



# ¿PARA QUÉ SIRVEN LAS CANCIONES?

Carles Congost

<E



## ¿Para qué sirven las canciones?

**Tolo Cañellas, comisario de la exposición, conversa con Carles Congost sobre las piezas que componen la muestra y su nueva obra realizada ex profeso para este proyecto.**

**Tolo Cañellas (TC).** Esta exposición consta de una nueva producción y cuatro piezas anteriores. Una de ellas, *Paradigm*, realizada en 2012, supone un punto de inflexión a nivel narrativo en tu trabajo. ¿Cómo se fraguó esta evolución?

**Carles Congost (CC).** En los años previos a la realización de *Paradigm* yo había estado trabajando en una trilogía de vídeos temáticamente muy definidos, en los que todo el peso recaía en lo que se quería contar. Me refiero a *Un mystique determinado* (2003), *Memorias de Arkaran* (2005) y *La mala pintura* (2008). En ellos, todo lo que pasa está al servicio de algún tipo de reivindicación o mensaje. Los tres vídeos buscan crear un contraste entre lo que se cuenta y su forma de representarlo. La puesta en escena de cada uno de ellos está relacionada con un género o subgénero cinematográfico: el musical, el fantástico y el de terror, respectivamente. Las constantes citas a estos géneros me impulsaron a inventar imágenes y situaciones muy elaboradas y artificiales que se activaban en el momento de incorporar la palabra. En todos ellos, el mensaje quedó amplificado por la colisión entre esos géneros y el tema principal: el arte contemporáneo.

**TC.** Pero en *Paradigm* prescindes del diálogo.

**CC.** En efecto. Esa forma de plantear los vídeos entraba en contradicción con mi trabajo fotográfico, de carácter más sugerente y, paradójicamente, más cinematográfico. El caso es que, en aquel momento, yo vivía esta circunstancia como un problema y me producía cierta angustia. Por eso, pocos días antes de rodar *Paradigm*, que inicialmente se había planteado siguiendo el patrón de los vídeos anteriores, estallé y decidí eliminar todos los diálogos y cualquier referencia al mundo del arte. El hecho de silenciar a mis actores produjo un desplazamiento del foco de atención, lo que me obligó a poner en práctica ciertas reglas del lenguaje fílmico que, hasta ese momento, no había tenido en consideración. El resultado de este cambio de metodología es una narración suspendida, formalmente más rica y abierta.

Todas estas reflexiones aparecen en uno de los capítulos de mi vídeo *The Artist Behind the Aura* (2014), donde también recupero los diálogos eliminados de la primera versión del guion, que dan forma a un interrogatorio entre un agente de policía y un pintor abstracto.

**TC.** Siempre le has dado un papel protagonista a la música.

**CC.** La música ha sido el eje principal de la mayoría de mis trabajos. De hecho, ya lo fue en mi primera exposición individual, en el año 1995, que fue comisariada por Manel Clot y tuvo lugar en La Capella de Barcelona. La exposición llevaba por título *The Congosound* y consistía en tres rudimentarios vídeos relacionados con las nuevas tecnologías y la cultura de club. Los vídeos se presentaban acompañados por una serie de dibujos y objetos que orbitaban alrededor de una idea común de repetición. Eran los años noventa y, en ese momento, pocas cosas conseguían captar tanto mi atención como la música, el baile y la nocturnidad.

**TC.** Entonces ¿ahí empezó *The Congosound*?

**CC.** En realidad no. Yo ya había puesto en marcha mi alias como *The Congosound* algún tiempo atrás pero fue a partir de esta exposición cuando realmente tomó forma. A partir de entonces y durante más de una década, fue un proyecto compartido con el músico Vicent Fibla y con Jessie, una particular musa de la noche de Barcelona. Bajo la marca *The Congosound*, hacíamos labores de composición y producción musical tanto para mis vídeos como para un pequeño sello de música electrónica local. Con el paso del tiempo se hizo cada vez más complicado seguir con aquella dinámica. De hecho, en el año 2007 presenté en el MUSAC de León una instalación llamada *The Congosound's Live Prototype* que consistía en un escenario robotizado y autónomo que, en teoría, permitía hacer música en directo sin salir de casa, ironizando así sobre el caso de las bandas de juventud, las obligaciones laborales y la gestión del tiempo una vez superada la treintena.

A continuación siguió un parón muy largo, roto puntualmente por la publicación del single *Pepsi Love (Feat. Ryan Paris)*. El parón se prolongó hasta 2015, cuando, gracias a una beca de la Fundación Botín, decidí hacer una adaptación en catalán del tema *Come On* de los extintos Jules Tropicana para mi vídeo *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell*. Es entonces cuando me pongo en contacto con el vocalista y músico Josep Xortó. El resultado de este encuentro es el single *Això que sona és nostre*, que terminaría convirtiéndose en un pequeño *hit* independiente en Cataluña y, gracias a la remezcla de los productores Fred Ventura y Paolo Gozzetti (Italoconnection), alcanzaría cierta repercusión internacional entre los seguidores del *new italo*.

**TC.** *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell* es una obra conceptual en la que entremezclas diferentes puntos de vista y maneras de contar y en la que incluyes una referencia directa al artista británico Jeremy Deller, con quien compartes un amplio repertorio de intereses y preocupaciones. ¿Cuál fue el proceso creativo? ¿Cuál es la intención de esta obra?

**CC.** La idea inicial de *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell* tenía que ver con la realización de un documental sobre este fenómeno que tuvo lugar a mediados de la década de los ochenta en Cataluña. El caso es que, tras una primera inmersión en el tema, me di cuenta de que no me apetecía entrevistar a sus verdaderos protagonistas, ya que no había distancia crítica ni ironía en su acercamiento y, para mí, el sonido Sabadell no se puede explicar si no es así.

#### **TC. ¿Cómo decidiste entonces articular el vídeo?**

**CC.** Entendí que no debía abordarlo como un documentalista musical al uso, puesto que a mí lo que me interesaba era el sonido Sabadell como síntoma de una determinada coyuntura cultural, económica y política en Cataluña. Así que me puse a elaborar un guion capaz de generar pensamiento asociativo y que permitiera contar la historia de otra manera. Mi intención era ofrecer una mirada poética y crítica sobre las aspiraciones culturales de la sociedad catalana en el momento en que las teorías neoliberales de Margaret Thatcher, en el Reino Unido, y Ronald Reagan, en Estados Unidos, habían impregnado casi todos los aspectos de la sociedad, de la cultura y de la economía. En el año 1987 la revista británica *Smash Hits* le dedicó una amplia entrevista a su primera ministra en la que ésta reivindicaba la importancia de la música y destacaba su capacidad para organizar a los jóvenes al frente de un proyecto rentable y fácil de exportar. En Cataluña, las reivindicaciones de los cantautores del pasado quedaron momentáneamente apartadas para abrazar la idea pujolística del “*fem país*”. Nacionalismo e industria, sin acritud ni malos rollos. Esto es para mí el sonido Sabadell.

#### **TC. En 2016 pudiste llevar a cabo *Wonders*, donde tratas los conceptos del *megahit* y el *one-hit wonder* a través de dos de los componentes del grupo Musical Youth. ¿Qué suponen para ti estos conceptos?**

**CC.** Me gusta la idea del *megahit* como algo que suena todos los días en todos los lugares, hasta el fin de los tiempos; canciones más grandes que sus autores y sus intérpretes con las que, de alguna manera, nos toca convivir, ya que forman parte de nuestro paisaje cotidiano. Nos topamos con los *megahits* vayamos donde vayamos y estemos donde estemos, ya sea en el espacio público o conectados a nuestro ordenador. En la última escena de *Wonders*, Dennis Seaton canta una canción titulada *Get Out of the Song*, producida específicamente para este proyecto a partir de uno de los muchos textos que Eloy Fernández Porta escribió y seleccionó para el guion. La canción habla, precisamente, de ser expulsado de la canción, del momento en que la canción deja de pertenecer al artista y pasa a ser patrimonio de todos.

#### **TC. ¿Cómo fue el trato personal con ellos? ¿Te sorprendieron?**

**CC.** La relación que tuve con Dennis y Michael fue muy inspiradora. No sabía qué más decir. Y sí, me sorprendió su forma de involucrarse y de tratar de entender el proyecto. No voy a decir lo de abandonar su espacio de confort porque es una expresión muy cansina pero, para que nos entendamos, lo que hicieron conmigo implicó una dosis considerable de generosidad y esfuerzo.

En una primera versión, había pensado en hacer una aproximación al fenómeno del *one-hit wonder* desde la ironía y el humor, presentando a los intérpretes de dos *megahits* de los ochenta —como son *Words* y *Dolce Vita*— llevando a cabo una serie de *gags* cómicos en un decorado que representaba las siete maravillas del mundo moderno.

Los artistas que iban a llevar a cabo la representación, FR David y Ryan Paris, eran, desde mi punto de vista, dos *one-hit wonders* de catálogo pero, tras una primera lectura del guion, uno de ellos empezó a sentirse incómodo con el tono de mi propuesta. Me hizo ver que aceptar esta mención suponía un problema para algunos artistas —aunque para otros claramente no—, así que empecé a pensar en las implicaciones emocionales de la asunción del término. Entendí entonces que el tema que merecía la pena ser tratado era éste y no otro, ya que ahí residía el conflicto. En un momento dado, decidí parar el proyecto y volver a empezar desde cero.

#### **TC. Ese mismo año, invitado por su comisario, Christian Jankowski, participaste en *Manifesta 11* con *Simply the Best*, donde un joven bombero suizo trabaja en la organización de un evento en el que va a participar Tina Turner. Tu intención era que ella formara parte del *casting*. ¿Por qué declinó la invitación? ¿En qué consistía su intervención?**

**CC.** La presencia de una estrella de la dimensión de Tina Turner en el contexto local de Zúrich no dejaba de resultar algo curioso. Además, a mí me servía para ilustrar ciertos aspectos de la idiosincrasia de la ciudad. El tema central de *Manifesta 11* era el trabajo y las distintas formas que tenemos de relacionarnos con él. Su caso era particularmente interesante y decidí mencionarlo en el vídeo. De hecho, Tina Turner es solo un elemento más de un complejo engranaje de referencias. De forma quizá algo ingenua y caprichosa, sí tanteé la posibilidad de un cameo. Era algo que deseábamos tanto yo como Christian, para quien involucrar a celebridades en sus obras es algo natural. El entorno de la artista siempre fue amable con nosotros pero nos hicieron entender que ella no deseaba captar la atención de los medios, ya que había elegido otro tipo de vida. Visto desde la distancia, creo que su presencia hubiera acaparado el interés en la obra, alterando su percepción, y no necesariamente para bien.

### TC. ¿Para qué sirven las canciones?

CC. “¿Para qué sirven las canciones?” es el título de un capítulo de mi vídeo *Supercampeón* (2000) en el que el muñeco Mr. Cd's Eyes le formula esa pregunta a Genís Segarra —componente de Astrud e Hidrogenesse— en el set de un programa infantil. En el vídeo, Genís se esfuerza por contestar a la pregunta generando un bucle retórico y casi indescifrable que da pie a un nuevo artefacto sonoro.

Mi actual formación musical, Josep Xortó + The Congosound, ha impulsado mi faceta de compositor y letrista, a la vez que ha reforzado mi convicción sobre la importancia de las canciones y la necesidad de reivindicarlas como un formato artístico de pleno derecho. En la última fase de mi exposición itinerante *A Sense of Wonder*, que tuvo lugar en el Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona Fabra i Coats en 2018, quise poner el énfasis en esta idea realizando una pieza de videoarte específica cuyo único objetivo era poner en escena las canciones escritas y producidas hasta ese momento, *Port de la Selva*, *Les xarxes* y *Nova esplendor*, junto a una nueva versión de “Això que sona és nostre” a cargo de Hidrogenesse.

Para mí, las canciones no son una forma de expresión menor ni un entretenimiento inocente y desprovisto de intencionalidad. Estamos todos de acuerdo en que no todas son brillantes ni sus letras merecedoras de un Premio Nobel. Pero ¿quién no conoce las reglas del juego a estas alturas? En la mayoría de los casos, la finalidad del pop no es trascender y algunas de sus canciones responden a una simple fórmula comercial, pero incluso éstas no dejan de ser relevantes en algún aspecto. En su libro *Yeah! Yeah! Yeah!*, una enciclopedia de la música pop, el músico y ensayista Bob Stanley analiza gran parte del siglo xx a través de las canciones y de su repercusión en las listas de éxitos. Stanley nos dice que no es posible dictaminar la importancia de una canción si no es a través de la relación que establece con las demás y con el contexto al que pertenece. Así pues, una lista de éxitos funcionaría como una cápsula del tiempo, conteniendo el *zeitgeist* de la época.

### TC. Usas de nuevo esta pregunta para dar título a tu exposición en La Casa Encendida y al vídeo que has producido ex profeso. Hablemos de esta obra ¿Cómo influye el concepto de *hit* en su trama?

CC. Uno de los personajes del vídeo *¿Para qué sirven las canciones?* ve cómo el edén antisistema construido alrededor de su relación de pareja se cae a trozos por el efecto invasivo de un *hit* pegadizo. Las circunstancias que rodean a la protagonista la empujan a aceptar un trabajo —más o menos basura— que, entre otras cosas, conlleva la exposición continuada e involuntaria a un hilo musical que entra en contradicción con sus principios éticos y estéticos. En relación a lo que contaba antes, este hilo musical no es solo un

listado de canciones inocentes elegidas al azar, sino un constructo de diseño tremendamente connotado. Esta sobreexposición la vemos todos los días en nuestro día a día —especialmente en las grandes cadenas comerciales— y no solo recae en los clientes sino también, y especialmente, en sus trabajadores. Me interesaba hablar de cómo el *hit* ocupa el espacio público, del *hit* como algo inevitable y, finalmente, del *hit* como trastorno.

### TC. En el vídeo insertas la historia de Jimmy the Banshee, que toma como referencia al cantante Jimmy Somerville. Háblame de esto y de cómo lo articulas dentro de la pieza.

CC. El personaje de Jimmy the Banshee aparece en el vídeo como un inserto que podría servir de introducción a un futuro proyecto. Me gusta que mis obras contengan ideas desarrolladas a diferente nivel, que recuperen líneas argumentales de trabajos anteriores y, a la vez, apuntes de lo que está por venir. Cuando empecé a trabajar en el nuevo vídeo para la exposición, decidí centrarme en la figura del cantante británico Jimmy Somerville, líder de las bandas de *synth-pop* Bronski Beat y The Communards en la década de los ochenta. De él me interesa tanto su faceta musical como la de activista LGTBI operando desde el *mainstream*.

Jimmy the Banshee combina detalles biográficos del cantante con otros pertenecientes al folklore irlandés, como es el mito de las *banshees* y su monstruoso grito. En mi relato, Jimmy Somerville y su popular falsete son percibidos igualmente como una presencia monstruosa, como una amenaza para el machismo predominante en la época.

Hace ya algún tiempo, en un encuentro con el artista —y amigo— Javier Peñafiel, le comenté mi intención de trabajar sobre este personaje. Al final, acabamos discutiendo sobre la evolución del activismo LGTBI; desde el de los años ochenta y noventa, más preocupado por la visibilidad del Sida, hasta el actual *millennial rage*, saludablemente feminista y antipatriarcal pero cuyo cabreo permanente —no voy a negarlo— me produce una cierta desazón. Javier y yo hemos empezado una línea de correspondencia a partir de este tema que nos gustaría que, en un futuro, pudiera dar cuerpo a una publicación.

# Paradigm

2012

Vídeo color HD, 10 minutos

*Paradigm* es una de las obras de mayor sutileza y profundidad conceptual de Carles Congost y, sin duda, un punto de inflexión en su videografía, en cuanto que suaviza su tendencia a usar el humor como herramienta discursiva y eleva exponencialmente su interés por el propio lenguaje fílmico, usándolo como metáfora inasible de las múltiples cuestiones que plantea y que deja conscientemente en suspenso.

La acción del vídeo, ligeramente ralentizada, presenta a dos hombres de edades diferentes en el interior de un vehículo que ha sido detenido por la policía. Un agente de pelo blanco y actitud severa les conmina a abrir el maletero trasero. Tras inspeccionar el vehículo, el agente saca una armónica de su bolsillo y empieza a tocar unos melancólicos acordes que sirven de catarsis para los ocupantes del coche y, a la vez, atraen la atención de unos niños que están jugando en un parque colindante.

Los diferentes elementos narrativos y estilísticos del vídeo, extremadamente elaborados, son usados de forma tangencial para añadir constantes capas de lectura, todas ellas inconclusas y abiertas a cualquier interpretación. *Paradigm* nos habla de transformar el paradigma —social, sexual, generacional y artístico— en una cascada de posibilidades *in crescendo* que rompen constantemente el propio paradigma de la narración tradicional. Los pequeños gestos dramáticos de sus personajes conforman un ritual de una extraña intensidad y apuntalan la trascendencia de lo que contemplamos sin desvelar jamás su naturaleza. La ausencia de datos sobre la filiación de los personajes, pues no sabemos si los ocupantes del vehículo son padre e hijo, amantes o simples desconocidos; la falta de información sobre el motivo de su detención; la espiritualidad que desprende el idealizado coro infantil en el parque; etc., convierten todo en una metáfora plausible.

*Paradigm* acumula numerosos estereotipos narrativos pertenecientes a distintos géneros cinematográficos que Congost recodifica gracias a una detalladísima planificación. El vídeo cuenta con una inquietante banda sonora original firmada por los músicos Evripidis Sabatis (Evripidis & His Tragedies) y Stefano Maccarrone (Mendetz). En *Paradigm* aparecen, de manera más o menos evidente, destellos de cine policiaco, *road movie*, *buddy movie*, melodrama, musical, drama social e incluso del western.

REPARTO: Delmar Richardson, Ricardo Montalbán, Mikel Pérez, Ibrahima Trahore, Joan Horrach, Uma Kim, Esther Horrach, Guillem Horrach, Joan Lafaja, Camino Lafaja, Martina Solà Pérez, Nil Solà Pérez.



# Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell

2015

Vídeo color HD 4K, 22 minutos

El sonido Sabadell es como se denomina actualmente un fenómeno musical que tuvo lugar en la década de los ochenta en Cataluña, estrechamente vinculado al desarrollo del italo-disco, la música de baile que triunfaba en las discotecas de toda Europa en la época.

La comarca barcelonesa del Vallés tuvo, durante un tiempo, su propia e inaudita inmersión en la industria musical, surtiendo a las discotecas locales y nacionales de una ingente cantidad de material propio que, en algunos casos, llegó a alcanzar repercusión fuera de nuestras fronteras. El gancho comercial del movimiento se debía, en gran medida, a un ingenioso plan de *marketing* que tenía como objetivo ocultar el origen de sus producciones, bien a través del uso de pegatinas con la falsa leyenda “música de importación”, bien restringiendo la cuestión idiomática a un inglés macarrónico que ha terminado por erigirse en uno de sus rasgos más característicos.

Congost plantea su investigación rehuendo abiertamente el punto de vista documental —esa simple exégesis arqueológica de un movimiento— para enfocarlo desde diversas vías, generalmente alusivas más que demostrativas. Es, como ya informa el título, un biopic inestable, compuesto a base de fragmentos, flashes, guiños y alusiones culturales de diversa índole, que quiere más bien aproximarse a un hecho desgranando los ideales, las estéticas y las aspiraciones de la época que favorecieron su creación y posterior extinción.

El vídeo ofrece una mirada sarcástica al planteamiento oficialista de la cultura junto a una sincera devoción por el objeto investigado. En el vídeo, el contexto histórico lo aporta el entrevistado, Ángel Casas, mítico presentador del programa “Musical Express”, y el contrapunto irónico, el fallecido humorista catalán Eugenio, un personaje coetáneo y coyuntural interpretado por su imitador oficial: ReEugenio. En este hilo de alusiones, que incluye la idea del refrito de un estilo ya existente, el artista termina por entreverar su propio videoclip, protagonizado por el cantante Josep Xortó, adaptando al catalán el tema que, según los expertos, marcó el pistoletazo de salida del fenómeno. En este proceso refocalizador del sonido Sabadell, Congost se apoya en otros creadores locales y contemporáneos de considerable importancia para dotar su biopic de entidad discursiva y fragmentaria: el poeta Eduard Escoffet declama con energía sobre el papel de la industria y la compañía de baile Les Filles Föllen ejecuta coreografías afines a la estética de la época.

REPARTO: Eduard Escoffet, Àngel Casas, Josep Xortó, ReEugenio,  
Xaro Campo, Marina Cardona, Èlia Genís.



# Wonders

2016

Vídeo color HD 4K, 15 minutos

*Wonders* rescata un relato marginal de la biografía musical de los años ochenta, momento en el que las teorías neoliberales de Margaret Thatcher y la administración Reagan influyeron en todos los aspectos de la economía, la cultura y la sociedad.

En este caso, el objeto de análisis es el fenómeno *one-hit wonder*, término utilizado en la industria discográfica para designar a aquellos grupos y solistas que alcanzan el éxito con una única canción, constituyéndose ésta en punto de inicio y final de su carrera profesional.

En ocasiones, el *one-hit wonder* es el resultado de la complicidad entre discográficas y músicos que desean sacar provecho comercial de alguna novedad en el ámbito del pop, pero en muchos otros casos se da de manera involuntaria, debido al capricho de las modas y de un público excesivamente volátil, entre músicos con talento que tratan honestamente de granjearse una carrera estable.

Tal es el caso de Dennis Seaton y Michael Grant, miembros de la extinta banda de reggae Musical Youth, formada por cinco niños de color de entre diez y catorce años que, tras pasar varios años tocando en pubs de su Birmingham natal, alcanzaron fama internacional gracias a la publicación de la canción *Pass the Dutchie* en 1982.

Los miembros de Musical Youth fueron nominados a un Grammy y, durante un breve periodo de tiempo, se codearon con algunos de los pesos pesados de la industria musical de la época, como Stevie Wonder, Donna Summer, Paul McCartney o el mismísimo Michael Jackson.

No obstante y a pesar de sus múltiples esfuerzos, nunca consiguieron replicar el éxito de *Pass the Dutchie* y su discográfica acabó por darles la espalda. En 1985, sus cinco miembros se vieron forzados a retomar sus anteriores vidas y a asumir que, a pesar de su corta edad, a ojos del público y de los medios eran parte del pasado, lo cual terminó acarreándoles desiguales desenlaces.

La aproximación de Carles Congost al fenómeno se revela exquisitamente sensible y humana. *Wonders* combina los testimonios exprofeso de dos de sus componentes, Dennis y Michael, que describen algunos de los momentos álgidos de la biografía del grupo, con declamaciones reflexivas y poéticas sobre el éxito y el abandono fruto de un encargo específico realizado al ensayista Eloy Fernández Porta.

REPARTO: Dennis Seaton, Michael Grant.





## Simply the Best

2016

Vídeo color HD, 22 minutos

*Simply the Best* se realiza por invitación expresa del artista Christian Jankowski, comisario del encuentro internacional Manifesta 11, celebrado en Zúrich en 2016. Como es habitual en esta prestigiosa bienal deslocalizada, la ciudad de acogida se convierte en un elemento más del relato conceptual que se pretende elaborar, vinculando la producción artística con el entorno geográfico y social en el que ésta tiene lugar. Jankowski propuso a una serie de artistas que trabajaran en torno a los profesionales o gremios laborales de la ciudad bajo el lema genérico “What People Do for Money” [Lo que hace la gente por dinero]. Carles Congost optó por trabajar con el gremio de bomberos de la ciudad, aprovechándose astutamente del carácter icónico del colectivo.

El vídeo utiliza el formato de falso documental para presentar el día a día de un joven bombero suizo, entusiasta de la música góspel, que participa en la organización de un festival benéfico que cuenta con la participación de Tina Turner como estrella invitada, un icono global retirado con residencia en Zúrich. Utilizando los conceptos de trabajo, dinero y libertad como motores discursivos, Congost aplica una serie de jugosas yuxtaposiciones semánticas, simbólicas y operativas.

En un momento del *film*, el joven bombero mantiene una conversación con un familiar caído en desgracia, tras haber gestionado mal una sustanciosa herencia, en la que salen a la luz sus diferentes percepciones del trabajo: mientras uno anhela alcanzar de nuevo una independencia financiera que le permita eludir la dura rutina laboral, el otro resalta el carácter vocacional de su profesión. En un sorprendente juego de asociaciones, Congost hace referencia al término FIRE, acrónimo de *Financial Independence, Retire Early* [Independencia Económica, Jubilación Temprana], empleado por economistas y financieros de todo el mundo para referirse a una teoría que equipara el trabajo asalariado con una forma moderna de esclavismo, a la vez que despliega un coro de góspel integrado al completo por personas blancas que nos lleva a reflexionar sobre las circunstancias históricas que dieron lugar a este estilo musical.

REPARTO: Max Hubacher, Martin Klaus, Fritz Hortig, Schutz & Rettung Zürich, Xaro Campo, Guillem Marquès, Sara Torres, Soledad Revuelto, Judith Harmala, Jordi Mestres, Carlo Coppola, Joan Galí.



## ¿Para qué sirven las canciones?

2020

Vídeo color HD 4K, 15 minutos (aprox.)

La última producción de Carles Congost, creada con motivo de esta exposición y que, a la vez, da título a la muestra, retoma la ficción cinematográfica para articular un relato juvenil de carácter eminentemente urbano o, mejor dicho, para poner en relación un conjunto de historias breves que escuchamos de boca de sus protagonistas. Congost aprovecha una simple anécdota, el reencuentro fortuito de dos amigos, excompañeros de clase, para establecer una serie de preguntas acerca de las nuevas generaciones, su inconformismo, las vías de resistencia individual ante las imposiciones sistémicas, la precarización y los sueños o ideales frustrados en el contexto actual de continua crisis del modelo capitalista.

“¿Para qué sirven las canciones?” no es una pregunta nueva en la obra del artista. Ya aparecía en uno de sus primeros vídeos, *Supercampeón* (2000). Esta reflexión, que apuntaba no tan inocentemente a cuestiones relativas a las canciones como producto cultural elaborado conscientemente dentro de un sistema de consumo, se explicita aquí siguiendo vías críticas integradas en un marco de reflexión social y político con tintes de tragicomedia generacional.

La omnipresencia de la música en nuestras vidas y el análisis del fenómeno *hit* desde su presencia en el espacio público, como un elemento más del paisaje, inevitable, catártico y trastornador; su connivencia con una cultura de consumo en cadena que prioriza lo barato y lo efímero; su carácter programático de ideas y valores, hasta alcanzar, en ocasiones, niveles de propaganda no siempre acordes a las demandas y necesidades de la sociedad. Todas estas cuestiones se van revelando en el vídeo a medida que vamos conociendo a los distintos personajes y sus aspiraciones, haciendo crecer la sospecha de que sus decisiones vitales no son sino parte de un plan mayor estructurado, programado y alienante que se transmite (como no podría ser de otra manera) también a través de las canciones.

REPARTO: Aida Llop, Manel Llunell, Ángel Serrano, Lucía Cafeína,  
Albert Berrio, Joel Sabaté, Artiom Tomás, Fito Conesa.







JIMMY THE BANSHEE





# Para qué sirven las canciones, si no tienen cuerpo

Agustín Fernández Mallo

## 1. Cómo habla un monstruo

La tragedia del monstruo es ser consciente de que está hecho con trozos de otros cuerpos, carne y órganos cuya procedencia desconoce. La tragedia del monstruo es identitaria. Por eso el monstruo desea amar tanto. Por eso su amor es rechazado. A esto lo llamamos *amor-monstruo*.

En las serpientes, el sentido del olfato reside en su lengua bífida. Cada una de las dos terminaciones detecta la concentración de un olor a derecha o a izquierda, lo que llevará al reptil a cambiar de dirección o aproximarse dependiendo de si se trata del perfume de un depredador o de una potencial presa. Algo similar les ocurre a cerdos, jabalíes o perros, sus dos agujeros nasales les orientan en situaciones de supervivencia. No así los humanos. Nuestras fosas nasales no son capaces de discriminar direcciones olfativas, podríamos tener un solo orificio en lugar de dos y nada cambiaría. La palabra *amor* (del latín, *amoris*) significa “madre”, sin embargo los griegos no tenían un solo vocablo para designar lo que hoy llamamos amor, sino dos, *eros* y *ágape*, que eran, respectivamente, el amor carnal, y el afecto entendido como algo fuera de lo estrictamente corporal, por ejemplo la amistad. A eso lo llamamos *amor-bífido*, amor que en algún momento perdimos y, con él, nuestra capacidad de orientarnos sentimentalmente. Sí, estamos perdidos. Pero hemos desarrollado otras estrategias. Al contrario que el resto de depredadores, los humanos carecemos de una dentadura con la que poder expresar nuestra intención de atacar. Es por ello que cuando alguien desconocido se nos acerca nos fijamos en sus manos, en la promesa de amor u odio de esas manos que llegan, sustitutas de las mandíbulas. A esto lo llamamos *amor-gestual*. Hablar compulsivamente, pontificar, sermonear, además de una milenaria estrategia para capturar una presa, forma parte de ese amor gestual. Ninguna boca se mueve en vano, especialmente la del ventrílocuo, criatura dividida en dos mitades irreconciliables: actor y monstruo.

## 2. Cómo es abandonado un monstruo

El tema de la ciudad vacía de humanos y abandonada a la suerte de los elementos viene de lejos y se halla en variadas mitologías. Las parejas, a lo largo de años de convivencia, también levantan verdaderas ciudades de materia y afectos, de costumbres y ritos irrepetibles: inventan un lenguaje propio. Lo

sorprendente de ese universo creado entre los dos es que no se destruye si la pareja se rompe, sencillamente pasa a un estado de ciudad abandonada, íntima ruina que en algún lugar ha de continuar su propio curso. No sabemos exactamente en qué forma sigue mutando ni en qué figura se convierte esa ciudad, pero lo que sí es seguro es que, desconectada para siempre de todo lo conocido, se trata de un destino sentimental que ya nunca nadie podrá visitar. Tampoco sus constructores —los antes amantes— podrán volver a caminar sus calles, ni tan si quiera en calidad de *okupas*, pues la *okupación* es una práctica demasiado terrenal para una urbe que flota. Se convierte así esa ciudad en, literalmente, un lugar utópico, en el único lugar realmente utópico porque es tal su desconexión y al mismo tiempo violenta su presencia que ni tan siquiera la política real —que como sabemos sueña utopías pero siempre alcanza distopías— se atreve con él. Y es entonces, en esa ciudad abandonada, donde aparece la posibilidad de que los que estamos en este otro lado, los que habitamos ciudades reales, imaginemos —idealicemos— un amor eterno: es el así llamado *amor-romántico*, que con notable éxito llevan siglos cultivando los aficionados a la experiencia de lo imposible. Pero tal amor romántico no es la única opción; veámoslo así: si es verdad que la información ni se crea ni se destruye, tan solo se transforma, también cabe pensar la existencia de ese mundo que crearon los amantes, y que ahora se halla desconectado del nuestro, como un trozo de información perdida, una especie de *amor-información* que en vano intentamos rescatar. Imaginar esa ciudad del amor, sola, mutando en nuevas formas y a la deriva por el Universo produce desazón, sí, pero deberá existir un agujero por el que colarse, tan siquiera unos breves segundos, y experimentar en tiempo real la información material y sentimental que, sin control y como en un desviado espejo de lo que fuimos, allí nos refleja. La pregunta crucial es entonces la siguiente: si en esa ciudad del amor perdido todo es información, ¿cuáles serán sus noticias? O mejor: ¿la ciudad perdida de un amor antisistema genera noticias antisistema, o por el contrario produce noticias aliadas al sistema? Esa y no otra es la cuestión que, de poder responderse, desharía el nudo, el conflicto, que desde que somos sapiens lleva atormentando a quienes en una guerra se enamoran de su contrario, aunque sepamos que el cuerpo de ese contrario, perdido ya en otras ciudades, nunca vaya a regresar.

## 3. Cómo regresa un monstruo

El habla de los políticos y oradores de masas, y por lo tanto su capacidad de persuasión, nada tiene que ver con el contenido de sus discursos, sino con la música que, inherente, hay en sus palabras. Hitler es una sucesión de *fortissimos*, Churchill una alternancia de *fortissimo/piano*, Fidel Castro oscila entre el *pianissimo* y el *mezzoforte* sin que pueda encontrarse una pauta en esa oscilación, JFK es un continuo *mezzopiano* interrumpido por algún *piano*

*subito*, y todo así. Se dibuja, por lo tanto, esta única verdad: los dirigentes no se relacionan con el pueblo a través de la semántica de sus palabras, sino por mediación de la oculta partitura musical en la que sus palabras se hallan inscritas y moduladas. Así lo demuestran los tuits que altos mandatarios públicamente se intercambian, donde no importa el discurso sino la intensidad, la entonación, el ritmo y su imaginada prosodia. Inversamente, esas otras cosas a las que comúnmente llamamos canciones, y que suenan en radios y reproductores de música, nada tienen que ver con la música: en realidad son discursos que terminan metamorfoseados en voces de líderes, en verdaderos textos del *poder*; la música utilizada en mítines políticos o el hilo musical de las grandes superficies son evidentes ejemplos de ello; parodias de lo que pretendían ser. Hay un principio general, llamado Ley de Poe, que afirma que en ausencia de información adicional es imposible distinguir una postura ideológica extrema de su propia parodia. Pues eso; nada puede distinguir una fiesta *rave* de una multitud a la caza de rebajas en unos grandes almacenes. Pero, ¿y el amor?, ¿cómo encaja el amor en todo esto? El amor de pareja parece ser todo lo contrario al mitin político o al *hit* musical. Para empezar, tanto en la música como en la política, haber tenido un solo *hit* es signo de carrera fracasada y por lo tanto de pérdida de poder. En el amor, por el contrario, tener un solo *hit* en la vida es considerado un triunfo de tu sentimentalidad. Pero hay algo más, un asunto un poco más sutil. El amor de pareja —que cuando se da es único, y que como tal ha de venir modulado por una sintonía original y propia—, aparece cuando no es posible concebir un aparato electrónico, manual o digital que pueda grabar y registrar la música que salga de las bocas de los amantes. El amor es entonces la pérdida de la voz propia sin posibilidad de reinventarse en una cosa llamada *poder*. A esto lo llamamos *amor-inregistrable*. Inmediatamente saltan a la vista dos evidencias: 1) cualquier cosa que pueda ser registrada en grabación de voz, película o papel lleva en su interior alguna clase de manipulación o trampa; y 2) los políticos y los músicos nunca exponen sus verdaderas intenciones, nunca muestran su piel en público ni, por supuesto, jamás se arrancan la piel para que veamos qué tienen dentro. El asunto de quitarse la piel en público, *autodesollamiento*, es importante, y viene de lejos.

Es por eso que un hombre —para más señas músico y años atrás despreciado— regresa a su pueblo natal no para ajustar cuentas con quienes le condenaron sino para lanzar un grito que no es un grito cualquiera sino un grito *banshee*, aquel quejido del folclore irlandés que anuncia la muerte de alguien cercano, sí, pero la anuncia para que nazca otra cosa. Se trata, en efecto, del autodesollamiento público del monstruo que retorna convertido en un músico de éxito, y también un grito de tal potencia que de un solo golpe rompe dos barreras, la del sonido y la de los prejuicios. Es entonces cuando acontece el verdadero avance, la nueva piel, el monstruo que es aceptado, el amor que es sistema y simultáneamente antisistema, la ciudad abando-

nada por los amantes y milagrosamente pisada de nuevo. No hay tapujos, no hay trampa ni cartón, el grito del regresado no puede ni podrá ser jamás registrado porque, como el amor, “es la pérdida de la voz propia sin posibilidad de reinventarse en una cosa llamada *poder*”. De hecho, nunca nadie ha registrado un grito *banshee*, y sin embargo existe, vaya si existe, se deja intuir a veces en cuadros, viñetas y dibujos, los lugares de la representación de las cosas, donde podemos volver a pisar nuestras ciudades abandonadas, y reconstruirlas.



## LA CASA ENCENDIDA

DIRECTORA  
Lucía Casani

SUBDIRECTORA  
Mónica Carroquino

DEPARTAMENTO  
DE EXPOSICIONES

María Nieto García  
RESPONSABLE

Vanessa Casas Calvo  
COORDINACIÓN  
DE PUBLICACIONES Y MEDIACIÓN

Elena Fernández-Savater  
GESTIÓN Y PROGRAMA PÚBLICO

## EXPOSICIÓN

COMISARIO  
Tolo Cañellas

MONTAJE  
Artec Exposiciones

AUDIOVISUALES  
Salas

TRANSPORTE  
Crisóstomo

ILUMINACIÓN  
Intervento

SEGURO  
Hiscox

## PUBLICACIÓN

DISEÑO  
Setanta

EDICIÓN DE TEXTOS  
Exilio Gráfico

TRADUCCIÓN  
Polisemia

IMPRESIÓN  
CeGe

DL  
M-24968-2020

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el esfuerzo y entusiasmo de todas las personas involucradas en los trabajos incluidos en esta publicación y, especialmente, al equipo que me ha acompañado en su realización: Núria Marqués, en las tareas de producción; Pol González Novell y Josep Pardo, en la dirección de fotografía; Joan Galí, en la dirección de arte; Julietta Lutti y Hector Ferreño, en la asistencia de cámara; Oriol Rovira, en la asistencia de dirección; Blai Barba, en el diseño de sonido; Pol González Novell, Rafa Ruano y Bernat Granados, en la edición; Miquel Mestres, Andrés Papas Pérez, Josep Xortó y Gayoncé Rose, en la producción musical; y Carlos Contreras, Gina Ros, Saray Mac y Rosa Codina, a cargo del maquillaje, peluquería y vestuario.

*Paradigm* (2012), producido con el apoyo de la Galería Horrach Moyà (Palma de Mallorca); *Abans de la casa / Un biopic inestable a través del sonido Sabadell* (2015), ganador de una de las becas de artes plásticas Fundación Botín (Santander) en su XXI edición; *Wonders* (2016), ganador de la 2ª Edición del Premio de Videocreación de la Xarxa de Centres d'Arts Visuals de Catalunya, el Arts Santa Mònica y el Festival LOOP Barcelona (Colección Nacional de Arte Contemporáneo. Generalitat de Catalunya), y *Simply the Best* (2016), producido por Manifesta 11 (Zúrich) con el apoyo de Acción Cultural Española (AC/E).



---

Exposición

Carles Congost.  
¿Para qué sirven  
las canciones?  
08.10.2020 — 10.01.2021

Salas B y C



---

**La Casa Encendida**  
Ronda de Valencia, 2  
28012 Madrid  
T 91 506 21 80

[lacasaencendida.es](http://lacasaencendida.es)

**Horario**  
De martes a domingo,  
10.00 a 22.00 h.  
Cierre de salas de exposición  
a las 21.45 h.

[lacasaencendida.es](http://lacasaencendida.es)  
[facebook.com/lacasaencendida](https://facebook.com/lacasaencendida)  
[twitter.com/lacasaencendida](https://twitter.com/lacasaencendida)  
[instagram.com/lacasaencendida](https://instagram.com/lacasaencendida)  
[youtube.com/lacasaencendida](https://youtube.com/lacasaencendida)  
[vimeo.com/lacasaencendida](https://vimeo.com/lacasaencendida)  
[blog.lacasaencendida.es](http://blog.lacasaencendida.es)

**LA CASA ENCENDIDA**  
de fundación **montemadrid**