



Curatorial > INTERRUPCIONS

Aquesta secció proposa una línia de programació destinada a explorar el complex mapa de l'art sonor des de punts de vista diferents.

En la sèrie INTERRUPCIONS aprofitem el vast coneixement musical dels artistes i comissaris implicats en RWM per a crear una sèrie d'"interrupcions" de la programació Curatorial. Amb el format d'una música a la carta mesclada, els nostres productors habituals tenen carta blanca per elaborar un recorregut estrictament musical amb un únic paràmetre inicial: que el fil conductor de la seva mescla sigui original i singular. Aquest programa proposa una escolta del techno-pop de la dècada dels setanta i principis dels vuitanta com una breu però deliberada irrupció als regnes del pop/rock/soul/R&B.

A càrrec de Terre Thaemlitz.

Continguts del PDF:

- 01. Sumari
- 02. Notes
- 03. Playlist
- 04. Crèdits
- 05. Nota de copyright

Nascuda l'any 1968, Terre Thaemlitz va créixer com a marieta al Mig Oest dels Estats Units. Atreta per la música electrònica com a antítesi del rock i el country, la banda sonora natural dels que l'acorrallaven constantment, als 18 anys es va escapar a Nova York, on la seva col·lecció de discos es va expandir exponencialment. El 1997 es va traslladar a Oakland, es va endur la seva col·lecció. Va fer el mateix el 2001, quan se'n va anar a viure al Japó. L'any 2004, tip del revival que venia com "cool" els sons dels personatges més extravagants de l'electrònica dels vuitanta, va unir esforços amb la llegenda de la mateixa dècada Haco (After Dinner) per reivindicar precisament el factor "uncool" del techno-pop i la new wave. Amb el nom de Yesterday's Heroes, van publicar *1979*, un àlbum gens popular, amb el segell casolà francès La Louche Qui Fait Déborder Le Vase. En l'actualitat Thaemlitz resideix amb els seus discos a Kawasaki. comatone.com/thaemlitz

INTERRUPCIONES #12

Un cap de setmana perdut de techno-pop al Mig Oest rural americà

Aquest programa proposa una escolta del techno-pop de la dècada dels setanta i principis dels vuitanta com una breu però deliberada irrupció als regnes del pop/rock/soul/R&B.

01. Sumari

En el moment en què el pop comercial es va convertir realment en un producte electrònic en termes d'instrumentació i edició amb sintetitzadors i sàmplers (primer en el cas de l'R&B i el hip-hop, i després al pop mainstream), tant el pop com la cultura electrònica underground (techno, house, etc.) van deixar completament de banda el so sintètic del techno-pop. En aquest sentit, el techno-pop constitueix un capítol perdut, aïllat de les pràctiques tradicionals del pop.

Sovint, el techno-pop queda relegat a poc més que una ombra del nou romanticisme, el punk o l'electro. No obstant això, el seu èmfasi estricte en l'electrònica i el rebuig crític de la cultura rock (si més no al principi) fan del techno-pop un dels gèneres més importants, encara que breus, del segle passat. Cal dir, però, que el meu punt de vista està òbviament deformat per una educació al Mig Oest rural dels Estats Units, on la música electrònica no només era escassa, sinó que causava fòbia i aversió a la majoria de la gent.

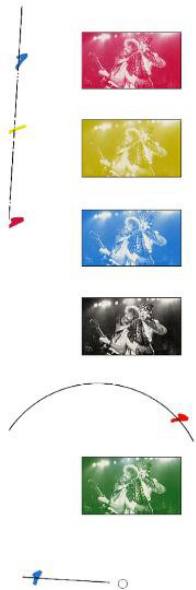
Terre Thaemlitz, 2013

02. Notes

Parlar del techno-pop dels setanta i dels vuitanta el 2012 no és gens fàcil. Per als estàndards d'avui, fins i tot podria semblar que tot allò va ser més aviat un sentiment, un estat d'ànim, més que un gènere musical. De la mateixa manera que el clàssic del disco (i del techno-pop) que va ser "I Feel Love" de Donna Summer havia estat una ovella negra elèctrica amagada en un àlbum de soul/R&B poc memorable, la majoria dels clàssics del techno-pop funcionaven de manera individual, cançó a cançó, més que en forma d'elapé. Molts d'aquests temes venien de grups europeus de new wave amb guitarres, com ara "Somnambulist" d'XTC, o "Mr. X" d'Ultravox. D'altres van arribar de llocs més inversemblants, com "Coo Coo U" de Manhattan Transfer, o "I Need Somebody to Love Tonight" de Sylvester. Els primers aficionats al techno-pop vam ajustar la nostra definició del gènere per incorporar qualsevol tipus de música electrònica a la qual poguéssim accedir. Això no vol dir que no fóssim brutalment dogmàtics i excloents. Estic segur que molts fans del techno-pop llegiran aquesta llista de temes i pensaran que ells ho podrien haver fet millor.

Avui, els consumidors de música electrònica estan acostumats a àlbums complets amb un estil definit i codificat. Aquest condicionament està tan arrelat que quan un productor interromp el flux homogeni d'un àlbum, pot arribar a generar decepció, fins i tot frustració. Per exemple, entre els comentaris d'usuari a la crítica que Resident Advisor va fer del meu àlbum de house semi-eclèctic *Routes not Roots* (publicat amb el pseudònim de K-S.H.E), n'hi havia un que s'havia enregistrat només per dir: "El sisè tema, 'Stand Up': quina manera d'arruïnar un arranament preciós! Ho haurien pogut deixar per al final de l'àlbum!". Un altre usuari afegia: "Per què no es deia això a la crítica?". Davant d'aquest clima, ni m'atreveixo a pensar com el techno-pop podia funcionar d'aquella manera tan diferent.

Així que, anticipant-me a la desil·lusió tant dels aficionats al techno-pop de tota la vida com de les noves generacions, us demano que accepteu les meves disculpes.



t o u c h
d a n c e

[Missatges contradictoris: iconografia rock'n'roll enganyosa i inadequada per adornar la coberta del brillant miniàlbum de remescles electròniques *Touch Dance*, d'Eurythmics]

The Beginning and the End

This is where we start
This now take our hearts
Away
Thus we reach the end
The beginning and the end
You see
I could not try
And here you and I
Parting due to me only
And now

– Orchestral Manoeuvres in the Dark

En molts sentits, aquesta lletra resumia l'arribada del techno-pop com la música de tots els que li havien donat l'esquena al rock, alhora que n'anticipava el seu gir imminent cap al mateix mainstream del qual havia mirat d'escapar-se. Ja l'any 1984, la majoria dels productors de techno-pop havien cedit davant de la pressió de la indústria discogràfica, brindant els seus sons sintètics a produccions de tall rock més estàndard: The Human League, Eurythmics, Depeche Mode, Gary Numan, Orchestral Manoeuvres in the Dark, i la Yellow Magic Orchestra, entre molts altres. Les dues excepcions més notables eren Devo (que amb el temps van aprofundir més en l'electrònica), i Kraftwerk (que van desaparèixer del tot i no van ressorgir fins al 1986, amb un àlbum encomiable titulat *Techno Pop*).

El tema del comiat, present en la lletra de "The Beginning and the End", era també part integral de la pròpia experiència dels consumidors de techno-pop. Per als que ens interessàvem pel techno-pop purament sintètic –enfrentant-nos fins i tot a l'ostracisme social o a la violència que comportava la nostra elecció musical (potser més a l'Amèrica dominada pel rock que a Europa)– les discussions sobre els nostres productors preferits eren menys freqüents que els debats sobre els àlbums que marcaven el salt definitiu d'alguns artistes "venuts" a la cultura pop-rock. Un mai no oblida el sentiment –o el so– d'adonar-se que mai més compraràs un altre disc del teu grup preferit. Decidir quins eren els "àlbums de tall" de la teva col·lecció era un exercici d'autorreflexió tan gran que encara puc enumerar, i fins i tot *sentir* emocionalment, cadascun dels títols. Eurythmics, *Touch*; Thomas Dolby, *The Flat Earth*; YMO, *BGM*; Yello, *You Gotta Say Yes to Another Excess*; The Human League, *Dare*; OMD, *Dazzle Ships*; Depeche Mode, *Black Celebration*. A l'era pre-internet, quan les botigues de discos ni tan sols disposaven de punts d'escolta, cada adquisició d'un nou disc de música electrònica tant podia equiparar-se al millor sexe de la teva vida, com al funeral d'un ésser estimat. El meu traumàtic desig de trobar la manera de seguir estimant els moribunds m'oferia una banda sonora ideal i malenconiosa per acompanyar l'inici del pànic de la sida dels anys vuitanta, en què l'amor, la desviació i la pèrdua, cobraven noves formes culturals d'inseparabilitat.

Com? Que vas deixar d'escoltar Depeche Mode després de *Speak and Spell*, quan Vince Clarke va marxar del grup per formar Yazoo, i per això infereixes de manera passiva-agressiva la banalitat de les meves tendències musicals? M'he topat amb molta gent com tu, així que no et consideris tan especial... A més, si se't va escapar *Construction Time Again*, no saps el que et vas perdre. Diguem simplement que tots dos vam deixar d'escoltar Depeche Mode abans de "Personal Jesus".

No, els "àlbums de tall" no es triaven a la lleugera.

We're through being cool

If you live in a small town
You might meet a dozen or two
Young alien types who step out
And dare to declare
"We're through being cool"

– Devo



ZHF
[Póster de Grace Jones]

Devo sabien perfectament què significava escoltar techno-pop al Mig Oest durant els setanta i els vuitanta. Però confesso que, fins i tot avui, no tinc ni idea del que significava escoltar techno-pop durant aquell mateix període a Europa, Àsia o la resta del món. Als Estats Units corria la llegenda urbana que el techno-pop era completament acceptat, del tot estàndard a la ràdio europea. Era veritat? Durant l'adolescència, només pensar que el techno-pop podia ser un fenòmen massiu em resultava més inquietant que esperançador. Ja de molt jove, totes les meves experiències amb la música electrònica em van ensenyar que, en aquella nació de rockers homofòbics, el mitjà era sinònim d'aïllament social. I em sembla que la purga d'idealisme futurista de Devo és el que va diferenciar moltes de les experiències techno-pop als Estats Units respecte a llocs com Europa i el Japó, on segurament era més normal escoltar el techno-pop com una absolució dels vincles feixistes del futurisme.

L'altra causa principal de la meva incapacitat per percebre el "pop" del techno-pop tenia a veure amb les codificacions de raça i música que imperaven als Estats Units. En concret, la separació gairebé infranquejable entre música negra (soul, R&B, disco) i música blanca (pop, rock, country). Aquesta segregació de gèneres era un reflex de la veritable segregació social, independentment de la barreja que es donava a les col·leccions personals de discos de la gran majoria d'americans. Una segregació que continua vigent avui, encara que Obama presideixi la Casa Blanca i que el hip-hop domini completament el mercat musical. A l'Àfrica de principis dels vuitanta hi faltava una cosa que sí que hi havia a Europa i a la resta del món: una noció de pop electrònic ballable que no es limitava exclusivament al color negre. Davant de l'absència d'un model de música de ball racialment complex als Estats Units, no hi havia obertura cultural possible per als ritmes sintètics dels productors predominantment blancs i japonesos en aquesta hegemonia de la divisió racial entre rock i soul. Encara que sembli una exageració, crec que el fet que la majoria dels productors de techno-pop no fossin negres va fer que els segells discogràfics americans comercialitzessin aquests discos gairebé exclusivament en la categoria pop-rock. Això va condemnar el techno-pop a la foscor als Estats Units, ja que la cultura pop-rock n'era l'antítesi en gairebé tots els aspectes, tant musicalment com ideològicament.

El temps ha demostrat que el màrqueting pop-rock del techno-pop va ser paradoxal, tenint en compte la influència que grups com Kraftwerk, Telex, Yello i YMO van exercir sobre els productors afroamericans de música de ball a Detroit, Chicago i Nova York (i viceversa, per descomptat). Alguns grups de techno-pop van arribar tant a les llistes de pop-rock com a les de soul/R&B. Però molt pocs productors blancs de pop-rock saltaven a les llistes de soul/R&B. De manera similar, la música sintètica de productors afroamericans com Newcleus, George Clinton, Herbie Hancock, Cameo, Midnight Star, Afrika Bambaataa, The S.O.S. Band i d'altres, mai es va comercialitzar amb el techno-pop. En general, no hi havia lloc perquè el gènere del techno-pop arrelés i creixés còmodament en aquella dinàmica segregacionista de la indústria musical nord-americana.

És interessant assenyalar que, coincidint amb l'aparició del techno-pop, la temàtica de la barreja racial i la traïció va començar a abordar-se cada vegada més entre els productors de soul/R&B, com George Clinton, Marvin Gaye i Rick James. És irònic que "Clique Games/Rick James", de Marvin Gaye, fos un atac contra l'èxit pop que James va obtenir amb "Superfreak", una cançó que en realitat parodiava allò que James considerava que era la música de ball blanca sense gota de funk, com "My Sharona" de The Knack.

Això no significa pas que les indústries musicals fora dels Estats Units haguessin superat els problemes del racisme. Al contrari, la fascinació britànica per les bandes de reggae blanc sempre em va semblar una extensió dels problemes del colonialisme. I la mateixa Grace Jones admet que la seva carrera musical va arrencar com a conseqüència del prejudici dels productors francesos blancs, segons els quals totes les dones negres cantaven bé, tot i que és obvi que no és així. De la mateixa manera, la sofisticada tasca de difusió de la música negra a les botigues de discos del Japó des dels anys setanta sempre ha anat de la mà d'una fetitxització inversament ingènua de la "música d'arrel" i de l'Altre Negre (que no s'ha de confondre amb la diferència blanca o asiàtica). Sense passar per alt els prejudicis d'aquests altres sistemes, la seva distància cultural respecte a les peculiaritats del racisme als Estats Units em sembla clau per entendre la



[Devo *Watch Us Work it*, 2007]

proliferació de música electrònica de ball, com el techno-pop, que no tenia res a veure amb el soul, l'R&B, el disco o el hip-hop. Encara que la majoria de la música de ball del món li deu molt al soul i a l'R&B nord-americans, els productors d'altres països tenen la capacitat d'interactuar obertament amb aquestes influències com a "influències americanes", independentment de la seva raça. Aquesta era la dinàmica subjacent del moviment Euro-disco dels setanta, la mateixa època en què als Estats Units s'engegaven in comptables campanyes antidisco, tan homofòbiques com racistes. Per il·lustrar el meu argument només cal recordar que les bandes de rock afroamericanes encara avui són una anomalia, mentre que en un país com Japó, els productors locals poden dedicar-se al rock o al soul, lliures dels requeriments d'autenticitat racial que imperen en el context americà.

Per desgràcia, triomfar a Amèrica era important per les discogràfiques europees. I això significava entrar en el joc dels sistemes de segregació racial que tants aspectes controlen a la vida quotidiana nord-americana, inclosa la comercialització de la música. Per això, els segells europeus van vendre els seus productors de techno-pop (majoritàriament homes blancs) amb l'objectiu d'encaixar en el model del pop-rock més convencional i comercial. Tal com recordava Andy McCluskey d'Orchestral Manoeuvres in the Dark en una entrevista a *The Quietus*, el 2011: "Ens barallàvem amb Virgin constantment. Ells ens deien 'Aviam si us decidiu: voleu ser Can o Abba?'" (thequietus.com/articles/07491-orchestral-manoevres-in-the-dark-architecture-and-morality). Es podria dir que el destí del techno-pop estava determinat per la dependència de les vendes de la indústria europea al mercat racista nord-americà.

Persuasion

...Checkout 5
Will the manager please go to checkout 5
There's a problem at checkout 5
Will you investigate please...

– Soft Cell

La proliferació de crítiques cap al consumisme desprietat en lletres de techno-pop era un recordatori constant dels enormes complexos que acompanyaven sempre l'acte en si de comprar discos de techno-pop. És un sentiment de culpa semblant al que tens quan compres una còpia del Manifest Comunista en una llibreria comercial. Accedir a crítiques del capitalisme a través d'articles de consum implica una certa redundància irònica. I aquesta ironia s'amplificava encara més durant els setanta i els vuitanta, quan, abans de l'arribada d'internet, la selecció musical de les botigues de discos era increïblement limitada i no hi havia possibilitat de pre-escollir els discos. Cada compra era una aposta, i com menys diners tenies per gastar-te, més gran era la sensació de risc. Com rememorava al paràgraf inicial del text *Replicas Rubato*, el meu àlbum de solos de piano amb versions de temes de Gary Numan:

Vaig comprar el meu primer disc el 1979, als onze anys, després d'escollir "Cars" de Gary Numan en l'avui desapareguda Saints West, una roller disco a West Saint Paul, Minnesota... Amb algunes indagacions detectivesques vaig descobrir que la cançó no era de The Cars, com pensava jo, i en un establiment de Target vaig trobar una còpia del disc de Numan, *The Pleasure Principle*. L'àlbum, acabat de publicar, valia 6,99 dòlars, que eren més diners dels que jo havia pogut estalviar. Sense dubtar-ho ni un instant, vaig desenganxar un adhesiu vermell fluorescent marcat "\$3.99" d'un altre disc, vaig tancar el preu real, i el vaig comprar. Així començava la meua relació de consum amb la música: amb una mentida, o almenys amb una mitja veritat ambigua. En qualsevol cas, amb un engany exuberant en nom de l'autosatisfacció: *The Pleasure Principle*.

Poc després, els meus pares ens van traslladar a Springfield, Missouri, on la recerca de música electrònica es va fer encara més difícil. I per acabar-ho de complicar, qualsevol disc alternatiu que arribava a la ciutat corria el risc d'acabar



[Daniel Amos]

a les fogueres de discos i llibres tan freqüents a les esglésies baptistes i de les Assemblies de Déu.

Aquelles flames van consumir l'excel·lent col·lecció de singles de Blondie d'un amic meu. Un altre amic va sacrificar la seva col·lecció d'Oingo-Boingo, i la va substituir per discos de Daniel Amos, un grup de la nova onada cristiana. La nostra amistat va acabar poc després, quan jo em vaig negar a acceptar Jesucrist com el meu Senyor i Salvador. I, tot i així, encara escolto discos de Daniel Amos. És difícil desfer-se de discos plens de bromes ocultes i crítiques cap a la cultura de la captació evangèlica. Com a *queer* pansexual i persona transgènere no essencialista, aquestes insinuacions ressonen a la perfecció amb les meves pròpies bromes sobre la comunitat LGBT. No hi ha res més divertit que Daniel Amos cantant sobre la falsedat dels seus propis fans:

Home Permanent

What I believe is in my fashion
Clothes make the man here in my passion
Gonna stand my ground for all the world to see
Look up and notice me
My hair points to the sky
The place I want to be

Home permanent
Home permanent
Home permanently

I drive my car it is a witness
My license plate it states my business
Gonna drive my car for all the world to see
They pull up side of me
My hair points to the sky
The place I want to be

I gave a toy top to my little brother
It says to "Spin from sin"
And to my mother I gave a recipe book
It's like no other
Now she makes chocolate Bibles
A witness to my unsaved father

I dreamed I owned a TV station
A number one across the nation
And there I am for all the world to see
They take the hat off me
My hair points to the sky
The place I want to be

– Daniel Amos

Però si els miracles no passaven al Cinturó Bíblic del Mig Oest americà, ¿on havien de passar? Si Rudolph va descobrir l'Illa de les Juguines Abandonades, jo em vaig topar per pura casualitat amb una cubeta de discos d'electrònica a un dòlar en una gasolinera local. El lot incloïa de tot, de Yukihito Takahashi a Telex, Mark Isham i recopilatoris de Windham Hill. Com que en els discos dels vuitanta era tradició enumerar a la contracoberta els instruments utilitzats en l'enregistrament, vaig comprar sense pensar-m'ho qualsevol cosa en què no apareixia la guitarra elèctrica. Ningú sabia com aquells discos havien arribat allà, encara precintats, ni perquè els venien a la part del darrere d'una gasolinera. El fet és que en aquell desert cultural que eren els anys vuitanta als Estats Units, trobar aquella caixa va ser molt menys xocant del que pot semblar avui. En efecte, l'existència d'aquella caixa desconcertant en aquell lloc i moment desconcertants em va semblar absurda, però no gaire més que la meua pròpia existència desubicada. Malgrat tot, simplement *existem*. La caixa i jo. Inexplicablement. La nostra ridicleusa ens feia invisibles a ulls dels grangers i la gent de bé. Érem tan sigilosos i fàcils d'ignorar com un pallaso amb un vestit fluorescent repartint propaganda en una vorera concorreguda.



[Hajime Tachibana]

Després de comprar un nou disc, tornava a la base, al dormitori-búnquer subterrani que compartia amb el meu germà petit. Ens acostàvem a l'estèreo de Sears dels anys seixanta, que li havia comprat a un veí per cinc dòlars, i rèiem de l'única cosa que sospitàvem que havien encertat els avivamentistes cristians: el pop-rock *era* la banda sonora de la fi del món. Nosaltres érem els justos que heretaríem la Terra després de l'extinció dels religiosos i dels yuppies. "Look at 'em scoot!" ("Mira com corren!"). Parlàvem només utilitzant lletres de Devo, anticipant-nos a bromes com l'himne antirock de Hajime Tachibana, "Rock". La primera versió, del 1984, era una mena de pop-rock poca-solta que li devia encantar a Rick James. Un any més tard, el tema es va tornar a publicar com un clon de "The Robots", de Kraftwerk. La moral de les dues versions era la mateixa: al techno-pop, com a la resta del pop, se li havia acabat la corda.

Rock

I know you want to jam
I know you want to dance
I know you want to love
I know you want to go

I know you want to see
I know you want to touch
I know you want to run
I know you want to go

I know you want to know
I know you want to sing
I know you want to try
I know you want to go

You're so cool

– Hajime Tachibana

03. Playlist

Soft Cell, "Persuasion" (Some Bizzare, 1981)
Jobs for America, "Jobs for America" (Thermidor, 1982)
Guernica, "Koujo Kengaku" (Yen Records, 1982)
Daniel Amos, "(It's the Eighties So Where's Our) Rocket Packs" (Refuge Records, 1984)
Bronski Beat, "It Ain't Necessarily So" (Forbidden Fruit, 1984)
Haruomi Hosono/Tadanori Yokoo, "Hotel Malabar Upper Floor ...Moving Triangle..." (King Records, 1978)
Yello, "Assistant's Cry" (Ralph Records, 1980)
Yello, "Bostich" (Ralph Records, 1980)
The Beatniks, "Ark Diamant" (VAP Inc., 1981)
Severed Heads, "Dead Eyes Opened" (Ink Records, 1983)
Men without Hats, "Freeways (Euromix)" (Statik Records, 1983)
Kraftwerk, "Tanzmusik" (Philips, 1973)
The Human League, "I Am the Law" (Virgin, 1981)
Bill Nelson, "Hard Facts from the Fiction Department" (Cocteau Records, 1984)
Manhattan Transfer, "Coo Coo U" (Atlantic, 1980)
Krisma, "I'm Not in Love" (Atlantic, 1983)
John Foxx, "Metal Beat" (Metal Beat, 1981)
Depeche Mode, "Pipeline" (Mute, 1983)
Visage, "In the Year 2525" (Polydor, 1983)
Freur, "Steam Machine" (Epic, 1983)
Sylvester, "I Need Somebody to Love Tonight" (Fantasy, 1979)
Ryuichi Sakamoto, "Milan, 1909" (Midi Inc., 1986)
Ryuichi Sakamoto, "Variety Show" (Midi Inc., 1986)
Devo, "Through Being Cool" (Warner Bros. Records, 1981)
Telex, "A/B" (Sire, 1980)
Ministry, "She's Got a Cause" (Arista, 1983)



Orchestral Manoeuvres in the Dark, "The Beginning and the End" (Dindisc, 1981)

Hajime Tachibana, "Rock" (Yen Records, 1984/1985)

Hajime Tachibana, "Rock (New Version)" (Yen Records, 1984/1985)

Gary Numan, "Metal" (Beggars Banquet, 1979)

04. Crèdits

Concepció i muntatge a càrrec de Terre Thaemlitz. Arxius aliniats en dues pistes estéreo amb un seqüenciador de software estàndard.

05. Llicència

2013. Tots els drets reservats. © dels temes dels artistes i/o dels segells discogràfics.

Ràdio Web MACBA és un projecte de recerca i divulgació sense ànim de lucre. S'han fet totes les gestions possibles per identificar els propietaris dels drets d'autor. Qualsevol error o omissió accidental, que haurà de ser notificat per escrit a RWM, serà corregit en la mesura del possible.