

MUSIC AS A FOREIGN LANGUAGE

22.09.2023–10.03.2024



CARLES
CONGOST
I JEREMİY
DELLER

MUSIC AS A FOREIGN LANGUAGE

Tolo Cañellas

La música, aquest llenguatge universal que ens uneix a tots, sense distincions de cap mena, és el fil conductor d'aquesta exposició en què ens submergim en una relació/diàleg entre Carles Congost i Jeremy Deller, dos artistes que no es coneixen personalment i els treballs dels quals tenen molts de llocs comuns. Entre altres característiques, tots dos parlen de política des de i a través de la història de la música de ball i de la cultura de club. Així doncs, es planteja l'exhibició de dues obres clau en les seves carreres com a punt d'unió: *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell* [Abans de la casa / Un biopic inestable a través del so Sabadell] (2015), una mena de documental abstracte amb aportacions de personatges com Àngel Casas i Eduard Escoffet, entre d'altres, i *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992* [Tota la gent. Una història incompleta de la Gran Bretanya 1984-1992] (2018), una masterclass impartida per l'artista als alumnes d'un institut britànic, molts dels qual de famílies d'origen immigrant, amb moltes imatges d'arxiu de la *BBC*. A partir d'aquestes dues peces de vídeo sorgeix una expansió en l'espai que aporta obres en paper com ara serigrafies, pòsters o fotografies, peces escultòriques i d'altres relacionades amb les pel·lícules en algun cas, però no necessàriament, corresponents a períodes diversos de les seves carreres, i algunes realitzades expressament per a la mostra.

D'una banda, a Congost li interessa el so Sabadell com a símptoma d'una època, d'una determinada conjuntura cultural, econòmica i política. Amb aquesta idea a la ment desenvolupa un guió molt fragmentat que opera des d'allò simbòlic i que té com a finalitat generar pensament

Carles Congost, *HITS (demo)*, 2018.

Tècnica mixta, mides variables. Cortesia de l'artista

associatiu i permetre contar la història d'una altra manera. El vídeo ofereix una mirada subjectiva, poètica i, alhora, crítica sobre les aspiracions culturals de la societat catalana en un moment en què les teories neoliberals de Margaret Thatcher al Regne Unit i de Ronald Reagan als Estats Units incideixen en la societat, la cultura i l'economia. En un moment determinat, Congost es val de la icònica i històrica peça *The History of the World* [La història del món] (1996) de Jeremy Deller i li fa un homenatge. Aquesta obra és un diagrama per explicar l'evolució dels diversos estils i tendències musicals que apareixen al seu vídeo, relacionats, en el cas de Congost, amb l'Italo Disco. D'altra banda, Deller fa una anàlisi de la (r)evolució social al Regne Unit, entre els anys 1984 i 1992, vinculada a l'aparició i a l'auge de les *raves* (il·legals), la música tecno i l'*acid house*, com a reacció a un conjunt de profundes fissures sorgides a la cultura i a la societat britànica, i que es va estendre des del cor de la ciutat fins a les zones rurals més aïllades del país i traspassà barreres de classe, identitat i geografia.

A partir de l'aparició dels sintetitzadors, sobretot a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, sorgeix l'Italo Disco, conegut també com a Spaguetti Disco, un estil de música de ball, derivat de la música disco, completament electrònica, amb unes melodies encomanades que acabaren envaint les pistes de ball, no només a Itàlia, sinó també les de la resta d'Europa i fins i tot les dels Estats Units, i que influïren enormement en l'inici del *house*. Aquest so espacial, de vegades hipnòtic, sonava a futur gràcies a alguns productors que l'enaltiren, com Giorgio Moroder, que va començar a establir les bases disco electròniques; després el seguiren Alexander Robotnick, Styló, Gazebo, P. Lion, Miko Mission i Pierluigi Giombini, entre d'altres, i així donaren forma a l'emblema dels artistes que definiren la identitat de l'Italo Disco. L'impacte mundial va ser tan gran que molts dels grups *mainstream* coquetejaren amb el gènere i aportaren

un *Italian touch* a les seves cançons, com és el cas de *Domino Dancing* de Pet Shop Boys.

La indústria musical espanyola també volia una part del pastís, i la companyia Blanco y Negro Music, fundada a Barcelona el 1978 i especialitzada en la importació i la distribució de música de ball internacional en el mercat nacional, es convertí en discogràfica el 1983 i la seva primera referència va ser *Come on* de Jules Tropicana, un disc que es pot considerar com el naixement del que es coneix com el so Sabadell, un subgènere de l'Italo Disco. En aquella època tot «el que era bo» era de fora, i precisament per aquesta espècie de complex d'inferioritat, per anomenar-lo d'alguna manera, totes les cançons que un grup concret de productors crearen a la zona de Sabadell, i que s'ocultaven amb diversos àlies, sortien al mercat amb el típic adhesiu «Música d'importació», així el feien més atractiu al públic, tot i que en certa manera l'enganaven, i no només per aquest pretès complex d'inferioritat, sinó també perquè era una bona estratègia de màrqueting. No podria assegurar si els consumidors d'aquests vinils coneixien o no la realitat de la procedència d'aquests temes, el que sí que és clar és que es cantaven les lletres en un anglès macarrònic que els delata, encara que també cal destacar que hi ha un cas aïllat, una producció de Laura Martí titulada *De que vas?*, de l'any 1988, que cantava en català. Les dues seus per antonomàsia eren les discoteques Albatros i Concor, ambdues a Sabadell. Nuria Miralles, directora de la sala Albatros entre el 1978 i el 1995, afirma que «sorgí d'uns quants socis [...] tots eren amics i per això decidiren invertir un poc, arriscar-se. Tampoc no sabien que pegaria tan fort com va pegar».¹

1. Episodi «Discoteca Albatros, bailando en Sabadell», del programa *Las Radiantes*, presentat per Manolo Garrido a *Ràdio Sabadell* 94.6 (març, 2008). Actualment es pot escoltar a Spotify i a Ivoox.

En l'univers congostià, la ironia i l'humor tenen un paper crucial. Sovint el seu treball es presenta com una paròdia enginyosa dels estereotips i les convencions socials, i desafia les normes establertes amb una elegància subversiva. Amb les seves peces, l'artista convida l'espectador a reflexionar sobre l'artificialitat de les construccions culturals i a qüestionar la naturalesa mateixa de la realitat que habitam, fins i tot els rols tradicionals de gènere i les convencions socials a través de personatges ficticis o *alter ego*, com és el cas de la marioneta Mr. CD Eyes, que apareix a l'obra *Supercampeón* [Supercampió] (2000), en què parodiant formats televisius com *Barrio Sésamo* entrevista el músic Genís Segarra. Les seves obres desafien sovint les normes establertes i promouen una reflexió crítica sobre com la identitat i el gènere són construïts i representats en la societat contemporània.

L'estiu de 1987 quatre amics festers, Danny Rampling, Paul Oakenfold, Nicky Holloway i Johnny Walker, se'n varen anar junts de vacances a Eivissa, atrets per tota la informació que els arribava per diverses vies sobre la música que sonava als locals i a les discoteques a l'aire lliure —quelcom nou, distintiu i gairebé exclusiu, almenys en aquell moment— repartides sobretot pel sud-oest de l'illa. Estaven especialment interessats en Amnesia, i va ser precisament allà on podríem dir que va començar la història. Tots, però Rampling i Oakenfold en particular, varen tenir una epifania quan escoltaren les sessions de l'argentí establert a l'illa Alfredo Fiorito, més conegut com a Dj Alfredo, i de Leo Mas, que incorporaven aquests sons a les seves sessions, i l'anomenaren so *Balearic*, una etiqueta que no va agradar gaire a Fiorito. El *Balearic Beat* podria definir-se com una amalgama de sons i estils musicals en què poden confluïr bandes sonores de pel·lícules, cançons EBM i *jazz* amb altres ritmes més accelerats. És a dir, una mena de paisatge sonor eclèctic, una manera de contar una història a través de les sensacions dels selectors

musicals i de transmetre-la als parroquians. Fiorito comenta: «M'ho copiaren absolutament tot».² En realitat, tothom copia tothom. Tot allò els va fascinar, volgueren exportar-ho a Londres i crearen alguns clubs seminals del so balear i l'*acid house* a la ciutat amb la finalitat de reviuir l'experiència eivissenca de l'estiu del 87. Així varen néixer Shoom, Future, The Project, Spectrum o The Milky Bar, que representaven, d'una manera o d'una altra, la (contra) cultura de l'*acid house* i de les *raves* angleses, la gran majoria il·legals i en conseqüència perseguides per les autoritats, que se celebraven en llocs recòndits als afores, no només de Londres, sinó també d'altres ciutats com Manchester, i que no s'anunciaven fins al darrer moment per evitar la presència policial, que solia dissoldre-les. Tot i aquests entrebancs es varen dur a terme moltes d'aquestes concentracions, en les quals fins i tot hi havia assistents amb càmeres de vídeo que les enregistraven i posteriorment les comercialitzaven, entre els assistents mateixos, com a record, com si fos un parc d'atraccions. «Seria interessant recopilar totes aquestes cintes i crear un arxiu», em comentava un dia Deller.

I així es va convertir, probablement de manera inconscient, en una subcultura molt poderosa que trencà el sistema de classes dominant. Tots els estrats socials i totes les races, sense tenir en compte les preferències sexuals, s'ajuntaren sota el mateix paraigua i canviaren per complet el concepte de *clubbing* a Anglaterra. Inevitablement, la presència de les drogues, i concretament de la MDMA, no pot obviar-se en aquest entorn. La 3,4-metilendioxi-metamfetamina, coneguda habitualment com a 'èxtasi', va tenir un paper molt important en el desenvolupament d'aquesta escena. Tot i que la companyia farmacèutica

2. Declaració realitzada al llibre *Balearic. Historia oral de la cultura de club en Ibiza*, de Luis Costa i Christian Len, publicat per l'Editorial Contra el 2020, la lectura del qual recoman encaridament.

alemanya Merck la sintetitzà per primera vegada el 1912, no va ser fins a la dècada de 1970 que el químic i farmacòleg Alexander Shulgin, considerat el pare de la MDMA, començà a investigar-la i la va descriure com una substància amb propietats psicoactives úniques, amb efectes estimulants i empatògens. Sovint s'associa amb la sensació d'eufòria, un augment en l'empatia i la connexió emocional amb els altres, i una disminució de l'ansietat. També pot produir efectes sensorials alterats, com ara un increment en la percepció de la música i els llums. Després de la seva eclosió, les autoritats decidiren intervenir i acabaren per prohibir-la (a Espanya, el juliol de 1986). D'aquesta manera, una substància pura i molt barata va passar a ser cara i adulterada, i com afirmava el filòsof i fundador del Taller del olvido (posteriorment anomenat Amnesia. Sí, el club!) Antonio Escohotado: «No es prohibeix una droga perquè sigui nociva, sinó perquè són molts els que volen consumir-la».³

Quan explora temes com la identitat, la política i la història, Deller desplega una intel·ligència perspicaç i una sensibilitat social aguda. Els seus projectes es basen en una exhaustiva investigació i col·laboració amb diversos grups i comunitats, la qual cosa li permet abordar qüestions contemporànies i desafiar les narratives dominants. A través d'un enfocament interdisciplinari i del seu compromís amb la participació ciutadana, Deller aconsegueix desestabilitzar l'estructura jeràrquica tradicional de l'art i posa en relleu la importància de les veus i les perspectives marginades. Com a artista i activista cultural, el seu treball ha deixat una empremta perdurable en l'àmbit de l'art públic i la producció col·laborativa, ha redefinit la relació entre l'art i l'espectador, i és també un testimoni de la seva habilitat per combinar allò popular amb allò profund.

3. *Historia general de las drogas*, 3a edició revisada i ampliada, Alianza editorial, 1992.

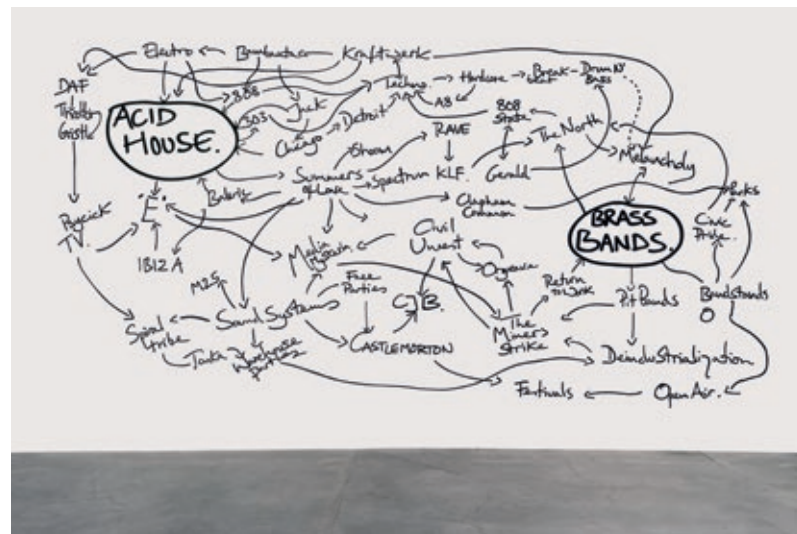
Sovint utilitza la música, l'esport i les subcultures juvenils per explorar qüestions més àmplies de poder, desigualtat i resistència. La seva capacitat per fusionar la cultura de masses amb la crítica social revela una astúcia intel·lectual excepcional que desafia les divisions artificials entre allò culte i allò popular.

El concepte de *remix* proposat per Nicolas Bourriaud és present al treball de Deller i Congost, ja que ambdós artistes exploren la idea de l'apropiació i la reinterpretació en algunes de les seves obres. Bourriaud el defineix com la pràctica d'agafar elements preexistents i combinar-los d'una manera nova per generar alguna cosa original. Aquesta noció de remescla s'allunya de la idea tradicional de l'originalitat i la creació des de zero i en comptes d'això emfatitza la importància de la recontextualització i la reconfiguració d'elements culturals (pre)existents. Els seus treballs inclouen sovint referències a la cultura popular, a la música i a la televisió, de les quals s'apropien i remescen per recontextualitzar-les, i fins i tot hi afegixen nous elements propis i generen noves narratives. Congost, com a pràctica habitual, recupera *inputs* i línies argumentals de treballs anteriors, podríem dir que s'autoremescla, com és el cas del personatge que apareix a *¿Para qué sirven las canciones?* [Per a què serveixen les cançons?] (2020), Jimmy The Banshee, basat en Jimmy Somerville, reconegut com una de les icones de la música pop i un dels primers artistes obertament gai que va assolir la fama internacional a la dècada de 1980. Com a membre de les bandes Bronski Beat i The Communards, les seves cançons, *Smalltown Boy* i *Don't Leave Me This Way*, es convertiren en himnes de la comunitat LGBTQ+ i s'enfrontaren directament als problemes de l'homofòbia i l'exclusió, que el reconvertiren en un instrument escultòric.

El filòsof sud-coreà-alemany Byung-Chul Han, conegut per les seves idees sobre la societat del rendiment i la societat del cansament, analitza com el sistema

neoliberal ha influït en les nostres vides i ha generat una societat caracteritzada per la competència, la productivitat i la manca de descans, que en l'era digital atansa l'individu a l'esgotament, a la depressió i a la sobreexploatació. Han critica la cultura de l'espectacle i la superficialitat en què s'ha submergit la societat contemporània⁴. Tant Congost com Deller s'involucren en una anàlisi crítica de la cultura popular i la indústria de l'entreteniment, i utilitzen elements d'aquesta cultura popular en el seu treball per subvertir narratives dominants i qüestionar les estructures de poder.

Una immersió experiencial que entrellaça ambdós mons i en crea un de sol. Entenen i aborden les temàtiques com si fos un espectacle en un gran escenari i mostren temes, a vegades espinosos, a través de propostes visualment i estèticament amables, aparentment desposseïdes de perversitat.



4. «Únicament l'ésser humà és capaç de ballar. Tal vegada, és possible que quan camina l'envaesqui un avorriment profund, de manera que, amb aquest atac de tedi, passi del pas accelerat al pas de ball», emfatitza Byung-Chul Han a *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder Editorial, 2022, 3^a edició).

Jeremy Deller, *History of the World* [La història del món], 1996. Pintura mural, dimensions variables. Edició de 3 + 2 P.A. Cortesia de l'artista i The Modern Institute, Toby Webster Ltd, Glasgow



Jeremy Deller, *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992*, [Tota la gent. Una història incompleta de la Gran Bretanya 1984-1992], 2018. Vídeo HD, monocanal, color, so. Durada: 61' 35". Edició de sis. Cortesia de l'artista i The Modern Institute / Toby Webster Ltd., Glasgow



Carles Congost, *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell*, [Abans de la casa / Un biopic inestable a través del so Sabadell], 2015 (fotograma del vídeo). Vídeo HD 4K, monocanal, color, so. Durada: 22'. Cortesia de l'artista



Carles Congost, *Supercampeón* [Supercampió], 2000
(fotograma del vídeo). Vídeo betacam SP transferit a DVD.
Durada: 4' 10". Cortesia de l'artista



Carles Congost, *Noi de província (Smalltown Boy)* (en procés),
2023. Fusta, cordes de niló, vernís. Cortesia de l'artista



Jeremy Deller, *I ♥ Melancholy* [Jo ♥ Malenconia], 1993.
Pintura negra brillant damunt paret pintada de color negre mat, amb un participant, dimensions variables. Vista de l'exposició «Joy In People», Contemporary Art Museum, St. Louis, 2013. Cortesia de l'artista i The Modern Institute / Toby Webster Ltd., Glasgow



Carles Congost, *Albatros (Memorabilia)*, 2023.
Fotografia en color, mides variables. Cortesia de l'artista



Jeremy Deller, *New Dawn* [Nova albada], 2023.
Pòster, dimensions variables. Cortesia de l'artista
i The Modern Institute / Toby Webster Ltd., Glasgow

HEDONIA ÉS UN NO-LLOC

Peio Aguirre

Mirant enrere, els anys vuitanta i noranta del segle passat s'han erigit en una mena de gran reserva cultural per a la cultura pop i els moviments juvenils. Tendim a percebre aquell període com un santuari ple de deïtats sobradament canonitzades. És més difícil, però, recordar sensacions i impressions de quan un era jove sense que les acusacions de nostàlgia surtin a col·lació. Sense gens de malenconia, compartesc aquí un instant per a una breu periodització basada en un vague record biogràfic. Vacances de Setmana Santa del destacable any 1989, Palma (Mallorca), concretament, la platja i els bars de copes a l'Arenal. Com tants altres adolescents m'abandon a les inèrcies sense centre de les dinàmiques dels organitzats «viatges d'estudis», un eufemisme per descriure el combo marxa barata i obertura dels sentits. Igual que el nostre institut, quadrilles de joves britànics de classe obrera van a l'illa a passar unes vacances barates. Tot es basa en la barreja (de begudes, fluids, estils i actituds). Aquell frenesi semblava el començament d'un turisme endèmic que després s'ha accentuat. Les imatges d'aquells dies de ressaca desfilen ara pàl·lides, mentre intent rescatar alguna cosa útil per a l'anàlisi cultural. Aleshores no havia cultivat encara un gust musical persistent perquè em va costar alguns anys descobrir que una de les meves bandes favorites —New Order— gravava aquella mateixa primavera a la veïna Eivissa *Technique*, un àlbum en el treball gràfic del qual Trevor Key i Peter Saville reflectien mitjançant una impressió bicromàtica i lisèrgica el *zeitgeist* àcid de tota una època.

Va ser en aquell viatge iniciàtic quan vaig descobrir molt prop del centre de la qüestió l'*acid house* i la seva cultura. Va ser allà, ara ho visibilitz clarament, on vaig veure un dels emblemes més generalitzats, virals i mutants de la història

del pop: l'*smiley*. Els logotips més exitosos presumeixen gairebé sempre d'una gran simplicitat. Un cercle groc amb dos ovals verticals i una gran boca semicircular cap amunt. El color groc era la primavera, el sol radiant, la felicitat a temps complet. La cara feliç significava aleshores el floriment de l'*acid house* al Regne Unit i es convertí en la mascota semioficial de la incipient escena *dance*. Els *smileys* encara no havien arribat on jo vivia i, tot i que hi arribaren, no era res comparat amb allò de Palma. Les Illes Balears —amb Eivissa com a epicentre— servien no només com a estació de servei i redistribució, sinó com a font d'inspiració per a tota una cohort de DJ, productors i festers britànics visitants de les illes des del començament d'aquesta dècada. Ràpidament l'*smiley* es convertí en una divisa associada a una escena musical i a una droga, l'èxtasi. En l'àmbit purament semiòtic, va portar el postmodernisme estètic al paroxisme. Mai un símbol tan simple va tenir tant de predicament. Això era només el començament de la conversió de les caretes alegres (o enfadades) en una opció de *txt millennial*, en emojis i emoticones. Un símbol de la ironia postmoderna.

A mesura que l'*acid house* es generalitzava, l'*smiley* es feia omnipresent en productes de consum i, a mitjan 1988, adornava tota mena d'objectes com ara adhesius, pins, camisetes, tasses, braçalets, el que fos. De la nit al dia i sense avisar ocupà àmpliament durant dos o tres anys (fins a l'esgotament de la moguda àcida) el rol del «significant buit» postestructuralista reconvertit en un símbol postmodern que es podia omplir i buidar amb el que volguéssim. A mig camí entre la contracultura *hippie* —i els ideals dels anys seixanta de llibertat, hedonisme i experimentació—, l'apologia de l'èxtasi i el corporativisme d'empresa en campanya que encoratja a «somriure» i a sentir-se bé, l'*smiley* semblava el complement perfecte per adornar una nova i efímera moda jove en què la pota d'elefant s'erigia en el pantaló dominant. El retorn *hippie* del *flower power* passat pel filtre d'Eivissa, Londres i Manchester.

Al mateix temps i subrepticiament, el credo neoliberal començava a colar-se en els hàbits de consum de les maneres més sibil·lines (el *happy hour*, el dos per un, la polsereta de discoteca...). I també la cultura dels caps que exhorten els empleats amb un *somriu!* L'*acid house* era un somriure perenne, bon rotllo. Més que un sistema econòmic *per se*, el neoliberalisme es pot descriure com la manera de subjectivitat del capitalisme tardà. Es va incentivar així un infantilisme hedònic i una cultura que reprèn els subjectes quan no són prou entusiastes i positius. Però aleshores no érem conscients de res d'això. Ni falta que feia!

Jon Savage, degà de la premsa musical britànica, elaborà en un article a *The Guardian* el recorregut de l'*smiley*, des de la seva prehistòria a començament dels seixanta com un simple logotip de la televisió per a nins, als anys setanta, en què significà l'enfortiment de la moral corporativa d'empresa, per acabar, en el seu moment més explosiu, com a emblema de l'*acid house*.¹ La història està força documentada. El seu renaixement postmodern començà el 1985 i el 1986 amb els còmics de la DC (Batman, Watchmen), on l'*smiley* apareixia misteriosament com una metàfora visual que portava un simbolisme fosc i perillós i expressava (sense dir-ho) els mons del bé i el mal a punt de bascular i la crisi existencial del superheroi. Poc després, el febrer de 1988, el productor discogràfic Bomb the Bass llançà el *hit* «Beat Dis» amb la cara feliç esquitxada de sang a la portada. Alguns mesos abans un productor anomenat Danny Rampling havia obert a Londres un club amb la intenció de capturar de nou l'ambient de les llargues sessions de festa a Eivissa. El Shoom va ser un dels primers locals que adoptà la cara somrient al material promocional. Rampling confessà més endavant que va ser

1. Savage, Jon. «A Design for Life». *The Guardian* (21 de febrer 2009). Accessible a: <<https://www.theguardian.com/artand-design/2009/feb/21/smiley-face-design-history>> (Últim accés, 26 de juny 2023).

a Eivissa on descobrí l'*smiley*, se n'aproprià i se l'emportà a Londres. No va trigar a massificar-se al llarg del 1988. Després va desaparèixer de la circulació i passà als llimbs com un dels símbols més estrambòtics de finals del segle XX.

Després de la cultura de l'individualisme promoguda pel consumisme nord-americà *yuppie* dels vuitanta, els noranta s'inauguraren amb una nova cultura de la col·lectivitat. La Generació X va ser també la Generació «WE» [nosaltres]. El 1990 la revista *The Face* treia a la portada la lluita de les autoritats britàniques contra les festes il·legals i les *raves*. Sobre el fons d'una imatge sobreexposada de Sinéad O'Connor es podia llegir: «The Right to Party. HM Government vs. Acid House» [El dret a la festa. El Govern de Sa Majestat vs. l'*acid house*]. A l'interior es comparaven les celebracions de Cap d'Any al Berlín Est i Oest amb les dels joves de Londres i del sud-est anglès, on les festes improvisades eren frustrades una vegada i una altra per la policia i els polítics. Aleshores, els editors de la revista es demanaven: «Who Will Fight For The Right To Party?» [Qui lluitarà pel dret a la festa?].² Com era evident, al rerefons d'aquestes *raves* que escandalitzaven la societat, la premsa i els polítics hi havia una circulació massiva d'èxtasi.

Els efectes democratitzadors de la cultura *dance* es varen traduir en aquell canvi de decenni (dels vuitanta als noranta) en una menor atenció a les elits urbanes i, al seu lloc, es va passar a un ascens de les regions. Si a principis de 1988 l'èxtasi només estava disponible a Londres, a finals d'aquest any es podia aconseguir a pràcticament qualsevol poble petit. El «regionalisme crític» va mudar de l'arquitectura a la música i va fer la cultura post-1989 més igualitària, més democràtica. Entre el 1988 i el 1990 es varen succeir per tot el Regne Unit els anomenats «estius de l'amor» (*remakes* dels estius de l'amor lliure dels seixanta als Estats Units). *The*

2. Vegeu Gorman, Paul. *The Story of The Face. The Magazine That Changed Culture*. Londres: Thames & Hudson, 2017, p. 191-195.

Face assenyalà tres d'aquests «estius» segons les tipologies dels llocs i els esdeveniments: el primer estiu de l'amor va tenir lloc als clubs, el 1988; el segon, a les *raves* secretes durant el 1989; per acabar, el més multitudinari en la forma del festival o *gig*, just quan l'*acid house* es fusionava amb la nova psicodèlia *rock* de «Madchester». Aquell batejat com a «tercer estiu de l'amor» començà el 27 de maig de 1990 amb el concert massiu de The Stone Roses a Spike Island, una zona morta enorme entre abocadors i complexos industrials on es congregaren trenta mil joves arribats en peregrinació de totes les regions del Regne Unit. Era un fet constatable, la regionalització d'Europa s'esdevenia en *raves*, clubs i festivals.

Les vibracions es llegeixen a la superfície de les coses. Els moments puntuals, efímers, carregats d'intensitat que hom viu en comunió amb els altres dins el marc d'un temps mític romanen com si estassin suspesos en l'aire. Els anys noranta varen ser fonamentals per a l'art i la cultura perquè l'esfera de les relacions interhumanes es va convertir en material artístic. Els *beats* evanescents i baleàrics dels *ravers* enfollits, fora de si, eren la manifestació d'una il·luminació a través d'allò sensible. La primacia dels sentits i la suspensió del Jo i de l'ego. Aquestes formes de comunió en la gent inauguraren noves subjectivitats.³

A mesura que ens apropàvem al final del mil·lenni ens anàvem endinsant en el futur a través del so de la tecnologia. Recordau quan Barcelona anhelava ser la més moderna i avantguardista? Recordau el primer Nitsa? Les cultures del *house* i el *techno* eren «futuristes» o, si més no, portaven encara l'estendard del futur i miraven cap endavant just abans que el passat fos embalsamat i empaquetat com una nova mercaderia retro. El *dance*, amb una ressonància internacional,

3. Pel que fa a una filosofia d'allò sensible que va tenir el seu reflex en la interpretació de la cultura jove i també en l'art contemporani «relacional», vegeu Maffesoli, Michel. *Elogio de la razón sensible*. Barcelona: Paidós, 1997.

va mantenir sempre una connotació local i insular potent, tant en la fusió extrema de gèneres i subgèneres com en la territorialització del ball a partir d'innombrables punts nodals interconnectats (pistes i clubs, arquitectures, emissions de ràdio, revistes i fanzins, segells, carreteres i bars). Tota una espacialització urbana esdevenia a través d'un fenomen que era possible cartografiar, punt per punt. Els mapes cognitius de la música electrònica eren tremendament artesanals i estaven fets a mà. Arxipèlags, no-llocs, illes. Punts de trobada per a mercaders i pirates que intercanvien els darrers saquejos en badies del plaer. No tot era instantani com ara. Al contrari, calia separar capes i capes d'informació per, tot seguit, codificar i interpretar. Aquelles coses i tendències que arriben un poc tard, en comptes de llustre semblen banyades per la patina de l'ús i la distorsió. Això els proporciona un encant per a l'apropiació, la mala traducció i la bastardització necessàries per fer aflorar nous argots i estils subculturals.

Però la profetitzada revolució de la pista de ball mai no va arribar. L'escena *dance* i *techno* va començar a decaure amb la consolidació de la cultura de club, l'entronització del DJ com a mestre de cerimònies i l'absorció i la privatització progressives de les energies col·lectives per part del capital. El teòric Mark Fisher es demanava el 2008 si la mort de les *raves* va ser un símptoma de la crisi d'energia general a la cultura, és a dir, el primer senyal d'un sentit de desacceleració abrupte del temps. Les energies, les infraestructures i les formes de desig ràpidament foren absorbides i reapropiades per les forces de la cultura neoliberal i corporatives, que reintroduïren la llibertat i el plaer al seu ideari mentre l'esquerra perdia l'oportunitat d'alinejar-se de manera exitosa amb l'eufòria col·lectiva de la cultura de la pista de ball.⁴

4. Fisher, Mark. «No Romance Without Finance». A: *K-punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*. Londres: Repeater, 2018, p. 419-425.

En l'ara imprescindible *Realisme capitalista*, Fisher va encunyar el terme «hedonia depressiva» —invertí el quadre mèdic de la depressió com a anhedonia, això és, com un estat d'incapacitat per sentir plaer— a partir de la seva experiència com a professor d'institut, on els adolescents experimentaven «una incapacitat per fer qualsevol cosa que no fos cercar plaer». Políticament parlant, aquesta «hedonia depressiva» els joves la sentien completament en termes desmobilitzadors. És a dir, com un bucle satisfacció-insatisfacció constant o com un cercle viciós de gratificació instantània que s'esvaeix a l'instant.

Sens dubte, la cerca de plaer és un assumpte polític. Em deman ara per la utopia de la música electrònica i *dance* com a gestió del plaer. Quines són les formacions del plaer contemporànies? És a dir, quines són les motivacions per les quals la gent troba plaer en les produccions culturals i en l'organització —com a administració— de tot allò que gaudim? On són les possibilitats per crear noves formes de plaer que desplacen les ja existents? Tota insularitat conté una llavor utòpica. Com tothom sap, una illa és, literalment, un no-lloc (*u-topos*). Pensem ara en un no-lloc anomenat Hedonia i, tot seguit, imaginem que noves formes de plaer existeixen per ser explorades.



Carles Congost, *Keyboard* [Teclat], 2023.
Tècnica mixta. Cortesia de l'artista

Music as a Foreign Language
Carles Congost i Jeremy Deller

Del 22 de setembre de 2023
al 10 de març de 2024

Organització

Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció

Imma Prieto

Comissariat

Tolo Cañellas

Coordinació exposició

Soad Houman
Solange Artiles

Registre

Rosa Espinosa

Muntatge

Art Life
Es Baluard Museu
Pol Estany
Daniel Fortià
can make
Xevi Masmitjà

Transport

Art Ràpid

Assegurances

Correduria Howden R.S.

Disseny gràfic

Hermanos Berenguer

Textos

Tolo Cañellas. Comissari
Peio Aguirre. Crític d'art
i comissari d'exposicions

Traduccions

Àngels Àlvarez

Impressió

Esment Impremta

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2023
© dels textos, els autors
© Carles Congost, Vegap,
Illes Balears, 2023,
© Jeremy Deller, 2023

Crèdits fotogràfics

Cortesia de l'artista i The Modern
Institute / Toby Webster Ltd.,
Glasgow, p. 11, 12, 16, 18
Oliver Santana, p. 11
Todd Owyong, p. 12
Cortesia de l'artista, portada,
p. 13, 14, 17, 26
Pol Estany, p. 15

Agraïments

Galeria Horrach Moyà
Galeria Joan Prats
The Modern Institute
Fraser Muggeridge studio
Jose Castillo
Olivier Collet
Alberto Feijóo
Núria García
Nauzet Mayor
Patricia de Muga
Caitlin O'Connell
Patricia Palmer
Tania Pardo
Laura Plant
Ellie Royle
Charlotte Rusk
Andrés Senra
Pere Terrasa
Manon Veysière

ISBN 978-84-18803-82-06

DL PM 1228-2023

Exemplar gratuït. Prohibida la venda

#CONGOSTDELLERESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H