aunque lo más atrayente son los textos de la cantante **Sumathi**, que interpreta de manera tradicional. ¿Cómo asumes el hecho de haber grabado este disco con músicos autóctonos de Bangalore y Bombay?*

**F.K.-** Pasé en total más de dos años en India, en varias estancias y residencias artísticas. *A Stream of Love* es un disco hecho entre 2005 y 2009, a partir de un proceso colectivo. Todos los textos fueron escritos durante los talleres concebidos con miembros de la comunidad hijras (la comunidad transexual tradicional de la India).



Hubo un encuentro mágico con Sumathi, y este disco nace del deseo real de dar voz a las personas que no tienen voz y que son muy maltratadas y desconsideradas en su sociedad, así como en la nuestra, y están bajo una casi constante violencia por su identidad de género. Este disco se

hace para celebrar esas vidas diferentes, su creatividad, esos encuentros mágicos y la alegría del reconocimiento del Otro con Uno Mismo. También trabajamos con este contenido para una actuación del *Sakhiri* que recorrió la India con Tejal Shah y Natasha Mendonca, dos video-artistas de Bombay. Todo el proceso ha sido una experiencia colectiva fuerte y poderosa.

Cuestionar el género y deconstruir la visión de las corrientes dominantes es una parte importante de mi trabajo. Es una parte de la experimentación, así como experimentar formas y sonidos en la música. Deconstruir los límites construidos de la mente y la violencia que se nos impone, en general. Ya sea el género, o más generalmente, la identidad, la raza, las naciones, la falsa construcción del yo. A pesar de ser una mujer músico que se enfrenta a un montón de cosas, la

## ORO MOLIDO n° 44



creación tiene que ser un acto de libertad y para eso hay que asumir riesgos a diferentes niveles y saltar a lo desconocido. Romper barreras.

India me ha enseñado mucho, y aprendí mucho allí. Como ser humano y a nivel espiritual y musical. Los músicos allí son tan talentosos y entrenados. Encuentras algunos de los instrumentos más sofisticados (el sarangi por ejemplo, que es un instrumento muy antiguo) que tienen una riqueza increíble de timbres. También estudié rudra veena con **Pandit Hindraj Divekar** en Pune, India, y me llevó a un proceso muy importante que explicaré más adelante en la entrevista (*Bass Holograms*).

Por otro lado, *A Stream of Love* es realmente un encuentro de dos músicas contemporáneas de dos partes del mundo, Sumathi y yo.



**O.M.-** *Bass Holograms*, reúne en una misma pieza el pasado y el presente de tu forma de entender la complejidad de los sonidos que sustraes de las cuerdas de acero del bajo eléctrico. Un recorrido lleno de encrucijadas, donde se conjugan el misticismo de las diversas culturas, en una forma de liberar el espíritu del sufrimiento tratando de dar lo mejor de uno mismo como persona abierta al mundo. En la segunda parte de la pieza recurre a los procesos electrónicos de síntesis digital. Haciendo uso de distintos recursos como el feedback, el fundido de pistas, y otras técnicas experimentales. ¿Podrías comentarnos cómo compusiste esta pieza y qué representa en el conjunto de tus obras?

**F.K.-** *Bass Holograms* es una pieza muy importante de investigación y de resultados en mi conjunto de trabajo, ya que unifica todas mis experiencias musicales y expresiones. Tanto como intérprete de bajo, como compositora, como compositora electroacústica y como experimentadora. Se encuentra en la frontera de muchos géneros diferentes: raga electrónica, noise, música improvisada, música electroacústica. Se trabaja con la idea del instrumento incrementado.



*Bass Holograms* es un viaje, una meditación. Se trata de entrar en la lentitud de la vibración, y viajar a través de ella en el tiempo y el espacio. Está incorporando una antigua tradición musical: la raga india (una improvisación modal larga) que he tenido la oportunidad de aprender en la India con **Pandit Hindraj Divekar**, maestro de rudra veena -con técnicas y prácticas contemporáneas y experimentales, transformaciones como la modulación de anillo, síntesis, procesos digitales.

Todo se realiza en tiempo real, y la variedad de rango y soundscapes que puedo producir desde el bajo y sus transformaciones es fascinante, desde masas sub y pesadas hasta brillantes alturas fugaces. De ahí la idea del holograma: las transformaciones electrónicas revelan todos los sonidos insólitos del instrumento, los armónicos ocultos, revelando un espectro de frecuencias que están presentes pero no son audibles, revelando un Mundo, un Universo completo. Invisible. Tiene por supuesto un impacto meditativo en la percepción de la naturaleza de la realidad.

La estructura de la pieza empieza orgánicamente desde el extremo más bajo, el sub y las masas hasta llegar a los campos más altos. Para mí va desde el principio de los tiempos, los movimientos cósmicos, hasta la aparición de la tonalidad, (el drone, o el támara en la música india, tocando un sonido constante y pentatónico), a la melodía, a un



## **ORO MOLIDO n° 44**

---

zoom en la célula (la electroacústica) para terminar en silencio, con un arco, como un arco al silencio, que es la condición existente de la música.

Yo afinó mi instrumento en A 432hz, es un viaje a través de escalas - ragas - objetos sin afinar, y la electrónica en tiempo real. Es un proyecto que será uno de mis pilares y seguiré ampliando esta investigación sobre el bajo incrementado a través de diferentes proyectos, probablemente durante el resto de mi vida.

**O.M.-** *Below Sea Level (Magnetic Deer Rec, 2015), es tu última edición discográfica en formato físico y digital. En este trabajo quieres rendir un homenaje a la ciudad de New Orleans, y a todos aquellos lugares que viven inmersos en el agua, o cuyo elemento líquido está muy ligado a las personas de esos lugares húmedos. ¿Cómo planificaste las piezas que componen Below Sea Level a nivel estructural?*

**F.K.-** *Below Sea Level* es un proyecto *in situ* que trabaja y reflexiona sobre la geografía del lugar.

Fui invitada en residencia por **The Tiger men Den**, un espacio de arte performativo dirigido por **Leesaw Andaloro**, para concebir una obra *in situ* en Nueva Orleans. Esta ciudad está literalmente por debajo del nivel del mar, y el río Mississippi es enorme: todo el aire está lleno de



moléculas de agua que hacen que la cortina sonora del lugar sea muy peculiar. También tuvo un impacto en la geografía interna de mi cuerpo.

El disco es en realidad el reflejo de este diálogo entre estas dos geografías: la interna y la externa. Se construye como una serie de "tomas de secuencia", de una manera cinematográfica, como largos viajes en paisajes abstractos.

**Mark Bingham**, mi productor desde el estudio *Piety Street* de Nueva Orleans con quien ya trabajé para el disco *A Stream of Love* me dio todo el apoyo musical y técnico para esta pieza. Me dejó 2 semanas y media en una habitación con un sistema de grabación y un amplificador de bajo. Al final de este



## **ORO MOLIDO n° 44**

---

período mezclamos juntos el disco. *Below Sea Level* también tiene esta calidad tan espontánea.

El sonido es orgánico, y no tiene muchos tratamientos electrónicos. Se trata de la exploración del bajo eléctrico sin trastes y sus notas, con subs y armónicos, y por supuesto diferentes técnicas de tocar, y objetos (dedos, e bow, arco, palillos...). Nueva Orleans es una cuna para el jazz, el blues y la música instrumental, e incluso cuando yo uso mi bajo de una manera experimental, quise permanecer lo más cerca posible de mi instrumento.

Hay otra capa subyacente a la estructura de la pieza: Al principio estaba interesada en hacer entrevistas a personas y trabajar en una Hoerspiel o una pieza más narrativa, relacionada con el huracán, y la situación de cientos de miles de personas -negros que tuvieron que salir de la ciudad, y no son capaces de volver, induciendo a un gran cambio en su población- y el aburguesamiento que siguió. Pero la realidad de Nueva Orleans es muy compleja, y la gente ya ha dicho y trabajado mucho sobre lo que pasó con *Katrina* desde 2008. No quería llegar como una *voyeur...* Habría requerido un tiempo respetuoso para profundizar y entrar en la cultura de la ciudad y su gente. Así que decidí trabajar en un enfoque mucho más subjetivo y abstracto. Pero, por supuesto, la narrativa subyacente del disco recuerda el impacto de la inundación, y la presencia / ausencia de estas personas. Creo que todavía está muy presente en el disco en los títulos de las piezas, por ejemplo.

Desde entonces, nos reunimos con Mark Bingham en Nueva York en 2016 para una serie de actuaciones en vivo en *Spectrum* y una nueva grabación del conjunto *Bass Holograms* que será estrenada pronto.

**O.M.-** *Para terminar la entrevista me gustaría saber tu opinión sobre el papel que desempeñan los museos en la programación y divulgación del arte sonoro y la música electroacústica.*

**F.K.-** Este año he participado en dos exposiciones en museos (*Van Abbe* en Holanda, y *MEP* en París) cuando me encargaron una pieza sonora y una instalación dentro de una exposición colectiva o temática. Pero fue un requerimiento desde los artistas visuales / fotógrafos o comisarios, no de las instituciones.

Una vez más, no soy yo realmente quien tiene que hacer este tipo de análisis, pero puedo hablar de ciertos aspectos que encuentro a través





## **ORO MOLIDO n° 44**

---

de mi experiencia. Se está abriendo, lentamente, pero sigo observando que el museo y los comisarios buscan más piezas plásticas y conceptuales que utilizan sonido que las propias piezas sonoras en sí.

Sí, hay más exposiciones de arte sonoro, pero yo diría que siguen siendo muy plásticas o conceptualmente orientadas. Y rara vez se dan las condiciones (primero la acústica de los espacios, con mucha reverberación), excepto en los auditorios. Todavía hay mucho trabajo



y transmisión por hacer, especialmente en qué es "escuchar", y en el público habitual del museo también. El público está ahora muy interesado en el arte contemporáneo, y la asistencia es enorme, el mercado también es enorme. Pero el sonido sigue siendo un elemento secundario o, para ciertas personas, un elemento perturbador en un espacio. También es debido a su calidad invasiva. Esto también puede ser un punto interesante, ya que hace que el arte sonoro no sea realmente "comestible" para el negocio del arte. Pero para el público, y la gente en general, sería una buena cosa centrarse más en el

proceso de escucha y menos en el fomento único de lo visual.

**ROGELIO PEREIRA.** Traducción **Chema Chacón.**

[www.floykrouchi.org](http://www.floykrouchi.org)

[www.m.facebook.com>floy.krouchi](https://www.m.facebook.com/floy.krouchi)

[https://twitter.com>floykrouchi](https://twitter.com/floykrouchi)

24 noviembre 2016. Alfortville (94) Francia **festival Bruits Blancs**  
Floy Krouchi **BASS HOLOGRAMS** [www.bruitsblancs.fr](http://www.bruitsblancs.fr)



## **Floy Krouchi**

**CDS** "Below Sea Level" 2015 , Magnetic deer rec / "Couvre-Feux" COMPOSER LE REEL (9eme concours international d'art radiophonique) La muse 011, 2011 "A Stream of Love" DRFLOY SUMATHI, SLB 007 Soluble records, 2009/ "Forte tête" MAFUCAGE, 2 CDs, Le Cri du Silence 2002/ "Mafucage/Ambient Dub" Arboretum NYC 2001/

**EP VYNILS** "Full Power" Mafucage, Le Cri du Silence 2000/ "O Barbares" Mafucage, Le Cri du Silence 1998/ "Free Form of Life" : Projet 2501/ Mafucage 2001/

**COMPILATIONS** HTZ 001: "Altered Connection I Dub this net" 2001 Compiled by Wreck This mess aka L. Dlouf/ Hi-Subway: "Alternative Novo Dub 2" 2001 / "RebelleSound 1" 2002

**DVDs** «Sakhiri – Hijra Diaries II» 25 mns, Audio Video. Bangalore / Paris 2007  
«Sakhiri – Hijra Diaries» 56 mns. Audio Video. Bangalore/ Paris 2006

**PARTICIPATION/ GUEST** "Face-Woman see a lot of things" CD book -Meira Asher 2004 "Le Big Bang" PG2M vinyl LP 1997 "Webstock", cyberculture against genocide PG2M 1999 "El Nino / No fashion" –Planet Generation vinyl EP 1999

**MUSIC FOR FILMS AND VIDEO** -LADIES TURN, director Hélène Harder, 2012 YELLOW FEVER AND THE FORT GREEN POSSEE, director Beatrice TURPIN, long feature documentary, 2009-SENS INTERDITS , director: Selma ZGHIDI, betavideo. short lenght fiction movie, 2007-TOUR DE FORCE, director: Fefa VILA, experimental video, 17mns, 2007 -TRANSGENDER DIARIES I and II, directors: Tshah, NMendonca, F Krouchi Video art experimental pieces, Bangalore, Paris 2005-2007 -NUIT, NOT EVEN SO, director: Virginia VILLAPLANA (Spain), 2003 -ANONYMOUS FILM PORTRAIT, director: Virginia VILLAPLANA , experimental video, 1999

**MUSIC FOR WEB CREATION** SARALUCID web site original ambient Dub for Palestine: "A prayer to Ishtar" featuring Kamila Juvran and Meira Asher [www.saralucid.free.fr](http://www.saralucid.free.fr)  
"DREAMTIME 4 PEACE" OneArt, 25mns webradiophonic piece, 2001

**MUSIC for INSTALLATION** -SUBTERRANEOUS 2014 Shawn Hall Videos Barrister Gallery New Orleans US -BETWEEN THE WAVES 2012, Tejal Shah, Documenta 13 - FORET ACOUSMATIQUE 2009, F.Krouchi/N.Losson, Nuit Blanche 2007, Festival Nuit Bleue -DES CORPS, 2007, F.Krouchi -TRANSGENDER DIARIES, 2005, F.Krouchi- KIBLA PUBLIC RADIO, 2003, Collective -INVISIBLE WORK, 2001, LSD Madrid -ANONYMOUS FILM PORTRAIT, 1999, V.Villaplana



ORO MOLIDO #44 Noviembre 2016  
Oro Molido / Chema Chacón  
Apartado de Correos, 35  
28529 Rivas Vaciamadrid (Madrid)- España

[www.orumolido.com](http://www.orumolido.com)  
<http://revistaorumolido.blogspot.com.es>

Fotos de Floy Krouchi en [www.floykrouchi.org/](http://www.floykrouchi.org/)  
y <https://lemfestival.wordpress.com/2016/10/03/arrenca-el-lem-amb-floy-krouchi/>

Aunque no vamos a poner objeción a cualquier tipo de reproducción, total o parcial, de cualquier elemento gráfico o escrito de esta publicación, sí estaremos agradecidos si se citan el nombre del autor y el número correspondiente de ORO MOLIDO.