

***Cambio: música, significado, contexto (Shift: Music, Meaning, Context)***

Del 13 de abril al 6 de agosto de 2023

Bani Abidi, Lawrence Abu Hamdan, Tony Cokes, Jeremy Deller, Hassan Hajjaj, Sven Johne, André Lützen, Cecil McDonald, Jr., Emeka Ogboh, Taryn Simon

*Cambio: música, significado, contexto* explora la manera en que la música varía en cuanto forma e interpretación a medida que pasa por diferentes intérpretes, culturas y épocas. Algunas de esas transformaciones son radicales: el uso de canciones folclóricas como propaganda, la aplicación de éxitos de la música pop como herramientas de tortura y la eliminación —o reinversión— de los orígenes culturales en determinadas canciones, instrumentos y géneros musicales. Al mismo tiempo, las formas sonoras pueden convertirse en lugares de sanación, espacios en los que se cultiva la celebración y la aflicción. Esta exposición reúne a un grupo de artistas de varios países que investigan la música y el sonido con el fin de plantear preguntas sobre los contornos de la propiedad cultural y mostrar que la música, como todas las formas artísticas, sufre alteraciones y cambios a medida que se desplaza por diferentes contextos. La multitud de significados resultante es inherentemente política, y el acto de atribuir sentido a una canción no siempre limita la naturaleza flexible de la música en su tránsito hacia audiencias e interpretaciones futuras.

*Cambio*, presentada por el Instituto Goethe de Chicago y el Museo de Fotografía Contemporánea, transforma las salas de este último en una singular combinación coral. La exposición comienza con una proyección sobre una pared de gran tamaño del video *Wissower Klinken (Los acantilados de Wissow - Cliffs of Wissow)* (2007) de **Sven Johne** (Alemania, n. 1976). Johne, famoso por su realismo ficticio, trabajó con doce cantantes del Coro Masculino de Leipzig-Nord para contar la historia de un guía turístico de la isla de Rügen, su ciudad natal, que murió aplastado cuando unas rocas se desprendieron de los tan apreciados acantilados de ese lugar. El coro permanece inmóvil mientras un narrador, oculto al público, relata el recuerdo de la muerte de Klaus Barthels como si fuera un cuento folclórico:

*“A Barthels le fascinaba cantar y siempre le apasionaron las canciones alemanas sobre caminatas y viajes. Gracias a su agradable modo de ser y a su potente voz, nunca transcurría mucho tiempo hasta que todos los turistas comenzaban a acompañar su canto”.*

Si ahondamos más en la vida de Barthels en Rügen, que se sitúa en la antigua RDA (República Democrática Alemana o Alemania Oriental), descubrimos que antes de la caída del muro de Berlín en 1989 y la reunificación de Alemania, él había patrullado la zona como soldado. Ese lugar no solo era famoso por las pinturas de Caspar David Friedrich, sino también porque, desde allí, muchos residentes de la RDA intentaban abandonar la vida tras la Cortina de Hierro a través del mar Báltico con destino a Suecia o Dinamarca. El narrador del video cuenta que Barthels había adquirido sus conocimientos como guía turístico gracias a que había patrullado la zona durante años como soldado de frontera. Y que había encontrado la muerte justo en el lugar en el que,

probablemente, el mismo Barthels causara la muerte de ciudadanos de la RDA que intentaban escapar.

Cuando termina el cuento del narrador en el video de Johne, los coristas, que representan a los doce guías turísticos restantes de Rügen, empiezan a cantar. El coro interpreta la icónica adaptación de la composición de Franz Schubert “Der Lindenbaum” (1827), “Am Brunnen vor dem Tore” de Friedrich Silcher (1846). Omite las estrofas iniciales de la canción, que hablan del amor, y la transforma en una reflexión solo de la muerte. Mediante esa omisión, la canción postula que la muerte de Barthels en el mismísimo lugar que había patrullado es un acto de castigo divino.

En muchos casos, los artistas de *Cambio: música, significado, contexto* emplean canciones para indagar condiciones de lealtad y pertenencia. Para *La canción de los alemanes (The Song of the Germans)* (2015), el artista de sonido e instalaciones **Emeka Ogboh** (Nigeria, n. 1977, vive en Nigeria y en Alemania) grabó un conjunto de diez traducciones del himno nacional alemán en los idiomas de vocalistas de la diáspora africana. Las traducciones en igbo, yoruba, more, twi, ewondo, sango, douala, kikongo y lingala de “Das Deutschlandlied”, reproducidas cada una desde un altavoz distinto, se combinan en una composición perfectamente sincronizada. Se trata de las voces y herencias de personas que se introducen en paisajes y tradiciones culturales alemanes y hallan su lugar en ellos.

Ogboh creó esta exploración del lenguaje y la pertenencia durante la crisis de refugiados europea de 2015, cuando una cantidad récord de 1,3 millones de emigrantes solicitó asilo en Europa, siendo Alemania uno de los destinos principales.<sup>1</sup> En la actualidad, se calcula que uno de cada cuatro habitantes de Alemania tiene origen inmigrante (y hubo un aumento reciente de ese número por las olas migratorias desde Siria y Ucrania). Al cambio demográfico actual del país lo han acompañado debates sobre a quiénes y a qué cosas se los considera alemanes.

La obra de la artista **Bani Abidi** (Pakistán, n. 1971, vive en Pakistán y en Alemania), a quien se la conoce por criticar el nacionalismo y las políticas culturales globales del sur de Asia, amplía la conversación al dirigir la atención a una región y una circunstancia política más cercanas a sus propios intereses. A fines de 2003, dos años después de la “guerra Global Contra el Terrorismo”, luego de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 y del reclutamiento opresivo de Pakistán por parte de Estados Unidos como recurso logístico y aliado militar, Abidi le encargó a una banda de Lahore aprender e interpretar el himno nacional estadounidense para una obra de arte en video titulada *La Shan Pipe Band aprende “Barras y estrellas” (Shan Pipe Band Learns the Star-Spangled Banner)* (2004). Las bandas de gaitas escocesas son un vestigio musical del colonialismo británico que antes se asociaban con lo militar; esta forma musical se ha absorbido y ahora es un componente habitual de las tradiciones culturales y las celebraciones pakistaníes. El uso que hace Abidi del video de dos canales concientiza al espectador de los complicados procesos culturales que debe atravesar la banda y de las canciones extranjeras que están presentes en la vida diaria de los pueblos.

Es probable que muchos espectadores de *Cambio* recuerden la guerra Global Contra el Terrorismo, que se inició durante el gobierno del expresidente estadounidense George W. Bush, como una medida que definió una época y como una campaña militar promocionada como respuesta defensiva al “ataque al corazón y el alma del mundo civilizado” del 11 de septiembre de 2001.<sup>2</sup> Muchos Gobiernos y poblaciones de otros países, como también inmigrantes dentro de los mismos Estados Unidos, se vieron ante el problema inmediato de tener que demostrar simbólicamente su alianza con Occidente como modo de mantener su propia seguridad, situación

o acceso a recursos.<sup>3</sup> Esas iniciativas incluyeron actividades políticas de gran escala, como la apertura de las fronteras nacionales de Pakistán con el fin de permitir el acceso de fuerzas armadas, a lo que alude Abidi en *La Shan Pipe Band aprende "Barras y Estrellas"*. También incluyeron gestos individuales e interpersonales, como el fenómeno de los taxistas inmigrantes de la ciudad de Nueva York que instintivamente decoraron sus taxis con calcomanías rojas, blancas y azules, y banderas de EE. UU.<sup>4</sup>

Al igual que Abidi, Ogboh y John, **Jeremy Deller** (Reino Unido, n. 1966) monta interpretaciones de música en contextos inesperados para formular preguntas sobre grandes cambios sociales. En su video de cinco minutos que documenta la presentación *Acid Brass* (1997), una banda británica de viento metal que interpreta canciones *acid house*. De esta manera, conectan los orígenes de ese género musical en las comunidades negra y homosexual de Chicago de principios de la década de 1980 con su adopción en el Reino Unido, donde convergió con un movimiento juvenil emergente y la cultura de las fiestas. La yuxtaposición de la música en sí y de los músicos es deliberadamente humorística: en lugar de un solo *disc-jockey* que reproduce pistas electrónicas en una discoteca, una banda de viento metal uniformada completa toca las canciones con trombón, trompa y otros instrumentos en vivo sobre un escenario.

Para Deller, las bandas británicas de viento metal y el amplio género de la música *house* tienen una conexión intrínseca como subproductos de sus contextos económicos. Las bandas de viento metal surgieron en Gran Bretaña a principios del siglo XIX con la Revolución Industrial, cuando las empresas formaron bandas para sus trabajadores y, de ese modo, organizaron su tiempo libre con música, en lugar de actividades políticas. El *house* y el *techno*, por otra parte, usaban sintetizadores y formas de producción musical más nuevas y avanzadas, aunque se originaron en el entorno posindustrial del cinturón manufacturero (Rust Belt) de EE. UU. En *Acid Brass*, Deller conecta esos dos sitios en música e historia del trabajo con la Gran Bretaña de Margaret Thatcher, una época en la cual la privatización de las industrias nacionales y las duras medidas contra los sindicatos pusieron en peligro a la comunidad obrera, que estaba asociada con las bandas de viento metal —y el *acid house* pasó a ser una parte esencial de la creciente escena *rave*—.

Deller ha dicho de otro proyecto musical en colaboración, *Armonía de acero* (*Steel Harmony*) (2009), en el que una banda de percusión del Caribe británico interpretaba canciones de Buzzcocks, Joy Division y otros artistas en tambor metálico: "Las canciones versionadas no son solo una adaptación musical, sino también una adaptación social". El proyecto de canciones versionadas *Acid Brass*, que comenzó una década después de que la música *house* ganara popularidad en el Reino Unido, pone de manifiesto el tipo de transformaciones culturales que atravesó ese tipo de música al pasar de los clubes para homosexuales a la corriente principal de música bailable —y adquirir diferentes asociaciones culturales— en toda Europa.

Los temas de hibridez cultural y colectivismo artístico global están siempre presentes en toda la exposición *Cambio* y se los celebra en especial en la obra en curso *Mis estrellas de rock* (*My Rockstars*) del fotógrafo británico de origen marroquí **Hassan Hajjaj** (Marruecos, n. 1961, vive en el Reino Unido y en Marruecos). El dinámico proyecto de Hajjaj incluye a cientos de figuras culturales, músicos y artistas, todos en poses que irradian la misma vitalidad y energía que las telas norafricanas que decoran la escena. Estos modelos de estrellas de rock suelen aparecer retratados sosteniendo instrumentos, montados en motocicletas o descansando sobre banquillos o cajas volteadas. Los marcos elaborados a mano por el artista son un elemento característico de su obra de imagen fija. Contienen latas de artículos de despensa cotidianos relacionados con

la cultura marroquí o el bagaje cultural de cada sujeto. La audacia de su combinación de materiales no está restringida por vidrio en estas fotografías sin cristal.

A Hajjaj se lo puede considerar dentro de un momento cultural actual de artistas de color de todo el mundo que reposicionan elementos familiares de herencia cultural, como adornos celebrados, conforme honran y catalogan sus propias definiciones de realeza. Las dos *estrellas de rock* que se exhiben en *Cambio* son Mestre Cobra Mansa (Master), la leyenda de la capoeira que llevó esta forma cultural afrobrasileña, basada en la música, a públicos de todo el mundo, y un bailarín de *hip-hop* estilo *break-dance* callejero, el anónimo “Acróbata”, quien se sostiene cabeza abajo lanzando los pies al aire en una ejecución perfecta que hace referencia a Marruecos y al Bronx de Nueva York. Hajjaj describe su desarrollo artístico y su estilo como muy inspirados en los legendarios fotógrafos africanos Seydou Keïta, Samuel Fosso y Malick Sidibé.

Al fotógrafo alemán **André Lützen** (Alemania, n. 1963) también le interesan los elementos de las presentaciones artísticas en fotografía documental. Su serie *Generación Boul Fale* (*Generation Boul Fale*)(1997-2001) sigue a artistas de rap de Marsella (Francia) y Dakar (Senegal), y crea una atmósfera que desdibuja las diferencias entre ambos lugares. En estas fotografías, los grupos de *hip-hop* Pee Froiss, Carré Rouge y Da Mayor, entre otros, se presentan en conciertos, graban álbumes y filman videos musicales. Estas imágenes granuladas de Lützen, que presenta su propia versión semificcionalizada de la vida de los músicos junto con sus imágenes públicas escenificadas, exploran la influencia del rap estadounidense en el mundo, incluidas las comunidades africanas en diáspora, como las de la escena del *hip-hop* de Marsella y Dakar.

*Boul Fale*, frase en idioma wólof que podría traducirse como “haz las cosas por ti mismo, sé tú mismo”, se convirtió en un eslogan de la primera ola de artistas senegaleses del *hip-hop*. A fines de la década de 1980, grupos como Positive Black Soul fueron pioneros del legado del rap consciente de Senegal, que tuvo la influencia de grupos de rap políticos estadounidenses como Public Enemy y KRS-One. Positive Black Soul y otros grupos de *hip-hop* lanzaron canciones de rap en francés, inglés y wólof que criticaban al Gobierno senegalés, fomentaban la educación sexual y el activismo contra el sida, y alentaban a la audiencia a votar; a menudo, combinaban letras de activismo con instrumentos y formas musicales de África Occidental. Algunos artistas tienen una fuerte influencia del *mbalax*, un género de músicaailable popular de Senegal y Gambia asociado con los movimientos posindependencia de esos países de la década de 1970, de la salsa afrocubana y de formas musicales relacionadas con el *griot*, el narrador de la historia oral de África Occidental. Cuando Lützen comenzó a trabajar en esta serie, la escena senegalesa del rap se había diversificado; en algunos artistas aumentó la influencia del *gangsta rap*, mientras que otros veían al *hip-hop* más que nada como un modo de crítica social.

Si bien la música, como cualquier forma artística, puede ser un modo de expresión individual creativa y de celebración, también puede dar testimonio de pérdida, exclusión y violencia. **Tony Cokes** (Estados Unidos, n. 1956), cuya obra se define por videos minimalistas, de estilo PowerPoint, en los que utiliza texto que adapta de diversas fuentes, examina en *Maligno.16* (*música.para.tortura*) (*Evil.16* (*Torture.Musik*)) (2009-2011) el uso de la música como instrumento de tortura por parte de las fuerzas armadas estadounidenses. En este trabajo, Cokes incluye fragmentos de un artículo de 2005 publicado por primera vez en *The Nation* que detalla cómo a los detenidos en Afganistán, Guantánamo, Irak y otros sitios los obligaban a soportar música reproducida a volúmenes ensordecedores durante períodos intolerables. Todas las canciones que forman parte de la banda de sonido del video se utilizaron para torturar, entre ellas temas de Metálica, Britney Spears y Bruce Springsteen. La elección específica de música estadounidense

representa “la clase más rudimentaria de imperialismo cultural”, como lo expresa el texto del video: la cultura, en este caso, la música, no es una metáfora del poder y tampoco un lugar de enfrentamiento aparte, sino el instrumento de la violencia misma. El video de Cokes hace un seguimiento de cómo varias publicaciones estadounidenses importantes trataron en sus noticias esta “técnica de interrogación perfeccionada” como asunto humorístico y, a partir de ello, plantea preguntas sobre la complicidad cultural a nivel más general en la guerra Contra el Terrorismo y derriba límites entre la industria musical y la violencia militar, y entre el mundo del espectáculo y la guerra.

En *La pérdida como profesión* (*An Occupation of Loss*), de **Taryn Simon** (Estados Unidos, n. 1975), varios dolientes profesionales transmiten sus lamentos y representan rituales de aflicción. En sus recitaciones se incluyen lamentos del norte de Albania, que buscan sacar a la superficie “palabras no lloradas”; lamentos wayús, que protegen el alma en su paso a la Vía Láctea; lamentos epiróticos griegos, los cuales ligan la historia de una vida con su existencia en el más allá; y lamentos yazidíes, que trazan una topología de desplazamiento y exilio. *La pérdida como profesión*, que encargaron en forma conjunta Artangel y Park Avenue Armory, se presentó en Park Avenue Armory (Nueva York) en septiembre de 2016 y en Artangel (Islington, Londres N1 8DU) en abril de 2018.

*Dolientes profesionales* (*Professional Mourners*) presenta treinta y un retratos de dolientes profesionales que colaboraron en la presentación neoyorquina de *La pérdida como profesión* (*An Occupation of Loss*) y diez retratos en blanco de dolientes profesionales a quienes les negaron el ingreso a los Estados Unidos. El proyecto relacionado *Lamentos de la cuarentena* (*Laments from Quarantine*) es una colección de grabaciones, que Simon reunió en la primavera boreal de 2020, de artistas que colaboraron en su presentación de 2018 de *La pérdida como profesión*. Muchos de los artistas no pudieron ser dolientes en funerales debido a las restricciones por el coronavirus, mientras que algunos continuaron asistiendo a pesar de las recomendaciones de distanciamiento social.

*Fonemas en conflicto* (*Conflicted Phonemes*) (2012) de **Lawrence Abu Hamdan** (Jordania, n. 1985, vive en los Emiratos Árabes Unidos y en el Líbano) recoge el motivo del coro y la voz que vincula muchas de las obras de la exposición, y en particular investiga el análisis forense de la voz, el cual consiste en pruebas lingüísticas que las autoridades de inmigración efectúan en el habla de las personas que buscan asilo, con el fin de corroborar (u objetar) sus afirmaciones, pese a las numerosas fallas documentadas de esta técnica. En esta obra, Abu Hamdan colaboró con la diseñadora gráfica Janna Ullrich y un equipo de lingüistas, activistas e investigadores para dar respuesta a los testimonios de doce personas somalíes que buscaban asilo en los Países Bajos a las que les rechazaron la solicitud. La impresión sobre vinilo de gran formato colocada en la pared, un gráfico que semeja una mezcla entre un informe estadístico y una partitura musical, rastrea todas las maneras en que diferentes factores sociales pueden afectar el habla de una persona, lo cual demuestra la ineficacia del análisis forense de la voz. En *Fonemas en conflicto*, Abu Hamdan cuestiona nociones de autenticidad y propiedad sobre la voz de un individuo, y señala cómo el habla puede calificarse e interpretarse de modo tal que se perciban significados que el hablante no tuvo intención de transmitir.

Los visitantes de *Cambio: música, significado, contexto* encontrarán varias selecciones fotográficas del artista de Chicago **Cecil McDonald, Jr.** (Estados Unidos, n. 1965) intercaladas en las galerías del museo. Estas selecciones de la serie *En compañía de música negra* (*In the Company of Black*) (2007-2016) de McDonald muestran interacciones de personas con el acto de

escuchar música, y el goce de ese acto, y las colecciones de música privadas —tanto analógicas como digitales— que definen comunidad y hogar. Aquí, el autor muestra el entusiasmo de sus dos hijas aficionadas a la música en momentos de la vida familiar con los que el espectador puede identificarse fácilmente. Este interés musical es una línea que atraviesa su vínculo familiar, representado por medio de los discos clásicos de la música negra que escucha la hija preadolescente de McDonald, un iPod en la mano de su hija más pequeña e instrumentos y partituras musicales reales junto al autor en la sala de estar de su familia. Mientras que muchos otros artistas de *Cambio* representan la música en ámbitos públicos, McDonald muestra que nuestras relaciones con la música son muy personales. La manera en que cada uno interpreta una canción es un proceso subjetivo mediante el cual el significado de una pieza musical puede cambiar.

El proyecto más amplio de *En compañía de música negra* abre las puertas de las casas de otros habitantes negros de Chicago y santuarios de fiestas. McDonald desarrolló su obra artística a lo largo de varios años, en una búsqueda por retratar la vida cotidiana afroamericana, muy alejada de los lugares comunes de los medios sensacionalistas que fijan su atención en dos polos: dolor y excepcionalismo de la población negra. Su interés yace en las actividades artísticas e intelectuales de la cultura negra, su intersección más amplia con la cultura estadounidense y cómo inspira a esta última.

*Cambio: música, significado, contexto (Shift: Music, Meaning, Context)* demuestra que la música, como cualquier otro medio artístico, puede sufrir modificaciones inesperadas, alegres transformaciones y perversiones violentas de su intención original. Desde un himno nacional traducido a los idiomas nativos de cantantes en diáspora hasta el análisis de cómo canciones pop estadounidenses exitosas reproducidas a volúmenes ensordecedores se convierten en herramientas de tortura, *Cambio* explora la manera en que la música y otras formas sonoras pueden convertirse en lugares de juego, rituales y poder.

LEONHARD EMMERLING, DIRECTOR, INSTITUTO GOETHE DE CHICAGO

LEAH GALLANT, CURADORA DE PROGRAMAS, INSTITUTO GOETHE DE CHICAGO

ASHA IMAN VEAL, ASISTENTE DEL CURADOR, MUSEO DE FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

---

1 “Number of Refugees to Europe Surges to Record 1.3 in 2015” (La cantidad de refugiados que llegan a Europa se dispara a un récord de 1,3 en 2015), Pew Research Center, 2 de agosto de 2016, <https://www.pewresearch.org/global/2016/08/02/number-of-refugees-to-europe-surges-to-record-1-3-million-in-2015/>.

2 “Global War on Terror” (guerra Global Contra el Terrorismo), George W. Bush Presidential Library and Museum, <https://www.georgewbushlibrary.gov/research/topic-guides/global-war-terror>.

3 Al mismo tiempo, el Gobierno pakistaní ha utilizado la explicación de las medidas antiterrorismo para subyugar los derechos humanos en Pakistán. Ver, por ejemplo, Phelim Kine, “Pakistan’s Dangerous Anti-Terrorism Law” (La peligrosa ley antiterrorismo de Pakistán), *The Express Tribune*, 19 de julio de 2014, <https://tribune.com.pk/story/737975/pakistans-dangerous-anti-terrorism-law/>.

4 Clyde Haberman, “All Wrapped Up in a Debate Over True Patriotism” (Todo envuelto en un debate sobre el patriotismo de verdad), *New York Times*, 4 de julio de 2008, <https://www.nytimes.com/2008/07/04/nyregion/04nyc.html>.