MUSIC AS A FOREIGN LANGUAGE

22.09.2023–10.03.2024

CARLES CONGOST Y JEREMY DELLER

Carles Congost, *HITS* (demo), 2018.
Técnica mixta, medidas variables. Cortesía del artista

MUSIC AS A FOREIGN LANGUAGE

Tolo Cañellas

La música, ese lenguaje universal que nos une a todos, sin distinciones de ningún tipo, es el hilo conductor de esta exposición en la que nos sumergimos en una relación/diálogo entre Carles Congost y Jeremy Deller, dos artistas que no se conocen personalmente y cuyos trabajos tienen muchos lugares comunes. Entre otras características, ambos hablan de política desde y a través de la historia de la música de baile y de la cultura de club. Así pues, se plantea la exhibición de dos obras clave en sus carreras como punto de unión: *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell* [Antes de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell] (2015), una suerte de documental abstracto con aportaciones de personajes como Àngel Casas y Eduard Escoffet, entre otros, y *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992* [Toda la gente. Una historia incompleta de Gran Bretaña 1984-1992] (2018), una *masterclass* impartida por el propio artista a los alumnos de un instituto británico, muchos de ellos pertenecientes a familias de origen inmigrante, con abundantes imágenes de archivo de la *BBC*. A partir de estas dos piezas de vídeo surge una expansión en el espacio, aportando obras en papel como serigrafías, pósteres o fotografías, piezas escultóricas y de otra índole, relacionadas con las películas en algún caso, pero no necesariamente, correspondientes a diferentes periodos de sus carreras, y otras realizadas expresamente para la muestra.

Por una parte, a Congost le interesa el sonido Sabadell como síntoma de una época, de una determinada coyuntura cultural, económica y política. Con esta idea en mente desarrolla un guion muy fragmentado que opera desde lo simbólico y cuya finalidad es generar pensamiento asociativo y permitir contar la historia de otra forma. El vídeo ofrece

una mirada subjetiva, poética y, a la vez, crítica sobre las aspiraciones culturales de la sociedad catalana en un momento en el que las teorías neoliberales de Margaret Thatcher en el Reino Unido y de Ronald Reagan en Estados Unidos alcanzan cualquier aspecto de la sociedad, la cultura y la economía. En un momento determinado Congost se vale de la icónica e histórica pieza *The History of the World* [La historia del mundo] (1996) de Jeremy Deller, haciéndole un homenaje. Dicha obra es un diagrama para explicar la evolución de los diferentes estilos y tendencias musicales que aparecen en su vídeo, relacionados, en el caso de Congost, con el Italo Disco. Por otra parte, Deller lleva a cabo un análisis de la (r)evolución social en el Reino Unido, entre los años 1984 y 1992, vinculado a la aparición y auge de las *raves* (ilegales), la música tecno y el *acid house*, como reacción a un conjunto de profundas grietas surgidas en la cultura y la sociedad británica, que se extendió desde el corazón de la ciudad hasta las zonas rurales más aisladas del país, atravesando barreras de clase, identidad y geografía.

A partir de la aparición de los sintetizadores, sobre todo a finales de los años setenta y principios de los ochenta, surge el Italo Disco, también conocido como Spaguetti Disco, un estilo de música de baile, derivado de la música disco, completamente electrónica, con unas melodías pegadizas que acabaron invadiendo las pistas de baile, no solo en Italia, sino también las del resto de Europa e incluso las de Estados Unidos, influyendo de manera enorme en el inicio del *house*. Ese sonido espacial, en ocasiones hipnótico, sonaba a futuro gracias a productores que lo ensalzaron, como Giorgio Moroder, que empezó a a sentar las bases disco electrónicas, seguido por Alexander Robotnick, Stylóo, Gazebo, P. Lion, Miko Mission y Pierluigi Giombini, entre otros, conformando así el buque insignia de artistas que definieron la identidad del Italo Disco. Fue tal el impacto a nivel mundial que muchos grupos *mainstream* coquetearon con el género dándole un *Italian touch* a sus canciones, como puede ser el caso de *Domino Dancing* de Pet Shop Boys.

La industria musical española también quería su parte del pastel, y la compañía Blanco y Negro Music, fundada en Barcelona en 1978, especializada en la importación y distribución de música de baile internacional en el mercado nacional, pasa a convertirse en discográfica en 1983, siendo su primera referencia *Come on* de Jules Tropicana, lo que podría considerarse el nacimiento de lo que se conoce como el sonido Sabadell, un subgénero del Italo Disco. En aquella época todo «lo bueno» era lo de fuera, y precisamente por esa especie de complejo de inferioridad, por llamarlo de algún modo, todas las canciones que se crearon en la zona de Sabadell por un grupo concreto de productores que se escondían detrás de diferentes alias salían al mercado con la típica pegatina de «Música de importación», para hacerlo todo más atractivo para el público, engañándolo en cierto modo, no solo por ese supuesto complejo de inferioridad, sino también como una muy buena estrategia de márquetin. No podría asegurar que los consumidores de esos vinilos supieran o no la realidad de la procedencia de esos temas, lo que sí queda claro es que las letras están cantadas en un inglés macarrónico que los delata, aunque también cabe destacar que existe un caso aislado, una producción de Laura Martí titulada *De què vas?*, del año 1988, que cantaba en catalán. Las dos sedes por antonomasia fueron las discotecas Albatros y Concor, ambas en Sabadell. Nuria Miralles, directora de la sala Albatros entre 1978 y 1995, afirma que «surgió de unos cuantos socios [...] todos eran amigos y por eso decidieron invertir un poco, arriesgarse. Tampoco sabían que iba a pegar tan fuerte como pegó».[1]

1. Episodio «Discoteca Albatros, bailando en Sabadell», del programa *Las Radiantes*, presentado por Manolo Garrido en *Ràdio Sabadell* 94.6 (marzo, 2008). Actualmente se puede escuchar en Spotify e Ivoox.

En el universo congostiano, la ironía y el humor desempeñan un papel crucial. A menudo su trabajo se presenta como una parodia ingeniosa de los estereotipos y las convenciones sociales, desafiando las normas establecidas con una elegancia subversiva. A través de sus piezas, el artista invita al espectador a reflexionar sobre la artificialidad de las construcciones culturales y a cuestionar la naturaleza misma de la realidad que habitamos, incluso los roles tradicionales de género y las convenciones sociales a través de personajes ficticios o *alter ego*, como podría ser el caso de la marioneta Mr. CD Eyes, que aparece en su obra *Supercampeón* (2000), en la que parodiando formatos televisivos como *Barrio Sésamo* entrevista al músico Genís Segarra. Sus obras a menudo desafían las normas establecidas y promueven una reflexión crítica sobre cómo la identidad y el género son construidos y representados en la sociedad contemporánea.

El verano de 1987 cuatro amigos fiesteros, Danny Rampling, Paul Oakenfold, Nicky Holloway y Johnny Walker, se fueron juntos de vacaciones a Ibiza, atraídos por toda la información que les llegaba por diferentes vías con respecto a la música que sonaba en los locales y discotecas al aire libre —algo novedoso, distintivo y casi exclusivo, al menos en ese momento— repartidas sobre todo por el suroeste de la isla. Estaban especialmente interesados en Amnesia, y fue precisamente ahí donde podríamos decir que empezó la historia. Todos ellos, pero Rampling y Oakenfold en particular, tuvieron una epifanía al escuchar las sesiones del argentino afincado en la isla Alfredo Fiorito, más conocido como Dj Alfredo, y Leo Mas, quienes incorporaban estos sonidos en sus sesiones, y lo bautizaron como sonido *Balearic,* una etiqueta que no gustó demasiado a Fiorito. El *Balearic Beat* podría definirse como una amalgama de sonidos y estilos musicales donde pueden confluir bandas sonoras de películas, canciones EBM y *jazz* junto a otros ritmos más acelerados. Es decir, una suerte de

paisaje sonoro ecléctico, una manera de contar una historia a través de las sensaciones de los selectores musicales y trasmitírsela a los parroquianos. El propio Fiorito comenta: «Me lo copiaron absolutamente todo».[2] En realidad, todo el mundo copia a todo el mundo. Les fascinó todo aquello y quisieron exportarlo a Londres, creando diferentes clubs seminales del sonido balear y el *acid house* en la ciudad con el fin de revivir la experiencia ibicenca de ese verano del 87. Así nacieron Shoom, Future, The Project, Spectrum o The Milky Bar, suponiendo en mayor o menor medida la (contra) cultura del *acid house* y de las *raves* inglesas, en su mayoría ilegales, por lo tanto, perseguidas por las autoridades, que se celebraban en lugares recónditos a las afueras, no solo de Londres, sino también de otras ciudades como Manchester, que no se anunciaban hasta el último momento para poder evitar la presencia policial y su más que probable disolución. Aun con todas esas trabas se llevaron a cabo muchas de esas concentraciones, donde incluso había asistentes con cámaras de vídeo que las grababan y posteriormente las comercializaban, entre los mismos asistentes, a modo de recuerdo, como si de un parque de atracciones se tratara. «Sería interesante recopilar todas esas cintas y crear un archivo», me comentaba un día Deller.

Y de este modo se convirtió, probablemente de manera inconsciente, en una subcultura muy poderosa, rompiendo con el sistema de clases dominante. Todos los estratos sociales y razas, sin importar sus preferencias sexuales, se juntaron bajo un mismo paraguas, cambiando por completo el concepto de *clubbing* en Inglaterra. Inevitablemente, la presencia de las drogas, y concretamente del MDMA, en este entorno, no puede obviarse. La 3,4-metilendioxime-

2. Declaración realizada en el libro *Balearic. Historia oral de la cultura de club en Ibiza*, de Luis Costa y Christian Len, publicado por la Editorial Contra en 2020, cuya lectura recomiendo encarecidamente.

tanfetamina, comúnmente conocida como 'éxtasis', jugó un papel muy importante en el desarrollo de esa escena. Aunque fue sintetizada por primera vez en 1912 por la compañía farmacéutica alemana Merck, no fue hasta la década de 1970 cuando el químico y farmacólogo Alexander Shulgin, considerado el padre del MDMA, comenzó a investigarlo describiéndolo como una sustancia con propiedades psicoactivas únicas, llena de efectos estimulantes y empatógenos. A menudo se asocia con la sensación de euforia, un aumento en la empatía y la conexión emocional con los demás, y una disminución de la ansiedad. También puede producir efectos sensoriales alterados, como un incremento en la percepción de la música y las luces. Tras su eclosión, las autoridades decidieron tomar cartas en el asunto y acabaron prohibiéndola (en España, en julio de 1986). De este modo una sustancia pura y muy barata pasó a ser cara y adulterada, y como afirmaba el filósofo y fundador de Taller del olvido (posteriormente renombrado Amnesia. ¡Sí, el club!) Antonio Escohotado: «No se prohíbe una droga porque sea nociva, sino porque muchos están deseando tomarla». [3]

Al explorar temas como la identidad, la política y la historia, Deller despliega una inteligencia perspicaz y una sensibilidad social aguda. Sus proyectos se basan en una profunda investigación y colaboración con diversos grupos y comunidades, lo que le permite abordar cuestiones contemporáneas y desafiar las narrativas dominantes. A través de su enfoque interdisciplinario y su compromiso con la participación ciudadana, Deller logra desestabilizar la estructura jerárquica tradicional del arte y pone de relieve la importancia de las voces y perspectivas marginadas. Como artista y activista cultural, su trabajo ha dejado una huella perdurable en el ámbito del arte público y la

3. *Historia general de las drogas*, 3ª edición revisada y ampliada, Alianza editorial, 1992.

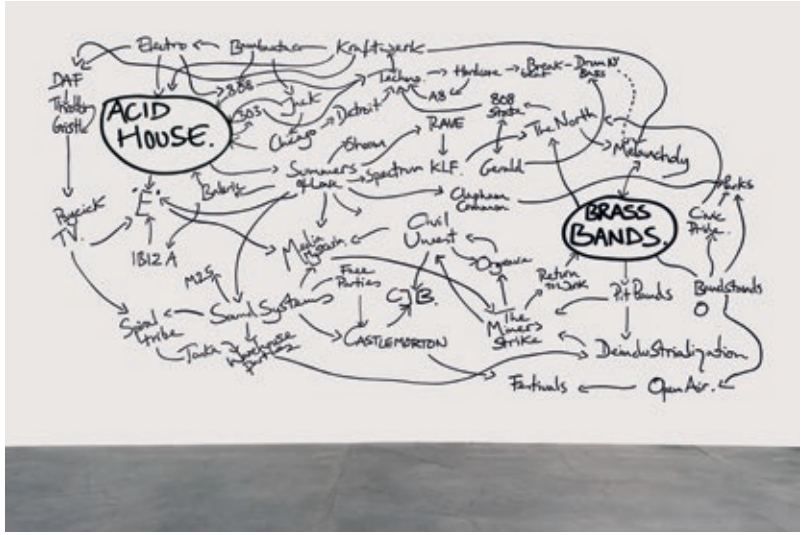
producción colaborativa, redefiniendo la relación entre el arte y el espectador, y siendo también un testimonio de su habilidad para combinar lo popular con lo profundo. A menudo utiliza la música, el deporte y las subculturas juveniles para explorar cuestiones más amplias de poder, desigualdad y resistencia. Su capacidad para fusionar la cultura de masas con la crítica social revela una astucia intelectual excepcional, desafiando las divisiones artificiales entre lo culto y lo popular.

El concepto de *remix* propuesto por Nicolas Bourriaud está presente en el trabajo de Deller y Congost, ya que ambos artistas exploran la idea de la apropiación y la reinterpretación en algunas de sus obras. Bourriaud lo define como la práctica de tomar elementos preexistentes y combinarlos de nuevas formas para generar algo original. Esta noción de remezcla se aleja de la idea tradicional de la originalidad y la creación desde cero y en su lugar enfatiza la importancia de la recontextualización y la reconfiguración de elementos culturales (pre)existentes. Sus trabajos a menudo incluyen referencias a la cultura popular, la música y la televisión, de las cuales se apropian y remezclan para recontextualizarlas, incluso añadir nuevos elementos propios y generar nuevas narrativas. Congost, como práctica habitual, recupera *inputs* y líneas argumentales de trabajos anteriores, podríamos decir que se autoremezcla, como es el caso del personaje que aparece en *¿Para qué sirven las canciones?* (2020), Jimmy The Banshee, basado en Jimmy Somerville, reconocido como uno de los íconos de la música pop y uno de los primeros artistas abiertamente gay en alcanzar la fama internacional en la década de 1980. Como miembro de las bandas Bronski Beat y The Communards, sus canciones, *Smalltown Boy* y *Don't Leave Me This Way*, se convirtieron en himnos para la comunidad LGBTQ+ y se enfrentaron directamente a los problemas de la homofobia y la exclusión, reconvirtiéndolo en instrumento escultórico.

El filósofo surcoreano-alemán Byung-Chul Han, conocido por sus ideas sobre la sociedad del rendimiento y la sociedad del cansancio, analiza cómo el sistema neoliberal ha influido en nuestras vidas y ha generado una sociedad caracterizada por la competencia, la productividad y la falta de descanso, abocando al individuo en la era digital al agotamiento, la depresión y la sobreexplotación. Han critica la cultura del espectáculo y la superficialidad en la que se ha sumergido la sociedad contemporánea[4]. Tanto Congost como Deller se involucran en un análisis crítico de la cultura popular y la industria del entretenimiento, utilizando elementos propios de esa cultura popular en su trabajo para subvertir narrativas dominantes y cuestionar las estructuras de poder.

Una inmersión experiencial, entrelazando ambos mundos, creando uno solo, entendiendo y abordando las temáticas como si se tratara de un espectáculo en un gran escenario, mostrando temas, en ocasiones peliagudos, a través de propuestas visual y estéticamente amables, aparentemente despojadas de perversidad.

4. «Únicamente el ser humano es capaz de bailar. A lo mejor, puede que al andar lo invada un profundo aburrimiento, de modo que, a través de ese ataque de hastío, haya pasado del paso acelerado al paso de baile», enfatiza Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder Editorial, 2022, 3ª edición).



Jeremy Deller, *History of the World* [La historia del mundo], 1996. Pintura mural, dimensiones variables. Edición de 3 + 2 P.A. Cortesía del artista y The Modern Institute, Toby Webster Ltd, Glasgow

Jeremy Deller, *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992* (fotogramas del vídeo), [Toda la gente. Una historia incompleta de Gran Bretaña, 1984-1992], 2018. Cortesía del artista y The Modern Institute/ Toby Webster Ltd., Glasgow

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

Carles Congost, *Supercampeón*, 2000 (fotograma del vídeo).
Vídeo betacam SP transferido a DVD. Duración: 4' 10".
Cortesía del artista

Carles Congost, *Noi de província (Smalltown Boy)*
[Chico de provincia (Smalltown Boy)] , (en proceso), 2023.
Madera, cuerdas de nylon, barníz. Cortesía del artista

Jeremy Deller, *I ♥ Melancholy* [Yo ♥ Melancolía], 1993. Pintura negra brillante sobre pared pintada de color negro mate, con un participante, dimensiones variables. Vista de la exposición «Joy In People», Hayward Gallery, London, 2012. Cortesía del artista y The Modern Institute / Toby Webster Ltd., Glasgow

Carles Congost, *Albatros (Memorabilia)*, 2023. Fotografía en color, medidas variables. Cortesía del artista

Jeremy Deller, *New Dawn* [Nueva amanecer], 2023.
Poster, dimensiones variables. Cortesía del artista
y The Modern Institute / Toby Webster Ltd., Glasgow

HEDONIA ES UN NO-LUGAR

Peio Aguirre

Mirando atrás, los años ochenta y noventa del pasado siglo se han erigido en una especie de gran reserva cultural para la cultura pop y los movimientos juveniles. Tendemos a percibir aquel periodo como un santuario repleto de deidades sobradamente canonizadas. Resulta más difícil, sin embargo, rememorar sensaciones e impresiones de cuando uno era joven sin que las acusaciones de nostalgia salgan a relucir. Sin ningún ápice de melancolía, traigo aquí un instante para una breve periodización basada en un vago recuerdo biográfico. Vacaciones de Semana Santa del reseñable año de 1989, Palma (Mallorca), concretamente, la playa y los garitos en El Arenal. Como otros tantos adolescentes me abandono a las inercias sin centro de las dinámicas de los organizados «viajes de estudio», mero eufemismo para describir el combo juerga barata y apertura de los sentidos. Al igual que nuestro instituto, cuadrillas de jóvenes británicos de clase obrera acuden a la isla a pasar unas vacaciones baratas. Todo se basa en la mezcla (de bebidas, fluidos, estilos y actitudes). Aquel frenesí parecía el comienzo de un turismo endémico que después se ha acentuado. Las imágenes de aquellos días de resaca desfilan ahora pálidas, mientras trato de rescatar algo de utilidad para el análisis cultural. Entonces no había cultivado aún un gusto musical persistente, pues me costó unos años descubrir que una de mis bandas favoritas —New Order— grababa esa misma primavera en la vecina Ibiza *Technique*, un álbum en cuyo trabajo gráfico Trevor Key y Peter Saville reflejaban mediante una impresión bicromática y lisérgica el *zeitgeist* ácido de toda una época.

Fue en aquel viaje iniciático cuando descubrí muy cerca del centro del meollo el *acid house* y su cultura. Fue allí, lo visibilizo ahora claramente, donde divisé uno de los

emblemas más generalizados, virales y mutantes de la historia del pop: el *smiley*. Los logos más exitosos presumen casi siempre de una gran simpleza. Un círculo amarillo con dos óvalos verticales y una gran boca semicircular hacia arriba. El color amarillo era la primavera, el sol radiante, la felicidad a tiempo completo. La cara feliz significaba entonces el florecimiento del *acid house* en el Reino Unido, convirtiéndose en la mascota semioficial de una incipiente escena *dance*. Los *smileys* no habían hecho aún su aparición donde yo vivía y, aunque llegaron, no era nada comparado con lo de Palma. Las Baleares —con Ibiza como epicentro— servían no solo como estación de servicio y redistribución, sino como fuente de inspiración para toda una cohorte de DJ, productores y fiesteros británicos visitantes de las islas desde comienzos de esa década. Rápidamente el *smiley* se convirtió en una divisa asociada a una escena musical y a una droga, el éxtasis. En el orden puramente semiótico, llevó el posmodernismo estético a su paroxismo. Nunca un símbolo tan tonto tuvo tanto predicamento. Esto era solo el comienzo de la conversión de las caritas alegres (o enfadadas) en opción de *txt millennial*, en emojis y emoticones. Un símbolo de la ironía posmoderna.

A medida que el *acid house* se generalizaba, el *smiley* se hacía omnipresente en productos de consumo y, para mediados de 1988, adornaba toda clase de objetos como pegatinas, pines, camisetas, tazas, brazaletes, lo que fuera. De la noche a la mañana y sin previo aviso ocupó ampliamente durante dos o tres años (hasta el agotamiento de la movida ácida) el rol del «significante vacío» posestructuralista reconvertido en un símbolo posmoderno que podía llenarse y vaciarse con lo que deseáramos. A medio camino entre la contracultura *hippie* —y los ideales sesenteros de libertad, hedonismo y experimentación—, la apología del éxtasis y el corporativismo de empresa en campaña que alienta a «sonreír» y a sentirse bien, el *smiley* parecía el complemento perfecto para aderezar una nueva y efímera moda joven donde la pata

de elefante se erigía en el pantalón dominante. El regreso *hippie* del *flower power* pasado por el filtro de Ibiza, Londres y Mánchester.

Al mismo tiempo y subrepticiamente el credo neoliberal comenzaba a colarse en los hábitos de consumo de las maneras más sibilinas (el *happy hour*, el dos por uno, la pulserita de discoteca…). No menos, la cultura de aquellos jefes que exhortan a los empleados con un *¡sonríe!* El *acid house* era sonrisa perenne, buen rollo. Más que un sistema económico *per se*, el neoliberalismo puede ser descrito como el modo de subjetividad del capitalismo tardío. Se incentivó así un infantilismo hedónico y una cultura que reprende a los sujetos cuando estos no son lo suficientemente entusiastas y positivos. Pero entonces no éramos conscientes de nada de esto. ¡Ni falta que hacía!

Jon Savage, decano de la prensa musical británica, elaboró en un artículo en *The Guardian* el recorrido del *smiley* desde su prehistoria a comienzos de los sesenta como un simple logo de la televisión para niños, pasando en los setenta a significar el fortalecimiento de la moral corporativa de empresa, para concluir en su explosión como emblema del *acid house*.[1] La historia está bastante documentada. Su renacimiento posmoderno comenzó en 1985 y 1986 con los cómics de la DC (Batman, Watchmen), donde el *smiley* aparecía misteriosamente como una metáfora visual que portaba un simbolismo oscuro y peligroso, expresando (sin decirlo) los mundos del bien y el mal a punto de bascular y la crisis existencial del superhéroe. Poco después, en febrero de 1988, el productor discográfico Bomb the Bass lanzó su *hit* «Beat Dis» con la cara feliz salpicada de sangre en su portada. Unos meses antes un productor llamado Danny

1. Savage, Jon. «A Design for Life». *The Guardian* (21 de febrero 2009). Accesible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/21/smiley-face-design-history> (Último acceso, 26 de junio 2023).

Rampling había abierto en Londres un club con la intención de recapturar el ambiente de largas sesiones fiesteras en Ibiza. El Shoom fue uno de los primeros locales en adoptar la cara sonriente en su material promocional. Rampling confesó más tarde que fue en Ibiza donde descubrió el *smiley*, apropiándoselo y llevándoselo a Londres. No tardó en masificarse a lo largo de 1988. Luego desapareció de la circulación para pasar al limbo como uno de los símbolos más estrambóticos de finales del siglo XX.

Después de la cultura del individualismo promovido por el consumismo estadounidense *yuppie* de los ochenta, los noventa se inauguraron al calor de una nueva cultura de la colectividad. La Generación X fue también la Generación «WE» [nosotros]. En 1990 la revista *The Face* llevaba a portada la lucha de las autoridades británicas contra las fiestas ilegales y las *raves*. Sobre el fondo de una imagen sobreexpuesta de Sinéad O'Connor podía leerse: «The Right to Party. HM Government vs. Acid House» [El derecho a la fiesta. El Gobierno de Su Majestad vs. el *acid house*]. En su interior se comparaban las celebraciones de Año Nuevo en Berlín Este y Oeste con las de los jóvenes de Londres y el sudeste inglés donde las fiestas improvisadas eran frustradas una y otra vez por policía y políticos. Los editores de la revista se preguntaban entonces: «Who Will Fight For The Right To Party?» [¿Quién luchará por el derecho a la fiesta?].[2] Como era obvio, en el trasfondo de estas *raves* que escandalizaban a la sociedad, la prensa y a los políticos estaba la masiva circulación de éxtasis.

Los efectos democratizadores de la cultura *dance* se tradujeron en aquel cambio de decenio (de los ochenta a los noventa) en una menor atención a las élites urbanas y, en su lugar, se pasó a un ascenso de las regiones. Si a principios de 1988 el éxtasis estaba solo disponible en Londres, a finales de ese año se podía conseguir en prácticamente cualquier pueblo pequeño. El «regionalismo crítico» mudó de la arquitectura a la música, haciendo la cultura post-1989 más igualitaria, más democrática. Entre 1988 y 1990 se sucedieron por todo el Reino Unido los llamados «veranos del amor» (*remakes* de los veranos del amor libre de los sesenta en los Estados Unidos). *The Face* señaló tres de estos «veranos» según las tipologías de los lugares y los eventos: el primer verano del amor se dio en los clubes, en 1988; el segundo en las *raves* secretas durante 1989; para terminar, el más multitudinario en la forma del festival o *gig*, justo cuando el *acid house* se fusionaba con la nueva psicodelia *rock* de «Madchester». Aquel bautizado «tercer verano del amor» comenzó el 27 de mayo de 1990 con el concierto masivo de The Stone Roses en Spike Island, una enorme zona muerta entre vertederos y complejos industriales donde se congregaron treinta mil jóvenes venidos en peregrinación de todas las regiones del Reino Unido. Era un hecho constatable, toda una regionalización de Europa acontecía en *raves*, clubes y festivales.

Las vibraciones se leen en la superficie de las cosas. Los momentos puntuales, efímeros, cargados de intensidad que uno vive en comunión con otros dentro del marco de un tiempo mítico permanecen como suspendidos en el aire. Los años noventa fueron fundamentales para el arte y la cultura porque la esfera de las relaciones interhumanas se convirtió en material artístico. Los *beats* evanescentes y baleáricos de los *ravers* enajenados, fuera de sí, eran la manifestación de una iluminación a través de lo sensible. La primacía de los sentidos y la suspensión del Yo y el ego. Estas formas de comunión en la gente inauguraron nuevas subjetividades.[3]

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

3. En relación a una filosofía de lo sensible que tuvo su reflejo en la interpretación de la cultura joven y también en el arte contemporáneo «relacional», véase Maffesoli, Michel. *Elogio de la razón sensible*. Barcelona: Paidós, 1997.

Según nos acercábamos al final del milenio íbamos adentrándonos en el futuro a través del sonido de la tecnología. ¿Os acordáis de cuando Barcelona ansiaba ser la más moderna y vanguardista? ¿Recordáis el primer Nitsa? Las culturas del *house* y el *techno* eran «futuristas» o, cuando menos, portaban todavía el estandarte del futuro y miraban hacia adelante justo antes de que el pasado fuera embalsamado y empaquetado como una nueva mercancía retro. El *dance*, con toda su resonancia internacional, mantuvo siempre una potente connotación local e insular, ya fuera en la fusión extrema de géneros y subgéneros como en la territorialización del baile a partir de innumerables puntos nodales interconectados (pistas y clubes, arquitecturas, emisiones de radio, revistas y fanzines, sellos, carreteras y bares). Toda una espacialización urbana acontecía a través de un fenómeno que era posible cartografiar, punto por punto. Los mapas cognitivos de la música electrónica eran tremendamente artesanales y estaban hechos a mano. Archipiélagos, no-lugares, islas. Puntos de encuentro para mercaderes y piratas que intercambian sus últimos saqueos en bahías del placer. No todo era instantáneo como ahora. Al contrario, la información estaba mediada por capas y capas que había que separar para, acto seguido, codificar e interpretar. Aquellas cosas y tendencias que llegan un poco tarde en vez de lustre parecen estar bañadas por la pátina del manoseo y la distorsión. Esto les proporciona un encanto para la apropiación, la mala traducción y la bastardización necesarias para alumbrar nuevas jergas y estilos subculturales.

Pero la profetizada revolución de la pista de baile nunca sucedió. La escena *dance* y *techno* comenzó a decaer con la consolidación de la cultura de club, la entronización del DJ como maestro de ceremonias y la progresiva absorción y privatización de las energías colectivas por parte del capital. El teórico Mark Fisher se preguntaba en 2008 si la muerte de las *raves* fue un síntoma de la crisis de energía general en la cultura, esto es, la primera señal de un abrupto sentido de deceleración del tiempo. Las energías, infraestructuras y formas de deseo fueron rápidamente absorbidas y reapropiadas por las fuerzas de la cultura neoliberal y corporativas, las cuales reintrodujeron la libertad y el placer en su ideario mientras que la izquierda perdía la oportunidad de alinearse de manera exitosa con la euforia colectiva de la cultura de la pista de baile.[4] En su ahora imprescindible *Realismo capitalista*, Fisher acuñó el término «hedonia depresiva» —invirtiendo el cuadro médico de la depresión como anhedonia, esto es, como un estado de incapacidad para sentir placer— al señalar su experiencia como profesor de instituto donde los adolescentes experimentaban «una incapacidad para hacer cualquier cosa que no fuera buscar placer». Políticamente hablando, esta «hedonia depresiva» los jóvenes la sentían completamente en términos desmovilizadores. Esto es, como un constante bucle satisfacción-insatisfacción o un círculo vicioso de gratificación instantánea que se desvanece al instante.

No hay duda, la búsqueda de placer es un asunto político. Me pregunto ahora por la utopía de la música electrónica y *dance* en tanto gestión del placer. ¿Cuáles son las formaciones del placer contemporáneas? Esto es, cuáles son las motivaciones por las que la gente encuentra placer en las producciones culturales y en la organización —en tanto que administración— de todo aquello que disfrutamos? ¿Dónde se encuentran las posibilidades para crear nuevas formas de placer que desplacen a las ya existentes? Toda insularidad contiene una semilla utópica. Como es sabido, toda isla es, literalmente, un no-lugar (*u-topos*). Pensemos ahora en un no-lugar llamado Hedonia y, acto seguido, imaginemos que nuevas formas de placer existen para ser exploradas.

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

Carles Congost, *Keyboard* [Teclado], 2023.
Técnica mixta. Cortesía del artista

Music as a Foreign Language
Carles Congost y Jeremy Deller

Del 22 de septiembre de 2023
al 10 de marzo de 2024

Organización
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección
Imma Prieto

Comisariado
Tolo Cañellas

Coordinación exposición
Soad Houman
Solange Artiles

Registro
Rosa Espinosa

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

Transporte
Art Ràpid

Seguros
Correduría Howden R.S.

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Textos
Tolo Cañellas. Comisario
Peio Aguirre. Crítico de arte
y comisario de exposiciones

Corrección y Traducción
Àngels Àlvarez

Impresión
Esment Impremta

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2023
© de los textos, los autores
© Carles Congost, Vegap,
Illes Balears, 2023,
© Jeremy Deller, 2023

Créditos fotográficos
Cortesía del artista y The Modern
Institute / Toby Webster Ltd.,
Glasgow, p. 11, 12, 16, 18
Oliver Santana, p. 11
Todd Owyoung, p. 12
Cortesía del artista, portada,
p. 13, 14, 17, 26
Pol Estany, p. 15

Agradecimientos
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 Veyssière

ISBN 978-84-18803-81-9
DL PM 1229-2023
Ejemplar gratuito. Prohibida su venta

#CONGOSTDELLERESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU

WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

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

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H

GOVERN ILLES BALEARS
Consell de Mallorca
Ajuntament de Palma
GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
Fundació d'Art Serra