

Tony Cokes:
If UR Reading
This
It's 2 Late, Vol. 3

EN FR NL

THE QUEEN IS DEAD ... FRAGMENT 2

THE MORRISSEY PROBLEM

3#. MANIFESTO A TRACK #1

2@

BLACK CELEBRATION

MIKROHAUS, OR THE BLACK
ATLANTIC?

EVIL.16
(TORTURE.MUSIK)

PAUSE

EVIL.11
(THE KATRINA DEBACLE)

THE QUEEN IS DEAD ... FRAGMENT 2

THE MORRISSEY PROBLEM

3#. MANIFESTO A TRACK #1

2@

BLACK CELEBRATION

MIKROHAUS, OR THE BLACK
ATLANTIC?

EVIL.16
(TORTURE.MUSIK)

PAUSE

EVIL.11
(THE KATRINA DEBACLE)

THE QUEEN IS DEAD ... FRAGMENT 2

THE MORRISSEY PROBLEM

3#. MANIFESTO A TRACK #1

2@

BLACK CELEBRATION

MIKROHAUS, OR THE BLACK
ATLANTIC?

EVIL.16
(TORTURE.MUSIK)

PAUSE

EVIL.11
(THE KATRINA DEBACLE)

THE QUEEN IS DEAD ... FRAGMENT 2

...Before the show, I was talking with people in the aisles.

More than a few said they hadn't seen F. or paid much attention to her recordings for years.

It was an older crowd, but they hadn't come to see an oldies show.

What had reawakened them, they said, was precisely what had reawakened me:

a video, gone viral, of F. singing "You Make Me Feel Like) A Natural Woman" at last December's Kennedy Center Honors.

Watch it if you haven't: in under five minutes

our life will improve by a minimum of 47%.

A. comes out onstage looking like the fanciest church lady in Christendom:

fierce red lipstick, a floor-length mink, a brocaded pink-and-gold dress that Bessie Smith would have worn if she had sold tens of millions of records.

She adjusts the mike.

Then she proceeds to punch out a series of gospel chords in 12/8 time,

and, if you have an ounce of sap left in you, you are overcome.

A huge orchestra wells up beneath her, and four crack backup singers sliver their perfectly timed accents ("Ah-hoo!") in front of her lines.

A. is singing with a power that rivals her own self of three or four decades ago.

Up in the first tier, sitting next to the Obamas, Carole King is about to fall over the rail.

She is an honoree, and wrote “A Natural Woman” with her first husband, Gerry Goffin.

From the moment F. starts the first verse... King is rolling her eyes back in her head

and waving on the music as if in a kind of ecstatic possession.

She soon spots Obama wiping a tear from his cheek.

(“The cool cat wept!” King told me later. “I loved that.”)
King hadn’t seen F. in a long time, and when she had F.
was not performing

at this level of intensity.

“Seeing her sit down to play the piano put me rungs higher on the levels of joy,” King says.

And when F. gets up from the piano bench to finish off the song —

“That’s a piece of theatre, and she’s a diva in the best sense, so, of course, she had to do that at the perfect moment” —

the joy deepens.

King recalls how the song came about.

It was 1967, and she and Goffin were in Manhattan, walking along Broadway, and Jerry Wexler, of Atlantic Records,

pulled up beside them in a limousine, rolled down the window, and said, “I’m looking for a really big hit for A.

How about writing a song called 'A Natural Woman.'”

He rolled up the window and the car drove off.

King and Goffin went home to Jersey. That night, after tucking their kids into bed, they wrote the music and lyrics.

By the next morning, they had a hit.

“I hear these things in my head, where they might go, how they might sound,” King says.

“But I don’t have the chops to do it myself.

So it was like witnessing a dream realized.”

Beyond the music itself, the moment everyone talked about after F.’s performance at the Kennedy Center

was the way, just before the final chorus, as she was reaching the all out crescendo,

she stripped off her mink and let it fall to the floor.

Whoosh!

Dropping the fur — it’s an old gospel move, a gesture of emotional abandon, of letting loose.

At Mahalia Jackson’s wake, Clara Ward, one of A.’s greatest influences threw her mink stole at the open casket after she sang “Beams of Heaven.”

The fur is part of the drama, the royal persona.

When F. went to see Diahann Carroll in a production of “Sunset Boulevard,” in Toronto, she had two seats:

one for her, one for the mink.

... I asked F. about that night in D.C.

Her mood brightened.

“One of the three or four greatest nights of my life,” she said.

The Queen Is Dead: (A.F. Musical Genius... fragment 4)

A.F. is a singular figure in American culture.

Her musical gifts were monumental.

A child prodigy, she seemed to have emerged like Athena,
fully formed at birth,

her talent already developed.

Smokey R. recalled first hearing her sing when she was 4 years old.

He noted that by age 7, A. played “big chords... complex church chords.”

He told biographer D. Ritz, that F. came out of the rich Detroit culture
that produced so many musical greats,

“but she also... came from a distant musical planet where children are born
with their gifts fully formed.”

That voice, so full of history and power, defined popular singing and set
the standard for any who would aspire to her standing.

She is, indeed, The Queen.

Shaped and refined in Detroit’s New Bethel Baptist Church,
where her father, the legendary C.L.F., reigned in the pulpit,

she absorbed his rhythms and cadences

as well of those of the black musical royalty who graced the sanctuary
and visited the F. home:

Dinah Washington, Mahalia Jackson, and Clara Ward among them.

She also absorbed and inherited their political sensibilities as well:

an unapologetic blackness, a militant dignity,

and a devotion to using their talent to further the cause of black freedom.

At the height of her fame in 1970, F. supported philosopher
and revolutionary

A. Davis,

a member of the Communist Party who had been accused
of purchasing firearms

used in the takeover of a courtroom in Marin County, California,

and who was charged with conspiracy, kidnapping, and murder.

F. told Jet magazine that she wanted to post Davis' bond,
"whether it's \$100,000 or \$250,000."

F.'s father, himself a longtime civil-rights advocate, a confidante
and surrogate for Martin Luther King Jr.,

discouraged her from doing so.

F. asserted, "Well, I respect him, of course, but I'm going to stick
by my beliefs.

Angela Davis must go free.

Black people will be free.”

She explained that her support of Davis had nothing to do with Communism,

“but because she’s a black woman and she wants freedom for black people.”

F. noted that she had the money to post bond because she’d earned it from black people.

She therefore wanted to use it “in ways that will help our people.”

Ultimately, she was unable to post the bond because she was out of the country at the time.

Instead, it was paid by R. McAfee, a progressive, white California farmer.

Davis, who had never met F. in person, told me yesterday that the singer was among her most prominent supporters.

“Beyond the promise of financial support, the fact that she championed the cause of my freedom had a profound impact on the campaign,” Davis said.

“Especially because her statement inferred that people should not fear being associated with a communist,

rather they should be concerned about justice...

Her bold public call for justice in my case helped in a major way to consolidate the international campaign for my freedom.”

By 1970, when she expressed her support for Davis, F. had established herself with a string of hits including “I Never Loved a Man the Way I Love You,”

“Do Right Woman, Do Right Man,” “Respect,” “(You make Me Feel Like) A Natural Woman,” “Chain of Fools,” “Ain’t No Way,” and “Think.”

She was an international superstar, having received

both critical acclaim and commercial success.

Davis and F. represented the brilliance, militancy, and defiant beauty of their generation of black women.

F. had no concern of losing her audience or future opportunities because of her support for a radical freedom fighter.

She was protected by the times and her own sense of integrity and truth.

This is what we hear in A.’s voice.

Truth.

It is a voice that contains the spiritual and the field holler, the blues moan, gospel shout, and jazz improvisation.

It is neither timid nor coy.

It is sensually grounded and spiritually transcendent and completely lacking in contradiction.

She excels at any form she tries, including opera.

A.’s voice is America at its best.

It also transcends national boundaries, invoking the West African cultures that gave birth to diasporic musical practices;

it appeals to a global audience who appreciates her sound.

F. was the featured singer at B. Obama’s first inauguration.

Significantly, she did not sing “The Star Spangled Banner,” with its brash militarism.

No, she sang “My Country ’Tis of Thee,” her voice soaring above the crowd on that historic day,

reminding us of who we were and who we are capable of becoming.

She claimed this nation for those of us who have experienced its underside — Native Americans, black Americans, Latinos, workers of all races, and the poor.

That’s the nation of which she sang.

She did so with blue notes, gospel flourishes, and operatic leaps.

As such, she offered us a vision of a valiant history of struggle and aspirations for a future that we might build,

a future as glorious and free as that magnificent voice.

Even had she never articulated a commitment to struggles for civil rights and black freedom,

through her artistry she contributed greatly to larger political and social movements.

Speaking of F.’s legacy,

Davis reminds us that the political contributions of artists like F. need not be “measured by political interventions in the conventional sense.”

She goes on to say, “Her creative work helped to shape and deepen a collective consciousness

anchored in a yearning for freedom.”

One can hardly imagine a world without her voice.

And, now, we have lost her.

Just when we would need her most.

At this time in history, our country is sinking deeper and deeper into
a morass

of racial hatred, gender violence, and untempered greed and corruption.

Mendacity rules from the very top of our government, posing a danger
to our democracy

that has global, indeed planetary consequences.

But we must stand tall against these forces, knowing that we had A.,
we heard her,

and thanks to the body of work she leaves behind, we can hear her still.

More now than ever, we are in need of the truth and power of that voice.

May we aspire to its integrity, beauty, power, and glory.

May we be inspired by that woman, who stuck by her beliefs,

and demanded respect for herself and her people

with boldness and soul.

Produced In Association with:

Hannah Hoffman Gallery (LA)

THE MORRISSEY PROBLEM

Dear Morrissey,

I'm writing this to say,

in a gentle way

thank you, but no.

As beautiful as your words once were,

your vocal support for bigots such as Tommy Robinson and the
For Britain party

is hideously ugly.

As a mixed race, British-Jamaican boy raised by a white, working class,
reggae-loving, northern mother,

your music somehow became the most important thing in my young life.

It was a delicious, rebellious pleasure,

a refuge through difficult teenage years.

As an adult, I'm furious at your betrayal

and your rejection of modern, diverse Britain.

I've defended you against accusations of racism in the past.

I've supported your right as an artist to write about issues few are brave
enough to —

like parents lamenting their “lost boy” on The National Front Disco,

the depressing thug-glamour of England football hooligans
on We'll Let You Know,

and the racially-motivated killing of a school boy on Asian Rut.

But supporting far-right parties has nothing to do with art
and everything to do with bigotry.

You once mocked David Bowie for being past his sell-by date,
but Bowie stayed progressive and experimental and never became
what you are,

the pop version of Nigel Farage —
the kind of person your younger self would have despised.

I can't take back the letter I wrote to you
and threw onstage at the Kentish Town Forum,
nor the kiss I planted in the nape of your sweaty neck
when you pulled me out of the crowd.

I can't stop loving your music.

I played Ask at my wedding straight after our first dance
— Bob Marley's Is This Love, incidentally

(you see, it is possible to like The Smiths and reggae).

But as one of very few black Smiths fans, what I can do is tell you
how damaging your words and actions are,

not just to me but to a younger generation — perhaps, like you,
the children of migrants —

who might fall in love with your music only to discover

that you oppose immigration, scorn integration,

insult entire races, and champion hate speech.

I grew up in Finsbury Park and Wood Green north London,
where the Smith recorded Ask and Panic,

Two of my all-time favorite singles.

You'd be horrified to see how wonderfully multicultural those parts
of north London are today.

You can't walk down the road without hearing languages from all over
the world.

While most of Britain is still almost exclusively white, it's marvelous
that some parts are different

and that identities — including white British people — mingle together.

It saddens me that you don't feel the same and instead tread that familiar
racist path about cultural erasure.

Your work once evoked the very nature of being British.

It was exhilarating to hear somebody proudly outspoken about solitude
and awkwardness

delivering words with a poetic blend of sarcasm, empathy, bookishness,
sincerity, and disdain.

Britishness is an integral part of my identity too,

as it is to most black and Asian Brits — including Muslims,

who you clearly fear and loathe, partly because they eat differently butchered meat, partly because you think they're terrorists and partly because —

like the For Britain founder, Anne Marie Waters — they don't fit your ideal of what Britishness should look like.

When you sang, “There's a country, you don't live there; but one day you would like to,”

you were talking about a man dreaming of an “England for the English”.

You have become that man.

There is a culture of barefaced denial these days.

People think they can simply say “I'm not racist”

while saying and doing racist things.

It's an alt-right tactic — accusing others of hate mongering for calling out bigotry.

In challenging your detractors, you've accused The Guardian of a “hate campaign”

and called the Merseyrail train company very Third Reich for taking down your album posters.

You claim to “despise racism” while urging Brits to vote for a party that fields

ex-BNP candidates and is supported by neo-Nazis.

You might feel well-equipped to shrug off criticism from white journalists in the liberal press,

but shrugging off your ethnic minority fans isn't so easy;

those I've spoken to aren't fooled by you posting a picture
of James Baldwin
on the homepage of your website.

The film curator and writer Jonathan Ali, who grew up in Trinidad,
told me:

“That [Morrissey] was a musical genius was beyond doubt.

When I began to understand his views, and let's not kid ourselves,

he probably always held those views,

its was odd to think of them as the beliefs of the same person who sang I
Know It's Over.”

Debbie Smith, former Echobelly lead guitarist and daughter of Jamaican
parents, didn't hold back.

“The man's a dick.

He has never really been honest with his fans, nor to himself.

At least he is now, I suppose. I have no time for him now but still a fan
of the Smiths.”

These strange times have taught me a harsh lesson about my choice
of heroes.

Another, John Lydon, recently spoke in support of Trump and Brexit.

In contrast, fellow Smiths member Johnny Marr, who I interviewed a few
years ago, appears to have retained his progressive values.

That's a relief for Smiths fans —
and proof that, unlike his songwriting pal,
we don't all have to become more right-wing as we get older.

The Morrissey Problem

Based on an article by Joshua Surtees

[from The Guardian June 6, 2019]

Headline: "As a black teenager, I loved Morrissey.
But heaven knows I'm miserable now."

Music: McCarthy

"Antinature," "Kill Kill Kill Kill," "Something Wrong Somewhere,"
"The Myth of the North — South Divide," "The Well of Loneliness"

Commissioned by:

Goldsmiths Centre for Contemporary Art Goldsmiths, University of London

Carpenter Center for the Visual Arts Harvard University

Argos Centre for Audiovisual Arts

Editor:

Stephen Crocker

Concept + Design:

Tony Cokes

3#. MANIFESTO A TRACK #1

“Sing your life

Any fool can think up

words that rhyme.

Many others do

Why don't you?

Do you want to?”

“I tried living in the real world. Instead of a shell.

But I was bored before I even began...”

1.0 Pop Music is a social praxis.

Pop music has no meaning.

Pop Music is associative and contextual.

It doesn't mean anything in isolation.

It doesn't have a pure form.

Even if its goals are to make money

and gain access to fame, drugs,

and sex, with girls and boys,

the practice

is necessarily implicated
economically and ideologically.

Therefore it is always, already corrupt.

It is never free,
pure, personal, or abstract.

The former are ideological effects
produced through chains of reproduction,
distribution and repetition.

We enjoy these facts (and want to use them)
as much as we enjoy the activity of production.

“I used to dream and I used to vow.

I wouldn't dream of it now.

We look to Los Angeles for the language we use.

London is dead. New York is dead.

Paris is dead. Berlin is dead.

Boston is dead. L.A. is dead.

I'm too much in love.”

There is no mass media today.

Music has no “meaning”,

but it does have socially constructed meanings and effects.

These meanings and effects may be strategically manipulated
and contested.

Meanings may be altered and projected in the social

to inhabit (inhibit)

the most “innocent” or “intentional” practice.

This isn't theory.

This is history.

Even “useless” objects serve purposes.

Entertainment is an industry.

2@

Swipe 1.0

Part d: Track 02@

Running time: 5:22

This is the 4th in a series of 5 promotional videotapes for SWIPE 1.0
(iaf CD17770EP)

3.0 Failure Masquerades as Success

Succes Conceals Failure

Historial Contexts, Influences.

1960s:

Motown: The Sound of Young America?

Bob Dylan: The Poet as Con.

The Beatles as a studio practice.

Spectacle, Erasure, Death — on the Road.

Abandoning “The Live.”

The Rolling Stones as Role-play and Contradiction

False roots, hard business, and dandyism.

The Yardbirds: pop authenticity vs. Pop commerce vs. formal innovation.

Clapton was God?

Jeff Beck: The Godfather of Noise.

Hendrix, Joplin, Morrison: Dead Gods.

Ritual Suicide as Big Business.

Airplane, Byrds, Buffalo, Dead...

Dr. Pepper's Pet Sounds.

67 & 68 — San Francisco, L.A: Counterculture for Profit

Velvet Underground: Andy's Plastic Inevitable Collapses

The Myth of Heroin is Boring.

Philip Glass, Terry Riley: repetitive structures and electronics.

1970s:

John Lennon: The Dream is Over

Early Retirement.

David Bowie: Chameleon Style as Pop Content Vol. 1.0

Blue... Roses, Ladies of the Canyon

Pink Floyd: Meddlers and Madcap Laughs

In the Court of the Crimson King

After the Gold Rush,

The Granola Mogul's Harvest.

Baba O'Reilly's Dread Zeppelin

Stairway to Hell.

Hard Rock Turned Dull Via Radio Repetition:

Art Rock: Inflation and Implosion

Steely Dan: Jazz/Pop Studio Practice Meets

Top 40 Charts.

Disco: How to Begin a Destructive Loop.

Eno and Fripp: Oblique Strategies.

Pleasure Without Emotion

Pop Systemics.

Punk as Theory: Sex Pistols as The End of Pop (?)

DIY: The Audience Finds Itself on the Stage

Blitzkrieg Pop.

Clash or Jam?

Wire: It's not about Music.

It's about Painting, or Marcel Duchamp.

New Wave Paranoid Elvis.

Wit Has Come to Town...

Songs About Fear, Buildings, and Food

Systems of Romance:

The Associates. Magazine. Ultravox.

DNA/No Wave: Our Noisy Future.

Kraftwerk; The Beat of Electricity.

Joy Division: Alienation as Content.

Processed Noise as Form.

Love Will Tear Us Apart

Gang of Four: Why Theory?

Marx Meets Punk and James Brown on the Dance Floor.

Capital It Fails us Now

1980s:

The Smiths/Moz: Cutting Cynicism On A Pop Surface

Madonna: Chameleon style as pop content vol. 2.0

From Synth Pop To House: (Fast Fashion)

Penthouse To Pavement, No Great Reward

B Culture: A Message From Sugar Hill,

Hollis, And The South Bronx.

The Art Of Noise: Mix Doctors And Dub.

Pet Shop Boys: Reinventing Disco.

Wir II: The End Of The Beat Combo.

The Ideal Copy.

All The Pretty Hybrids: Cocteau Twins And The New Pop.

Ambitious Losers: The Failure Of Avant Garde Pop

(The Endless Soho Variations.)

It Takes A Nation Of Millions....

To Bring The Noise And Chaos.

Compton's In The House.

Hip Hop As A Symptom Of The Spectacular Social:

Sampling As Critical Technique For An Invisible Generation

Does The "Return Of The Real" Beat Cause Violence?

White Boys Drunk In The Ice Cube Library.

1990's:

The Rise Of Industrial:

Broken: Pretty Hate Machine.

Manufacturing Death At 180 BPM.

Is This Goth Metal, Or Glam Rock In New Drag?

Grunge As Style. Pink Turns Pop.

The Revenge Of The Producers

There Is No Alternative.

Booming System:

The Logic Of Guns And Chronic Marketing Regulates The Hood.

The Return Of Brit Pop:

Why We Don't Need Great Rock And Roll Bands.

West Coast Vs. East Coast:

Why We Don't Need Artificial Drugs, Homophobia, And Media Gangsters.

Techno + Electronica Underworld, Chem. Bros...:

Who Wants The New Rock?

We Want Raving Anonymity.

Who's The Whore And Who's The Trick Under Capital?

Welcome To SWIPE Community

1998

Title: 2@ (1998 – 2000)

Music: SWIPE 1.0 (1997)

DV Mastering: Scott Pagano

Materials: text improvised by t. cokes based on received ideas,
rawk criticism, album and song titles, lyrics, etc..

Inspirations – Content: “Rock my Religion” (1984)

Form: Television Delivers People (1973)

Funded in part by the Rockefeller foundation intercultural media fellowship

Thanks to: dept. of Modern Culture & Media Brown University; MC74
Spring 1998; LY Puffy; G Potto

For Dan Graham

BLACK CELEBRATION

(A REBELLION AGAINST THE COMMODITY)

A VIDEOTAPE BY TONY COKES

Troops patrol L.A. Damage heavy in coast riots

Let's have a black celebration black celebration tonight

A celebration in silence, a celebration of noise: to celebrate the fact
that we've seen the lack of another black day.

You look to us. You wonder how we carry on when all hope is gone.

Our optimistic eyes seem like paradise to someone like you.

You want to take us in your arms, forgetting what you couldn't do today.

The Los Angeles rebellion was a rebellion against the commodity, against
the world of the commodity in which worker-consumers are hierarchically
subordinated to commodity values.

Like the young delinquents of all the advanced countries, but more
radically because they are part of a class totally without a future, a sector
of the proletariat unable to believe in any significant chance of integration
or promotion, the Los Angeles blacks take modern capitalist propaganda,
its publicity of abundance, literally.

Sitting target, sitting praying. God is saying... nothing.

Always... knows the prospects. Learn to expect... nothing.

What are you trying to do? What are you trying to say?

You're not trying to tell me anything I didn't know when I woke up today.

Violence 24 dead in Newark Riots

Nothing

No

Nothing

No.

Nothing

No

Nothing

No.

They want to possess immediately all the objects shown and abstractly accessible because they want to use them.

That is why they reject their exchange-value, the commodity reality that is their mold, their purpose and their ultimate goal, and which has preselected everything.

How soon is now?

You decree today that life is simply taking and not giving.

If I ask you why, you'll spit in my eye.

Riots decried president calls for law and order

The streets are crammed with things. It turned out to be hell.

You know what hands are for. And you'd like to help yourself.

Through theft and gift they rediscover a use that immediately refutes the oppressive rationality of the commodity, revealing its relations and manufacture to be arbitrary and unnecessary.

No, you've never had a job because you've never wanted one.

The devil will find work for idle hands to do.

Looting, which instantly destroys the commodity as such, also discloses what the commodity ultimately implies: the army, the police and other specialized detachments of the state's monopoly of armed violence.

What is a policeman?

He is the active servant of the commodity, the man in complete submission to the commodity, whose job it is to ensure that a given product of human labor remains a commodity with the magical property of having to be paid for instead of becoming a mere refrigerator or rifle—a mute, passive, insensible thing in submission to the first comer to make use of it...

People who destroy commodities show their human superiority over commodities.

They stop submitting to the arbitrary forms that distortedly reflect their real needs.

The flames of watts consummated the system of consumption.

When you say it's going to happen now, well when exactly do you mean?

See I've already waited too long and all my hope is gone.

And if you must go to work tomorrow, well if I were you, I wouldn't bother. For there are brighter sides to life and I should know because I've seen them but not often.

The theft of large refrigerators by people with no electricity, or with their electricity cut off, is the best image of the lie of affluence transformed into a truth in play.

Once it is no longer bought, the commodity lies open to criticism and alteration, whatever particular form it may take.

You are walking down the street but nothing is familiar.

You are a child who swallowed her parents too soon: a brat, a blank subject.

You are the violence of mourning objects which you no longer want.

You are the end of desire.

Only when it (the commodity) is paid for with money is it respected
as an admirable fetish, as a status symbol.

Looting is the natural response to the society of abundance—the society
not of natural and human abundance, but of abundance of commodities.

Sitting target, sitting waiting. Anticipating... nothing.

Life... is full of surprises. It advertises... nothing.

The looting of the Watts district was the most direct realization
of the distorted principle, “to each according to his false needs”.

Needs determined and produced by the economic system
that the very act of looting rejects.

But since the vaunting of abundance is taken at its face value
and immediately seized upon instead of being eternally pursued in the rat
race of alienated labor and increasing but unmet social needs, real desires
begin to be expressed in festival in playful self-assertion, in the potlatch
of destruction.

You ransack authority by stealing the words of others, but you are a sloppy
copyist because fidelity would make you less of a nothing.

You are not really nothing: more like something not recognized as a thing.

A thing, which, like the culture that produced it, is an accumulation
of death in life.

The End

MIKROHAUS, OR THE BLACK ATLANTIC?

Tony Cokes

This work examines the links between “minimal” electronic music and race. While drawing on critical texts, journalistic sources and interviews, it heavily cites (and is inspired by) the writing of critic Philip Sherburne. Sherburne coined the term “MicroHouse” in 2001 to describe a conjuncture of minimal techno and house tropes in early 21st century electronic music, particularly in Germany. The soundtrack mixes related music from the period 1993 — 2001 to reflect upon, and hopefully complicate the text arguments. The video also borrows excerpts from *The Black Atlantic*, (1994) a book by noted black British cultural theorist Paul Gilroy.

Gilroy’s ideas helped both Sherburne and me to consider reading European minimal techno and house music in relation to Afro-American cultural practices and socio-political histories. Though these debates are at least five years old, and minimal electronic music and the cultures around it have shifted, these questions still resonate and deserve broader public consideration.

“Techno is George Clinton meeting Kraftwerk in an elevator.”
—Derrick May

Part A. Detroit vs. Berlin: Brief Excerpts About SOME Techno

... They have let it out unprotected in a coarse cardboard postal envelope, stickered with a photocopied label containing a minimum of information;

while on the back the only indications of its source are a barcode, a Berlin fax number, brief publishing details, and another sticker listing the catalogue numbers of the nine Basic Channel 12” singles from where the music has been lifted and reconfigured anew.

The communique concludes with a terse instruction: “Buy vinyl”.

Part C. Microhouse and more

Farben (aka Jan Jelinek) records consist of an almost virtual take on House music. Borrowing the tried and tested blueprint from generations of dancefloor tracks, Farben tracks feature a straight 4/4 rhythm, heavy on the downbeat and with a steadily ticking pulse.

But like a fossilised piece of wood, where minerals have replaced all the plant matter, even though the grain appears to remain the same, all the percussive elements — the thumping bass drum, ticking hi-hat etc. have been replaced by ticks and pops and compressed bits of static and hiss.

It is crystalline, transparent, and utterly gorgeous...

“So the kids take a pill to feel the funk and the DJ takes a pill to feel the funk. I don’t take a pill to feel the funk.

Carl don’t take a pill to feel the funk. Glenn Underground don’t take a pill to feel the funk. Derrick Carter might take a pill for fun, but not to feel the funk.”

‘What does it say about the music that we have to do so many drugs to simulate the feeling of euphoria?’

I don’t need no damn drugs to put me out there. I’ve never taken drugs, never smoked a joint, never taken ecstasy, never snorted coke, never tried any drug in my life, not one time, never.

I don’t have anything against drugs. I just don’t understand why people can’t be themselves. What’s wrong with that?’

Jelinek tries to articulate the link between minimalism and House... it is Jelinek who draws MicroHouse’s most explicit connection to minimalism. ‘On my first Farben EPs, I tried to translate Josef Albers’

Homage To The Square, which are very minimal paintings — when you look at them, it's a kind of deep concentration.

The idea is that I want to create maximum depth with minimal forms. I think it's the only way to reach something like deep music — when you reduce it to the max, you have just four elements, four tracks, and that's all..."

If Basic Channel is suspicious of the enthusiasm shown for its activities by music journalists, it is not without good reason. When I meet the two men behind the label, Mark and Moritz (single names only, please), in Berlin's Cafe Einstein, they stare blankly with stonefaced expressions as I gush forth praise for their activities (and they ask me not to tape our conversation).

That's all very well, they say, but we think you ought to know where we really come from. The CD is a precis from some four and a half hours of vinyl and represents a home-listening edit of records intended for DJ or dancehall use.

"I think the idea to minimize arrangements is based in soul music. When you hear [the Roy Ayres-produced funk group] Ramp, for example, it's a kind of minimal music.

It's very tight, the premise of just playing one beat and no breaks, and when I listen to this kind of music I have the same feeling as when I listen to minimal House music — I think the essence is the same.

I want to translate the essence of Marvin Gaye's records into something new, into electronic music. Deep House is a kind of dramatic music, because it works with strong feelings. For me, when I'm dancing to Deep House I have strong ecstatic feelings — it's like hearing the deep pathos of a Marvin Gaye record.

I want to translate this essence into a new genre, a new kind of music. For example, Losoul [aka Peter Kremier], a good friend of mine, works the same way — when he's at home, he's just listening to soul records.

For me it's the same. I'm not hearing much electronic music when I'm at home."

Jelinek falters for the words in English, which lacks the combinatory transformations of German as he tries to explain what drives him, “To try to transform the essence of this music. The essence is... when you hear Deep House, the feelings you have... this is the essence.”

“Today the automobile plants use robots and computers to make their cars. I’m more interested in Ford’s robots than Gordy’s (Motown Records) music.” — Juan Atkins

Of course, any insistence upon the notion of essence is bound to bring up the question of race, if House springs from a traditionally black, largely African-American musical tradition — as argued most forcefully, even vehemently, by Moodyman — what’s at stake in this revisitation of its origins by European artists.

For Jelinek, the only option is to radically reinvent it.

‘I would love to work with a large record company. But I had some fuck-up situations with large record companies and realized that these majors don’t work on the same frame of mind as artists.

I went in as an artist and was suddenly told that I had to be an entertainer.

An artist is David Byrne, Tori Amos, Peter Gabriel, David Bowie. An artist is Prince, people who tend to be able to say what they want to say the way they want to say it — and make money at the same time.’

‘As a German it’s very strange to try to play soul music,’ he concedes. ‘The only result is Jazzanova or something, and that’s not really what I want to do. I don’t want to do the same stuff as 20 years ago.

I want to innovate, to transform it into a European culture, maybe, because I can’t ever get the feeling of an Afro-American, so why try to imitate that?’

The following evening they invite me to the Hard Wax record shop in Kreuzberg. For three hours I am blitzed with a brief history of Chicago House and Detroit Techno: the early Chicago Acid trax of Phuture, Armando and Armani, and then moving onto Detroit for Cybotron, Model 500, Underground Resistance, Jeff Mills, Robert Hood, Juan Atkins.

(Ironically the blind reverence they display for this music mirrors the enthusiasm that is directed at their own releases and of which they remain so suspicious.)

“I really love the past. It’s the way we live today: you’re living on top of a pyramid, and most things aren’t visible any more, but they are a part of your life.

It’s a kind of iceberg. Two-thirds of the things are underwater and you can see only the top. In fact, history is like this — ‘the real’ is only the very, very top of this mountain, but we have books, we have our cultural tools, so we still have contact with the invisible reality.”

It’s this question of “cultural tools,” and particularly in black American culture, that fascinates Brinkmann. “Especially black music—Afro-American music, not black music,” he clarifies, highlighting the semantic differences between Europe, where ‘black music’ is an accepted term, and the more race-skittish United States.

“Black people can’t get the opportunity to be artists. They can get a chance to be entertainers all they like but they can’t get the chance to be true artists.

Especially in a genre that hasn’t been totally proven. Record companies want to take their chances with marketable people which happens to be people of their gender, color or race.

Maybe it sounds racist. I don’t think it is racist. It’s business.”

‘A lot of stupid guys were speaking about the end of letters or the end of books,’ he says, a jab at the PoMo hacks of the Wired world.

“And yet there’s one culture in America, from a group of people which came to America in a very particular way, completely different from refugees from Europe—from Ireland or Germany or the Netherlands or wherever—and they had been oppressed.

You have to find your identity in this circumstance, but it’s difficult to represent the culture of your own oppression. It’s difficult to write books or paint pictures, because the people who are ruling you are restricting these activities.

So you have to invent another tool, a very impressive tool: tunes which are more than tunes. They are telling history. It’s more than music, it’s a kind of communication.

And in a way it’s possible to read this book. These lines teach a lot more than “a nice evening at the dance,” even if it’s that simple, even if they only say ‘let’s go down to the party.’

There’s something in between, in this stratification, which is really deep.’

This is the key to Basic Channel. Where Techno hurls blinkered into the future, Mark and Moritz have turned their backs on it.

“Theirs is an archaeology of Techno, almost, which burrows beneath the future-shock debris to work up new geometric shapes from the music’s original architectonic ground plans.”

Brinkmann’s account, of course, is the classic story of alternative forms of signifying in black American culture. But what’s interesting is the way this history resonates for him, despite its distance from his own background.

His first-hand introduction to soul music’s multilayered history lesson, he says, came from hearing techno legend Anthony ‘Shake’ Shakir playing records at producer Daniel Bell’s house in Detroit.

“Most of the stuff he was playing was older than he was,” marvels Brinkmann. ‘It was like a wise man opening the history book. He’s not spinning records, he’s reading history.

And he’s able to read it. For me it was like a foreign language I don’t speak, or I don’t speak very well. But it was much more than simply spinning records.’

“You’ve got black kids in this country who won’t come out and dance, they don’t want to know about dance music. They’re not even interested. Half of them don’t even know it exists.

It’s the same shit all over the world, even in Africa man. I been to South Africa and the black folks don’t want to know. Nobody has a black audience except for the r n’ b and rap crowd.

I long for a black audience to hear my music. It hurts me to believe that black people are not down. Because I’m black.”

“Come on, ask me a question, you fuck, you fuck, you fuck!”

“We Hollywood DJs who are supposed to be the new leaders of the underground, we’re pitiful man. We’re pitiful.”

What is this world coming to?

All this begs the question, of course: is Brinkmann simply a cultural tourist, the latest in a long line of appropriators of black American culture?

His answer is unconflicted: “You are always working in a tradition, and you are always involved in [a] complete history, not only your own background, because [yours] is [part of] a much older context. So I think it’s impossible to isolate your own position.”

Indeed, this attitude, which recognises the fluidity of culture and identity alike, suggests the intensity of the effects of the Afro-diasporic traditions that Paul Gilroy has called the “Black Atlantic.”

Once African-American music permeates the nearly impenetrable walls of German culture—with its soul, so to speak, intact—the story turns another page.

Part B. the black.atlantic

“Striving to be both European and black requires some specific forms of double consciousness. By saying this I do not mean to suggest that taking on either or both of these unfinished identities necessarily exhausts the subjective resources of any particular individual.

However, where racist, nationalist, or ethnically absolutist discourses orchestrate political relationships so that these identities appear to be mutually exclusive, occupying the space between them or trying to demonstrate their continuity has been viewed as a provocative and even oppositional act of political insubordination.” — Paul Gilroy

Indeed, given Germany’s current political climate—where, like Austria, reactionary parties are increasingly wooing center-right voters with the promise of cultural purity and the expulsion of foreign workers—Brinkmann’s self-consciously hybrid music takes on an added significance.

It’s ironic, agrees Brinkmann: “The music’s a melting pot, but Germany doesn’t want to be a melting pot, because of stupid political circumstances.” Which makes Brinkmann’s music seem not just funky, but frankly subversive. Doesn’t it?

He’s quick with his answer: “It’s not nearly subversive enough.”
— Philip Sherburne quoting Thomas Brinkmann

“Getting beyond the national or nationalistic perspectives has become essential for two additional reasons. The first arises from the urgent obligation to reevaluate the significance of the modern nation state as a political, economic, and cultural unit.

Neither political nor economic structures of domination are still simply coextensive with national borders.

This has special significance in contemporary Europe, where new political and economic relations are being created seemingly day to day, but it is a world-wide phenomenon with significant consequences for the relationship between the politics of information and the practices of capital accumulation...

The second reason relates to the tragic popularity of ideas about the integrity and purity of cultures. In particular, it concerns the relationship between nationality and ethnicity.

This too currently has a special force in Europe, but it is also reflected directly in the post-colonial histories and complex, transcultural, political trajectories of Britain's black settlers."

"I was missing something." He recalls hearing The Bar Kays grinding "Holy Ghost" at discos in the "70s, and lamenting the lack of musical diversity in today's dance clubs.

Across numerous releases, Cologne's Thomas Brinkmann has attempted to strip dub Techno down to its most skeletal form, even reconstructing the music from cuts in the run out grooves of vinyl records as heard on the recent Klick CD. The first Soul Center album's sleevenote spelled out a definitive trajectory: 'Thanks to Wilma, G. Clinton & Cie, T Monk..., T Emptations, F Tops, D Bell, A Shakir, C Young, T Parrish, RRR, J Paape/T Brinkmann."

Soul Center 2 opens with a shout and a soul man's invocation, "Can I ask you something?", before launching into a lurching House reconstruction of Stax and Motown-era R&B.

Following on from the highly conceptualised releases issued using his Ester Brinkmann alter ego, the Soul Center project allowed him "to say nothing, with 'let's go down to the disco' as a structural fact."

Unable to escape the Cartesian mind/body split, with the Soul Center records, and their strident shouts and ribshaking breaks, he is aiming at something entirely visceral, borne out by the crowd's reaction to the sampled soulman.

“The people who are usually shouting and screaming [in the club] got this from the speaker,’ he says. ‘At this point there were two possibilities: the party [ends], or the people start to scream as well.

Expression or impression. Stax or Motown, South and North.”

When I ask him about race, however, his dialectics collapse, “Ask Hitler about races,” he beefs.

“He knows more than me. My grandfather was born in Africa, my mother in Haiti.”

Like his own dual-toned turntable, Brinkmann digs into his material to reveal contradictions that aren’t easily resolved.

In black musical traditions, he says, ‘people are speaking about speechless conversations. In Afro-American culture you’ll find a history book without words.

The tradition is music — and music is a bastard.’

“That’s why Europe was so important to me. Living across the river from Canada as a kid, I used to go down and sit and look at Windsor, Ontario.

Windsor represented Europe to me. That was the rest of the world that was foreign to me. So I always had a feeling for the foreign, the European thing, because Canada was right there.

We used to go to Canada. For black people, you see, Canada was a place that treated you better than America, the North.

For my father Detroit was better than the South, to me born in the North, Canada was better. At least that was what I thought.

Later on I found out otherwise, but anyway, Canada represented for me something foreign, exotic, that was not the United States.” — Donald Byrd

Uwe Schmidt, who as Atom Heart, Senor Coconut and a host of other aliases has explored numerous bastard traditions, added to the MicroHouse canon last year with his Mille Plateaux album *My Life With Jesus*, which he issued under the name Geeez 'N' Gosh.

In this unlikely version of gospel set to House's steady pulse, a series of self-consciously digital chirps, buzzes and squelches underpins a blues call and response structure, all hung on that classic boom-tick beat.

Working in a genre in which the confusion between form and content is central, Geeez 'N' Gosh takes it even further. 'Geeez 'N' Gosh seems to be an album about religion,' says Schmidt. 'This seems obvious to many.

Interestingly, to me this is not the case.

Religion to me is as much a genre as is House, for example.

I am not making music about certain subjects.

I am not telling stories or transmitting opinions, but rather asking questions. Geeez 'N' Gosh therefore is an associative game which combines and merges typical genre elements.'

And as a skewed take on not only gospel but also House music, Schmidt foregrounds the question of race with respect to the latter.

'The question of race indeed is interesting, because you can fake it, as you can fake any representation of something — art.

I'm not a House musician, neither am I black, but still Geeez 'N' Gosh to many people meant a lot of them thinking and believing that I was.'

'The specificity of the modern political and cultural formation I want to call the black Atlantic can be defined, on one level, through this desire to transcend both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity.

These desires are relevant to understanding political organizing and cultural criticism.

They have always sat uneasily alongside the strategic choices forced on black movements and individuals embedded in national political cultures and nation states in America, the Caribbean, and Europe.'

Ricardo Villalobos, whose percussive epics are populated with sonic microbes engaged in delicate, mathematical mating dances, echoes Jan Jelinek in insisting upon the importance, but he's even more explicit in emphasising the emotive potential of minimalism.

This Chilean-born musician discovered his *modus operandi* after studying percussion in Cuba and Brazil: 'How to create a rhythm that can persist for ten or 12 minutes without being boring, that creates a special, isolated feeling with isolated frequencies?' he asks.

'Every time I have a deep connection to a song it's because it can create an isolated feeling in me', he says. 'You need space, so the minimal music and isolated frequencies are necessary to create feelings – the melodies and rhythms and monotone things.

The records have to be empty, because if they are not empty you don't have enough space to project inside.'

Examining the place of music in the black Atlantic world means surveying the self-understanding articulated by the musicians who have made it, the symbolic use to which their music is put by other black artists and writers, and the social relations which have produced and reproduced the unique expressive culture in which music comprises a central and even foundational element.

I want to propose that the possible commonality of post-slave, black cultural forms be approached via several related problems which converge in the analysis of black musics and their supporting social relations.

One particularly valuable pathway into this is provided by the distinctive patterns of language use that characterise the contrasting populations of the modern, western, African diaspora.

The oral character of the cultural settings in which diaspora musics have been developed presupposes a distinctive relationship to the body – an idea expressed with exactly the right amount of impatience by Glissant:

‘It’s nothing new to declare that for us music, gesture, dance are forms of communication, just as important as the gift of speech (or writing).

This is how we first managed to emerge from the plantation: aesthetic form in our cultures must be shaped from these oral structures.’

‘What is House?’ he continues, posing the question at the heart of the matter.

‘The industries try to create terms like Techno, House, Tech-House, to sell more records. But it’s all House music for me.

The whole 4/4 rhythm with the hi-hats, it’s all House.

The feeling of being in a club and feeling the bass and the bass drum and the feelings created in this moment, this is House music.

Together with a lot of people and everybody screaming, sometimes very nice, sometimes very crazy – everything [related to this] is House.

You can have [a related genre] like techno, but it’s an aggressive form of the same thing. So for me everything is House.’

‘What special analytical problems arise if a style, genre, or particular performance of music is identified as being expressive of the absolute essence of the group that produced it?

What contradictions appear in the transmission and adaptation of this cultural expression by other diaspora populations, and how will they be resolved?

How does the hemispheric displacement and global dissemination of black music get reflected in localized traditions of critical writing, and once the music is perceived as a world phenomenon,

what value is placed upon its origins, particularly if they come into opposition against further mutations produced during its contingent loops and fractal trajectories?

Where music is thought to be emblematic and constitutive of racial difference rather than just associated with it, how is music used to specify general issues pertaining to the problem of racial authenticity and the consequent self-identity of the ethnic group?

Thinking about music — a non-representational, non-conceptual form — raises aspects of embodied subjectivity that are not reducible to the cognitive and the ethical.

These questions are also useful in trying to pinpoint the distinctive aesthetic components in black communication.'

Kompakt was founded in 1998 as a consolidation of the many interrelated projects coming out of Cologne's Techno scene.

Michael Mayer explains: 'There were like 20 labels in our family, and it became too difficult for people to follow what we do. So we decided to take one name, like a trademark, and try to concentrate all our projects under this name, and give the whole things something like a roof. And that was Kompakt.'

'Reggae, a supposedly stable and authentic category, provides a useful example here. Once its own hybrid origins in rhythm and blues were effectively concealed, it ceased, in Britain, to signify an exclusively ethnic, Jamaican style and derived a different kind of cultural legitimacy both from a new global status and from its expression of what might be termed a pan-Caribbean culture.'

When it comes to the music, Mayer is also an advocate of the principles of reduction: 'There's so much stuff around, when you listen to other records, I often have the impression that there are too many sounds in the track.'

You can't hear the main thing in the track because there are too many things layered above and around it.

If you strip the track down to the bone, you'll see the most important things, the things that make you want to dance — it's always the rhythm and the bass..'

'The style, rhetoric, and moral authority of the civil rights movement and of Black Power suffered similar fates. They too were detached from their original ethnic markers and historical origins, exported and adapted, with evident respect but little sentimentality, to local needs and political climates.

Appearing in Britain through a circulatory system that gave a central place to the musics, which had both informed and recorded black struggles in other places, they were rearticulated in distinctively European conditions.

How the appropriation of these forms, styles, and histories of struggle was possible at such great physical and social distance is in itself an interesting question for cultural historians.

It was facilitated by a common fund of urban experiences, by the effect of similar but by no means identical forms of racial segregation, as well as by the memory of slavery, a legacy of Africanisms, and a stock of religious experiences defined by them both.

Dislocated from their original conditions of existence, the sound tracks of this African-American cultural broadcast fed a new metaphysics of blackness elaborated and enacted in Europe and elsewhere within the underground, alternative, public spaces constituted around an expressive culture that was dominated by music.'

'House music? Yeah, sure — it's the mothership,' he continues laughing.

'I'm very grateful to the history of House music, and I'm glad to have the chance to take part in that, maybe pushing forth and inspiring forth.'

He mentions a recent report that Daniel Bell, aka 'King of Bleep' DBX has been including Kompakt records in his DJ sets.

'I'm glad to give something back to all the originators,' he concludes.
'It's an example that the circle is closed now.'

We were inspired by him and maybe now we inspire him in turn.
It's a nice thing.'

'The conflictual representation of sexuality has vied with the discourse of racial emancipation to constitute the inner core of black expressive cultures...' — Paul Gilroy

'I have no race except that which is forced upon me. I have no country except that to which I am obliged to belong. I have no tradition. I'm free.
I have only the future.'
- Richard Wright

'Someone, someday, should do a study in depth of the role of the American Negro in the mind and life of Europe, and the extraordinary perils, different from those of America but not less grave, which the American Negro encounters in the Old World.' — James Baldwin

'... the Negro is no longer just America's metaphor but rather a central symbol in the psychological, cultural, and political systems of the West as a whole.'

The image of the Negro and the idea of 'race' which it helps to found are living components of a western sensibility that extends beyond national boundaries, linking America to Europe and its empires.

The transmutation of the African into the Negro is shown to be central to western civilization, especially to the primitive, irrational, and mystical elements in European culture...' — Paul Gilroy

Primary Texts:

Derrick May (Mixmag Interview)

Biba Kopf (The Wire 150: Underground Resistors — Basic Channel)

Philip Sherburne (The Wire 209: MicroHouse)

Paul Gilroy (The Black Atlantic)

Quotations: Derrick May, Basic Channel, Jan Jelinek, Juan Atkins, Thomas Brinkmann, Donald Byrd, Uwe Schmidt, Edouard Glissant, Ricardo Villalobos, Michael Mayer, Richard Wright, James Baldwin, Inner City...

Music:

Basic Channel

Mike Ink

Thomas Brinkmann

Geez 'n Gosh

Farben

Akufen

Ricardo Villalobos

Luomo

Special Thanks:

Philip Sherburne

and all the artists mentioned or implied

Funded in part by:

Brown University —

Faculty Development Fund

Departmental Research Funds for the Arts,
Humanities, and Social Sciences

'We don't really need a crowd to have a party.
Just a funky beat and you to get it started...'
Inner City (Paris Grey / Kevin Saunderson)

Don't make the mistake of confusing this stuff with 'Tech-House.'

That term, which has even spawned its own Internet mailing list of the same name, has floated around for a few years but always tended to arouse suspicion:

Techno types seemed to find the feminizing 'House' appellation too perjorative to bear, softening the shock of their jackhammer soundtracks.

And Househeads didn't see why the 'Tech-' was necessary at all; wasn't it all just House music?..'

'...Me racist (misogynist, or homophobic)?

But some of my best friends (and all my favorite musics) are black (queer, female, or all of the above)!

Which, come to think of it, says something about the subtle distinctions of race, gender and sexual orientation that remain embedded in the very term 'House' to this day. — Philip Sherburne (altered slightly)

EVIL.16 (TORTURE.MUSIK)

by Moustafa Bayoumi
[from The Nation December 26, 2005]

Yasir al-Qutaji is a 30-year-old lawyer from Mosul, Iraq.

In March 2004, while exploring allegations that U.S. troops were torturing Iraqis, Qutaji was arrested by American forces.

News accounts describe how he was then subjected to the same kinds of punishment he was investigating.

He was hooded, stripped naked and doused with cold water.

He was beaten by American soldiers who wore gloves so as not to leave permanent marks.

And he was left in a room soldiers blithely called The Disco, a place where Western music rang out so loud that his interrogators were, in Qutaji's words, forced to "talk to me via a loudspeaker that was placed next to my ears."

Qutaji is hardly the only Iraqi to speak of loud music being blared at him, and the technique echoes far beyond Mosul.

In Qaim, near the Syrian border, Newsweek found American soldiers blasting Metallica's "Enter Sandman" at detainees in a shipping crate while flashing lights in their eyes.

Near Falluja, three Iraqi journalists working for Reuters were seized by the 82nd Airborne.

They charged that "deafening music" was played directly into their ears while soldiers ordered them to dance.

And back in Mosul, Haitham al-Mallah described being hooded, handcuffed and delivered to a location where soldiers boomed “extremely loud (and dirty) music” at him.

Mallah said the site was “an unknown place which they call ‘the disco.’”

Disco isn't dead. It has gone to war.

And it's everywhere: Afghanistan, Guantánamo Bay, Abu Ghraib, anywhere touched by the “war on terror.”

In Afghanistan, Zakim Shah, a 20-year-old Afghan farmer, was forced to stay awake while in American custody by soldiers blasting music and shouting at him.

Shah told the New York Times that after enduring the pain of music, “he grew so exhausted... that he vomited.”

In Guantánamo Bay, Eminem, Britney Spears, Limp Bizkit, Rage Against the Machine, Metallica (again) and Bruce Springsteen (“Born in the USA”) have been played at mind-numbing volumes, sometimes for stretches of up to fourteen hours, at detainees.

And at Abu Ghraib, Saddam Salah al-Rawi, a 29-year-old Iraqi, told a similar story.

For no reason, over a period of four months, he was hooded, beaten, stripped, urinated on and lashed to his cell door by his hands and feet.

He also talked about music becoming a weapon.

“There was a stereo inside the cell,” he said, “with a sound so loud I couldn't sleep.

I stayed like that for twenty-three hours.”

Whatever the playlist — usually heavy metal or hip-hop but sometimes, bizarrely,

Barney the Dinosaur’s “I Love You” or selections from Sesame Street — the music is pumped at detainees with such brutality to unravel them without laying so much as a feather on their bodies.

The mind is another story, and blasting loud music at captives has become part of what has now entered our lexicon as “torture lite.”

Torture lite is a calculated combination of psychological and physical means of coercion that stop short of causing death and pose little risk that telltale physical marks will be left behind, but that nonetheless can cause extreme psychological trauma.

It’s designed to deprive the victim of sleep and to cause massive sensory overstimulation, and it has been shown in different situations to be psychologically unbearable.

Clearly, torture music is an assault on human rights.

But more broadly, what does it mean when music gets enrolled in schools of torture and culture is sent jackbooted into war?

With torture music, our culture is no longer primarily a means of individual expression or an avenue to social criticism. Instead, it is an actual weapon, one that represents and projects American military might.

Cultural differences are exploited, and multiculturalism becomes a strategy for domination.

Torture music is the crudest kind of cultural imperialism, grimly ironic in a war that is putatively about spreading “universal” American values.

Yet the first reaction torture music inspired among Americans was not indignation but amusement.

Finally, dangerous terrorists — like everyone else — will be tortured by Britney Spears’s music!

Most commentators saw it this way, particularly after Time reported that Christina Aguilera’s music was droned at Mohammed al-Qahtani, the alleged twentieth 9/11 hacker, at Guantánamo.

The Chicago Tribune’s website compiled readers’ favorite “interro-tunes” (the winner was Captain and Tennille’s “Muskrat Love.”)

The New York Sun called it “mood music for jolting your jihadi,” and a Missouri paper wrote cheekily that Defense Secretary Donald Rumsfeld had “approved four of seven stronger coercive tunes but said that forcing the prisoner to view photos of Aguilera’s Maxim magazine photo shoot — in which she poses in a pool with only an inner-tube to cover her ferret-like figure — would fall outside Geneva Convention standards.”

Thus, torture lite slides right into mainstream American acceptance.

It’s a frat-house prank taken one baby-step further — as essentially harmless, and American, as an apple pie in the face.

It’s seen as a justified means of exacting revenge on or extracting information from a terrorist — never mind that detainees in the “war on terror” are mostly Muslims who were in the wrong place at the wrong time.

“Without music, life would be an error,” writes Nietzsche, but for Muslim detainees, it’s the other way around.

Mind-numbing American music is blasted at them with such ferocity that they will believe their lives are a mistake.

Torture music has a history.

In 1997, while considering the regular Israeli use of the practice, the United Nations Committee Against Torture explicitly qualified it as torture and called for its ban.

In 1978 the European Court of Human Rights confronted a similar

technique employed by Britain in the early 1970s against Irish detainees, although in the British rendition, it was loud noise instead of music that was wielded against detainees.

This was one of the so-called Five Techniques, scientifically developed interrogation practices that also included wall-standing, hooding, sleep deprivation and withholding of food and drink.

While the Court stopped short of calling this torture, it did label it “inhumane and degrading” and found that the Five Techniques were breaches of the European Convention on Human Rights.

Britain promised never to employ them again.

(Questions have since been raised about British troops “hooding” prisoners in Iraq.)

In fact, the Five Techniques never disappeared.

All five and a few more have materialized as an orchestra of effects in the prosecution of the “war on terror.”

Attorney Jonathan Pyle and his law partner, Susan Burke, have interviewed scores of Iraqis for a class-action suit against private contractors for their alleged roles in abusing Iraqis.

They report that Iraqis repeatedly describe the same kinds of abuse — being hooded and handcuffed, sealed in containers, doused with cold water, subjected to strobe lights and blasted with brutally loud music.

And according to the Fay report, one of the government’s many investigations of the Abu Ghraib scandal, sleep adjustment was brought to Iraq with the 519 Military Intelligence Battalion from Afghanistan.

Shafiq Rasul, a British citizen who was imprisoned for two and a half years, says he endured similar treatment in Guantánamo after October 2002.

Citing a source familiar with conditions at Guantánamo, Physicians for Human Rights described how the “deprivation of sensory stimulation on the one hand and overstimulation on the other were causing spatial and temporal disorientation in detainees.

The results were self-harm and suicide attempts.”

With a little imagination, it’s not hard to see exactly how.

Of Britain’s Five Techniques, noise was considered the hardest to suffer.

In his book ‘Unspeakable Acts, Ordinary People,’ John Conroy describes the “absolute” and “unceasing” noise that the Irishmen who were first subjected to the Five Techniques endured.

While the other four techniques were clearly terrifying, the noise was “an assault of such ferocity that many of the men now recall it as the worst part of the ordeal...”

... Such distress noises (called “horror sounds” by one ex-detainee) have been reported in Afghanistan and Guantánamo.

Erik Saar, a former Gitmo translator, describes in his book ‘Inside the Wire’ how Qahtani “was subjected to strobe lights; a loud, insistent tape of cats meowing (from a cat food commercial) interspersed with babies crying; and deafening loud music — one song blasted at him constantly was Drowning Pool’s thumping, nihilistic metal rant ‘Bodies’ (‘Let the bodies hit the floor...’).”

Ex-interrogators at Guantánamo’s Camp Delta described their methods to the New York Times.

These included shackling detainees to the floor, cranking up the air-conditioning and forcing them to endure strobe lights with rock and rap music playing at mind-numbing volumes for unbearably long sessions.

“It fried them,” one said.

Another admitted that detainees returned “very wobbly.

They came back to their cells and were just completely out of it.”

This is when the mind begins its rebellion against the body.

After you end up “wobbly” or “fried,” a severe post-traumatic stress disorder commonly results.

Patrick Shivers, one of the Irish victims of the Five Techniques, developed a lasting and severe hypersensitivity to noise to the point where he was “disturbed by the sound of a comb placed on a shelf in his bathroom.”

In Iraq we can hear about the beginnings of the same traumas.

In a gripping Vanity Fair article, Donovan Webster searched for and found “the man in the hood” from the macabre Abu Ghraib photos.

Haj Ali told Webster of being hooded, stripped, handcuffed to his cell and bombarded with a looped sample of David Gray’s “Babylon.”

It was so loud, he said, “I thought my head would burst.”

Webster then cued up “Babylon” on his iPod and played it for Haj Ali to confirm the song.

Ali ripped the earphones off his head, and started crying.

“He didn’t just well up with tears,” Webster later told me.

“He broke down sobbing...”

The calculated use of American music in interrogations is less about rallying the troops than destroying a detainee.

The U.S. innovation in the interrogation practice of blaring loud noises is the deliberate use of American culture as an offensive weapon.

While culture has long been a rationalization for conquest (consider the “civilizing mission” of European colonialisms), and while much post-Holocaust European thought has viewed contemporary culture as coercive and potentially authoritarian, neither colonialism nor the Frankfurt School witnessed the transformation of culture into the very instrument of torture.

For them, culture was more the end than the means of conquest...

What the practice of sounding loud American music at Muslims reveals most is the power American forces associate with American culture.

Any prolonged loud noise in the right circumstances stands a good chance of driving you mad.

Yet narcissistically, American intelligence seems to believe American music will break you more quickly.

“These people haven’t heard heavy metal. They can’t take it,” a psy-ops sergeant told Newsweek.

And in Guantánamo, they even have a name for it.

The Pentagon’s Schmidt investigation identifies it as “futility music” — that is to say, screamingly loud and deliberately Western music that will, per the Army field manual, “highlight the futility of the detainee’s situation.”

(On the other hand, “cultural music,” Schmidt reports, is “played as an incentive.”)

Twenty-four thousand interrogations later, “futility music,” according to Schmidt, remains authorized.

Disco isn't dead.

It has gone to war.

Title: Evil.16:
Torture.Musik

Music:

Tracks or Artists Documented As Deployed by U.S. or Coalition Forces

Except Closing Track — Mount Kimbie: “Maybes (James Blake Remix)”

Funded in part by Getty Research Institute

Brown University — Research Funds for the Arts, Humanities,
and Social Sciences

Research: Erin Sullivan

Concept, Design + Edit: Tony Cokes

PAUSE

I, too, wondered whether I could not sell something and succeed in life.

For some time I had been no good at anything. I am forty years old...

Finally the idea of inventing something insincere crossed my mind and I set to work right away. At the end of three months I showed what I had produced to Philippe Edouard Touissant, the owner of the Galerie St. Laurent. "But it is art" he said "and I will willingly exhibit all of it."

"Agreed" I replied. If I sell something, he takes 30%. It seems these are the usual conditions. Some galleries take 75%.

What is it? In fact it is objects

Marcel Broodthaerts

Two quick questions:

1. Who is the most dangerous evil in the world today?
2. Can we all be "Americans" if we don't have the right to all be "Palestinians", or "Africans"?

a. Pause

b. Concept + Form: Tony Cokes

c. Image Animation + Edit: Scott Pagano

A culture based on the idea of the "cut" will always suffer in a society whose dominant idea is material progress — but "cuts" possess their charm!

In European culture, the "goal" is always clear: that which always is being worked towards.

The goal is thus that which is reached only when culture "plays out" its history.

Such a culture is never “immediate” but “mediated” and separated from the present tense by its own future orientation.

Moreover, European culture does not allow a “succession of accidents and surprises” (as Hegel characterized African culture) but instead maintains the illusion of progression and control at all costs.

Black culture, in the “cut”, builds “accidents” into its coverage, almost as if to control their unpredictability.

Itself a kind of cultural coverage, this magic of the “cut” attempts to confront accident and rupture not by covering them over but by making room for them inside the system itself.

Against our expectations of formal development and narrative progress, the turntablist’s scratch or cut and the electronica artist’s glitch accentuate the value of repetition.

The scratch and the glitch interrupt or pause the forward movement of the track, throwing it upon a prior moment. Snead continues:

The “cut” overtly insists on the repetitive nature of the music, by abruptly skipping back to another beginning which we have already heard.

Moreover, the greater the insistence on the pure beauty and value of repetition, the greater the awareness must also be that repetition takes place not on a level of musical development or progression, but on the purest tonal and timbric level.

In affirming the value of repetition, then, the cut or the glitch detaches sound from its forward temporal and harmonic movement and instead draws attention to its texture and sonic matter.

In Deleuze’s terms, the scratch and glitch “stutter” music, withdrawing it from meaning and instead display “a pure and intense sonorous material (...),

a deterritorialized musical sound,
a cry that escapes signification, composition, song, words
-a sonority that ruptures
in order to break away
from a chain
that is all to signifying”

d. Pause...

c. Music: M&M “Without me” Intro, 434 Sound Monster from “Blazin’ Blip
Blop and Blar & Blee”

DJ Danger Mouse from “The Grey Album” (Jay Z + Beatles)

Jay-Zeezer (DJ Mike) from “The Black and Blue Album” (Jay Z + Weezer)

Robert Lippok “Rearrange” from “Falling into Komeit”

f. Music Edit: Tony Cokes

g. Text: Christoph Cox (Quoting James Snead)

h. M. Broodthaers quotation Thanks to Lars Hubrich

Opening Questions Thanks to Jean-Charles Massera

i.

Special Thanks: Jeff Reichert — for “The Grey Album” download

Mike Bell-Smith — for listening

Scott Pagano — for constructing

Lisa Young — for being + helping

Coda: (Hidden Track)

“In true Biennial tradition, 2002 also brings its share of celluloid snoozers
and digital duds. Case in point: Tony Cokes’s jargon-clogged video 2@,
with its cringingly academic observations on popular music...”

from

A response:

“It’s not important for you
to know my name.
Nor I to know yours.
If we communicate
for two minutes only,
it will be enough!”
- The Jam “Start”

Dear

A. I don’t work for you.
B. I don’t give a fuck about your opinions

Today anyone can be an “avant-garde” critic posing
in her/his own provincial, myopic, underground of jargon!

Case in point:

“Among avant-garde cinephiles, the Whitney Biennial’s film and video
exhibitions hold an importance roughly analogous to Hollywood’s Academy
Awards.

Your
writing
style
makes
me
want
to
vomit

New faces get career boosts, established names receive belated honors,
elder figures show they’ve still got the knack, and everyone gripes about
the biased selection process.

A
sad
attempt
to
naturalize
cultural practice
under capitalism?

Like the Oscars, too, the Biennial provides a time capsule sampling of recent cinema, set down in catalog form.

Puerile,
anti-intellectual
postures
(masquerading as populism?)

Some works prosper, canonized, for years to come, while others remain notable as examples of their era's stereotypical excesses."

A regressive and completely transparent political agenda?

Or far worse,

"The Color of Paradise" (sic.) serves not just as a meditation on the nature of cinema, beauty and time, but also as a monument to the bonds of family and friends."

Fortunately, many professional critics can't tell the prosperously canonical from the stereotypically excessive.

Besides, such discriminations don't really matter to most critics as long as their own opinions (and the work of those artists they know and like) are distributed and valorized publicly.

For instance, are the two negative comments placed in the last paragraph of your article only there to validate your positive estimation of the eleven other artists you discuss?

Indeed, the often-false distinction between cultural criticism and promotion (for oneself and one's friends) continues to dissolve.

You don't know me, but we both should know one thing.

There probably isn't any meaningful difference between the canonized and the stereotypical (or the excessive) except the regressive desires, political interests, and contexts informing (but not legitimizing) your use of such terms. Some of us knew long ago that the Whitney Biennial and the Academy Awards are just two departments of the same "culture industry", or that digital and traditional media are completely interpenetrated today.

Are such banal observations truly critical?

However, some of us still fail to understand how "criticism" works to promote particular political, aesthetic and career agendas.

This important area you fail to analyze.

Some of us merely pretend to understand our position in institutional and commercial culture.

This is not a personal attack.

We like to pose and mouth "critical" words while imagining ourselves "underground", "avant-garde" and immune from critique.

This is a methodological and institutional critique.

Frankly, Mr. Fuck you!

"If you're wondering why
all the love that you long for eludes you
and people are rude and cruel to you
I'll tell you why...
If you're wondering why

when all I wanted from life
was to be famous
I have tried for so long,
It's all gone wrong
I'll tell you why...
But you wouldn't believe me"

From Morrissey's "You just haven't earned it yet, baby"

Animated backgrounds use "staticlab" developed by Joshua Goldberg
with Hanno Leichtmann

Animation & Edit: Scott Pagano
Redactions: Andrew Perchuk

Music:

Jay-Zeezer (DJ Mike from Philly)

excerpts from "The Black and Blue Album" (Jay Z + Weezer)

Robert Lippok "Rearrange" (Komeit Remix) from "Falling into Komeit"

Mix: R. Bob Salad

2004 Tony Cokes

EVIL.11 (THE KATRINA DEBACLE)

For: The People of N.O. & Derek Jarman

Musik: Nico

Evil.11 The Katrina Debacle

Date: Mon, 05 Sep 2005 12:16:29

Subject: Stuff

From: RM (Providence, RI, USA)

To: TC (Seoul, South Korea)

T...

The New Orleans tragedy has riveted me to TV

like few other things in recent memory.

Two days later Bush was photographed

playing the guitar on his ranch

On his way back from his vacation

he flew low over the south coast and N.O. in particular

and then upon land in Washington announced to the nation

that the gulf coast had been devastated
as though we need him to confirm images

that everyone else had been watching for more than two days.

My cat reacts faster than he does!

then 4 day later he returned to the gulf, visiting Mississippi and N.O.

hugged several black women in a photo op

and spoke again to the nation that it was a tragedy

but first he wanted to congratulate the hard-working staff

Thousands have been left abandoned in the Superdome

for 5 days in 95+ heat

and the staggering humidity that is the south.

The water of Lake Pontchartrain had now equalized with the city.

Some places where the poor and black population live (d) 25 feet deep.

Pictures of bodies: an old woman in a wheelchair where she died...

next to her another corpse on the ground...all emblematic

And around them people screaming and pleading for help

Every racist stereotype

of black life in America has been trotted out

Desperation, shooting, looting...

Finally on the 5th day some trucks with water and food

and buses to take people out started to arrive.

Today the city is supposed to be evacuated.

Bush said no one had expected this.

But these scenarios had long been predicted by FEMA and others
Just like Condi Rice said who would have imagined that they would fly
planes into the WTC.

(which ah been attacked before and that scenario had also
been imagined.)

Today he is on his way again having realized what he has done
and more precisely, not done

And more photo ops.

There are few presidents that I have loathed as much
as this pretender liar and third with his stupid swagger.

Yesterday justice Rehnquist died in Arlington

This morning the Bush nominated Roberts to take his place.

That didn't take long.

The blatant racist texts that are displayed in all this are stunning.

...maybe I too have hoped that it was over or getting better.

I remember once talking with you about this a while back at Ocean's,

but we didn't get very far.

(Aside: a few months ago there was a long piece in Harper's
about how the "election" in Ohio was stolen.)

Or the image of Al Gore in the senate after the first “election”

turning protesting congressmen down.

(see M.Moore’s film. I doubted he (Gore) would have been better.

But certainly Kerry would have been).

What he (Bush) and his minions are doing to this country leaves
me frightened.

It will get worse.

Welcome to the past to us all.

Hope you can open this clip over there.

When do you return?

We’ll talk more I’m sure.

Hope you can open this.

R

Text: R.M.

Music: Sam Cooke, Zomby

Concept, Edit+Form: Tony Cokes

THE QUEEN IS DEAD ... FRAGMENT 2

La Reine de la soul américaine est morte.

... avant le spectacle, je parlais avec les gens dans les allées.

Plus d'un m'ont dit qu'ils n'avaient pas vu F. ou guère prêté d'attention à ses enregistrements depuis des années. C'était un public plus âgé, mais ils n'étaient pas venus voir un spectacle pour vieux.

Ce qui avait ranimé leur intérêt, disaient-ils, c'était précisément ce qui avait réveillé le mien :

une vidéo, devenue virale, de F. chantant « (You Make Me Feel Like) A Natural Woman » aux Kennedy Center Honors en décembre dernier.

Regardez ça si vous ne l'avez pas encore fait : en moins de cinq minutes votre vie s'améliorera d'au moins 47%.

A. entre en scène attifée comme la dame d'église la plus fantaisiste de la chrétienté :

avec son rouge à lèvres rouge vif, son vison tombant jusqu'au sol, sa robe brocardée rose et or que Bessie Smith aurait portée si elle avait vendu des dizaines de millions de disques.

Elle ajuste le micro.

Puis, elle frappe une série d'accords de gospel sur une mesure de 12/8, et là, s'il vous reste une once de sève en vous, vous vous avouez vaincu.

Un immense orchestre s'active derrière elle, et quatre choristes de talent font résonner leurs accents parfaitement synchronisés (« Ah-hoo ! ») avec ses paroles.

A. chante avec une puissance qui rivalise avec celle qu'elle déployait
il y a trois ou quatre décennies.

Au premier gradin, à côté de la famille Obama, Carole King semble
sur le point de tomber par-dessus la rambarde.

Elle fait partie des lauréats des Honors et a écrit « A Natural Woman »
avec son premier mari, Gerry Goffin.

Dès le moment où F. commence le premier couplet... King se met à rouler
des yeux

en bougeant au son de la musique comme soudainement prise
d'une transe extatique.

Elle aperçoit bientôt Obama en train d'essuyer une larme sur sa joue.

(« Ce Cool Cat a pleuré! » m'a dit King plus tard. « J'ai adoré ça. »)
King n'avait pas vu F. depuis longtemps, et la dernière fois, F. n'avait pas
performé à un tel niveau d'intensité.

« La voir s'asseoir pour jouer au piano m'a transportée de joie », dit King.

Et quand F. se lève du banc de piano pour finir la chanson —

« C'est du théâtre, elle est une diva dans le meilleur sens du terme,
donc, bien sûr, elle devait le faire au moment parfait » —,

on n'en ressent que plus de joie.

King se rappelle comment la chanson est née.

C'était en 1967, elle était avec Goffin à Manhattan, et ils marchaient le long
de Broadway. Jerry Wexler, d'Atlantic Records,

s'est arrêté à côté d'eux dans une limousine, a baissé la fenêtre et dit :
« Je suis en quête d'un gros succès pour A.

Que diriez-vous d'écrire une chanson intitulée « A Natural Woman » ? ».

Il a remonté la fenêtre et la voiture est repartie.

King et Goffin sont rentrés chez eux à Jersey. Cette nuit-là, après avoir mis leurs enfants au lit, ils ont écrit la musique et les paroles.

Le lendemain matin, leur chanson à succès était prête.

« J'entends ces choses dans ma tête, je sens où elles pourraient aller, comment elles pourraient sonner », dit King.

« Mais je n'ai pas les moyens de le faire moi-même.

C'était donc comme assister à la réalisation d'un rêve. »

Au-delà de la musique elle-même, le moment dont tout le monde a parlé après la prestation de F. au Kennedy Center fut

celui où, juste avant le dernier refrain, alors qu'elle atteignait le crescendo final, A. s'est dépouillée de son vison et l'a laissé tomber par terre. Wouh! Laisser tomber la fourrure — c'est un vieux geste gospel, un mouvement d'abandon émotionnel, de lâcher prise.

A la veillée de Mahalia Jackson, Clara Ward, l'une des plus grandes inspirations de A., a jeté son étole de vison sur le cercueil ouvert après avoir chanté « Beams of Heaven ».

La fourrure fait partie du drame, du personnage royal.

Lorsque F. est allée voir Diahann Carroll dans une production de « Sunset Boulevard », à Toronto, elle avait deux places :

une pour elle, une pour sa fourrure.

... j'ai demandé à F. de me parler de cette nuit-là à Washington.

Son visage s'est éclairé.

« Une des trois ou quatre plus belles nuits de ma vie », a-t-elle dit.

The Queen Is Dead: (A.F. Musical Genius... fragment 4)
A.F. génie musical... fragment 4)

A.F. occupe une place particulière dans la culture américaine.

Ses dons musicaux étaient extraordinaires.

Enfant prodige, elle semblait avoir surgi comme Athéna, pleinement formée à la naissance, son talent déjà développé.

Smokey R. se souvient de l'avoir entendue chanter pour la première fois quand elle avait 4 ans.

Il a noté qu'à 7 ans, A. jouait « de grands accords... des accords d'église complexes ».

Il a dit au biographe D. Ritz, que F. provenait de la riche culture de Detroit qui a produit tant de grands musiciens,

« mais qu'elle venait aussi... d'une planète musicale lointaine où les enfants naissent avec leurs talents complètement développés ».

Cette voix, remplie d'histoire et de puissance, a défini le chant populaire et a fixé la norme pour tous ceux qui aspireraient à rejoindre son statut.

Elle est, en effet, la Reine.

Formée et éduquée dans l'église baptiste New Bethel de Detroit, où son père, le légendaire C.L.F., régnait du haut de sa chaire,

elle a absorbé ses rythmes et cadences aussi bien que ceux des figures royales de la musique noire qui honoraient le sanctuaire et visitait la maison de F :

Dinah Washington, Mahalia Jackson et Clara Ward, entre autres.

Elle a également assimilé et hérité de leur sensibilité politique :

la couleur noire parfaitement assumée, la dignité militante

et la volonté d'utiliser leur talent pour faire avancer la cause de la liberté des Noirs.

Au sommet de sa gloire en 1970, F. a soutenu la philosophe et révolutionnaire A. Davis,

membre du parti communiste, qui fut soupçonnée d'avoir acheté des armes à feu utilisées dans la prise de contrôle d'un tribunal du comté de Marin, en Californie,

et accusée de conspiration, d'enlèvement et de meurtre.

F. a dit au magazine Jet qu'elle voulait déposer la caution de Davis, « qu'elle soit de 100 000 ou 250 000 dollars ».

Le père de F., lui-même défenseur des droits civils depuis longtemps, confident et remplaçant de Martin Luther King Jr., l'en a dissuadée.

F. a affirmé : « Je le respecte, bien sûr » a affirmé F., « mais je vais rester fidèle à mes convictions.

Angela Davis doit être libérée.

Les Noirs seront libres. »

Elle a expliqué que son soutien à Davis n'avait rien à voir avec le communisme,

« mais avec le fait que c'est une femme noire et qu'elle veut la liberté pour les Noirs. »

F. a fait remarquer qu'elle avait l'argent pour déposer une caution parce qu'elle l'avait gagnée auprès de personnes noires.

Elle a donc voulu l'utiliser « de manière à aider notre peuple ».

En fin de compte, elle n'a pas pu déposer la caution parce qu'elle était à l'étranger à ce moment-là.

C'est R. McAfee, un agriculteur californien blanc et progressiste, qui a payé la caution.

Davis, qui n'avait jamais rencontré F. en personne, m'a dit hier que la chanteuse comptait parmi ses plus importants soutiens.

« Au-delà de la promesse d'un soutien financier, le fait qu'elle ait défendu la cause de ma liberté a eu un profond impact sur la campagne », a déclaré Davis.

« Surtout parce que sa déclaration impliquait que les gens ne devraient pas craindre d'être associés à un communiste,

mais ils devraient plutôt se préoccuper de la justice...

Son courageux appel public en faveur de la justice dans mon cas a grandement contribué à consolider la campagne internationale pour ma liberté ».

En 1970, lorsqu'elle a exprimé son soutien à Davis, F. avait atteint le succès avec une série de chansons dont « I Never Loved a Man the Way I Love You »,

« Do Right Woman, Do Right Man », « Respect », « (You make Me Feel Like) A Natural Woman », « Chain of Fools », « Ain't No Way » et « Think ».

Elle était devenue une superstar internationale, qui avait recueilli

à la fois les éloges de la critique et le succès commercial.

Davis et F. représentaient la brillance, le militantisme et la beauté provocante de leur génération de femmes noires.

F. n'avait pas peur de perdre son public ni ses futures opportunités à cause de son soutien à une combattante radicale pour la liberté.

Elle était protégée par l'époque et par son propre sens de l'intégrité et de la vérité.

C'est ce que nous entendons dans la voix de A.
La vérité.

C'est une voix qui contient le spirituel et le braillement issu des champs, le gémississement du blues, le cri du gospel et l'improvisation du jazz.

Elle n'est ni timide ni faussement effarouchée, elle est sensuellement ancrée, spirituellement transcendante et complètement dépourvue de contradictions.

Elle excelle dans toutes les formes qu'elle explore, y compris l'opéra.

La voix d'A. est l'Amérique à son meilleur.

Elle transcende aussi les frontières nationales, invoquant les cultures d'Afrique de l'Ouest qui ont donné naissance aux pratiques musicales de la diaspora;

elle attire un public mondial qui apprécie le timbre de sa voix.

F. fut la chanteuse vedette de la première inauguration de B. Obama.

Il est significatif qu'elle n'y ait pas chanté « The Star Spangled Banner » connu pour son militarisme effronté.

Non, elle a chanté « My Country 'Tis of Thee », laissant sa voix planer au-dessus de la foule en ce jour historique,

nous rappelant qui nous étions et qui nous sommes capables de devenir.

Elle a revendiqué cette nation pour ceux d'entre nous qui ont vécu ses revers — Amérindiens, Noirs, Latinos, travailleurs de toutes races et pauvres.

C'est cette nation qu'elle a chanté. Elle l'a fait avec des notes bleues, des envolées de gospel et des transports d'opéra.

À ce titre, elle nous a offert la vision d'une vaillante histoire de lutte et d'aspirations pour un avenir que nous pourrions construire,

un avenir aussi glorieux et libre que cette magnifique voix.

Même si elle n'avait jamais exprimé son engagement dans les luttes pour les droits civils et la liberté des Noirs,

elle a, par son art, largement contribué aux grands mouvements politiques et sociaux.

Au sujet de l'héritage de F.,

Davis nous rappelle que les contributions politiques d'artistes comme F. ne doivent pas être « mesurées à l'aune des interventions politiques au sens conventionnel ».

Elle poursuit en disant: « Son travail créatif a contribué à façonner et à approfondir une conscience collective ancrée dans un désir de liberté.

On peut difficilement imaginer un monde sans sa voix.

Et maintenant, nous l'avons perdue,

juste au moment où nous avons le plus besoin d'elle.

À ce moment de l'histoire, notre pays s'enfonce de plus en plus dans le marasme

de la haine raciale, de la violence sexiste, de la cupidité et de la corruption.

Le mensonge règne depuis le sommet de notre gouvernement,
ce qui représente un danger pour notre démocratie et

a des conséquences mondiales, voire planétaires.

Mais nous devons nous tenir debout contre ces forces, sachant que
nous eu A. parmi nous, que nous l'avons entendue, et que,
grâce à tout le travail qu'elle a accompli, nous pouvons encore l'entendre.

Plus que jamais, nous avons besoin de la vérité et de la puissance
de cette voix.

Puissions-nous aspirer à son intégrité, sa beauté, sa puissance
et sa gloire.

Puissions-nous être inspirés par cette femme, qui est restée fidèle
à ses convictions et

a exigé le respect d'elle-même et de son peuple avec audace et force
d'âme.

Co-produit avec :

Hannah Hoffman Gallery (LA)

THE MORRISSEY PROBLEM

Cher Morrissey,

J'écris ceci pour vous dire,

en douceur

merci à vous, mais non.

Aussi belles qu'aient été vos paroles autrefois,

votre soutien vocal aux intolérants tels que Tommy Robinson et le parti
For Britain

est abject.

Pour le garçons métis britanno-jamaïcain que je suis, élevé par une mère
blanche issue de la classe ouvrière, aimant le reggae et originaire du Nord,

votre musique a été en quelque sorte la chose la plus importante
dans ma jeune vie.

Elle a été un plaisir délicieux et rebelle,

un refuge pendant les années difficiles de l'adolescence.

Devenu adulte, je suis furieux de votre trahison

et de votre rejet d'un Royaume-Uni moderne et divers.

Par le passé, je vous ai défendu contre des accusations de racisme.

J'ai défendu votre droit, comme artiste, d'écrire sur des sujets que peu
ont le courage d'aborder —

par exemple les parents qui se lamentent sur leur garçon « perdu »
dans The National Front Disco,

la déprimante débauche de séduction déployée par les hooligans
du football anglais dans We'll Let You Know,

et le meurtre à caractère racial d'un écolier dans Asian Rut.

Mais le soutien aux partis d'extrême droite n'a rien à voir avec l'art
et tout à voir avec l'intolérance.

Vous vous êtes moqué de David Bowie, en le qualifiant de « passé de date »

mais Bowie est resté progressiste et expérimental sans jamais devenir
ce que vous êtes,

la version pop de Nigel Farage —

le genre d'individu que, plus jeune, vous auriez méprisé.

Je ne peux pas reprendre la lettre que je vous ai un jour écrite

et lancée sur scène au Kentish Town Forum,

ni le baiser que j'ai planté au creux de votre nuque en sueur

quand vous m'avez sorti de la foule.

Je ne peux pas m'empêcher d'aimer votre musique.

J'ai joué Ask à mon mariage juste après notre première danse
— Is This Love de Bob Marley, soit dit en passant

(vous voyez, il est possible d'aimer The Smiths et le reggae).

Mais comme je suis l'un des rares Noirs fans des Smiths, je peux vous dire

à quel point vos paroles et vos actes sont préjudiciables,
pas seulement pour moi, mais pour une génération plus jeune — d'enfants
de migrants comme vous peut-être —

qui pourraient tomber amoureux de votre musique, mais découvrir
que vous vous opposez à l'immigration, que vous méprisez l'intégration,
insultez des races entières, et excellez dans les discours de haine.

J'ai grandi à Finsbury Park et à Wood Green, au nord de Londres,
où les Smiths ont enregistré Ask et Panic,

deux de mes singles préférés de tous les temps.

Vous seriez horrifié de voir aujourd'hui le visage superbement multiculturel
de ces quartiers du nord de Londres.

On ne peut pas s'y promener sans entendre des langues du monde entier.

Alors que la plus grande partie du Royaume-Uni demeure presque
exclusivement blanche, il est merveilleux que certaines parties
soient différentes

et que les identités — y compris celle des Britanniques blancs
— se mélangent.

Cela m'attriste que vous ne ressentiez pas la même chose et que vous
empruntiez plutôt la voie raciste habituelle de l'effacement culturel.

Dans vos chansons, vous avez un jour évoqué l'essence
même du fait d'être britannique.

C'était exaltant d'entendre quelqu'un parler fièrement de la solitude
et de la gêne

en livrant ses mots avec un mélange poétique de sarcasme, d'empathie, de maniérisme, de sincérité et de dédain.

La britannicité fait aussi partie intégrante de mon identité,

comme c'est le cas pour la plupart des Britanniques noirs et asiatiques —y compris les musulmans,

que vous craignez et détestez clairement, en partie parce qu'ils mangent de la viande découpée différemment, en partie parce que vous pensez qu'ils sont des terroristes et en partie parce que –

comme la fondatrice de For Britain, Anne Marie Waters — ils ne correspondent pas à votre idéal de ce à quoi devrait ressembler le Royaume-Uni.

Quand vous avez chanté: «Il y a un pays, on n'y vit pas; mais un jour on aimerait y vivre».

vous parliez d'un homme qui rêvait d'une «Angleterre pour les Anglais».

Vous êtes devenu cet homme.

Il existe de nos jours une culture de déni pur et simple.

Les gens pensent qu'ils peuvent simplement dire «Je ne suis pas raciste»

tout en disant et en faisant des choses racistes.

C'est une tactique de la droite alternative américaine — accuser les autres de haine pour avoir crié au fanatisme.

Tout en défiant vos détracteurs, vous avez accusé The Guardian de mener une «campagne de haine».

et qualifié la compagnie ferroviaire Merseyrail d'organe du Troisième Reich pour avoir fait retirer vos affiches d'album.

Vous prétendez « mépriser le racisme » tout en incitant les Britanniques à voter pour un parti qui réunit des candidats de l'ex-BNP et est soutenu par des néo-nazis.

Peut-être que vous vous pensez de taille à faire taire les critiques des journalistes blancs dans la presse libérale,

mais ignorer ses fans issus de minorités ethniques n'est pas chose si facile ;

ceux à qui j'ai parlé ne se laissent pas tromper par votre publication d'une photo de James Baldwin sur la page d'accueil de votre site web.

Le conservateur et écrivain Jonathan Ali, spécialisé en cinéma, qui a grandi à Trinidad, m'a dit :

« Il ne fait aucun doute que [Morrissey] était un génie de la musique.

Quand j'ai commencé à comprendre son point de vue — et ne soyons pas naïfs, il a probablement toujours été de cet avis —,

il était étrange d'y percevoir les croyances de la même personne qui chantait « I Know It's Over ».

Debbie Smith, ancienne guitariste d'Echobelly et fille de parents jamaïcains, s'est exprimée sans détours :

« Cet homme est un connard.

Il n'a jamais vraiment été honnête avec ses fans, ni envers lui-même.

Au moins, il l'est maintenant, je suppose. Il ne m'intéresse plus maintenant, mais je suis toujours une fan des Smiths. »

Ces temps étranges m'ont infligé une dure leçon sur le choix de mes héros.

Un autre, John Lydon, a récemment pris la parole pour soutenir Trump et Brexit.

Par contre, un autre membre des Smiths, Johnny Marr, que j'ai interviewé il y a quelques années, semble avoir conservé ses valeurs progressistes.

C'est un soulagement pour les fans des Smiths —

et la preuve que, contrairement à son collègue compositeur,

nous ne sommes pas tous obligés de virer à droite en vieillissant.

Le problème Morrissey

Basé sur un article de Joshua Surtees
[paru dans The Guardian le 6 juin 2019]

Titre: «As a black teenager, I loved Morrissey.

But heaven knows I'm miserable now.» («Le jeune adolescent noir que j'étais adorait Morrissey, mais Dieu sait que je suis malheureux maintenant»)

Musique: McCarthy

«Antinature,» «Kill Kill Kill Kill,» «Something Wrong Somewhere,»
«The Myth of the North — South Divide,» «The Well of Loneliness»

Une commande de:

Goldsmiths Centre for Contemporary Art Goldsmiths, University of London

Carpenter Center for the Visual Arts Harvard University

ARGOS centre for audiovisual arts

Montage:

Stephen Crocker

Concept + Design:

Tony Cokes

3#. MANIFESTO A TRACK #1

« Chantez votre vie

N'importe quel imbécile peut penser

des mots qui riment.

Bien d'autres le font

Pourquoi pas vous ?

Le voulez-vous ? »

« J'ai tenté de vivre dans le monde réel. Plutôt que dans une coquille.

Mais je m'ennuyais avant même d'avoir commencé... »

1.0 La musique pop est une pratique sociale

La musique pop n'a aucun sens.

La musique pop est associative et contextuelle.

Elle ne signifie rien de manière isolée.

Elle n'a pas de forme pure.

Même ses objectifs sont de faire de l'argent

et d'accéder à la célébrité, à la drogue,

et au sexe, avec des filles et des garçons,

la pratique

est nécessairement impliquée
sur le plan économique et idéologique.
Par conséquent, elle est toujours, déjà corrompue.

Elle n'est jamais libre,
pure, personnelle, ni abstraite.

Les premiers sont des effets idéologiques
produits par des chaînes de reproduction,
distribution et répétition.

Nous aimons ces faits (et voulons les utiliser)
autant que nous apprécions l'activité de production.

« Je rêvais et je faisais des vœux.
Je n'en rêverais plus maintenant.

Nous nous tournons vers Los Angeles pour la langue que nous utilisons.

Londres est mort. New York est mort.

Paris est mort. Berlin est mort.

Boston est mort. L.A. est mort.

Je suis trop amoureux. »

Il n'y a pas de médias de masse aujourd'hui.

La musique n'a pas de « sens »,

mais elle a des significations et des effets socialement construits.

Ces significations et effets peuvent être stratégiquement manipulés
et contestés.

Les significations peuvent être modifiées et projetées
dans le contexte social

pour habiter (inhiber)

la pratique la plus « innocente » ou « intentionnelle ».

Ce n'est pas de la théorie.

C'est de l'histoire.

Même les objets « inutiles » servent à des fins.

Le divertissement est une industrie.

2@

Swipe 1.0

Section d: Piste 02@

Durée: 5:22

Ceci est la quatrième d'une série de vidéos promotionnelles pour SWIPE 1.0 (iaf CD17770EP)

3.0 L'échec se transforme en succès

Le succès cache l'échec

Contextes historiques. Influences.

Années 1960:

Motown: Le son de la jeune Amérique ?

Bob Dylan: Le poète comme escroc

Les Beatles comme pratique en studio

Spectacle, effacement, mort — sur la route.

Abandonner « le live »

Les Rolling Stones comme jeu de rôle et contradiction

Fausse racines, entreprise rentable et dandysme.

The Yardbirds: authenticité pop versus commerce pop versus innovation formelle.

Clapton était Dieu ?

Jeff Beck: le parrain du bruit

Hendrix, Joplin, Morrison: Dieux morts

Le suicide rituel comme entreprise lucrative

Airplane, Byrds, Buffalo, Dead...

Les Pet Sounds de Dr. Pepper

67 & 68 — San Francisco, L.A: La contre-culture pour le profit

Velvet Underground: les inévitables explosions plastiques d'Andy

Le mythe de l'héroïne est lassant.

Philip Glass, Terry Riley: structures répétitives et électronique.

Années 1970:

John Lennon: le rêve est terminé

Retraite précoce.

David Bowie: style caméléon comme contenu pop Vol.1.0

Blue...Roses, Ladies of the Canyon

Pink Floyd: Meddlers et Madcap Laughs

In the Court of the Crimson King

After the Gold Rush

The Granola Mogul's Harvest.

Baba O'Reilly, Redouter Zeppelin

Stairway to Hell.

Le hard rock rendu ennuyeux à force d'être entendu à la radio

Art Rock: Inflation et implosion

Steely Dan: rencontre d'une pratique Jazz /Pop en studio

Top 40 Charts. Hit-parade des Top 40

Disco: Comment amorcer une boucle destructrice.

Eno et Fripp: Stratégies obliques.

Plaisir sans émotion

Pop systémique.

Le punk comme théorie: les Sex Pistols ou la fin de la pop (?)

DIY: Le public se retrouve sur scène

Blitzkrieg Pop.

Clash ou Jam ?

Wire: il ne s'agit pas de musique.

Ça parle de peinture, ou de Marcel Duchamp.

Elvis paranoïaque de la New Wave.

L'esprit est venu en ville...

Chansons sur la peur, les édifices et la nourriture

Systèmes de romance:

The Associates. Magazine. Ultravox.

DNA/No Wave: Notre Bruyant Futur.

Kraftwerk; le rythme de l'électricité.

Joy Division: l'aliénation comme contenu.

Le bruit traité comme une forme.

Love Will Tear Us Apart

Gang of Four: Why Theory?

Marx rencontre le punk et James Brown sur la piste de danse

Capital It Fails us Now

Années 1980:

The Smiths/Moz: Cynisme tranchant sur une surface Pop

Madonna: style caméléon comme contenu pop vol. 2.0

De la synthpop à la house: (Mode rapide)

Penthouse to Pavement, No Great Reward

Culture B: A Message From Sugar Hill

Hollis, et le South Bronx.

The Art Of Noise: Mix Doctors et Dub.

Pet Shop Boys: réinventer la disco

Wir II: Fin du Beat Combo.

La copie idéale.

Tous de jolis hybrides: Cocteau Twins et la nouvelle pop.

Des perdants ambitieux: Échec de la pop avant-gardiste

(Les infinies variations de Soho.)

It Takes A Nation Of Millions....

To Bring The Noise And Chaos.

Compton's In The House.

La hip hop comme symptôme du social spectaculaire

Le sampling comme technique critique pour une génération invisible

Le rythme de «Return Of The Real» cause-t-il de la violence ?

Des gars ivres dans la bibliothèque d'Ice Cube.

Années 1990:

L'essor de l'industrial:

Broken: Pretty Hate Machine.

Fabrication de la mort à 180 BPM.

Est-ce du Goth Metal ou du Glam Rock dans le New Drag ?

Le Grunge comme style. Le Pink devient Pop.

La revanche des producteurs

Il n'y a pas d'alternative.

Système en plein essor :

La logique des armes à feu et du marketing chronique régit le capot.

Le retour de la pop britannique

Pourquoi nous n'avons pas besoin de groupes rock importants

West Coast versus East Coast :

Pourquoi nous n'avons pas besoin de drogues artificielles,
d'homophobie et de gangsters médiatiques.

Techno + Electronica Underworld, Chem. Bros... :

Qui veut le nouveau rock ?

Nous voulons sauver l'anonymat.

Qui est la putain et qui est le truc sous le capital ?

Bienvenue dans la communauté SWIPE

1998

Title: 2@ (1998 – 2000)

Musique: SWIPE 1.0 (1997)

DV Mastering: Scott Pagano

Matériel: texte improvisé par t. cokes à partir d'idées reçues, critiques
dans Rawk, titres d'albums et de chansons, paroles, etc.

Inspirations — Contenu: « Rock my Religion » (1984) Forme: Television
Delivers People (1973) (la télévision au service des gens)

Financé en partie par la bourse de la Rockefeller Foundation
pour les médias interculturels

Remerciements: département Modern Culture & Media, Brown University;
MC74 Spring 1998; LY Puffy; G Potto

Pour Dan Graham

BLACK CELEBRATION

FÊTE NOIRE (UNE RÉBELLION CONTRE LA MARCHANDISE)

UNE VIDÉO DE TONY COKES

Des troupes patrouillent la ville de Los Angeles. Les émeutes font de gros dégâts sur la côte.

Faisons une fête noire, une fête noire ce soir

Une célébration en silence, une célébration du bruit: pour célébrer le fait que nous avons vu l'absence d'un autre jour noir.

Vous regardez vers nous. Vous vous demandez comment nous continuons alors que tout espoir a disparu.

Nos yeux optimistes ressemblent au paradis pour quelqu'un comme vous.

Vous voulez nous prendre dans vos bras, en oubliant ce que vous n'avez pas pu faire aujourd'hui.

La rébellion de Los Angeles était une rébellion contre la marchandise, contre le monde de la marchandise dans lequel les travailleurs-consommateurs sont hiérarchiquement subordonnés aux valeurs de la marchandise.

Comme les tous jeunes délinquants des pays avancés, mais surtout parce qu'ils font partie d'une classe totalement sans avenir, d'un secteur du prolétariat incapable de croire à la moindre chance d'intégration ou de promotion, les Noirs de Los Angeles prennent la propagande capitaliste moderne, sa publicité de l'abondance, au pied de la lettre.

Une cible assise, assise en train de prier. Dieu ne dit... rien.

... connaît toujours... les perspectives. Apprenez à n'attendre... rien.

Qu'essayez-vous de faire ? Qu'essayez-vous de dire ?

Vous n'essayez pas de me dire quelque chose que j'ignorais quand
je me suis réveillé aujourd'hui.

Violence 24 morts dans les émeutes de Newark

Rien

Non

Rien

Non.

Rien

Non

Rien

Non.

Ils veulent s'approprier immédiatement tous les objets présentés
et accessibles de façon abstraite parce qu'ils veulent les utiliser.

C'est pourquoi ils rejettent leur valeur d'échange, la réalité marchande qui
est leur moule, leur finalité et leur but ultime, et qui a tout présélectionné.

C'est quand, maintenant ?

Vous décrêtez aujourd'hui que la vie consiste simplement à prendre
et non à donner.

Si je vous demande pourquoi, vous me cracherez au visage.

Des émeutes dénoncent les appels du président à l'ordre public

Les rues sont pleines de choses. C'est devenu un enfer.

Vous savez à quoi servent les mains. Et vous aimeriez vous servir.

Par le vol et le don, ils redécouvrent un usage qui réfute immédiatement
la rationalité oppressante de la marchandise, révélant la dimension

arbitraire et inutile de ses relations et de sa fabrication.

Non, vous n'avez jamais eu de travail parce que vous n'en avez
jamais voulu.

Le diable trouvera du travail pour les mains oisives.

Le pillage, qui détruit instantanément la marchandise en tant que telle, révèle aussi ce que la marchandise implique finalement: l'armée, la police et d'autres détachements spécialisés du monopole de l'État sur la violence armée.

Qu'est-ce qu'un policier ?

C'est le serviteur actif de la marchandise, l'homme totalement soumis à la marchandise, dont le travail consiste à faire en sorte qu'un produit donné issu du travail humain reste une marchandise ayant la propriété magique de devoir être payée au lieu de devenir un simple réfrigérateur ou un fusil — une chose muette, passive, insensible, livrée au premier venu qui s'en sert...

Les gens qui détruisent les marchandises montrent leur supériorité humaine sur les marchandises.

Ils cessent de se soumettre aux formes arbitraires qui reflètent de manière déformée leurs besoins réels.

Les flammes du Watts ont consumé le système de consommation.

Quand vous dites que cela va se produire maintenant, vous voulez dire quand exactement ?

Vous voyez, j'ai déjà trop attendu et tout mon espoir s'est envolé.

Et si vous devez aller travailler demain, eh bien si j'étais vous, je ne me donnerais pas cette peine. Car il y a des facettes plus belles dans la vie et je devrais le savoir parce que j'y ai goûté, mais pas souvent.

Le vol de grands réfrigérateurs par des personnes sans électricité, ou avec leur électricité coupée, illustre le mieux le mensonge de l'abondance transformé en une vérité ayant cours.

Une fois qu'elle n'est plus achetée, la marchandise est susceptible d'être critiquée et modifiée, quelle que soit sa forme particulière.

Vous marchez dans la rue, mais rien ne vous est familier.

Vous êtes un enfant qui a avalé ses parents trop tôt : un gamin, un sujet vierge.

Vous êtes la violence du deuil des objets dont vous ne voulez plus.

Vous êtes la fin du désir.

Ce n'est que lorsqu'elle (la marchandise) est payée avec de l'argent qu'elle est respectée comme un fétiche admirable, comme un symbole de statut.

Le pillage est la réponse naturelle à la société de l'abondance — non pas la société de l'abondance naturelle et humaine, mais celle de l'abondance des biens.

Une cible assise, assise en train d'attendre. N'anticipant... rien.

La vie... est pleine de surprises. Elle ne fait la promotion de rien.

Le pillage du Watts fut la mise en œuvre la plus directe du principe dévoyé « à chacun selon ses faux besoins ». Des besoins déterminés et produits par le système économique que l'acte du pillage rejette précisément.

Mais comme la valorisation de l'abondance est prise à sa valeur nominale et immédiatement saisie au lieu qu'elle se poursuive éternellement dans la course effrénée du travail aliéné et la multiplication des besoins sociaux non satisfaits, les vrais désirs commencent à s'exprimer de manière festive par une affirmation ludique de soi, dans le potlatch de la destruction.

Vous saccagez l'autorité en volant les mots des autres, mais vous êtes de copistes négligents parce que la fidélité ferait de vous un moins que rien.

Vous n'êtes pas vraiment rien: plutôt quelque chose qui n'est pas reconnu comme une chose. Une chose qui, comme la culture qui l'a produite, est une thésaurisation de la mort dans la vie.

Fin

MIKROHAUS, OR THE BLACK ATLANTIC ?

Tony Cokes

Cette oeuvre examine les liens entre la musique électronique « minimale » et la race. Tout en s'appuyant sur des textes critiques, des sources journalistiques et des interviews, elle cite abondamment (et s'inspire) des écrits du critique Philip Sherburne. Inventé par Sherburne en 2001, le terme « MicroHouse » décrit la conjonction de techno minimale et de tropes house dans la musique électronique du début du 21^{ème} siècle, en particulier en Allemagne. Mêlant diverses musiques apparentées de la période 1993 – 2001, la bande sonore tente de réfléchir et, espérons-le, raffiner les arguments du texte. La vidéo emprunte également des extraits de *The Black Atlantic* (1994), un livre du célèbre théoricien culturel noir britannique Paul Gilroy.

Les idées de Gilroy ont aidé Sherburne comme moi-même à appréhender notre lecture de la musique techno et house minimale européenne en lien avec les pratiques culturelles et les histoires sociopolitiques afro-américaines. Bien que ces débats remontent à cinq ans au moins et que la musique électronique minimale et les cultures qui l'entourent aient évolué, ces questions résonnent toujours et méritent une plus grande attention de la part du public.

« La techno, c'est la rencontre de George Clinton et Kraftwerk dans un ascenseur. »

Derrick May

Part A. Detroit versus Berlin: quelques courts extraits sur la techno

... Ils l'ont sorti sans protection dans une enveloppe postale en gros carton, avec une étiquette photocopiée contenant un minimum d'informations ;

alors qu'au verso, les seules indications de la source sont un code barre, un numéro de fax de Berlin, quelques détails de publication et un autre autocollant affichant les numéros de catalogue des neuf singles 12 pouces de Basic Channel d'où la musique a été extraite et reconfigurée à nouveau.

Le communiqué se termine par une instruction laconique :
« Achetez des vinyles ».

Part C. Microhouse et plus encore...

Les disques de Farben (pseudonyme de Jan Jelinek) sont une version presque virtuelle de la musique house. Empruntant le modèle éprouvé de plusieurs générations de musiques pour danser, les morceaux de Farben se caractérisent par un rythme 4/4 simple, des lignes de basse profondes et des pulsations régulières.

Mais comme pour le morceau de bois fossilisé, où les minéraux ont remplacé toute la végétation, même si le grain semble rester le même, tous les éléments percussifs — la grosse caisse qui bat, le charley qui fait tic-tac, etc. — ont été remplacés par des tics et bruits, et des bits compressés de statique et de sifflement.

C'est cristallin, transparent, et absolument magnifique...

« Les gamins prennent donc une pilule pour mieux sentir le funk et le DJ prend une pilule pour mieux sentir le funk. Moi je ne prends pas de pilule pour mieux sentir le funk.

Carl ne prend pas une pilule pour mieux sentir le funk. Glenn Underground ne prend pas une pilule pour mieux sentir le funk. Derrick Carter pourrait prendre une pilule pour s'amuser, mais pas pour mieux sentir le funk. »

« Qu'il nous faille prendre tant de drogues pour simuler le sentiment d'euphorie, qu'est-ce que ça dit de la musique ? »

Je n'ai pas besoin de ces fichues drogues pour être reconnu.

Je n'ai jamais pris de drogue, je n'ai jamais fumé un joint, jamais pris d'ecstasy, jamais sniffé de coke, je n'ai jamais essayé de drogue de ma vie, pas une seule fois, jamais.

Je n'ai rien contre la drogue. Je ne comprends pas pourquoi les gens ne peuvent pas juste être eux-mêmes. Qu'est-ce qui cloche là-dedans ? »

Jelinek tente d'articuler le lien entre le minimalisme et la house... c'est Jelinek qui établit le lien le plus explicite entre la microhouse et le minimalisme. « Sur les premiers EP de Farben, j'ai essayé de traduire L'Hommage au carré de Josef Albers, un tableau très minimaliste — le regarder nous plonge dans un état de concentration profonde.

Mon idée, c'est de créer un maximum de profondeur avec des formes minimales. Je pense que c'est la seule façon d'atteindre quelque chose comme de la musique profonde — quand vous la réduisez au maximum, vous n'avez que quatre éléments, quatre pistes, et c'est tout... »

Basic Channel a de bonnes raisons de se méfier de l'enthousiasme que les journalistes spécialisés en musique manifestent pour ses activités. Lorsque je rencontre les deux hommes derrière le label, Mark et Moritz (seulement leur prénom, s'il vous plaît) au café Einstein de Berlin, ils me fixent du regard sans broncher, alors que je fais l'éloge de leurs activités (et ils me demandent de ne pas enregistrer notre conversation).

Très bien, disent-ils, mais pour nous, c'est important que vous sachiez d'où nous venons vraiment. Le CD est un condensé de quelque quatre heures et demie de vinyle et représente un montage d'écoute à domicile de disques destinés à des DJ ou des pistes de danse.

« L'idée de minimiser les arrangements est basée sur la musique soul. Quand vous entendez par exemple Ramp [le groupe de funk produit par Roy Ayres], c'est une sorte de musique minimale. C'est très concis, le principe est de ne jouer qu'un seul temps et pas de breaks, et quand j'écoute ce genre de musique, je ressens la même chose que quand j'écoute de la house minimale — elles sont de la même essence pour moi.

Je veux traduire l'essence des disques de Marvin Gaye en quelque chose de nouveau, en musique électronique. La deep house est une sorte de musique dramatique, parce qu'elle fonctionne avec des sentiments forts. Pour moi, lorsque je danse sur de la deep house, j'éprouve de puissantes sensations proches de l'extase — c'est comme entendre le puissant pathos d'un disque de Marvin Gaye.

Je veux traduire cette essence dans un nouveau genre, un nouveau genre de musique. Par exemple, Losoul [Peter Kremier], un de mes bons amis, travaille de la même façon — quand il est chez lui, il écoute des disques de soul. Pour moi, c'est la même chose. Je n'écoute pas beaucoup de musique électronique chez moi ».

Jelinek cherche ses mots en anglais, qui n'offre pas les transformations combinatoires typiques de l'allemand, alors qu'il essaie d'expliquer ce qui le motive: « Essayer de transformer l'essence de cette musique. L'essence, c'est... quand vous entendez de la deep house, les sentiments que vous éprouvez... c'est ça l'essence ».

« Aujourd'hui, les usines automobiles utilisent des robots et des ordinateurs pour fabriquer leurs voitures. Je suis plus intéressé par les robots de Ford que par la musique de Gordy (Motown Records). » — Juan Atkins

Bien sûr, toute référence à la notion d'essence ne peut que soulever la question de la race, si la house est issue d'une tradition musicale noire, majoritairement afro-américaine — comme le soutient avec force, avec véhémence même, Moodyman — ce qui est précisément en jeu dans cette revisitation de ses origines par les artistes européens.

Pour Jelinek, la seule option est de la réinventer radicalement.

« J'aimerais travailler avec une grande maison de disques. Mais j'ai eu quelques sérieux problèmes avec les grandes maisons de disques et j'ai réalisé que les gros joueurs ne travaillent pas dans le même état d'esprit que les artistes.

J'y suis entré en tant qu'artiste et soudain, on m'a dit que je devais être un artiste de spectacle.

Un artiste, c'est David Byrne, Tori Amos, Peter Gabriel, David Bowie. Un artiste, c'est Prince, c'est des gens qui peuvent dire ce qu'ils veulent dire de la façon dont ils veulent le dire — et gagner de l'argent en même temps. »

« Pour un Allemand, c'est très étrange d'essayer de jouer de la musique soul », concède-t-il. Les seuls résultats sont les Jazzanova ou quelque chose comme ça, et ce n'est pas vraiment ce que je veux faire. Je ne veux pas faire les mêmes choses qu'il y a vingt ans.

Je veux innover, la transformer en une culture européenne, peut-être, parce que je n'ai jamais le sentiment d'être un Afro-Américain, alors pourquoi essayer d'imiter ça ? »

Le lendemain soir, ils m'invitent chez le disquaire Hard Wax à Kreuzberg. Pendant trois heures, je les écoute avec ravissement me conter brièvement l'histoire de la Chicago House et de la Detroit Techno : les débuts à Chicago avec Acid trax de Phuture, Armando et Armani, puis le passage à Detroit pour Cybotron, Model 500, Underground Resistance, Jeff Mills, Robert Hood, Juan Atkins.

(Ironiquement, l'aveugle révérence envers cette musique qu'ils expriment reflète l'enthousiasme suscité par leurs propres sorties, mais dont ils restent si méfiants).

« J'aime vraiment le passé. De la façon dont on vit aujourd'hui, on est au sommet d'une pyramide, et la plupart des choses ne sont plus visibles, mais elles font partie de notre vie.

C'est un peu comme un iceberg. Les deux tiers des choses sont sous l'eau et vous ne pouvez voir que le sommet. En fait, l'histoire est ainsi faite : « le réel » n'est que le sommet de cette montagne, mais nous avons nos livres, nous avons nos outils culturels, donc nous sommes toujours en contact avec la réalité invisible. »

C'est cette question des « outils culturels », en particulier dans la culture noire américaine, qui fascine Brinkmann. « Surtout la musique noire — la musique afro-américaine, pas la musique noire », précise-t-il en soulignant les différences sémantiques entre l'Europe, où la « musique noire » est un terme accepté, et les États-Unis, plus chatouilleux sur le racisme.

« Les Noirs ne se voient pas offrir la possibilité d'être artistes. On leur permet d'être des amuseurs autant qu'ils le veulent, mais ils n'ont pas la chance de devenir de véritables artistes.

Surtout dans un genre qui n'a pas été totalement éprouvé. Les maisons de disques veulent tenter leur chance avec des gens commercialisables qui se trouvent être des personnes de leur sexe, de leur couleur ou de leur race.

Peut-être que ça a l'air raciste. Je ne pense pas que ce soit raciste. C'est le business. »

Beaucoup d'idiots ont parlé de la fin des lettres ou de la fin des livres », dit-il, visant par là les pirates postmodernes du milieu de Wired.

« Et pourtant, il y a en Amérique une culture, issue d'un groupe de personnes qui sont arrivées en Amérique d'une manière très particulière, complètement différente des réfugiés d'Europe — d'Irlande, d'Allemagne, des Pays-Bas ou d'ailleurs — et qui ont été opprimées.

On doit trouver son identité dans ce contexte-là, mais il est difficile de représenter la culture de sa propre oppression. Il est difficile d'écrire des livres ou de peindre des tableaux, car les personnes qui dirigent ces activités les restreignent.

Il faut donc inventer un autre outil, un outil très impressionnant : des airs qui sont plus que des airs. Qui racontent des histoires. C'est plus que de la musique, c'est une sorte de communication.

Et d'une certaine manière, c'est un livre dont la lecture est possible. Ses mots enseignent bien plus qu'« une belle soirée au bal », même

si c'est aussi simple que cela, même s'ils disent seulement
« allons à la fête ».

Il y a, dans cette stratification, un entre-deux qui est vraiment profond.»

On a ici la clé de Basic Channel. Là où la techno se lance aveuglément dans le futur, Mark et Moritz lui ont tourné le dos.

« Leur démarche relève presque d'une archéologie de la techno qui creuse sous les débris du choc du futur pour élaborer de nouvelles formes géométriques à partir des plans architecturaux originaux de la musique. »

Évidemment, Brinkmann relate l'histoire classique des formes alternatives de signification dans la culture noire américaine. Mais ce qui est intéressant, c'est la façon dont cette histoire résonne pour lui, malgré sa distance par rapport au milieu dont lui-même provient.

Selon lui, c'est en écoutant la légende de la techno Anthony « Shake » Shakir jouer des disques chez le producteur Daniel Bell à Detroit qu'il a reçu une introduction de première main à la nature complexe de la musique soul.

« La plupart des choses qu'il jouait étaient plus anciennes que lui », s'émerveille Brinkmann. « C'était comme si un homme sage ouvrait le livre d'histoire. Il ne fait pas tourner des disques, il lit l'histoire.

Et il est capable de la lire. Pour moi, c'était comme une langue étrangère que je ne parle pas, ou que je ne parle pas très bien. Mais c'était bien plus que de simples disques qui tournaient ».

« Dans ce pays, il y a des jeunes noirs qui ne veulent pas sortir et danser, ils ne veulent pas connaître la musique de danse. Ils ne sont même pas intéressés. La moitié d'entre eux ne savent même pas qu'elle existe.

C'est la même situation merdique partout dans le monde, même en Afrique. Je suis allé en Afrique du Sud et les Noirs ne veulent rien savoir. Personne ne rejoint le public noir, sauf les gens du R'n'B et du rap.

J'aspire à ce qu'un public noir entende ma musique. Cela me fait mal de croire que les Noirs n'embarquent pas. Parce que je suis noir ».

« Allez, posez-moi une question, espèce d'enfoirés, enfoirés que vous êtes! »

« Nous, les DJ d'Hollywood qui sommes censés être les nouveaux leaders de l'underground, nous sommes des hommes pitoyables. Nous sommes pitoyables. »

Où va ce monde ?

Tout cela soulève bien sûr la question suivante : Brinkmann est-il simplement un touriste culturel, le dernier d'une longue lignée d'appropriation de la culture noire américaine ?

Sa réponse est sans équivoque : « On travaille toujours dans le cadre d'une tradition et on est toujours impliqué dans une histoire complète, et pas seulement dans son propre contexte, parce qu'on fait partie d'un contexte beaucoup plus ancien. Je pense donc qu'il est impossible d'isoler sa propre position. »

En effet, cette attitude, qui reconnaît autant la fluidité de la culture que celle de l'identité, rappelle l'effet profond des traditions afro-diasporiques que Paul Gilroy a évoquées sous le nom d'« Atlantique noir ».

Une fois que la musique afro-américaine a pénétré les murs presque impénétrables de la culture allemande — avec son âme, pour ainsi dire, intacte –, une autre page de l'histoire se tourne.

Part B. l'Atlantique noir

« S'efforcer d'être à la fois européen et noir nécessite des formes spécifiques de double conscience. En disant cela, je n'affirme pas que le fait d'assumer l'une ou l'autre de ces identités inachevées, ou les deux, épuise nécessairement les ressources subjectives d'un individu en particulier.

Cependant, lorsque des discours racistes, nationalistes ou ethniquement absolutistes orchestrent les relations politiques de telle sorte que ces identités semblent s'exclure mutuellement, le fait d'occuper l'espace entre elles ou de tenter de démontrer leur continuité a été considéré comme un acte de provocation, voire d'opposition, d'insubordination politique.» — Paul Gilroy

En effet, étant donné le climat politique actuel de l'Allemagne — où, comme en Autriche, les partis réactionnaires courtisent de plus en plus les électeurs de centre-droit en leur promettant la pureté culturelle et l'expulsion des travailleurs étrangers —, la musique hybride de Brinkmann prend sciemment une nouvelle signification.

C'est ironique, convient Brinkmann: «La musique est un melting pot, mais l'Allemagne ne veut pas être un melting pot, à cause de ridicules circonstances politiques.» Ce qui fait que la musique de Brinkmann semble non seulement funky, mais aussi franchement subversive. N'est-ce pas ?

Sa réponse fuse: «Ce n'est pas assez subversif.» — Philip Sherburne, citant Thomas Brinkmann

«Il faut absolument dépasser les perspectives nationales ou nationalistes pour deux autres raisons. La première découle de l'obligation urgente de réévaluer l'importance de l'État-nation moderne en tant qu'unité politique, économique et culturelle. Les structures de domination, qu'elles soient politiques ou économiques, ne demeurent pas coextensives aux frontières nationales.

L'effet se fait particulièrement ressentir en Europe contemporaine, où de nouvelles relations politiques et économiques se tissent apparemment au jour le jour, mais c'est un phénomène mondial qui a d'importantes conséquences sur la relation entre la politique de l'information et les pratiques d'accumulation du capital...

La seconde raison est liée à la popularité tragique des idées sur l'intégrité et la pureté des cultures. Elle concerne en particulier la relation entre

la nationalité et l'ethnicité qui a, elle aussi, une force particulière en Europe, mais se reflète aussi directement dans les histoires post-coloniales et les trajectoires politiques complexes et transculturelles des colons noirs de la Grande-Bretagne».

« Il y avait quelque chose qui manquait ». Il se souvient d'avoir entendu les Bar Kays chanter « Holy Ghost » dans des discothèques dans les années 1970, et de s'être plaint du manque de diversité musicale dans les clubs de danse actuels.

Dans de nombreux morceaux, Thomas Brinkmann, de Cologne, a tenté de réduire la dub techno à sa forme la plus squelettique, en reconstruisant même la musique à partir de coupes dans les sillons usés des disques vinyles, comme on peut l'entendre sur le récent CD Klick. Le texte de présentation sur la pochette du premier album de Soul Center retrace toute la trajectoire: « Merci à Wilma, G. Clinton & Cie, T Monk..., T Emptations, F Tops, D Bell, A Shakir, C Young, T Parrish, RRR, J Paape/T Brinkmann. »

Soul Center 2 s'ouvre sur un cri et une invocation de « soul man », « Puis-je vous demander quelque chose ? », avant de se lancer dans une reconstruction de la maison de Stax et du R&B de l'époque Motown.

Après les pièces très conceptuelles réalisées avec son alter ego Ester Brinkmann, le projet Soul Center lui a permis « de ne rien dire, avec « allons en discothèque » comme fait structurel ».

Incapable d'échapper à la scission corps/esprit cartésienne, dans ses disques Soul Center aux cris stridents et aux rythmes convulsifs, il vise quelque chose de tout à fait viscéral, comme en témoigne la réaction de la foule au « soulman » présenté en échantillon.

« Les gens qui crient et hurlent habituellement [dans le club] ont eu ça du speaker », dit-il. « A ce stade, il y avait deux possibilités: la fête [se termine], ou bien les gens se mettent à crier aussi.

Expression ou impression. Stax ou Motown, Sud et Nord. »

Mais quand je l'interroge sur la race, sa dialectique s'effondre :
« Interrogez Hitler sur les races », se plaint-il.

« Il en sait plus que moi. Mon grand-père est né en Afrique, ma mère à Haïti. »

Comme avec sa propre platine à double sonorité, Brinkmann creuse dans son matériel pour révéler des contradictions qui ne sont pas faciles à résoudre.

Dans les traditions musicales noires, dit-il, « les gens parlent de conversations sans paroles. Dans la culture afro-américaine, vous trouverez un livre d'histoire sans paroles.

La tradition est la musique — et la musique est un bâtard ».

« C'est pourquoi l'Europe a été si importante pour moi. Enfant, je vivais de l'autre côté de la rivière, en face du Canada. J'avais l'habitude de m'asseoir et de regarder Windsor, en Ontario.

Windsor représentait l'Europe pour moi. C'était le reste du monde qui m'était étranger. J'ai donc toujours éprouvé un sentiment pour l'étranger, pour l'Europe, parce que le Canada se trouvait là.

Nous avons l'habitude d'aller au Canada. Pour les Noirs, le Canada était un endroit qui vous traitait mieux que l'Amérique, celle du Nord.

Pour mon père, Detroit était mieux que le Sud, pour moi qui suis né dans le Nord, le Canada était mieux. Du moins, c'est ce que je pensais.

Plus tard, j'y ai repensé différemment, mais de toute façon, le Canada représentait pour moi quelque chose d'étranger, d'exotique, qui n'était pas les Etats-Unis ». — Donald Byrd

En tant qu'Atom Heart, Senor Coconut et sous une foule d'autres identités, Uwe Schmidt a exploré de nombreuses traditions bâtarde. L'an dernier, il a ajouté au répertoire canonique de MicroHouse son album

My Life With Jesus, sorti sous la label Mille Plateaux, en prenant Geeez 'N'Gosh comme pseudo.

Dans cette version improbable d'un gospel réglé sur le rythme régulier de la House music, une série de pépiements, de bourdonnements et de splashes numériques sous-tendent une structure blues d'appel et de réponse, le tout accroché à ce rythme classique de boum-tic.

Travaillant dans un genre où la confusion entre forme et contenu est centrale, Geeez 'N'Gosh va encore plus loin. « Geeez 'N'Gosh semble être un album sur la religion », dit Schmidt. « Cela semble évident pour beaucoup. Mais notez que, pour moi, ce n'est pas le cas.

Pour moi, la religion est un genre, tout autant que la House par exemple. Je ne fais pas de la musique sur des sujets précis.

Je ne raconte pas d'histoires et je ne transmet d'opinions, mais je pose plutôt des questions. Geeez 'N'Gosh est donc un jeu associatif qui combine et fusionne des éléments typiques de genre ».

Et comme il s'agit d'un point de vue biaisé, non seulement sur le gospel, mais aussi sur la House music, Schmidt souligne la question de la race en lien avec cette dernière.

« La question de la race est en effet intéressante, car on peut la simuler, comme on peut simuler n'importe quelle représentation de quelque chose en art.

Je ne suis pas un musicien house, je ne suis pas un Noir non plus, mais chez beaucoup de gens, à propos de Geeez 'N'Gosh, il y avait la conviction et la croyance que je l'étais ».

« La spécificité de la formation politique et culturelle moderne que je veux appeler l'Atlantique noir peut se définir, à un certain niveau, par ce désir de transcender à la fois les structures de l'État-nation et les contraintes de l'ethnicité et de la particularité nationale.

Ces désirs contribuent à une meilleure compréhension de l'organisation politique et la critique culturelle.

Ils ont toujours accompagné malaisément les choix stratégiques imposés aux mouvements et aux individus noirs ancrés dans les cultures politiques nationales et les États-nations d'Amérique, des Caraïbes et d'Europe.»

Ricardo Villalobos, dont les épopées percutantes sont peuplées de microbes sonores engagés dans de délicates danses d'accouplement mathématiques, fait écho à Jan Jelinek en insistant sur leur importance, mais il est encore plus explicite et souligne le potentiel émotionnel du minimalisme.

Ce musicien d'origine chilienne a découvert son *modus operandi* après avoir étudié les percussions à Cuba et au Brésil: « Comment créer un rythme qui peut persister pendant dix ou douze minutes sans être ennuyeux, qui crée un sentiment spécial et distinct avec des fréquences isolées ? », demande-t-il.

« Chaque fois que je me sens profondément relié à une chanson, c'est parce qu'elle peut créer un sentiment distinct en moi », dit-il. « On a besoin d'espace, donc la musique minimale et les fréquences isolées sont nécessaires pour créer des sentiments — les mélodies, les rythmes et les choses monotones.

Les disques doivent être vides, car s'ils ne le sont pas, vous n'avez pas assez d'espace pour vous projeter à l'intérieur.»

Examiner la place de la musique dans le monde atlantique noir, c'est s'interroger sur la conception que les musiciens qui l'ont faite ont d'eux-mêmes, sur l'usage symbolique que d'autres artistes et écrivains noirs font de leur musique, et sur les relations sociales qui ont produit et reproduit la culture expressive unique dans laquelle la musique forme un élément central, voire fondateur.

Je propose d'examiner l'éventuelle communauté des formes culturelles noires post-esclavagistes à l'aune de plusieurs enjeux connexes

qui convergent dans l'analyse des musiques noires et des relations sociales qui les sous-tendent.

Les différents modes d'utilisation des langues qui caractérisent les populations contrastées de la diaspora ouest-africaine moderne constituent une voie particulièrement intéressante pour y parvenir.

Le caractère oral des cadres culturels ayant présidé au développement des musiques diasporiques présuppose une relation distincte au corps — une idée exprimée par Glissant avec l'exacte dose d'impatience :

« Il n'est pas nouveau de déclarer que pour nous la musique, le geste, la danse sont des formes de communication, tout aussi importantes que le don de la parole (ou de l'écriture).

C'est ainsi que nous avons réussi à sortir de la plantation : la forme esthétique dans nos cultures doit être façonnée à partir de ces structures orales. »

« Qu'est-ce que la house ? », poursuit-il, en plaçant la question au cœur du sujet.

« Les industries essaient de créer des termes comme techno, house, tech-house, pour vendre plus de disques. Mais pour moi, tout cela, c'est de la house.

Tout le rythme 4/4 avec les hi-hats, c'est de la house.

Le sentiment d'être dans un club et de sentir la basse et la grosse caisse, et les sensations créées à ce moment, tout ça c'est la house music.

Avec plein de gens et tout le monde qui crie, parfois très gentiment, parfois hystériquement — tout ce qui est [lié à cela] est de la house.

On peut avoir [un genre connexe] comme la techno, mais c'est une forme agressive de la même chose. Donc pour moi, tout est de la house ».

« Quels sont les problèmes d'analyse particuliers qui se posent si un style, un genre ou une interprétation particulière de la musique est identifié comme exprimant l'essence absolue du groupe qui l'a produit ?

Quelles sont les contradictions qui apparaissent dans la transmission et l'adaptation de cette expression culturelle par d'autres populations de la diaspora, et comment les résoudre ?

Comment le déplacement hémisphérique et la diffusion mondiale de la musique noire se reflètent-ils dans les traditions particulières d'écriture critique ? Et dès lors que la musique est perçue comme un phénomène mondial, quelle valeur accorde-t-on à ses origines, en particulier si elles s'opposent aux nouvelles mutations produites au cours de ses boucles contingentes et de ses trajectoires fractales ?

Lorsqu'elle est considérée comme emblématique et constitutive de la différence raciale plutôt que simplement associée à celle-ci, de quelle façon la musique sert-elle à préciser les questions générales relatives au problème de l'authenticité raciale et à l'identité propre du groupe ethnique qui en découle ?

Penser la musique — dans une forme non représentative, non conceptuelle — soulève des aspects de la subjectivité incarnée qui ne sont pas réductibles au cognitif et à l'éthique.

Ces questions s'avèrent aussi éclairantes quand on tente de mettre en évidence les composantes esthétiques distinctes de la communication noire. »

Kompakt a été fondé en 1998 dans l'idée de consolider les nombreux projets interdépendants issus de la scène techno de Cologne.

Comme l'explique Michael Mayer, « il y avait une vingtaine de labels dans notre maison, et les gens arrivaient de plus en plus difficilement à suivre ce que nous faisons. Nous avons donc décidé de prendre un seul nom, comme une marque de fabrique, et d'essayer de concentrer tous nos projets sous ce nom, pour donner à l'ensemble quelque chose comme un toit. Et ce fut Kompakt ».

«Le reggae, qui forme une catégorie supposément stable et authentique, fournit un bon exemple. Une fois que ses propres origines hybrides dans le rythme et le blues se sont effectivement effacées, il a cessé, en Grande-Bretagne, de connoter un style exclusivement ethnique, jamaïcain, et s'est constitué un autre type de légitimité culturelle qui lui est venu à la fois d'un nouveau statut mondial et de sa capacité à exprimer ce que l'on pourrait appeler une culture pan-caraïbe ».

A propos de la musique, Mayer se porte à la défense du principe de réduction: «Il y a tellement de choses autour, quand vous écoutez d'autres disques, j'ai souvent l'impression qu'il y a trop de sons dans le morceau.

On ne peut pas entendre l'essentiel dans la piste parce qu'il y a trop de choses qui se superposent au-dessus et autour.

Si on dépiaute la piste jusqu'à l'os, on verra les choses les plus importantes, celles qui donnent envie de danser — c'est toujours le rythme et la basse... »

«Le style, la rhétorique et l'autorité morale du mouvement des droits civiques et du Black Power ont connu des destins similaires. Eux aussi ont été détachés de leurs repères ethniques et de leurs origines historiques, exportés et adaptés, avec un respect évident mais une faible attention aux besoins locaux et aux climats politiques.

Apparues en Grande-Bretagne à travers un système de circulation très centré sur les musiques qui avaient, en d'autres lieux, à la fois informé et enregistré les luttes noires, elles ont été réarticulées dans des conditions typiquement européennes.

La façon dont l'appropriation de ces formes, styles et récits de lutte a pu se faire à une si grande distance physique et sociale constitue en soi une question intéressante pour les historiens de la culture.

Elle a été facilitée par un fonds commun d'expériences urbaines, par l'effet de formes similaires mais nullement identiques de ségrégation raciale,

ainsi que par la mémoire de l'esclavage, héritage des africanismes, et une collection d'expériences religieuses définies par les deux.

Dissociées de leurs conditions d'existence originelles, les bandes sonores de la diffusion culturelle afro-américaine ont alimenté une nouvelle métaphysique de la condition noire, élaborée et mise en œuvre en Europe et ailleurs au sein des espaces publics alternatifs souterrains constitués autour d'une culture expressive dominée par la musique.»

«La musique house ? Oui, bien sûr — c'est le vaisseau-mère », poursuit-il en riant.

« Je suis très reconnaissant envers l'histoire de la musique house et je suis heureux d'avoir la chance d'y prendre part, de la pousser et de l'inspirer peut-être. »

Il mentionne qu'il a récemment appris que Daniel Bell, alias « King of Bleep » DBX, a inclus des disques Kompakt dans ses sets de DJ.

« Je suis content de rendre quelque chose à tous les auteurs », conclut-il. « C'est un exemple qui montre que la boucle est bouclée maintenant.

Il nous a inspirés et peut-être que maintenant nous l'inspirons à notre tour. C'est une bonne chose ».

« La représentation conflictuelle de la sexualité a rivalisé avec le discours de l'émancipation raciale pour constituer le noyau intérieur des cultures noires expressives... » — Paul Gilroy

« Je ne suis d'aucune race, sauf celle qui m'est imposée. Je n'ai pas de pays, sauf celui auquel je suis obligé d'appartenir. Je n'ai pas de tradition. Je suis libre. Je n'ai que l'avenir. » — Richard Wright

Quelqu'un devrait un jour étudier en profondeur le rôle du nègre américain dans l'esprit et la vie de l'Europe, et les périls extraordinaires, différents de ceux de l'Amérique mais non moins graves, que le nègre américain rencontre dans l'Ancien Monde. — James Baldwin

« ... le nègre n'est plus seulement la métaphore de l'Amérique, mais plutôt un symbole central dans les systèmes psychologiques, culturels et politiques de l'Occident dans son ensemble.

L'image du nègre et l'idée de « race » qu'il contribue à fonder sont des composantes vivantes d'une sensibilité occidentale qui s'étend au-delà des frontières nationales, reliant l'Amérique à l'Europe et à ses empires.

La transmutation de l'Africain en nègre s'avère centrale pour la civilisation occidentale, en particulier pour les éléments primitifs, irrationnels et mystiques de la culture européenne... » — Paul Gilroy

Sources primaires :

Derrick May (Interview Mixmag)

Biba Kopf (The Wire 150: Underground Resistors — Basic Channel)

Philip Sherburne (The Wire 209: MicroHouse)

Paul Gilroy (The Black Atlantic)

Citations: Derrick May, Basic Channel, Jan Jelinek, Juan Atkins, Thomas Brinkmann, Donald Byrd, Uwe Schmidt, Edouard Glissant, Ricardo Villalobos, Michael Mayer, Richard Wright, James Baldwin, Inner City...

Musique:

Basic Channel

Mike Ink

Thomas Brinkmann

Geez 'n Gosh

Farben

Akufen

Ricardo Villalobos

Luomo

Remerciements spéciaux à:

Philip Sherburne

et tous les artistes mentionnés ou impliqués

Financé en partie par :
Brown University —
Faculty Development Fund

Departmental Research Funds for the Arts,
Humanities, and Social Sciences

« Nous n'avons pas vraiment besoin d'une foule pour faire la fête.
Il suffit d'un rythme funky, de vous-même et c'est parti... »
Inner City (Paris Grey / Kevin Saunderson)

Ne faites pas l'erreur de confondre ce truc avec la « tech-house ».

Ce terme, qui a même donné naissance à sa propre liste de diffusion
Internet du même nom, a circulé pendant quelques années,
mais a toujours eu tendance à éveiller les soupçons :

Les technos semblaient trouver l'appellation féminisante « house »
trop parlante, elle adoucissait le choc de leurs bandes-sons
de marteau-piqueur.

Et les fans de la house ne voyaient pas du tout la nécessité du « tech » ;
tout cela n'était-il pas de la musique house ?

« ...Moi, raciste (misogyne ou homophobe) ?

Mais certains de mes meilleurs amis (et toutes mes musiques préférées)
sont noirs (queer, féminin, ou tout ce qui précède) ! »

Ce qui, en y réfléchissant bien, en dit long sur les subtiles distinctions
de race, de sexe et d'orientation sexuelle qui restent ancrées dans
le terme même de « house » aujourd'hui encore. — Philip Sherburne
(légèrement modifié)

EVIL.16 (TORTURE.MUSIK)

de Moustafa Bayoumi

[The Nation, 26 décembre 2005]

Yasir al-Qutaji est un avocat de 30 ans originaire de Mossoul, en Irak.

En mars 2004, alors qu'il étudiait les allégations selon lesquelles les troupes américaines torturaient des Irakiens, Qutaji a été arrêté par les forces américaines.

Des articles de presse décrivent comment il a ensuite été soumis aux mêmes types de châtiments que ceux sur lesquelles il enquêtait.

Il a été encagoulé, déshabillé et aspergé d'eau froide.

Il a été battu par des soldats américains munis de gants afin de ne pas laisser de traces permanentes.

Ensuite, ils l'ont laissé dans une pièce que les soldats ont joyeusement appelée « The Disco », un endroit où la musique occidentale résonnait si fort que ses interrogateurs étaient, selon les mots de Qutaji, obligés de « me parler via un haut-parleur placé à côté de mes oreilles. »

Qutaji n'est pas le seul Irakien à parler de musique tonitruante assénée de force dans ses oreilles, une technique qu'on retrouve bien au-delà de Mossoul.

A Qaim, près de la frontière syrienne, Newsweek a vu des soldats américains en train de faire hurler la chanson « Enter Sandman » de Metallica dans les oreilles de détenus placés dans une caisse de transport, tout en faisant clignoter des lumières dans leurs yeux.

Près de Falloujah, trois journalistes irakiens travaillant pour Reuters ont été capturés par la 82^{ème} division aéroportée.

Ils ont accusé les soldats d'avoir joué de la « musique assourdissante » directement dans leurs oreilles tout en leur intimant l'ordre de danser.

Et de retour à Mossoul, Haitham al-Mallah a décrit avoir été encagoulé, menotté et transporté à un endroit où les soldats lui envoyaient de la « musique extrêmement forte (et sordide). »

Mallah a déclaré que le site était « un endroit inconnu qu'ils appellent « la discothèque ». »

La musique disco n'est pas morte. Elle est partie en guerre.

Et elle est partout : Afghanistan, Guantanamo Bay, Abu Ghraib, partout où se déroule la « guerre contre le terrorisme ».

En Afghanistan, Zakim Shah, un fermier afghan de 20 ans, a été forcé de rester éveillé alors qu'il était détenu par des soldats américains qui lui assénaient de la musique dans les oreilles et lui criaient dessus.

Shah a déclaré au New York Times que supporter le bruit de la musique a été si douloureux, « il en est devenu si épuisé... qu'il a vomi. »

À Guantánamo Bay, Eminem, Britney Spears, Limp Bizkit, Rage Against the Machine, Metallica (encore) et Bruce Springsteen (« Born in the USA ») ont été joués chez des détenus à un volume abrutissant, sur des périodes durant parfois jusqu'à quatorze heures.

À Abu Ghraib, Saddam Salah al-Rawi, un Irakien de 29 ans, a raconté une histoire similaire.

Sans raison, pendant quatre mois, il a été encagoulé, battu, déshabillé, arrosé d'urine et attaché à la porte de sa cellule par les mains et les pieds.

Lui aussi a parlé de musique utilisée comme une arme.

« Il y avait un appareil stéréo dans la cellule », dit-il, « qui jouait si fort que je ne pouvais pas dormir. »

Je suis resté comme ça pendant vingt-trois heures.»

Quel que soit le choix de musiques — généralement du heavy metal ou du hip-hop, mais parfois, bizarrement, « I Love You » de Barney the Dinosaur ou des extraits de Sesame Street —, la musique est assénée dans les oreilles des détenus avec une telle brutalité qu'elle les démolit sans même qu'une plume ait effleuré leur corps.

L'esprit est une autre histoire, et le fait d'assommer les captifs à l'aide de musique forte fait partie intégrante de ce qui est désormais entré dans notre lexique sous le nom de « torture lite » (torture légère).

La torture légère est une combinaison calculée de moyens de coercition psychologiques et physiques qui ne causent pas la mort et présentent peu de risques de laisser des traces physiques révélatrices, mais peuvent néanmoins provoquer un grave traumatisme psychologique.

Elle est conçue de manière à priver la victime de sommeil et provoquer une surstimulation sensorielle massive dont on a pu démontrer dans différentes situations qu'elle est psychologiquement insupportable.

Il est clair que la musique utilisée comme torture est une attaque contre les droits de l'homme.

Mais de façon plus générale, que signifie le fait d'inscrire la musique au programme enseigné dans des écoles de torture et de brandir la culture comme une arme de guerre ?

Avec la musique comme torture, notre culture cesse d'être d'abord un moyen d'expression individuelle ou une voie de critique sociale. Elle est plutôt une véritable arme, qui représente et projette la puissance militaire américaine.

Les différences culturelles sont exploitées, et le multiculturalisme devient une stratégie de domination.

La musique comme arme de torture est la forme la plus crue d'impérialisme culturel, d'une ironie sinistre dans une guerre qui a soi-disant la prétention de répandre des valeurs américaines « universelles ».

Pourtant, la première réaction des Américains lorsqu'ils ont appris l'utilisation de la musique comme torture ne fut pas l'indignation, mais l'amusement.

Enfin, de dangereux terroristes allaient — comme tout le monde — être torturés par la musique de Britney Spears!

La plupart des commentateurs l'ont vu de cette façon, surtout après que le Time eut rapporté que la musique de Christina Aguilera a été envoyée par drone à Mohammed al-Qahtani, le présumé vingtième pirate de l'air du 11 septembre, détenu à Guantánamo.

Le site web du Chicago Tribune a compilé les « interro-tunes » (musiques pour interrogatoires) préférés des lecteurs (le gagnant était « Muskrat Love » de Captain and Tennille).

Le New York Sun a appelé cela « une musique d'ambiance pour vous secouer un jihadiste », et un journal du Missouri a écrit effrontément que le secrétaire à la Défense Donald Rumsfeld avait « approuvé quatre des sept airs les plus coercitifs, mais déclaré que forcer un prisonnier à regarder les photos d'Aguilera publiées dans le magazine Maxim — dans laquelle la mannequin pose dans une piscine avec seulement une chambre à air pour couvrir sa silhouette de furet — outrepasserait les normes de la Convention de Genève. »

Ainsi, la torture légère rencontre sans problème l'acceptation générale des Américains.

C'est juste une farce confraternelle qui va un peu plus loin, aussi inoffensive et américaine qu'une tarte aux pommes en pleine figure.

Elle est considérée comme un moyen légitime de se venger d'un terroriste ou d'en extraire des informations — peu importe que les détenus dans la « guerre contre le terrorisme » soient pour la plupart des musulmans qui se trouvaient au mauvais endroit au mauvais moment.

« Sans musique, la vie serait une erreur », écrit Nietzsche, mais pour les détenus musulmans, c'est l'inverse.

Ils sont exposés à de la musique américaine abrutissante à un tel volume qu'ils vont croire que leur vie est une erreur.

La torture par la musique a une histoire.

En 1997, averti de l'utilisation régulière de cette méthode par Israël, le Comité des Nations Unies contre la torture l'a explicitement qualifiée de torture et a réclamé son interdiction.

En 1978, la Cour européenne des droits de l'homme a été confrontée à l'usage d'une technique similaire par le Royaume-Uni au début des années 1970 contre les détenus irlandais, même si la version britannique utilisait contre eux le bruit fort plutôt que la musique.

Il s'agissait de l'une des « cinq techniques » d'interrogatoire scientifiquement élaborées qui comprenaient également la longue station debout, l'encagoulement, la privation de sommeil et la privation de nourriture et de boisson.

Si la Cour n'a pas été jusqu'à qualifier cette torture d'« inhumaine et dégradante », elle a néanmoins estimé que les cinq techniques étaient contraires à la Convention européenne des droits de l'homme.

Le Royaume-Uni a promis de ne plus jamais les employer.

(Depuis, des questions surgissent au sujet des troupes britanniques qui « encagoulent » des prisonniers en Irak).

En réalité, les Cinq techniques n'ont jamais disparu.

Toutes les cinq et quelques autres se sont matérialisées sous la forme d'un orchestre d'effets mené à l'occasion de la « guerre contre le terrorisme ».

L'avocat Jonathan Pyle et son associée Susan Burke ont interrogé un grand nombre d'Irakiens dans le cadre d'une action collective dirigée contre des entrepreneurs privés suite à leur rôle présumé dans la maltraitance des Irakiens.

Ils rapportent que les Irakiens décrivent invariablement les mêmes types d'abus: ils ont été cagoulés et menottés, enfermés dans des conteneurs, arrosés d'eau froide, soumis à des lumières stroboscopiques et à une musique assourdissante.

Et selon le rapport Fay, l'une des nombreuses enquêtes du gouvernement sur le scandale d'Abu Ghraib, la manipulation du sommeil a été introduite en Irak par l'intermédiaire du 519ème bataillon de renseignements militaires d'Afghanistan.

Shafiq Rasul, un citoyen britannique qui a été emprisonné pendant deux ans et demi, raconte avoir subi un traitement similaire à Guantánamo après octobre 2002.

Citant une source bien au courant des conditions à Guantánamo, les Médecins pour les droits de l'homme ont décrit comment « la privation de stimulation sensorielle d'une part et la surstimulation d'autre part provoquaient une désorientation spatiale et temporelle chez les détenus.

Il en résultait des tentatives d'automutilation et de suicide. »

Il suffit d'un peu d'imagination pour le comprendre.

Des cinq techniques britanniques, le bruit était considéré comme le plus difficile à supporter.

Dans son livre « Unspeakable Acts, Ordinary People », John Conroy décrit le bruit « absolu » et « incessant » enduré par les Irlandais qui ont été les premiers à être soumis aux cinq techniques.

Alors que les quatre autres techniques étaient tout aussi terrifiantes, le bruit représentait une « attaque si féroce que beaucoup d'hommes s'en souviennent maintenant comme la pire partie de l'épreuve... »

De tels bruits de détresse (appelés « sons d'horreur » par un ancien détenu) ont été signalés en Afghanistan et à Guantánamo.

Erik Saar, un ancien traducteur du GITMO (Government's Incarceration for Terrorist Military Operatives) décrit dans son livre « Inside the Wire » comment Qahtani « a dû endurer des lumières stroboscopiques; un enregistrement fort et insistant de miaulements de chats (provenant d'une publicité de nourriture pour chats) entrecoupé de pleurs de bébés;

et une musique assourdissante — l'une des musiques qu'on lui assénait constamment était le hurlement métallique nihiliste de la chanson « Bodies » des Drowning Pool, (« Que les corps tombent par terre... »).

Plusieurs anciens interrogateurs du Camp Delta de Guantanamo ont décrit leurs méthodes au New York Times.

Elles consistaient entre autres à enchaîner les détenus au sol, à mettre en route la climatisation et à les forcer à endurer des lumières stroboscopiques avec de la musique rock et du rap joués à un volume étourdissant au cours de sessions d'une durée insupportable.

« Cela les faisait frire », a déclaré l'un d'entre eux.

Un autre a admis que les détenus en revenaient « très chancelants.

Ils retournaient dans leurs cellules complètement hors d'eux-mêmes. »

C'est alors que l'esprit commence à se rebeller contre le corps.

Lorsque quelqu'un se retrouve « chancelant » ou « frit », il en résulte généralement un grave trouble de stress post-traumatique.

Patrick Shivers, l'une des victimes irlandaises des Cinq techniques, a développé une hypersensibilité durable et sévère au bruit, au point d'être « perturbé par le son produit par un peigne posé sur une étagère dans sa salle de bains. »

En Irak, il arrive qu'on entende parler de cas de traumatismes similaires.

Dans un article captivant de Vanity Fair, Donovan Webster raconte avoir cherché et retrouvé « l'homme à la capuche » des macabres photos d'Abu Ghraib.

Haj Ali a raconté à Webster qu'il avait été cagoulé, déshabillé, attaché par des menottes à sa cellule et bombardé de décibels avec la chanson « Babylon » de David Gray jouée en boucle.

C'était si fort, disait-il. « J'ai cru que ma tête allait éclater. »

Webster a alors recherché « Babylon » sur son iPod et l'a fait écouter à Haj Ali pour confirmer la chanson.

Ali a arraché les écouteurs de sa tête et s'est mis à pleurer.

« Il n'était pas seulement en train de pleurer », m'a dit Webster plus tard.
« Il s'est effondré en sanglotant... »

L'utilisation calculée de la musique américaine dans les interrogatoires vise moins à rallier les troupes qu'à briser un détenu.

L'innovation américaine consistant à mener des interrogatoires en émettant des bruits forts revient à délibérément utiliser la culture américaine comme arme offensive.

Si la culture a longtemps été une rationalisation de la conquête (par exemple lors de la « mission civilisatrice » des colonialismes européens), et si une grande partie de la pensée européenne post-Holocauste a considéré la culture contemporaine comme coercitive et potentiellement autoritaire, ni le colonialisme ni l'école de Francfort

n'ont été témoins de la transformation de la culture en l'instrument même de la torture.

Pour eux, la culture était plus une fin qu'un moyen de conquête...

Ce que l'usage de la musique américaine déversée à un volume élevé dans les oreilles de musulmans révèle le plus, c'est la puissance que les forces américaines associent à la culture américaine.

Tout bruit fort produit de manière prolongée dans les circonstances choisies a de bonnes chances de vous rendre fou.

Non sans narcissisme, les services secrets américains semblent croire que c'est la musique américaine qui brisera plus rapidement un individu.

« Ces gens n'ont pas entendu de heavy metal. Ils ne peuvent pas la supporter », a déclaré un sergent des opérations psychologiques à Newsweek.

Et à Guantánamo, ils lui ont même donné un nom.

L'enquête Schmidt du Pentagone l'identifie comme une « musique de futilité », c'est-à-dire une musique criarde et délibérément occidentale qui, selon le manuel de campagne de l'armée, « mettra en évidence la futilité de la situation du détenu. »

D'autre part, la « musique culturelle », rapporte Schmidt, est « jouée comme une incitation. »

Vingt-quatre mille interrogatoires plus tard, la « musique de futilité », selon Schmidt, reste autorisée.

La disco n'est pas morte.

Elle est partie en guerre.

Titre: Evil.16:
Torture.Musik

Musique:

Pistes ou artistes documentés comme étant utilisés par les forces
américaines ou de coalition

Sauf morceau final — Mount Kimbie: « Maybes (James Blake Remix) »

Financé en partie par le Getty Research Institute

Brown University — Research Funds for the Arts, Humanities, and Social
Sciences

Recherche: Erin Sullivan

Concept, Design + Montage: Tony Cokes

PAUSE

Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie.

Depuis un certain temps, je n'étais bon à rien. J'ai quarante ans...

Finalement, l'idée d'inventer quelque chose d'un peu fallacieux m'a traversé l'esprit et je me suis mis au travail immédiatement. Au bout de trois mois, j'ai montré ce que j'avais produit à Philippe Edouard Toussaint, le propriétaire de la Galerie St. Laurent. « Mais c'est de l'art », a-t-il dit, « et je vais exposer tout cela très volontiers. »

« C'est d'accord », lui ai-je répondu. Si je vends quelque chose, il prend 30%. Selon les conditions habituelles, semble-t-il. Certaines galeries prennent 75%.

De quoi s'agit-il ? En fait, ce sont des objets.

Marcel Broodthaers

Deux courtes questions :

1. Quel est le mal le plus dangereux dans le monde aujourd'hui ?
2. Pouvons-nous tous être des « Américains » si nous n'avons pas tous le droit d'être des « Palestiniens » ou des « Africains » ?

a. Pause

b. Concept + Forme : Tony Cokes

c. Animation de l'image + montage : Scott Pagano

Une culture basée sur l'idée de « coupure » souffrira toujours dans une société dont l'idée dominante est le progrès matériel — mais les « coupures » ont leurs charmes.

Dans la culture européenne, le « but » est toujours clair : celui vers lequel on tend toujours.

Le but est donc celui qui n'est atteint que lorsque la culture « joue » son histoire.

Une telle culture n'est jamais « immédiate » mais « médiatisée » et séparée du présent par sa propre orientation future.

De plus, la culture européenne n'admet pas une « succession d'accidents et de surprises » (comme l'exprimait Hegel à propos de la culture africaine), mais maintient à tout prix l'illusion d'une progression et d'un contrôle.

Dans la « coupure », la culture noire intègre les « accidents » dans sa couverture, presque comme pour contrôler leur imprévisibilité.

Cette magie de la « coupure », qui est elle-même une sorte de couverture culturelle, tente d'affronter l'accident et la rupture non pas en les couvrant, mais en leur faisant une place à l'intérieur du système lui-même.

Contre nos attentes en matière de développement formel et de progression du récit, le scratch ou la coupure du turntablist et le glitch électronique de l'artiste accentuent la valeur de la répétition.

Le scratch et le glitch interrompent ou mettent en pause l'avancement de la piste, la faisant revenir sur un moment antérieur. Snead poursuit :

La « coupure » insiste ouvertement sur le caractère répétitif de la musique, en sautant brusquement à un autre début que nous avons déjà entendu.

En outre, plus l'insistance sur la beauté pure et la valeur de la répétition est forte, plus il importe d'être conscient que la répétition ne se fait pas à un niveau de développement ou de progression musicale, mais au niveau tonal et au niveau du timbre les plus purs.

En affirmant la valeur de la répétition, la coupure ou le glitch détache alors le son de son mouvement temporel et harmonique vers l'avant et attire plutôt l'attention sur sa texture et sa matière sonore.

Pour reprendre les termes de Deleuze, le scratch et de glitch font
« bégayer » la musique, la soustrayant à son sens et affichant au contraire
« une matière sonore pure et intense (...),

« un son musical déterritorialisé,
un cri qui échappe à la signification, à la composition, au chant,
à la parole,
une sonorité en rupture
pour se dégager
d'une chaîne
encore trop signifiante »

d. Pause...

c. Musique: M&M « Without me » Intro, 434 échantillon sonore de Sound
« Blazin'Blip Blop and Blar & Blee »

DJ Danger Mouse extrait de de « The Grey Album » (Jay Z + Beatles)

Jay-Zeezer (DJ Mike) extrait de « The Black and Blue Album »
(Jay Z + Weezer)

Robert Lippok « Rearrange » extrait de « Falling into Komeit »

f. Montage de la musique: Tony Cokes

g. Texte: Christoph Cox (Citant James Snead)

h. Citation de M. Broodthaers: merci à Lars Hubrich

Questions introductives: merci à Jean-Charles Massera

i.

Remerciement spécial à:

Jeff Reichert — pour le téléchargement de « The Grey Album »

Mike Bell-Smith — pour l'écoute

Scott Pagano — pour la construction

Lisa Young — pour sa présence et son aide

Coda: (Piste cachée)

« Dans la pure tradition de la Biennale, 2002 apporte aussi son lot de somnifères en celluloïd et de navets numériques. Voici un exemple : la vidéo 2@ de Tony Cokes congestionnée dans son jargon, et avec ses obséquieuses observations académiques sur la musique pop... »

extrait de

Une réponse :

« Il n'est pas important que vous connaissiez mon nom.

Ni que je connaisse le vôtre.

Si nous ne communiquons que pendant deux minutes,
ce sera suffisant! »

— The Jam « Start »

Cher

A. Je ne travaille pas pour vous.

B. Je me fous de vos opinions

Aujourd'hui, n'importe qui peut être un critique « d'avant-garde » posant dans son propre jargon underground provincial et myope!

Exemple :

« Pour les cinéphiles d'avant-garde, les expositions de films et de vidéos de la Biennale du Whitney ont une importance à peu près égale à celle des Academy Awards d'Hollywood.

Votre
style
d'écriture
me donne
envie
de vomir

Les nouveaux visages voient leur carrière progresser, les noms établis reçoivent des honneurs tardifs, les anciens montrent qu'ils ont encore du talent et tout le monde s'indigne du processus de sélection biaisé.

Une
triste
tentative
de
naturalisation
les pratiques culturelles
sous le capitalisme ?

Comme pour les Oscars, la Biennale propose un échantillon de films récents, présenté sous forme de catalogue.

Des postures
puériles et
anti-intellectuelles
(se faisant passer pour du populisme ?)

Certaines œuvres prospèrent, canonisées pour les années à venir, tandis que d'autres demeurent de remarquables exemples des excès stéréotypés de leur époque. »

Un programme politique régressif et totalement transparent ?

Ou bien pire,

« The Color of Paradise » (sic.) ne constitue pas seulement une méditation sur la nature du cinéma, la beauté et le temps, mais aussi un monument aux liens avec la famille et les amis. »

Heureusement, de nombreux critiques professionnels ne peuvent pas faire la différence entre ce qui est canoniquement prospère et ce qui est stéréotypé et excessif.

En outre, de telles discriminations ne sont pas jugées vraiment importantes par la plupart des critiques du moment que leurs propres opinions (et le travail des artistes qu'ils connaissent et aiment) sont diffusées et valorisées publiquement.

Par exemple, les deux commentaires négatifs placés dans le dernier paragraphe de votre article ne sont-ils là que pour valider votre appréciation positive des onze autres artistes dont vous parlez ?

En effet, la distinction souvent fautive entre critique culturelle et promotion (pour soi-même et ses amis) continue de s'effacer.

Vous ne me connaissez pas, mais nous devrions tous deux savoir une chose.

Il n'y a probablement pas de différence significative entre le canonisé et le stéréotypé (ou l'excessif) sauf les désirs régressifs, les intérêts politiques et les contextes qui informent (mais ne légitiment pas) votre utilisation de ces termes. Certains d'entre nous savaient depuis longtemps que la Biennale du Whitney et les Academy Awards ne sont que deux départements de la même «industrie de la culture», ou que les médias numériques et traditionnels sont des mondes qui s'interpénètrent complètement aujourd'hui.

Ces observations banales sont-elles vraiment de la critique ?

Cependant, certains d'entre nous ne comprennent toujours pas comment la «critique» contribue réellement à la promotion de programmes politiques, esthétiques et professionnels particuliers.

Ce domaine important, vous ne l'analysez pas.

Certains d'entre nous font simplement semblant de comprendre leur position dans la culture institutionnelle et commerciale.

Ceci n'est pas une attaque personnelle.

Nous aimons poser et prononcer des mots «critiques» tout en nous imaginant «clandestins», «avant-gardistes» et à l'abri de la critique. Il s'agit ici d'une critique méthodologique et institutionnelle.

Franchement, Monsieur, allez-vous faire foutre!

« Si vous vous demandez pourquoi
tout l'amour auquel vous aspirez vous échappe
et les gens sont grossiers et cruels envers vous
Je vais vous dire pourquoi...
Si vous vous demandez pourquoi
quand tout ce que je voulais de la vie
c'était être célèbre,
j'ai essayé pendant si longtemps,
tout a mal tourné
Je vais vous dire pourquoi...
Mais vous ne me croiriez pas. »

Extrait de la chanson de Morrissey « You just haven't earned it yet, baby »

Les fonds animés utilisent le « staticlab » développé par Joshua Goldberg
avec Hanno Leichtmann

Animation & Montage: Scott Pagano

Rédaction: Andrew Perchuk

Musique:

Jay-Zeezer (DJ Mike de Philly)

extraits de « The Black and Blue Album » (Jay Z + Weezer)

Robert Lippok « Rearrange » (Komeit Remix)

extrait de « Falling into Komeit »

Mixage: R. Bob Salad

2004 Tony Cokes

EVIL.11 (THE KATRINA DEBACLE)

Pour : les gens de La Nouvelle-Orléans & Derek Jarman

Musique : Nico

Evil. 11: The Katrina Debacle

Date : Lundi 5 septembre 2005 12:16:29

Sujet : Choses

De : RM (Providence, RI, USA)

A : TC (Seoul, South Korea)

T...

La tragédie de la Nouvelle-Orléans m'a scotché à mon poste de TV
comme peu d'autres évènements de l'histoire récente.

Deux jours plus tard, Bush a été photographié
en train de jouer de la guitare dans son ranch.

En revenant de ses vacances,
il a survolé à basse altitude la côte sud et la Nouvelle-Orléans
en particulier,
puis, après avoir atterri à Washington, il a annoncé à la nation
que la côte du golfe avait été dévastée,
comme si nous avions besoin de lui pour confirmer les images

que tout le monde avait regardées pendant durant plus de deux jours.

Mon chat réagit plus vite que lui!

Quatre jours plus tard, il est retourné dans le golfe, visitant le Mississippi et la Nouvelle-Orléans.

Il a embrassé plusieurs femmes noires lors d'une séance de photos

et répété à la nation que c'était une tragédie,

mais il voulait d'abord féliciter le personnel qui travaille dur.

Des milliers de personnes abandonnées à elles-mêmes
dans le Superdome

durant cinq jours dans une chaleur supérieure à 35 degrés

et dans l'incroyable humidité qui règne au sud.

Les eaux du lac de Pontchartrain se déversaient dans la ville.

Dans certains endroits habités par les pauvres et la population noire (d),
la profondeur atteignait presque 8 mètres.

Photos de corps: une vieille femme morte dans son fauteuil roulant...

A côté d'elle, un autre cadavre sur le sol... tous emblématiques

Et autour d'eux, des gens criant à l'aide.

Tous les stéréotypes racistes

de la vie des Noirs en Amérique y étaient.

Désespoir, tirs, pillage...

Enfin, le 5^{ème} jour, des camions chargés d'eau et de nourriture et des autobus pour évacuer les gens ont commencé à arriver.

Aujourd'hui, la ville est censée être évacuée.

Bush a déclaré que personne ne s'y attendait.

Mais la FEMA et d'autres avaient prévu ces scénarios depuis longtemps.

Comme quand Condi Rice a dit qui aurait imaginé qu'ils lanceraient des avions sur le WTC

(qui venait juste d'être attaqué? Ce scénario avait aussi déjà été envisagé.)

Aujourd'hui, il (Bush) est à nouveau en route, conscient de ce qu'il a fait,

ou, plus exactement, pas fait.

Et encore des séances de photos.

Il y a peu de présidents que j'ai détesté autant que

cet imposteur, ce menteur, ce troisième, avec sa stupide démarche...

Hier, le juge Rehnquist est mort à Arlington

Ce matin, Bush a nommé Roberts à sa place.

Ça n'a pas pris beaucoup de temps

Les textes explicitement racistes qui fleurissent à cette occasion sont stupéfiants.

... peut-être que moi aussi j'espérais que ce soit fini ou que cela irait mieux.

Je me souviens que nous avons parlé de cela, il y a quelque temps,
à l'Ocean's,

mais nous n'avons pas approfondi le sujet.

(A part: il y a quelques mois, un long article dans Harper's a évoqué

la façon dont l'« élection » dans l'Ohio a été volée).

Ou cette image d'Al Gore au Sénat après la première « élection »,

réprouvant les protestations des membres du Congrès.

(voir le film de M.Moore. Je doute qu'il (Gore) aurait été mieux.

Mais Kerry l'aurait certainement été).

Ce qu'il (Bush) et ses larbins font à ce pays m'effraie.

Cela va s'aggraver.

Bienvenue à nous tous dans le passé.

J'espère que là-bas tu peux ouvrir ce clip.

Quand reviens-tu ?

Nous parlerons plus tard, j'en suis sûr.

J'espère que tu peux ouvrir ceci.

R

Texte: R.M.

Musique: Sam Cooke, Zomby

Concept, Montage + Forme: Tony Cokes

THE QUEEN IS DEAD ... FRAGMENT 2

... Voor de show sprak ik mensen in de gangpaden.

Meer dan enkelen zeiden dat ze F. al jaren niet hadden gezien en evenmin veel aandacht aan haar platen hadden geschonken.

Het was een ouder publiek, maar ze waren niet gekomen om een oldies-show te zien.

Wat hen weer wakker had gemaakt, zo zeiden ze, was precies wat ook mij weer wakker had gemaakt:

een video, die viraal is gegaan, van F. die "(You Make Me Feel Like) A Natural Woman" zong op de Kennedy Center Honors in december.

Kijk ernaar als je dat nog niet deed: in minder dan vijf minuten zal je leven minstens 47% verbeteren.

A. komt het podium op als de elegantste voorgangster in het christendom:

felrode lipstick, een lange nerts mantel, een roze en gouden jurk met brokaat die Bessie Smith zou hebben gedragen als ze tientallen miljoenen platen had verkocht.

Ze stelt de microfoon af.

Dan begint ze een reeks gospelakkoorden te spelen in 12/8, en, als je nog een greintje jus in je hebt, dan ga je voor de bijl.

Onder haar zwelt een enorm orkest aan en vier eersteklas achtergrondzangers laten hun perfect getimed accenten ("Ah-hoo!") voor haar tekst openbarsten.

A. zingt met een kracht die haar eigen zelf van drie of vier decennia eerder evenaart.

Op de eerste rij, naast de Obama's, valt Carole King bijna over de leuning.

Zij is een van de gelauwerden en schreef "A Natural Woman" samen met haar eerste man, Gerry Goffin.

Op het moment dat F. aan de eerste regel begint... gaan de ogen van King aan het rollen

en zwaait ze mee op de muziek als in een soort extatische bezetenheid.

Al snel ziet ze hoe Obama een traan van zijn wang wrijft.

("De 'cool cat' huilde!" vertelde King me later. "Ik vond dat mooi.") King had F. al lang niet meer gezien en toen had haar optreden

niet dezelfde intensiteit.

"Zien hoe ze ging zitten om piano te spelen bracht me vele treden hoger op de geluksladder", zegt King.

En toen F. van het pianobankje opstond om het lied te beëindigen —

"Dat is een stukje theater en ze is een diva in de beste zin van het woord, dus moest ze dat natuurlijk doen op het perfecte moment" —

het geluk wordt nog groter.

King vertelt hoe het lied was ontstaan.

Het was 1967 en zij en Goffin waren in Manhattan, ze liepen op Broadway, en Jerry Wexler, van Atlantic Records,

stopte naast hen in een limousine, draaide het raam naar beneden en zei,
“Ik ben op zoek naar een grote hit voor A.

Wat denken jullie van een lied met als titel “A Natural Woman’?”

Hij draaide het raam omhoog en de auto reed weg.

King en Goffin gingen naar huis in Jersey. Die avond, nadat ze hun kinderen in bed hadden gestopt, schreven ze de muziek en de tekst.

De volgende ochtend hadden ze een hit.

“Ik hoor die dingen in mijn hoofd, waar ze naartoe zouden kunnen, hoe ze zouden kunnen klinken”, zegt King.

“Maar ik heb het niet in mij om het zelf te doen.

Het was dus alsof ik een droom in vervulling zag gaan.”

Behalve over de muziek zelf, was het moment waarover iedereen het had na het optreden van F. in het Kennedy Center,

de manier waarop ze, net voor het laatste refrein, toen ze het uiterste crescendo bereikte,

haar nertsmantel uitdeed en op de grond liet vallen.

Whoosh!

Het bont laten vallen — het is een oude gospelbeweging, een gebaar van emotionele overgave, van loslaten.

Bij de dodenwake van Mahalia Jackson gooide Clara Ward, een van A.’s belangrijkste invloeden, haar nertsstola naar de open kist nadat ze “Beams of Heaven’ had gezongen.”

Het bont maakt deel uit van het drama, de koninklijke persona.

Toen F. naar Diahann Carroll ging kijken in een productie van “Sunset Boulevard” in Toronto, had ze twee zitplaatsen:

een voor haar, een voor de nertsmantel.

... Ik vroeg F. naar die avond in D.C.

Ze begon te stralen.

“Een van de drie of vier grootste avonden van mijn leven”, zei ze.

The Queen Is Dead: (A.F. Musical Genius... fragment 4)

A.F. is een uitzonderlijke figuur in de Amerikaanse cultuur.

Haar muzikale talent was monumentaal.

Ze was een wonderkind dat net zoals Athena tevoorschijn leek gekomen,
al bij de geboorte volledig gevormd,

haar talent al ontwikkeld.

Smokey R. herinnerde zich dat hij haar de eerste keer hoorde zingen
toen ze vier jaar oud was.

Hij merkte op dat A. op haar zevende “grote toonladders... complexe
kerktoonladders” speelde.

Hij vertelde aan biograaf D. Ritz dat F. afkomstig was uit de rijke cultuur
van Detroit die zoveel prominente muziekfiguren had voortgebracht,

“maar ze kwam ook... van een verre muzikale planeet waar kinderen
met volledig ontwikkelde talenten worden geboren.”

Die stem, zo vol geschiedenis en kracht, bepaalde het populaire lied
en werd de norm voor iedereen die naar haar niveau zou streven.

Ze is, inderdaad, de Koningin.

Ze werd gevormd en gepolijst in de New Bethel Baptist Church in Detroit, waar haar vader, de legendarische C.L.F., vanuit de preekstoel heerste,

en ze absorbeerde zijn ritmes en intonaties,

evenals die van de zwarte muzikale royalty die het heiligdom opluisterde en het huis van de F.'s bezocht,

onder wie Dinah Washington, Mahalia Jackson en Clara Ward.

Ze absorbeerde en erfde ook hun politieke gevoeligheden:

een onbeschroomd zwart-zijn, een militante waardigheid

en een toewijding om hun talent te gebruiken om de zaak van de zwarte vrijheid vooruit te helpen.

Op de piek van haar roem in 1970, steunde F. filosoof en revolutionair A. Davis,

een lid van de communistische partij dat ervan was beschuldigd dat ze vuurwapens had gekocht

die werden gebruikt in de overval van een rechtszaal in Marin County in Californië,

en werd aangeklaagd voor samenzwering, kidnapping en moord.

F. zei aan het magazine Jet dat ze de borgsom van Davis wilde betalen, "of het nu \$ 100.000 of \$ 250.000 is."

De vader van F., zelf een jarenlange verdediger van de burgerrechten, een vertrouweling en plaatsvervanger van Martin Luther King Jr.,

raadde haar af om dat te doen.

F. verklaarde, “Wel, ik heb natuurlijk respect voor hem, maar ik ga trouw blijven aan mijn overtuigingen.

Angela Davis moet vrijuit gaan.

De zwarte mensen zullen vrij zijn.”

Ze legde uit dat haar steun aan Davis niets te maken had met communisme,

“maar omdat ze een zwarte vrouw is en ze vrijheid wil voor zwarte mensen.”

F. merkte op dat ze het geld had om de borgsom te betalen, omdat ze het verdiend had dankzij de zwarte mensen.

Daarom wilde ze het gebruiken “op manieren die onze mensen zullen helpen.”

Uiteindelijk was ze niet in staat om de borgsom te betalen, omdat ze op dat moment niet in het land was.

In plaats daarvan werd ze betaald door R. McAfee, een progressieve, witte landbouwer uit Californië.

Davis, die F. nooit persoonlijk had ontmoet, vertelde me gisteren dat de zangeres een van haar prominentste medestanders was.

“Behalve de belofte van financiële steun, had het feit dat ze opkwam voor mijn vrijheid een diepgaande invloed op de campagne”, zei Davis.

“Vooral omdat haar statement impliceerde dat de mensen niet bang moesten zijn om met een communist te worden geassocieerd,

maar dat ze veeleer bezorgd moesten zijn om gerechtigheid...

Haar moedige oproep tot gerechtigheid in mijn zaak heeft enorm geholpen om de internationale campagne voor mijn vrijheid te consolideren.”

In 1970, toen ze haar steun voor Davis uitsprak, had F. naam gemaakt met een rist hits waaronder “I Never Loved a Man the Way I Love You”,

“Do Right Woman, Do Right Man”, “Respect”, “(You make Me Feel Like) A Natural Woman”, “Chain of Fools”, “Ain’t No Way” en “Think”.

Ze was een internationale superster,

die zowel lovende kritieken kreeg als commercieel succes kende.

Davis en F. vertegenwoordigden de brille, strijdlust en uitdagende schoonheid van hun generatie zwarte vrouwen.

F. maakte zich er geen zorgen over dat ze haar publiek zou verliezen of toekomstige opportuniteiten mislopen door haar steun aan een radicale vrijheidsstrijdster.

Ze werd beschermd door de tijdgeest en haar eigen zin voor integriteit en waarheid.

Dat is wat we horen in de stem van A.

Waarheid.

Het is een stem die het spirituele en de “field holler” bevat, het blueskreunen, de gospelschreeuw en de jazzimprovisatie.

Ze is niet schuchter of terughoudend.

Ze is fundamenteel sensueel en spiritueel transcendent en dat zonder enige contradictie.

Ze munt uit in alles wat ze probeert, ook opera.

De stem van A. is Amerika op zijn best.

Ze overstijgt ook de nationale grenzen, door de West-Afrikaanse culturen op te roepen die het leven schonken aan de muziekpraktijken van de diaspora;

ze spreekt een wereldwijd publiek aan dat haar klank waardeert.

F. was de prominente zangeres op de eerste inauguratie van B. Obama.

Het is veelzeggend dat ze niet het vrijpostig militaristische “The Star Spangled Banner” zong.

Nee, ze zong “My Country 'Tis of Thee” en haar stem verhief zich boven de menigte op die historische dag

en herinnerde ons eraan wie we waren en wie we kunnen worden.

Ze claimde deze natie voor diegenen van ons die de onderzijde ervan hebben ervaren — de inheemse Amerikanen, latino's, arbeiders van alle rassen en de armen.

Dat is de natie waarover ze zong.

Ze deed dat met blue notes, gospelgeschal en operatoonsprongen.

Zo schonk ze ons een droombeeld van een heldhaftige geschiedenis van strijd en ambities voor een toekomst die we zouden kunnen opbouwen,

een toekomst die zo prachtig en vrij is als die schitterende stem.

Ook al had ze nooit een engagement uitgesproken voor de strijd voor burgerrechten en zwarte vrijheid,

toch droeg ze als artiest veel bij tot bredere politieke en sociale bewegingen.

Als we het hebben over de erfenis van F.,

herinnert Davis ons eraan dat de politieke bijdragen van artiesten zoals F. niet moeten worden “gemeten door politieke interventies in de conventionele zin”.

Verder zegt ze, “Haar creatieve werk hielp om een collectief bewustzijn te vormen en verdiepen,

verankerd in een hunkeren naar vrijheid.

We kunnen ons nauwelijks een wereld zonder haar stem voorstellen.

En nu zijn we haar kwijt.

Net als we haar het meeste nodig hebben.

Op dit moment in de geschiedenis zinkt ons land steeds verder weg in een moeras

van rassenhaat, gendergeweld en ongeremde hebzucht en corruptie.

Leugenachtigheid heerst aan de top van onze overheid en betekent een gevaar voor onze democratie,

met wereldwijde, zelfs planetaire gevolgen.

Maar we moeten allemaal opkomen tegen die krachten, wetende dat we A. hadden, we hoorden haar,

en dankzij het oeuvre dat ze nalaat, kunnen we haar nog altijd horen.

Nu meer dan ooit hebben we nood aan de waarheid en kracht van die stem.

Laten we streven naar haar integriteit, schoonheid, kracht en glorie.

Laten we geïnspireerd worden door die vrouw, die trouw bleef aan haar
overtuigingen,

en respect eiste voor zichzelf en haar volk,

vrijmoedig en met soul.

Geproducet in samenwerking met:

Hannah Hoffman Gallery (LA)

THE MORRISSEY PROBLEM

Beste Morrissey,

Ik schrijf dit om

op een vriendelijke manier te zeggen,

bedankt, maar nee.

Hoe mooi je woorden ooit ook waren,

je vocale steun aan fanatiekelingen zoals Tommy Robinson en de partij
For Britain

is afgrijselijk lelijk.

Als Brits-Jamaicaanse jongen met gemengd bloed, opgevoed door een
witte, van reggae houdende, noordelijke moeder uit de arbeidersklasse,

werd je muziek op de een of andere manier het belangrijkste in mijn jonge
leven.

Het was een heerlijk, rebels plezier,

een toevluchtsoord in moeilijke tienerjaren.

Als volwassene ben ik razend over je verraad

en je afwijzing van een modern en divers Groot-Brittannië.

Ik heb je in het verleden verdedigd tegen beschuldigingen van racisme.

Ik steunde je recht om als kunstenaar te schrijven over thema's waar
maar weinigen de moed voor hebben —

zoals ouders die treuren om hun “verloren zoon” in
“The National Front Disco”,

de deprimerende gansterglamour van Engelse voetbalhooligans in
“We’ll Let You Know”,

en de raciale moord op een schooljongen in “Asian Rut”.

Maar extreemrechtse partijen steunen, heeft niets te maken met kunst
en alles met fanatisme.

Je spotte ooit met David Bowie omdat zijn houdbaarheidsdatum
was verstreken,

maar Bowie bleef progressief en experimenteel en hij werd nooit
wat jij bent,

de popversie van Nigel Farage —

de soort persoon die je jongere zelf zou hebben veracht.

Ik kan de brief niet terugnemen die ik je schreef
en op het podium gooide op het Kentish Town Forum,

en ook de kus niet die ik in je zweterige nek plantte

toen je me uit de massa trok.

Ik kan niet stoppen met van je muziek te houden.

Ik speelde “Ask” op mijn huwelijk, meteen na onze eerste dans
— Bob Marleys “Is This Love” trouwens

(zie je, het is mogelijk om van The Smiths en reggae te houden).

Maar als een van de heel weinige zwarte Smiths-fans, kan ik je zeggen

hoe schadelijk je woorden en daden zijn,

niet enkel voor mij maar voor een jongere generatie — misschien,
zoals jij, de kinderen van migranten —

die verliefd zouden kunnen worden op je muziek, enkel om te ontdekken

dat je tegen immigratie bent, integratie verwerpt,

hele rassengroepen beledigt en haatdiscours verdedigt.

Ik groeide op in Finsbury Park en Wood Green in Noord-Londen,
waar The Smiths “Ask” en “Panic” opnamen,

twee van mijn favoriete singles aller tijden.

Je zou met afschuw vervuld zijn als je zag hoe heerlijk multicultureel
die delen van Noord-Londen vandaag zijn.

Je kunt niet op straat lopen zonder talen uit de hele wereld te horen.

Hoewel het grootste deel van Groot-Brittannië nog altijd bijna uitsluitend
wit is, is het prachtig dat sommige delen anders zijn

en dat identiteiten — met inbegrip van witte Britten — zich vermengen.

Het doet me verdriet dat je daar ook niet zo over denkt en dat je in plaats
daarvan het bekende racistische pad van het uitwissen van culturen
bewandelt.

Ooit evoceerde je werk de ware aard van het Brits zijn.

Het was opbeurend om te horen hoe iemand die zo openhartig
was over eenzaamheid en onbeholpenheid

woorden sprak met een poëtische mix van sarcasme, empathie, schoolsheid, eerlijkheid en minachting.

Het Brits-zijn maakt ook integraal deel uit van mijn identiteit, zoals dat voor de meeste zwarte en Aziatische Britten is — ook moslims, die je duidelijk vreest en haat, deels omdat ze op een andere manier geslacht vlees eten, deels omdat je denkt dat ze terroristen zijn en deels omdat —

zoals de oprichter van For Britain, Anne Marie Waters — ze niet stroken met jouw ideaalbeeld van Brits-zijn.

Toen je zong, “Er is een land, je woont daar niet; maar je zou dat ooit wel graag willen”,

had je het over een man die droomde van een “Engeland voor de Engelsen”.

Jij bent die man geworden.

Vandaag is er een cultuur van schaamteloze ontkenning.

Mensen denken dat ze gewoon kunnen zeggen “Ik ben geen racist”

en intussen racistische dingen zeggen en doen.

Het is een tactiek van alt-right — anderen beschuldigen van haatzaaijerij omdat ze het hebben over onverdraagzaamheid.

Om je lasteraars te wraken, beschuldigde je The Guardian van “haatcampagne”

en noemde je het spoorwegbedrijf Merseyrail zeer Derde Rijk omdat ze je platenaffiches weghaalden.

Je claimt dat je “racisme verfoeit” terwijl je de Britten aanspoort om te stemmen voor een partij die uitpakt met ex-BNP-kandidaten en steun krijgt van neonazi’s.

Jij kunt je misschien goed toegerust voelen om de kritiek van witte journalisten in de liberale pers te negeren,

maar de fans uit de etnische minderheid negeren is niet zo gemakkelijk;

degenen die ik sprak, laten zich niets wijsmaken als je een foto van James Baldwin op de homepagina van je website plaatst.

De filmcurator en schrijver Jonathan Ali, die opgroeide in Trinidad, zei me:

“Dat [Morrissey] een muzikaal genie was, leed geen twijfel.

Toen ik zijn denkbeelden begon te begrijpen, en we moeten onszelf niets wijsmaken,

hij had die denkbeelden wellicht al altijd,

dan was het gek om ze te bekijken als de overtuigingen van dezelfde persoon die ‘I Know It’s Over’ zong.”

Debbie Smith, vroegere leadgitarist van Echobelly en dochter van Jamaicaanse ouders, hield zich niet in.

“De man is een lul.

Hij is nooit echt eerlijk geweest tegenover zijn fans en zichzelf.

Nu is hij dat tenminste wel, vermoed ik. Ik heb nu geen tijd voor hem maar ben nog altijd fan van The Smiths.”

Deze vreemde tijden hebben me een harde les geleerd over mijn keuze van helden.

Nog een andere, John Lydon, sprak onlangs zijn steun uit voor Trump en brexit.

Medelid van The Smiths Johnny Marr daarentegen, die ik een paar jaar geleden interviewde, lijkt zijn progressieve waarden te hebben behouden.

Dat is een opluchting voor de fans van The Smiths —
en een bewijs dat, in tegenstelling tot zijn liedjes schrijvende maat,
we niet allemaal moeten verrechtsen als we ouder worden.

Het probleem Morrissey

Gebaseerd op een artikel van Joshua Surtees
[uit The Guardian, 6 juni 2019]

Kop: “Als zwarte tiener hield ik van Morrissey.

Maar God weet dat ik me nu rot voel.”

Muziek: McCarthy

“Antinature”, “Kill Kill Kill Kill”, “Something Wrong Somewhere”,
“The Myth of the North — South Divide”, “The Well of Loneliness”

In opdracht van:

Goldsmiths Centre for Contemporary Art Goldsmiths, University of London

Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University

Argos Centre for Audiovisual Arts

Bewerker:

Stephen Crocker

Concept + ontwerp:

Tony Cokes

3#. MANIFESTO A TRACK #1

“Zing je leven.

Iedere gek kan woorden

bedenken die rijmen.

Vele anderen doen het,

waarom jij niet?

Wil je het?”

“Ik probeerde in de echte wereld te leven. In plaats van in een schelp.

Maar ik verveelde me al nog voor ik begon...”

1.0 Popmuziek is een sociale praktijk.

Popmuziek heeft geen betekenis.

Popmuziek is associatief en contextueel.

Ze betekent niets op zichzelf.

Ze heeft geen zuivere vorm.

Zelfs al is haar doel geld verdienen

en toegang krijgen tot roem, drugs

en seks, met meisjes en jongens,

de praktijk

impliceert noodzakelijkerwijs

economie en ideologie.

Daarom is ze altijd al corrupt.

Ze is nooit vrij,

zuiver, persoonlijk of abstract.

De eerste zijn ideologische effecten,

voortgebracht door ketens van reproductie,

distributie en herhaling.

We genieten van die feiten (en willen ze gebruiken),

net zozeer als we van de productieactiviteit genieten.

“Vroeger droomde ik en zwoer ik.

Ik zou er nu niet aan denken.

We kijken naar Los Angeles voor de taal die we gebruiken.

Londen is dood. New York is dood.

Parijs is dood. Berlijn is dood.

Boston is dood. L.A. is dood.

Ik ben te verliefd.”

Er zijn geen massamedia vandaag.

Muziek heeft geen “betekenis”,

maar ze heeft sociaal geconstrueerde betekenissen en effecten.

Die betekenissen en effecten zijn misschien strategisch gemanipuleerd en betwist.

Betekenenissen kunnen worden veranderd en geprojecteerd in het sociale, om de meest “onschuldige” of “opzettelijke” praktijk te bevatten (verbieden).

Dat is geen theorie.

Dat is geschiedenis.

Zelfs “nutteloze” objecten dienen bepaalde doelen.

Entertainment is een industrie.

2@

Swipe 1.0

Deel d: Track 02@

Duur: 5:22

Dit is de vierde in een reeks van vijf promotievideotapes voor SWIPE 1.0
(iaf CD17770EP)

3.0 Falen doet zich voor als succes

Succes verbergt falen

Historische contexten, invloeden.

Jaren 1960:

Motown: The Sound of Young America?

Bob Dylan: de dichter als oplichter.

The Beatles als een studiopraktijk.

Spektakel, uitwissing, dood — On the Road.

Afstand doen van “live”.

The Rolling Stones als rollenspel en contradictie.

Valse roots, harde business en dandyisme.

The Yardbirds: popauthenticiteit vs. popcommercie vs. vormelijke vernieuwing.

Was Clapton God?

Jeff Beck: de godfather van het geluid.

Hendrix, Joplin, Morrison: dode goden.

Rituele zelfmoord als big business.

Airplane, Byrds, Buffalo, Dead...

Dr. Pepper's Pet Sounds.

1967 & 1968 — San Francisco, L.A: tegencultuur voor winst.

Velvet Underground: Andy's Plastic Inevitable gaat onderuit.

De heroïemythe is saai.

Philip Glass, Terry Riley: repetitieve structuren en elektronica.

Jaren 1970:

John Lennon: the dream is over.

Vervroegd pensioen.

David Bowie: kameleonstijl als popcontent vol. 1.0.

Blauwe... rozen, Ladies of the Canyon.

Pink Floyd: Meddlers en Madcap Laughs.

In the Court of the Crimson King.

After the Gold Rush,

The Granola Mogul's Harvest.

Dread Zeppelin van Baba O'Riley.

Stairway to Hell.

Hardrock saai geworden door herhaling op de radio:

Art rock: inflatie en implosie.

Steely Dan: jazz/pop-studiopraktijk ontmoet

top 40-hitparade.

Disco: hoe begin je aan een destructieve lus.

Eno & Fripp: Oblique Strategies.

Plezier zonder emotie.

Popsystematiek.

Punk als theorie: Sex Pistols als het einde van de popmuziek (?)

DIY: het publiek bevindt zich op het podium.

Blitzkrieg Pop.

Clash of jam?

Wire: het gaat niet om de muziek.

Het gaat om schilderen, of Marcel Duchamp.

New wave Paranoid Elvis.

Wit has come to town...

Liedjes over angst, gebouwen en eten.

Systems of Romance:

The Associates. Magazine. Ultravox.

DNA/No wave: onze luidruchtige toekomst.

Kraftwerk: de beat van elektriciteit.

Joy Division: vervreemding als inhoud.

Bewerkt geluid als vorm.

Love Will Tear Us Apart

Gang of Four: Why Theory?

Marx ontmoet punk en James Brown op de dansvloer.

Capital It Fails us Now.

Jaren 1980:

The Smiths/Moz: bitter cynisme op een laagje popmuziek.

Madonna: kameleonstijl als popcontent vol. 2.0.

Van synthpop naar house: (Fast Fashion).

Penthouse to Pavement, geen Great Reward

B-cultuur: een bericht uit Sugar Hill,

Hollis en de South Bronx.

The Art Of Noise: mix Doctors en dub.

Pet Shop Boys: disco heruitvinden.

Wir II: het einde van de beatcombo.

The Ideal Copy.

Alle mooie hybriden: Cocteau Twins en de new pop.

Ambitieuze verliezers: het falen van de avant-gardepop

(de eindeloze soho-varianties).

It Takes A Nation Of Millions....

To Bring The Noise And Chaos.

Compton's In The House.

Hiphop als een symptoom van het spectaculaire sociale:

Sampling als kritische techniek voor een onzichtbare generatie.

Veroorzaakt de "Return Of The Real" beat geweld?

Witte jongens dronken in de bibliotheek van Ice Cube.

Jaren 1990:

De opkomst van het industriële:

Broken: Pretty Hate Machine.

Dood produceren tegen 180 BPM.

Is dit gothic metal, of glamrock in new drag?

Grunge als stijl. Pink wordt pop.

De wraak van de producers.

Er is geen alternatief.

Booming System:

de logica van wapens en chronische marketing reguleert de buurt.

De terugkeer van britpop:

waarom we geen grote rock & rollbands nodig hebben.

Westkust vs. oostkust:

waarom we geen kunstmatige drugs, homofobie en mediagangsters
nodig hebben.

Techno + elektronica Underworld, Chem. Bros...:

Wie wil er de nieuwe rock?

We willen rave-anonimiteit.

Who's The Whore en Who's The Trick onder het kapitaal?

Welkom in de SWIPE-community

1998

Titel: 2@ (1998-2000)

Muziek: SWIPE 1.0 (1997)

DV Mastering: Scott Pagano

Materialen: geïmproviseerde tekst van T. Cokes gebaseerd op
vooroordelen, rauwe kritiek, titels van albums en nummers, teksten enz.

Inspirations — Content: "Rock my Religion" (1984) Form: Television Delivers
People (1973)

Gedeeltelijk gefinancierd door de Rockefeller Foundation Intercultural
Media Fellowship

Met dank aan: de afdeling Modern Culture & Media van de Brown
University; MC74 Spring 1998; LY Puffy; G Potto

Voor Dan Graham

BLACK CELEBRATION

(EEN OPSTAND TEGEN KOOPWAAR)

EEN VIDEOFILM VAN TONY COKES

Troepen patrouilleren in L.A. Zware schade bij rellen aan de kust

Laten we vanavond een zwart feest een zwart feest vieren

Een viering in stilte, een viering van lawaai: om het feit te vieren dat we de afwezigheid van nog een zwarte dag hebben beleefd.

Je kijkt naar ons. Je vraagt je af hoe we doorgaan als alle hoop is vervlogen.

Onze optimistische blik lijkt een paradijs voor iemand zoals jij.

Je wilt ons in je armen nemen, vergeten wat je vandaag niet kon doen.

De opstand in Los Angeles was een opstand tegen koopwaar, tegen de wereld van de koopwaar waarin werknemers-klienten hiërarchisch ondergeschikt worden gemaakt aan de waarden van de koopwaar.

Net zoals de jonge delinquenten van alle ontwikkelde landen, maar radicaler omdat ze behoren tot een klasse die totaal geen toekomst heeft, een sector van het proletariaat die niet kan geloven in een belangrijke kans op integratie of promotie, nemen de zwarten van Los Angeles de moderne kapitalistische propaganda, haar reclame voor overvloed, letterlijk.

Stilstaand doelwit, stilstaand bidden. God zegt... niets.

Kent de vooruitzichten... altijd. Leer... niets te verwachten.

Wat probeer je te doen? Wat probeer je te zeggen?

Je probeert me niets te zeggen dat ik niet wist toen ik wakker werd
vandaag.

Geweld 24 doden bij rellen in Newark

Niets.

Nee.

Niets.

Nee.

Niets.

Nee.

Niets.

Nee.

Ze willen meteen alle objecten bezitten die worden getoond en abstract
toegankelijk zijn, omdat ze die willen gebruiken.

Daarom verwerpen ze hun ruilwaarde, de realiteit van de koopwaar
die haar vorm is, haar nut en haar ultieme doel, en die alles vooraf
heeft geselecteerd.

Hoe snel is nu?

Vandaag verkondig je dat het leven gewoon nemen is en niet geven.

Als ik je vraag waarom, zul je in mijn gezicht spuwen.

De rellen misprijzen de oproepen van de president tot openbare orde.

De straten zijn volgepropt met spullen. Het bleek de hel te zijn.

Je weet waarvoor handen dienen. En je zou graag toetasten.

Door stelen en geven herontdekken ze een gebruik dat onmiddellijk
de onderdrukkende rationaliteit van de koopwaar tegenspreekt, waarbij
duidelijk wordt dat de relaties en productie ervan willekeurig
en onnodig zijn.

Nee, je hebt nog nooit een job gehad omdat je er nooit een wilde.

Ledigheid is het oorkussen van de duivel.

Plunderen, dat ogenblikkelijk de koopwaar als dusdanig vernielt, onthult ook wat de koopwaar uiteindelijk impliceert: het leger, de politie en andere gespecialiseerde detachementen van het staatsmonopolie op gewapend geweld.

Wat is een politieman?

Hij is de actieve dienaar van de koopwaar, de man die volledig aan de koopwaar is onderworpen, wiens job het is om te garanderen dat een gegeven product of menselijke arbeid koopwaar blijft met de magische eigenschap dat er moet voor worden betaald in plaats van zomaar een koelkast of wapen te worden — een stilzwijgend, passief, ongevoelig ding, onderworpen aan degene die eerst komt om er gebruik van te maken...

Mensen die koopwaar vernietigen, laten hun menselijke superioriteit tegenover de koopwaar zien.

Ze onderwerpen zich niet langer aan de willekeurige vormen die hun echte behoeften vertekend weerspiegelen.

De vlammen van Watts voltrokken het consumptiesysteem.

Als je zegt dat het nu gaat gebeuren, wanneer precies bedoel je dan?

Zie je, ik heb al te lang gewacht en al mijn hoop is weg.

En als je morgen naar je werk moet, wel, als ik jou was, zou ik geen moeite doen. Want er zijn zonniger kanten aan het leven en ik zou het moeten weten want ik heb ze gezien, maar niet vaak.

De diefstal van grote koelkasten door mensen zonder elektriciteit, of met afgesloten elektriciteit, is het beste beeld van de leugen van weelde die veranderd is in een schijnwaarheid.

Zodra ze niet langer wordt gekocht, staat de koopwaar bloot aan kritiek en verandering, in welke specifieke vorm dan ook.

Je loopt op straat maar niets is vertrouwd.

Je bent een kind dat haar ouders te snel opslokte: een kreng,
een bot sujet.

Je bent het geweld van de treurende objecten die je niet langer wilt.

Je bent het einde van het verlangen.

Enkel als ze (de koopwaar) wordt betaald met geld wordt ze gerespecteerd als een bewonderenswaardige fetisj, als een statussymbool.

Plunderen is het natuurlijke antwoord op de maatschappij van overvloed — niet de maatschappij van natuurlijke en menselijke overvloed, maar van overvloed aan producten.

Stilstaand doelwit, stilstaand wachten. Niets... verwachten.

Het leven... zit vol verrassingen. Het maakt... nergens reclame voor.

De plundering van de Watts-wijk was de meest directe realisatie van het vertekende principe “voor iedereen volgens zijn valse behoeften”. Behoeften die worden bepaald en voortgebracht door het economische systeem dat de daad van het plunderen zelf verwerpt.

Maar aangezien het opscheppen over overvloed zomaar voor waar wordt aangenomen en onmiddellijk wordt aangegrepen in plaats van eeuwig te worden nagejaagd in de ratrace van vervreemde arbeid en toenemende maar onvervulde sociale behoeften, worden de echte verlangens stilaan luchthartig uitgedrukt in speelse zelfbewustheid, in het feest van vernieling.

Je plundert de autoriteit door de woorden van anderen te stelen, maar je bent een onzorgvuldige kopiist omdat getrouwheid je tot een complete nul zou maken.

Je bent niet echt niets: meer iets dat niet als een wezen wordt erkend.
Een wezen dat, zoals de cultuur die het voortbracht, een opeenstapeling
van dood in het leven is.

Einde

MIKROHAUS, OR THE BLACK ATLANTIC?

Tony Cokes

Dit werk onderzoekt de verbanden tussen “minimalistische” elektronische muziek en ras. Het maakt gebruik van kritische teksten, journalistieke bronnen en interviews, maar citeert ook vaak (en is geïnspireerd door) de teksten van de criticus Philip Sherburne. Sherburne muntte de term “microhouse” in 2001 om een samenvoeging te beschrijven van tropen uit minimalistische techno en house in de elektronische muziek uit het begin van de 21ste eeuw, vooral in Duitsland. De soundtrack mixt verwante muziek uit de periode 1993 – 2001 om over na te denken en hopelijk de thema’s van de teksten te verweven. De video ontleent ook fragmenten uit *The Black Atlantic*, (1994) een boek van de bekende zwarte Britse cultuurtheoreticus Paul Gilroy.

Gilroy’s ideeën hielpen zowel Sherburne als mij om minimalistische techno en housemuziek ook eens te lezen in samenhang met de Afro-Amerikaanse cultuurpraktijken en sociaal-politieke geschiedenissen. Hoewel die debatten minstens vijf jaar oud zijn, en de minimalistische elektronische muziek en de culturen daarrond zijn veranderd, vinden die vragen nog altijd weerklank en verdienen ze een bredere publieke aandacht.

“Techno is George Clinton die Kraftwerk ontmoet in een lift.”
— Derrick May

Deel A. Detroit vs. Berlijn: Korte fragmenten over SOME Techno

... Ze hebben het onbeschermd uitgegeven in een grove kartonnen enveloppe, met daarop een gefotokopieerd label met een minimum aan informatie;

op de achterkant zijn de enige aanduidingen van de bron een barcode, een Berlijns faxnummer, korte publicatiedetails en nog een sticker met

de catalogusnummers van de negen 12"-singles van Basic Channel, vanwaar de muziek werd gepikt en opnieuw geconfigureerd.

Het communiqué besluit met een korte instructie: "Koop vinyl".

Deel C. Microhouse en meer

Farben (aka Jan Jelinek) Records bestaat uit een vrijwel virtuele versie van housemuziek. Farben leent de beproefde en geteste blauwdruk van generaties dansvloernummers en de nummers hebben een strak 4/4-ritme, zwaar op de downbeat en met een gestaag tikkend ritme.

Maar net zoals een versteend stuk hout, waar mineralen de volledige plantmaterie hebben vervangen zelfs al lijken de nerven nog dezelfde, zijn de percussie-elementen — de dreunende bassdrum, de tikkende hihat enz. vervangen door tikken en ploffen en gecompriëerde stukjes ruis en gesis.

Het is kristalhelder, transparant en uitermate prachtig...

"De kids nemen dus een pil om de funk te voelen en de dj neemt een pil om de funk te voelen. Ik neem geen pil om de funk te voelen.

Carl neemt geen pil om de funk te voelen. Glenn Underground neemt geen pil om de funk te voelen. Derrick Carter zou misschien een pil nemen voor de fun, maar niet om de funk te voelen."

"Wat zegt dat over de muziek dat we zoveel drugs nodig hebben om het gevoel van euforie te stimuleren?"

Ik heb geen verdomde drugs nodig om me te verdoven. Ik heb nooit drugs genomen, nooit een joint gerookt, nooit ecstasy genomen, nooit coke gesnoven, nooit ook maar enige drug geprobeerd in mijn leven, geen enkele keer, nooit.

Ik heb niets tegen drugs. Ik begrijp gewoon niet waarom mensen zichzelf niet kunnen zijn. Wat is daar mis mee?"

Jelinek probeert de link tussen minimalisme en house te verwoorden... het is Jelinek die de meest expliciete connectie maakt tussen microhouse en minimalisme. “Op mijn eerste Farben-ep’s probeerde ik Josef Albers’ *Homage To The Square* te vertalen, dat zijn heel minimalistische schilderijen — als je ernaar kijkt, is dat een soort diepe concentratie.

Het idee is dat ik maximale diepte wil creëren met minimale vormen. Ik denk dat het de enige manier is om diepe muziek te bereiken — als je ze maximaal reduceert, dan heb je maar vier elementen, vier nummers en meer niet...”

Als Basic Channel wantrouwig staat tegenover het enthousiasme van muziekjournalisten over hun activiteiten, dan is dat niet zonder reden. Ik ontmoet de twee mannen achter het label, Mark en Moritz (enkel voornamen alsjeblieft), in Cafe Einstein in Berlijn. Ze staren wezenloos en onbewogen voor zich uit als ik de lof zing over hun activiteiten (en ze vragen me om ons gesprek niet op te nemen).

Dat is allemaal goed en wel, zeggen ze, maar we vinden dat je moet weten waar we echt vandaan komen. De cd is een samenvatting van zowat vierenhalf uur vinyl en een bewerking om opnames die bedoeld zijn voor dj- of danszaalgebruik thuis te beluisteren.

“Volgens mij vertrekt het idee om arrangementen te minimaliseren vanuit de soulmuziek. Als je bijvoorbeeld Ramp [de door Roy Ayres geproduceerde funkgroep] hoort, dan is dat een soort minimalistische muziek. Het is heel strak, het uitgangspunt is gewoon een beat spelen en geen breaks, en als ik naar zulke muziek luister, heb ik hetzelfde gevoel als wanneer ik naar minimalistische housemuziek luister — ik denk dat de essentie hetzelfde is.

Ik wil de essentie van de platen van Marvin Gaye vertalen in iets nieuws, in elektronische muziek. Deep house is dramatische muziek, omdat het met sterke gevoelens werkt. Als ik op deep house dans, dan heb ik hevige extatische gevoelens — het is net alsof je de diepe pathos van een plaat van Marvin Gaye hoort.

Ik wil die essentie vertalen in een nieuw genre, in een nieuwe soort muziek. Losoul [aka Peter Kremier], een goede vriend van mij, werkt bijvoorbeeld op dezelfde manier — als hij thuis is, luistert hij enkel naar soulplaten. Dat is hetzelfde bij mij. Ik luister niet veel naar elektronische muziek als ik thuis ben.”

Jelinek moet zoeken naar de woorden in het Engels, dat niet dezelfde transformatie van combinaties heeft als het Duits, om te proberen uitleggen wat hem motiveert. “De essentie van deze muziek proberen te veranderen. De essentie is... als je deep house hoort, de gevoelens die je dan hebt... dat is de essentie.”

“Vandaag gebruiken autofabrieken robots en computers om hun auto’s te maken. Ik heb meer interesse voor de robots van Ford dan voor de muziek van Gordy (Motown Records).” — Juan Atkins

Natuurlijk moet elke nadruk op het begrip essentie wel de kwestie ras ter sprake brengen. Als house afstamt van een traditioneel zwarte, hoofdzakelijk Afro-Amerikaanse muzikale traditie — zoals heel sterk, zelfs heftig beargumenteerd door Moodyman — wat staat er dan op het spel in de herziening van haar oorsprong door Europese artiesten?

Voor Jelinek is de enige optie ze radicaal opnieuw uitvinden.

“Ik zou graag met een grote platenfirma samenwerken. Maar ik heb een paar klotesituaties gekend met grote platenfirma’s en besepte dat die grote spelers werken met een ander denkpatroon dan de artiesten.

Ik ging naar binnen als een artiest en plotseling werd mij gezegd dat ik een entertainer moest zijn.

Een artiest is David Byrne, Tori Amos, Peter Gabriel, David Bowie. Een artiest is Prince, mensen die meestal in staat zijn om te zeggen wat ze willen zeggen op de manier dat ze het willen zeggen — en tegelijkertijd geld verdienen.”

“Als Duitser is het heel vreemd om soulmuziek te proberen spelen”, geeft hij toe. “Het enige resultaat is jazznova of iets in die zin en dat is niet echt wat ik wil doen. Ik wil niet dezelfde dingen doen als twintig jaar geleden.

Ik wil innoveren, ze omzetten naar een Europese cultuur misschien, omdat ik nooit het gevoel van een Afro-Amerikaan kan hebben, dus waarom moet je proberen om dat te imiteren?”

De volgende avond nodigen ze me uit naar de platenwinkel Hard Wax in Kreuzberg. Drie uur lang word ik gebombardeerd met een korte geschiedenis van Chicago house en Detroit techno: de vroege Chicago Acid Trax van Phuture, Armando en Armani, en zo verder naar Detroit voor Cybotron, Model 500, Underground Resistance, Jeff Mills, Robert Hood, Juan Atkins.

(Ironisch genoeg weerspiegelt de blinde bewondering die ze aan de dag leggen voor die muziek het enthousiasme voor hun eigen releases, waar ze zo wantrouwig tegenover staan.)

“Ik hou echt van het verleden. Het is de manier waarop we vandaag leven: je leeft op de top van een piramide en de meeste zaken zijn niet langer zichtbaar, maar ze maken wel deel uit van je leven.

Het is een soort ijsberg. Twee derde van de dingen bevindt zich onder water en je kunt enkel de top zien. In feite is de geschiedenis ook zo — “het echte” is alleen maar het uiterste topje van de berg, maar we hebben boeken en onze culturele instrumenten, we hebben dus nog altijd contact met de onzichtbare realiteit.”

Het is die kwestie van “culturele instrumenten”, en vooral dan in de zwarte Amerikaanse cultuur, die Brinkmann fascineert. “Vooral zwarte muziek — Afro-Amerikaanse muziek, geen zwarte muziek”, verduidelijkt hij. Dat toont de semantische verschillen aan tussen Europa, waar “zwarte muziek” een aanvaarde term is, en de Verenigde Staten, die schichtiger zijn over ras.

“Zwarte mensen krijgen de kans niet om artiesten te zijn. Ze krijgen zoveel kansen als ze willen om entertainers te zijn, maar niet om echte artiesten te zijn.

Vooraf in een genre dat niet volledig is bewezen. Platenfirma's willen hun kansen wagen met verkoopbare mensen, die toevallig mensen zijn van hun gender, kleur of ras.

Misschien klinkt dat racistisch. Ik denk niet dat het racistisch is.
Het is business.”

“Veel dwaze kerels hadden het over het einde van brieven of het einde van boeken”, zegt hij, een sneer naar de postmodernistische uithaal naar de bekabelde wereld.

“En toch is er één cultuur in Amerika, van een groep mensen die op een zeer bijzondere manier naar Amerika kwamen, totaal anders dan de vluchtelingen uit Europa — uit Ierland of Duitsland of Nederland of waar dan ook — en zij waren verdrukt geweest.

Je moet je identiteit vinden in deze omstandigheden, maar het is moeilijk om de cultuur van je eigen verdrukking weer te geven. Het is moeilijk om boeken te schrijven of schilderijen te schilderen, omdat de mensen die over je heersen die activiteiten aan banden leggen.

Dus moet je een ander instrument bedenken, een zeer indrukwekkend instrument: tunes die meer zijn dan tunes. Ze gaan over geschiedenis. Het is meer dan muziek, het is een soort communicatie.

En ergens is het mogelijk om dit boek te lezen. Deze teksten zeggen veel meer dan “een mooie avond op het dansfeest”, zelfs al is het zo eenvoudig, zelfs al zeggen ze enkel “laten we gaan feesten.”

Er zit iets tussen, in die gelaagdheid, dat heel diep is.”

Dit is de sleutel tot Basic Channel. Waar techno met oogkleppen de toekomst in stormt, hebben Mark en Moritz ze de rug toegekeerd.

“(Hun muziek) is bijna technoarcheologie, ze graaft onder het toekomstbestendige puin om nieuwe geometrische vormen op te bouwen vanuit de originele architectonische grondplannen.”

Brinkmanns relaas is natuurlijk het klassieke verhaal van alternatieve vormen om dingen te duiden in de zwarte Amerikaanse cultuur. Maar het interessante is de manier waarop de geschiedenis resoneert bij hem, ondanks de afstand tot zijn eigen achtergrond.

Zijn introductie uit de eerste hand tot de meerlagige les soulgeschiedenis, zegt hij, kreeg hij toen hij technolegende Anthony “Shake” Shakir platen hoorde draaien in het huis van producer Daniel Bell in Detroit.

“De meeste dingen die hij speelde waren ouder dan hij,” verbaast Marvel zich. “Het was net een wijze man die het geschiedenisboek opensloeg. Hij draait geen plaatjes, hij leest geschiedenis.

En hij is in staat om ze te lezen. Voor mij leek het op een vreemde taal die ik niet of niet heel goed spreek. Maar het was veel meer dan gewoon plaatjes draaien.”

“Je hebt zwarte kids in dit land die niet naar buiten willen gaan om te dansen, ze willen niet weten van dancemuziek. Ze hebben er zelfs geen interesse voor. De helft van hen weet niet eens dat het bestaat.

Het is hetzelfde gezeik overal in de wereld, zelfs in Afrika. Ik ben naar Zuid-Afrika gegaan en de zwarten willen daar niet van weten. Niemand heeft een zwart publiek, behalve de r&b- en rapkliek.

Ik verlang ernaar dat een zwart publiek mijn muziek hoort. Het doet me pijn te geloven dat zwarte mensen niet cool zijn. Omdat ik zwart ben.”

“Komaan, stel me een vraag, klootzak, klootzak, klootzak!”

“Wij, de Hollywood-dj’s die de nieuwe leiders van de underground zouden moeten worden, wij zijn zielig, man. We zijn zielig.”

Waar gaat deze wereld naartoe?

Dat alles roept natuurlijk de vraag op: is Brinkmann gewoon een cultuurtoerist, de laatste in de lange rij van mensen die zich de zwarte Amerikaanse cultuur toe-eigenen?

Zijn antwoord is duidelijk: “Je werkt altijd in een traditie en je bent altijd betrokken bij [een] volledige geschiedenis, niet enkel je eigen achtergrond, omdat [die van jou] [deel uitmaakt] van een veel oudere context. Dus denk ik dat het onmogelijk is om je eigen positie te isoleren.”

Inderdaad, deze attitude, die de fluïditeit van zowel cultuur als identiteit erkent, roept de intensiteit op van de effecten van de tradities van de Afrikaanse diaspora, die Paul Gilroy de “Black Atlantic” noemde.

Eens de Afro-Amerikaanse muziek door de vrijwel ondoordringbare muren van de Duitse cultuur is gedrongen — met een intacte “soul”, bij wijze van spreken — dan slaat de geschiedenis een blad om.

Deel B. de black.atlantic

“Proberen om zowel Europees als zwart te zijn, vraagt om een aantal specifieke vormen van een dubbel bewustzijn. Hiermee wil ik niet suggereren dat het aannemen van een van deze onafgewerkte identiteiten noodzakelijkerwijs de subjectieve bronnen van een specifiek individu uitput.

Maar waar racistische, nationalistische of etnisch absolutistische discours echter de politieke relaties orkestreren, zodat het lijkt dat die identiteiten onverenigbaar zijn, werd het feit dat ze samen de ruimte innemen of hun continuïteit proberen te bewijzen beschouwd als een provocatieve en zelfs oppositionele daad van politieke insubordinatie.” — Paul Gilroy

Inderdaad, gezien het huidige politieke klimaat in Duitsland — waar net zoals in Oostenrijk reactionaire partijen steeds meer dingen naar de gunst van centrumrechtse stemmers, met de belofte van culturele zuiverheid en de uitwijzing van buitenlandse werknemers — krijgt de zelfbewuste hybride muziek van Brinkmann een extra betekenis.

Het is ironisch, zegt ook Brinkmann: “De muziek is een smeltkroes, maar Duitsland wil geen smeltkroes zijn, door stupide politieke omstandigheden.” Waardoor de muziek van Brinkmann niet enkel funky lijkt, maar ronduit subversief. Is het niet?

Zijn antwoord komt snel: “Het is lang niet subversief genoeg.”
— Philip Sherburne citeert Thomas Brinkmann.

“De nationale of nationalistische perspectieven overstijgen is essentieel geworden om twee bijkomende redenen. De eerste komt voort uit de dringende verplichting om de betekenis van de moderne natiestaat opnieuw te bepalen, als een politieke, economische en culturele eenheid.

Noch politieke of economische overheersingsstructuren vallen gewoon samen met de landsgrenzen.

Dat heeft een speciale betekenis in het hedendaagse Europa, waar er schijnbaar dagelijks nieuwe politieke en economische relaties worden gecreëerd, maar het is een wereldwijd fenomeen met belangrijke gevolgen voor de relatie tussen de informatiepolitiek en de praktijken van kapitaalsaccumulatie...

De tweede reden heeft te maken met de tragische populariteit van ideeën over de integriteit en zuiverheid van culturen. Het gaat hier vooral over de relatie tussen nationaliteit en etniciteit.

Ook dat is momenteel bijzonder krachtig in Europa, maar het wordt ook rechtstreeks weerspiegeld in de postkoloniale geschiedenissen en de complexe, transculturele en politieke trajecten van de zwarte kolonisten van Groot-Brittannië.”

“Ik miste iets.” Hij herinnert zich dat hij de The Bar-Kays “Holy Ghost” hoorde krassen in disco’s in de jaren 1970 en klaagt over het gebrek aan muzikale diversiteit in de dansclubs van vandaag.

In talrijke releases probeerde de Keulse Thomas Brinkmann om dub techno te strippen tot zijn meest skeletachtige vorm, waarbij hij zelfs de

muziek reconstrueert van breuken in de weggesleten groeven van vinylplaten, zoals we hoorden op de recente cd Klick. De hoestekst van het eerste album van Soul Center vermeldde een ondubbelzinnig traject: “Met dank aan Wilma, G. Clinton & Cie, T Monk..., T Emptations, F Tops, D Bell, A Shakir, C Young, T Parrish, RRR, J Paape/T Brinkmann.”

Soul Center 2 opent met een kreet en een aanroeping van een soulman, “Mag ik je iets vragen?”, voor het zich in een stampende housereconstructie stort van Stax en r&b uit het motown-tijdperk.

Aansluitend op de sterk geconceptualiseerde releases die werden uitgebracht met gebruik van zijn alter ego Ester Brinkmann, liet het Soul Center-project hem toe “om niets te zeggen, met ‘laten we naar de disco gaan’ als een structureel feit.”

Niet in staat om te ontsnappen aan de cartesische splitsing tussen geest/lichaam, streeft hij met de Soul Center-platen en hun schrille kreten en tempowisselingen waarvan je ribben gaan rammelen naar iets volledig visceraals, gesteund door de reactie van de menigte op de gesampelde soulman.

“De mensen die gewoonlijk roepen en gillen [in de club] hoorden dit uit de luidspreker”, zegt hij. “Op dat punt waren er twee mogelijkheden: het feest [houdt op] of de mensen beginnen ook te gillen.

Expressie of impressie. Stax of motown, zuiden en noorden.”

Als ik hem vragen stel over ras, dan zakt zijn dialectiek in elkaar. “Stel je vragen over rassen aan Hitler”, moppert hij.

“Hij weet er meer van af dan ik. Mijn opa is geboren in Afrika, mijn moeder in Haïti.”

Net zoals zijn eigen platendraaier met dubbele toonarm graaft Brinkmann in zijn materiaal om tegenspraken te onthullen die niet makkelijk op te lossen zijn.

In de zwarte muzikale tradities, zegt hij, “spreken mensen over sprakeloze gesprekken. In de Afro-Amerikaanse cultuur vind je een geschiedenisboek zonder woorden.

De traditie is muziek — en muziek is een bastaard.”

“Daarom was Europa zo belangrijk voor mij. Als kind woonde ik aan de overkant van de rivier, tegenover Canada, en ik ging daar vaak zitten kijken naar Windsor, Ontario.

Windsor stond voor mij voor Europa. Dat was de rest van de wereld, die me vreemd was. Ik had dus altijd al een gevoel voor het vreemde, het Europese, omdat Canada vlakbij was.

We gingen vaak naar Canada. Voor zwarte mensen was Canada immers een plaats die je beter behandelde dan Amerika. Het noorden.

Voor mijn vader was Detroit beter dan het zuiden, ik, die in het noorden geboren ben, vond Canada beter. Dat dacht ik tenminste.

Later ontdekte ik dat het anders was, maar in elk geval stond Canada voor mij voor iets vreemds en exotisch dat niet de Verenigde Staten was.”

— Donald Byrd

Uwe Schmidt, die als Atom Heart, Senor Coconut en tal van andere pseudoniemen verschillende bastaardtradities onderzocht, voegde vorig jaar iets toe aan de microhousecanon met zijn Mille Plateaux-album “My Life With Jesus”, dat hij uitbracht onder de naam Geez “N” Gosh.

In deze onwaarschijnlijke gospeluitvoering opgebouwd op het gelijkmatige houseritme, onderbouwt een reeks zelfbewuste digitale piep-, zoem- en zuiggeluiden een bluesstructuur van vraag en antwoord, dat alles opgehangen aan die klassieke “boom-tick” beat.

Als hij werkt in een genre waar de verwarring tussen vorm en inhoud centraal staat, gaat Geez “N” Gosh zelfs nog verder. “Geez ‘N’ Gosh blijkt een album over religie te zijn”, zegt Schmidt. “Dat blijkt voor velen duidelijk. Interessant, ik zie dat niet zo.

Voor mij is religie evenzeer een genre als bijvoorbeeld house.
Ik maak geen muziek over bepaalde onderwerpen.

Ik vertel geen verhalen of breng geen meningen over, maar stel veeleer vragen. Daarom is Geez “N” Gosh een associatief spel dat typische genre-elementen combineert en samenvoegt.”

En als een afwijkende visie op gospel maar ook op housemuziek, zet Schmidt de kwestie ras op de voorgrond in verband met het laatste.

“De rassenkwestie is inderdaad interessant, omdat je dat kunt faken, net zoals je elke voorstelling van iets kunt faken — kunst.

Ik ben geen housemuzikant en ook niet zwart, maar toch deed Geez ‘N’ Gosh veel mensen denken en geloven dat ik dat wel was.”

“Het specifieke karakter van de moderne politieke en culturele formatie die ik de Black Atlantic” wil noemen, kan op een niveau worden gedefinieerd door dit verlangen om zowel boven de structuren van de natiestaat en de beperkingen van de etniciteit en nationale specificiteit uit te stijgen.

Die verlangens zijn relevant om de politieke organisatie en de cultuurkritiek te begrijpen.

Ze hebben altijd onwennig aangevoeld naast de strategische keuzes die worden opgedrongen aan zwarte bewegingen en individuen die zijn verankerd in de nationale politieke culturen en natiestaten in Amerika, de Caraïben en Europa.”

Ricardo Villalobos, wiens percussie-epos worden bevolkt door geluidsmicroben die in delicate, mathematische paardansen zijn verwickeld, volgt Jan Jelinek na in het aandringen op het belang van het minimalisme, maar hij is zelfs explicieter in het benadrukken van het emotieve potentieel ervan.

Deze in Chili geboren muzikant ontdekte zijn modus operandi na zijn studies percussie in Cuba en Brazilië: “Hoe creëer je een ritme dat tien tot twaalf minuten kan blijven duren zonder saai te worden en dat een speciaal, geïsoleerd gevoel creëert met geïsoleerde frequenties?”, vraagt hij.

“Altijd als ik een diepe band voel met een lied is dat omdat het een geïsoleerd gevoel in mij kan creëren”, zegt hij. “Je hebt ruimte nodig, de minimalistische muziek en de geïsoleerde frequenties zijn dus noodzakelijk om gevoelens te creëren — de melodieën en ritmes en monotone zaken.

De platen moeten leeg zijn, want als ze niet leeg zijn, heb je niet voldoende ruimte om naar binnen te projecteren.”

De plaats van de muziek in de zwarte Atlantische wereld onderzoeken, betekent het zelfinzicht bestuderen dat door de muzikanten die ze hebben gemaakt wordt verwoord, het symbolische gebruik dat van hun muziek wordt gemaakt door andere zwarte artiesten en schrijvers, en de sociale relaties die de unieke expressieve cultuur waarin muziek een centraal en zelfs fundamenteel element vormt hebben geproduceerd en gereproduceerd.

Ik zou willen voorstellen om de mogelijke gemeenschappelijke kenmerken van zwarte cultuurvormen van na de slavernij te benaderen via verschillende verwante problemen die samenkomen in de analyse van de zwarte muziek en haar ondersteunende sociale relaties.

Een bijzonder waardevolle manier hiervoor zijn de karakteristieke taalgebruikspatronen die de contrasterende populaties van de moderne, westerse, Afrikaanse diaspora kenmerken.

Het mondelinge karakter van de culturele settings waarin de diasporamuziek werd ontwikkeld, veronderstelt een karakteristieke relatie met het lichaam — een idee dat wordt uitgedrukt met exact de juiste hoeveelheid ongeduld door Glissant:

“Het is niets nieuws om te verklaren dat muziek, gebaar en dans voor ons communicatievormen zijn die even belangrijk zijn als het vermogen tot spreken (of schrijven).

Dat is hoe we er het eerst in slaagden om uit de plantage op te staan: de esthetische vorm in onze culturen moet vanuit deze mondelinge structuren worden ontwikkeld.”

“Wat is house?” vervolgt hij en stelt zo de kernvraag.

“De industrie probeert termen te creëren zoals techno, house en tech-house om meer platen te verkopen. Maar voor mij is dat allemaal housemuziek.

Het hele 4/4-ritme met de hihats, het is allemaal house.

Het gevoel dat je in een club bent, de bass en basssdrum, en de gevoelens ervaren die dan ontstaan, dat is housemuziek.

Samen zijn met heel veel mensen en iedereen die gilt, soms heel leuk, soms waanzinnig – alles [dat hieraan gerelateerd is] is house.

Je kunt [een gerelateerd genre] zoals techno hebben, maar dat is een agressieve vorm van hetzelfde. Voor mij is alles dus house.”

“Welke speciale analytische problemen ontstaan er als een stijl, genre of specifieke muziekperformance wordt geïdentificeerd als de expressie van de absolute essentie van de groep die ze produceerde?

Welke tegenspraken verschijnen er in de overbrenging en aanpassing van die culturele expressie door andere diasporapopulaties en hoe zullen ze worden opgelost?

Hoe wordt de hemisferische verschuiving en wereldwijde verspreiding van de zwarte muziek weerspiegeld in de lokale tradities van kritisch schrijven, en eens de muziek wordt waargenomen als een wereldfenomeen,

welke waarde wordt er dan gehecht aan haar oorsprongen, vooral als die in strijd zijn met verdere mutaties die worden geproduceerd tijdens haar toevallige loops en fractale trajecten?

Daar waar muziek emblematisch en fundamenteel wordt geacht voor het rassenverschil in plaats van er enkel mee te worden geassocieerd, hoe wordt muziek daar gebruikt om algemene thema's te specificeren die verband houden met het probleem van de raciale authenticiteit en de daaruit voortvloeiende eigen identiteit van de etnische groep?

Nadenken over muziek — een niet-representatieve, niet-conceptuele vorm — roept aspecten op van een belichaamde subjectiviteit die niet te herleiden zijn tot het cognitieve en het ethische.

Die vragen zijn ook nuttig als je probeert om de karakteristieke esthetische componenten in de zwarte communicatie aan te wijzen.”

Kompakt werd in 1998 opgericht als een samenvoeging van de vele onderling samenhangende projecten van de Keulse technoscene.

Michael Mayer licht toe: “Er waren zowat 20 labels in onze familie en de mensen konden nog maar moeilijk volgen wat we doen. Dus besloten we om één naam te nemen, zoals een handelsmerk, al onze projecten onder die naam te proberen samenbrengen en het geheel een soort dak te geven. En dat was Kompakt.”

“Reggae, een zogenaamde stabiele en authentieke categorie, is hier een goed voorbeeld van. Eens de eigen hybride oorsprong in de rhythm & blues effectief was verhuld, verwees reggae in Groot-Brittannië niet langer naar een exclusief etnische, Jamaicaanse stijl en haalde hij een andere soort culturele legitimiteit uit een nieuwe wereldwijde status en uit de expressie van wat we een pan-Caraïbische cultuur kunnen noemen.”

Als het op de muziek aankomt, is Mayer ook een verdediger van de principes van het reduceren: “Er zijn zoveel dingen, bij het luisteren naar andere platen heb ik vaak de indruk dat er te veel geluiden in het nummer zitten.

Je kunt het belangrijkste in het nummer niet horen, omdat er te veel lagen
boven en rond zitten.

Als je het nummer tot op het bot stript, dan zie je de belangrijkste dingen,
de dingen die je zin doen krijgen om te dansen — het is altijd het ritme
en de bas...”

“De stijl, retoriek en morele autoriteit van de burgerrechtenbeweging en
Black Power ondergingen een gelijkaardig lot. Ook die raakten geïsoleerd
van hun oorspronkelijke etnische kenmerken en historische oorsprongen,
ze werden geëxporteerd en aangepast, met zichtbaar respect maar weinig
sentimentaliteit, aan lokale behoeften en politieke klimaten.

Toen ze in Groot-Brittannië verschenen via een circulair systeem dat een
centrale plaats gaf aan de muziek, die de zwarte strijd op andere plaatsen
zowel had geïnformeerd als opgetekend, werden ze herschikt
in karakteristieke Europese omstandigheden.

Hoe de toe-eigening van die vormen, stijlen en geschiedenissen
van de strijd mogelijk was op zo een grote fysieke en sociale afstand
is op zichzelf een interessante vraag voor cultuurhistorici.

Ze werd vergemakkelijkt door een gemeenschappelijke basis van stedelijke
ervaringen, door het effect van gelijkaardige maar geenszins identieke
vormen van rassensegregatie, evenals door de herinnering
aan de slavernij, een erfenis van afrikanismen en een voorraad
van religieuze ervaringen door hen allebei omschreven.

Weggehaald uit hun oorspronkelijke bestaansomstandigheden, voedden
de soundtracks van dit Afro-Amerikaanse cultuurprogramma een nieuwe
metafysica van zwarteheid, uitgewerkt en opgevoerd in Europa en elders
in de clandestiene, alternatieve, publieke ruimten die werden gevormd
rond een expressieve cultuur waarin de muziek overheerste.”

“Housemuziek? Ja, natuurlijk — dat is het moederschap”, vervolgt
hij lachend.

“Ik ben zeer dankbaar voor de geschiedenis van de housemuziek en ik ben blij dat ik de kans heb om eraan deel te nemen, misschien door ze vooruit te duwen en te stimuleren.”

Hij vermeldt een recent bericht dat Daniel Bell, aka “King of Bleep” DBX, platen van Kompakt heeft opgenomen in zijn dj-sets.

“Ik ben blij dat ik iets kan teruggeven aan alle grondleggers”, besluit hij. “Het illustreert mooi dat de cirkel nu rond is.

Wij waren geïnspireerd door hem en nu inspireren wij hem misschien op onze beurt. Dat is mooi.”

“De conflictueuze voorstelling van de seksualiteit wedijverde met het discours van de rassenemancipatie en vormde zo de centrale kern van de zwarte expressieve culturen...” — Paul Gilroy

“Ik heb geen ras behalve datgene dat me wordt opgedrongen. Ik heb geen land behalve datgene waartoe ik verplicht moet behoren. Ik heb geen traditie. Ik ben vrij. Ik heb enkel de toekomst.” — Richard Wright

“Iemand zou op een dag een grondig onderzoek moeten doen naar de rol van de Amerikaanse zwarte in de geest en het leven van Europa, en de bijzondere gevaren — anders dan die van Amerika maar niet minder ernstig — die de Amerikaanse zwarte ontmoet in de Oude Wereld.”
— James Baldwin

“...de zwarte is niet langer gewoon de metafoor voor Amerika maar veeleer een centraal symbool in de psychologische, culturele en politieke systemen van het Westen als geheel.

Het beeld van de zwarte en het idee van “ras” dat het mee tot stand brengt, zijn levende componenten van een westerse gevoeligheid die verder reikt dan de nationale grenzen en Amerika linkt aan Europa en haar rijken.

De transmutatie van de Afrikaan in de zwarte blijkt centraal te zijn voor de westerse beschaving, vooral voor de primitieve, irrationele en mystieke elementen in de Europese cultuur...” — Paul Gilroy

Primaire teksten:

Derrick May (Mixmag Interview)

Biba Kopf (The Wire 150: Underground Resistors — Basic Channel)

Philip Sherburne (The Wire 209: MicroHouse)

Paul Gilroy (The Black Atlantic)

Citaten: Derrick May, Basic Channel, Jan Jelinek, Juan Atkins, Thomas Brinkmann, Donald Byrd, Uwe Schmidt, Edouard Glissant, Ricardo Villalobos, Michael Mayer, Richard Wright, James Baldwin, Inner City...

Muziek:

Basic Channel

Mike Ink

Thomas Brinkmann

Geez 'n Gosh

Farben

Akufen

Ricardo Villalobos

Luomo

Speciale dank:

Philip Sherburne

en alle genoemde of betrokken artiesten

Deels gefinancierd door:

Brown University —

Faculty Development Fund

Departmental Research Funds for the Arts,
Humanities, and Social Sciences

“We hebben niet echt veel volk nodig om te feesten.
Enkel een funky beat en het is vertrokken...”
Inner City (Paris Grey / Kevin Saunderson)

Maak niet de fout om dat spul te verwarren met “tech-house.”

Die term, die zelfs zijn eigen internetmailinglijst met dezelfde naam voortbracht, is een paar jaar in omloop geweest, maar wekte vaak achterdocht op:

Technotypes vonden de vrouwelijker naam “house” blijkbaar te pejoratief om te dragen, omdat hij de schok van hun sloophamersoundtracks verzachtte.

En houseaanhangers zagen niet in waarom “tech-” noodzakelijk was; was het niet allemaal gewoon housemuziek?...

“...Ik racist (vrouwenhater, of homofob)?

Maar sommigen van mijn beste vrienden (en al mijn favoriete muziek) zijn zwart (queer, vrouwelijk of alles samen)!”

Wat bij nader inzien iets zegt over de subtiele verschillen van ras, gender en seksuele geaardheid die tot vandaag nog altijd in de eigenlijke term “house” vervat zitten. — Philip Sherburne (lichtjes aangepast)

EVIL.16 (TORTURE.MUSIK)

door Moustafa Bayoumi

[uit The Nation, 26 december 2005]

Yasir al-Qutaji is een 30-jarige advocaat uit Mosul, Irak.

In maart 2004, tijdens zijn onderzoek naar de aantijgingen van foltering van Irakezen door VS-troepen, werd Qutaji gearresteerd door de Amerikaanse strijdkrachten.

Nieuwsberichten beschrijven hoe hij onderworpen werd aan gelijkaardige straffen als degene die hij aan het onderzoeken was.

Hij kreeg een zak over het hoofd, werd uitgekleeft en overgoten met koud water.

Hij werd geslagen door Amerikaanse soldaten die handschoenen droegen om geen blijvende sporen na te laten.

En hij werd achtergelaten in een kamer die de soldaten vrolijk “de disco” noemden, een plaats waar er zo luid westerse muziek werd gespeeld dat zijn ondervragers, volgens Qutaji, gedwongen waren om “met mij te praten via een luidspreker die naast mijn oren werd geplaatst.”

Qutaji is zeker niet de enige Irakees die het heeft over luid schallende muziek en de techniek vindt ook ver buiten Mosul weerklank.

In Qaim, in de buurt van de grens met Syrië, trof Newsweek Amerikaanse soldaten aan die Metallica's “Enter Sandman” liet schallen bij gevangenen in een scheepskrat, terwijl ze licht lieten flitsen in hun ogen.

In de buurt van Falluja werden drie Irakese journalisten die voor Reuters werken gevangen genomen door de 82^{ste} Luchtlandingsdivisie.

Ze verklaarden dat er “oorverdovende muziek” recht in hun oren werd afgespeeld terwijl de soldaten hen bevalen om te dansen.

En opnieuw in Mosul, beschreef Haitham al-Mallah dat hij een zak en handboeien aankreeg en op een plaats werd afgezet waar soldaten “extreem luide (en smerige) muziek” lieten knallen.

Mallah zei dat de plek een “onbekende plaats was die zij ‘de disco’ noemen”.

Disco is niet dood. Ze is naar de oorlog getrokken.

En het gebeurt overal: Afghanistan, Guantanamo Bay, Abu Ghraib, op alle plaatsen waar de “oorlog tegen terrorisme” plaatsvindt.

In Afghanistan werd Zakim Shah, een 20-jarige Afghaanse landbouwer, gedwongen om wakker te blijven terwijl hij vastzat bij Amerikaanse soldaten die muziek lieten schallen en tegen hem schreeuwden.

Shah zei aan de New York Times dat hij na het doorstaan van de pijn van de muziek “zo moe werd... dat hij moest overgeven”.

In Guantanamo Bay werden Eminem, Britney Spears, Limp Bizkit, Rage Against the Machine, Metallica (opnieuw) en Bruce Springsteen (“Born in the USA”) op geestdodende volumes afgespeeld bij de gevangenen, soms tot veertien uur lang.

En in Abu Ghraib vertelde Saddam Salah al-Rawi, een 29-jarige Irakees, een gelijkaardig verhaal.

Hij kreeg zonder reden voor een periode van vier maanden een zak over zijn hoofd, werd geslagen, uitgekled, beplast en met handen en voeten aan zijn celdeur vastgebonden.

Hij sprak ook over de muziek die een wapen werd.

“Er was een stereo in de cel,” zei hij “die zo hard speelde dat ik niet kon slapen.

Ik bevond me 23 uur in die situatie.”

Wat de playlist ook is — meestal heavy metal of hiphop maar soms, vreemd genoeg, “I Love You” uit “Barney the Dinosaur” of selecties uit Sesamstraat — de muziek wordt zo brutaal in de gevangenen geramd om hen te doen instorten zonder dat er ook maar met een veertje aan hun lichaam wordt geraakt.

De geest is een ander verhaal en gevangenen bombarderen met luide muziek is deel gaan uitmaken van wat nu in ons lexicon is opgenomen als “torture lite”.

“Torture lite” is een berekende combinatie van psychologische en fysieke dwangmiddelen die net niet tot de dood leiden en weinig risico hebben op fysieke sporen die ze verraden, maar die niettemin een extreem psychologisch trauma kunnen veroorzaken.

Het is bedacht om het slachtoffer uit zijn/haar slaap te houden en een enorme overprikkeling van de zintuigen te veroorzaken en het is in verschillende situaties aangetoond dat het psychologisch ondraaglijk is.

Foltermuziek is duidelijk een schending van de mensenrechten.

Maar wat betekent het meer in het algemeen als muziek een plaats krijgt in folterscholen en cultuur met kaplaarzen aan naar de oorlog wordt gestuurd?

Met foltermuziek is onze cultuur niet langer in de eerste plaats een middel tot individuele expressie of een toegang tot sociale kritiek.

Het is daarentegen een echt wapen, een dat de Amerikaanse militaire macht vertegenwoordigt en voorstelt.

Culturele verschillen worden uitgebuit en multiculturalisme wordt een overheersingsstrategie.

Foltermuziek is de wreedste vorm van cultuurimperialisme, akelig ironisch in een oorlog die verondersteld wordt te gaan over het verspreiden van de “universele” Amerikaanse waarden.

Toch was de eerste reactie die de foltermuziek bij de Amerikanen opriep niet verontwaardiging maar geamuseerdheid.

Eindelijk zullen gevaarlijke terroristen — net zoals iedereen — worden gefolterd door de muziek van Britney Spears!

De meeste commentatoren zagen dat zo, vooral nadat Time had bericht dat de muziek van Christina Aguilera dreunde bij Mohammed al-Qahtani, de vermeende 20ste 9/11-kaper, in Guantanamo.

De website van The Chicago Tribune maakte een compilatie van de favoriete “ondervragingsdeuntjes” van de lezers (de winnaar was “Muskrat Love” van Captain and Tennille).

De New York Sun noemde het “sfeermuziek om je jihadi te ontzuichten” en een krant uit Missouri schreef onbeschaamd dat minister van Defensie Donald Rumsfeld “het eens was met vier van de zeven meer dwingende liedjes, maar zei dat een gevangene dwingen om te kijken naar de fotoshoot van Aguilera in het magazine Maxim — waar ze poseert in een zwembad met enkel een binnenband om haar fretachtige lichaam te bedekken — in strijd was met de normen van het Verdrag van Genève.”

Zo glipt “torture lite” helemaal binnen in de Amerikaanse mainstreamaanvaarding.

Het is een studentikoze grap die een klein stapje verder gaat — als hoofdzakelijk onschuldig en Amerikaans, zoals een slagroomtaart in het gezicht.

Het wordt beschouwd als een gerechtvaardigde manier om wraak te nemen en informatie te halen uit een terrorist — het maakt niet uit dat de gevangenen in de “oorlog tegen terrorisme” vooral moslims zijn die op het verkeerde moment op de verkeerde plaats waren.

“Zonder muziek zou het leven een vergissing zijn”, schreef Nietzsche, maar voor de moslimgevangenen is het net andersom.

Ze worden zo wreed belaagd met geestdodende Amerikaanse muziek dat zij zullen denken dat hun leven een vergissing is.

De foltermuziek heeft een geschiedenis.

Toen men zich in 1997 boog over het regelmatig toepassen van deze praktijk door de Israëli's, noemde het Comité tegen Foltering van de Verenigde Naties het expliciet een foltering en eiste het een verbod ervan.

In 1978 zag het Europees Hof voor de Rechten van de Mens zich tegenover een gelijkaardige techniek geplaatst, die Groot-Brittannië in de vroege jaren 1970 gebruikte tegen de Ierse gevangenen, hoewel in de Britse versie harde geluiden werden ingezet tegen de gevangenen en geen muziek.

Het was een van de zogenoemde “vijf technieken”, wetenschappelijk ontwikkelde ondervragingspraktijken die ook tegen een muur staan, een zak over het hoofd krijgen, ontzegging van slaap en onthouding van eten en drinken omvatten.

Hoewel het Hof het geen foltering noemde, bestempelde het dit wel als “onmenselijk en vernederend” en oordeelde het dat de vijf technieken schendingen waren van het Europees Verdrag voor de Rechten van de Mens.

Groot-Brittannië beloofde om ze nooit meer te gebruiken.

(Intussen waren er wel vragen over Britse troepen die gevangenen in Irak “een zak over het hoofd” trokken.)

In feite zijn de vijf technieken nooit verdwenen.

Alle vijf, en nog een paar extra, hebben ze de vorm aangenomen van een samenspel van effecten in het voortzetten van de “oorlog tegen terrorisme”.

Advocaat Jonathan Pyle en zijn zakenpartner Susan Burke hebben tientallen Irakezen ondervraagd in het kader van een groepsvordering tegen particuliere militaire organisaties voor hun vermoedelijke rol bij de mishandeling van Irakezen.

Ze berichten dat de Irakezen herhaaldelijk dezelfde soorten mishandeling beschrijven — een zak over het hoofd en handboeien aankrijgen, opgesloten zitten in containers, overgoten worden met koud water, blootgesteld worden aan stroboscooplampen en bestookt worden met genadeloos luide muziek.

En volgens het Fay-rapport, een van de vele onderzoeken van de regering naar het Abu Ghraib-schandaal, bracht het 519 Military Intelligence Battalion slaapverstoring uit Afghanistan mee naar Irak.

Shafiq Rasul, een Britse burger die tweeënhalf jaar gevangen zat, zegt dat hij een gelijkaardige behandeling kreeg in Guantanamo na oktober 2002.

Physicians for Human Rights, die een bron citeren die de omstandigheden in Guantanamo kent, beschreven hoe “het ontzeggen van zintuiglijke prikkels enerzijds en de overstimulering anderzijds leidde tot een desoriëntatie in tijd en ruimte bij de gevangenen.

De resultaten waren zelfverwonding en zelfmoordpogingen.”

Met een klein beetje verbeelding is het niet moeilijk te zien hoe.

Van de vijf technieken van Groot-Brittannië vond men geluid het zwaarst om dragen.

In zijn boek “Unspeakable Acts, Ordinary People” beschrijft John Conroy het “absolute” en “onophoudelijke” geluid dat de leren die aan de vijf technieken werden onderworpen eerst moesten doorstaan.

Hoewel de andere vier technieken duidelijk angstaanjagend waren, was het geluid “een mishandeling van zo een wreedheid dat veel mannen zich dat nu herinneren als het ergste deel van de beproeving...”

... Er werd melding gemaakt van dergelijke beangstigende geluiden (“gruwelgeluiden” genoemd door een ex-gevangene) in Afghanistan en Guantanamo.

Erik Saar, een voormalig vertaler in Gitmo, beschrijft in zijn boek “Inside the Wire” hoe Qahtani “werd onderworpen aan stroboscooplampen, een luide, indringende opname van miauwende katten (uit een reclame voor kattenvoeding), afgewisseld met huilende baby’s en oorverdovend luide muziek – een lied dat constant op hem werd afgevuurd was de bonkende, nihilistische metal rant ‘Bodies’ van Drowning Pool (‘Let the bodies hit the floor...’).”

Ex-ondervragers in Camp Delta van Guantanamo beschreven hun methodes aan de New York Times.

Die bestonden eruit gevangenen vast te kluisteren aan de vloer, de airconditioning op te drijven en ze te dwingen om gedurende ondraaglijk lange periodes stroboscopisch licht te doorstaan, met rock- en rapmuziek op geestdodende volumes.

“Het maakte hen helemaal murw”, zei iemand.

Een andere gaf toe dat de gevangenen “erg wankel” terugkeerden.

“Ze kwamen terug naar hun cel en waren compleet van de wereld.”

Dat is het moment dat de geest in opstand komt tegen het lichaam.

Als je “wankel” of “murw” bent, resulteert dat gewoonlijk in een zware post-traumatische stressstoornis.

Patrick Shivers, een van de Ierse slachtoffers van de “vijf technieken”, ontwikkelde een permanente en zware hypergevoeligheid voor geluid, in die mate dat hij “in de war raakte van het geluid van een kam die in zijn badkamer op een plank werd gelegd”.

We horen dat in Irak dezelfde trauma's ontstaan.

In een aangrijpend artikel in Vanity Fair, zocht en vond Donovan Webster “de man in de zak” van de macabere Abu Ghraib-foto's.

Haj Ali zei aan Webster dat hij een zak over zijn hoofd kreeg, werd uitgekleeft, geboeid naar zijn cel werd gebracht en met een in loop afgespeelde sample van “Babylon” van David Gray werd gebombardeerd.

Het was zo luid, zei hij, “dat ik dacht dat mijn hoofd zou barsten”.

Webster zette “Babylon” in een afspeellijst op zijn iPod en speelde het af voor Haj Ali, zodat hij kon bevestigen of het dit lied was.

Ali rukte de koptelefoon van zijn oren en begon te huilen.

“Er kwamen niet enkel tranen in zijn ogen”, vertelde Webster me later.

“Hij stortte snikkend in...”

Het berekende gebruik van Amerikaanse muziek bij ondervragingen gaat niet zozeer over het oppeppen van de soldaten dan wel over het kapotmaken van een gevangene.

De innovatie van de VS om in verhoorpraktijken harde geluiden te laten schallen is het opzettelijke gebruik van de Amerikaanse cultuur als offensief wapen.

Hoewel cultuur lang een rationalisering voor verovering was (denk aan de “beschavingsmissies” van het Europese kolonialisme) en hoewel veel van het Europese denkgoed van na de Holocaust de hedendaagse cultuur beschouwde als dwingend en potentieel autoritair, zette noch het kolonialisme noch de Frankfurtse school cultuur om in een folterinstrument.

Voor hen was cultuur meer het doel dan het middel voor verovering...

Wat het sterkste naar voren komt uit de praktijk om luide Amerikaanse muziek aan moslims te laten horen, is de macht die het Amerikaanse leger aan de Amerikaanse cultuur toeschrijft.

Elk langdurig lawaai maakt in de juiste omstandigheden veel kans om je gek te maken.

Narcistisch genoeg lijkt de Amerikaanse Inlichtingendienst te geloven dat Amerikaanse muziek je sneller zal kraken.

“Die mensen hebben nog nooit heavy metal gehoord. Ze kunnen het niet aan”, vertelde een sergeant van de psychologische operaties aan Newsweek.

En in Guantanamo hebben ze daar zelfs een naam voor.

Het Schmidt-onderzoek van het Pentagon omschrijft het als “futility music” — dat is schreeuwend luide en doelbewust westerse muziek die, aldus de handleiding van het leger, “de nadruk legt op de futiliteit van de situatie van de gevangene”.

(Anderzijds wordt “culturele muziek”, aldus Schmidt, “gespeeld als stimulans.”)

Vierentwintigduizend verhoren later is “futility music” volgens Schmidt nog altijd toegelaten.

Disco is niet dood.

Ze is naar de oorlog getrokken.

Titel: Evil.16:
Torture.Musik

Muziek:

Tracks van artiesten die gedocumenteerd staan als gebruikt door VS-
of coalitietroepen

behalve de eindtrack — Mount Kimbie: “Maybes (James Blake Remix)”

Gedeeltelijk met steun van het Getty Research Institute

Brown University — Research Funds for the Arts, Humanities,
and Social Sciences

Research: Erin Sullivan

Concept, ontwerp + bewerking: Tony Cokes

PAUSE

Ook ik vroeg me af of ik niet iets kon verkopen en slagen in het leven.

Ik lummelde al geruime tijd maar wat aan. Ik ben veertig jaar...

Uiteindelijk kwam het idee bij mij op om iets onoprechts te maken en ik begon er meteen aan. Na drie maanden liet ik zien wat ik had gemaakt aan Philippe Edouard Toussaint, de eigenaar van Galerie St. Laurent.

“Maar dat is kunst,” zei hij, “en ik zal het met plezier allemaal tentoonstellen.”

“Afgesproken”, antwoordde ik. Als ik iets verkoop, neemt hij er 30% op. Dat blijken de gebruikelijke voorwaarden te zijn. Sommige galeries nemen 75%.

Wat het is? In feite zijn het objecten.

Marcel Broodthaerts

Twee snelle vragen:

1. Wie is het gevaarlijkste kwaad in de wereld vandaag?
2. Kunnen we allemaal “Amerikanen” zijn als we niet het recht hebben om allemaal “Palestijnen” of “Afrikanen” te zijn?

a. Pauze

b. Concept + vorm: Tony Cokes

c. Beeldanimatie + bewerking: Scott Pagano

Een cultuur gebaseerd op het idee van de “breuk” zal het altijd moeten afleggen in een samenleving waar het aanhangen van het materiële overheerst als idee — maar “breuken” hebben hun charme!

In de Europese cultuur is het “doel” altijd duidelijk: datgene waar je naartoe werkt.

Het doel is dus enkel bereikt als de cultuur haar geschiedenis “uitspeelt”.

Zo een cultuur is nooit “direct”, maar “indirect” en gescheiden van de huidige tijd door haar eigen toekomstgerichtheid.

Bovendien staat de Europese cultuur geen “opeenvolging van ongelukken en verrassingen” toe (zoals Hegel de Afrikaanse cultuur typeerde), maar behoudt ze daarentegen tot elke prijs de illusie van vooruitgang en controle.

De zwarte cultuur bouwt door de “breuken” “ongelukken” in haar domein in, bijna als om zo hun onvoorspelbaarheid onder controle te houden.

Deze magie van de “breuk” is op zichzelf een soort van cultureel domein en probeert om ongeluk en onderbreking met elkaar te confronteren, niet door ze toe te dekken maar door er plaats voor te maken in het systeem zelf.

Tegen onze verwachtingen van vormelijke ontwikkeling en narratieve vooruitgang in, benadrukken de scratch of onderbreking van de dj en de hapering van de elektronica-artiest de waarde van de herhaling.

De scratch en de hapering onderbreken of pauzeren de voorwaartse beweging van de track, gooien ze naar een vroeger moment terug.
Snead vervolgt:

De “breuk” dringt openlijk aan op de repetitieve aard van de muziek, door abrupt terug te springen naar een ander begin dat we al hebben gehoord.

Hoe meer er wordt aangedrongen op de pure schoonheid en waarde van de herhaling, hoe groter het besef bovendien moet zijn dat de herhaling niet plaatsheeft op een niveau van muzikale ontwikkeling of vooruitgang, maar op het meest zuivere niveau van toon en timbre.

Door de waarde van de herhaling te bevestigen, maakt de breuk of hapering de klank los van zijn voorwaartse temporale en harmonische beweging en vestigt hij in plaats daarvan de aandacht op zijn textuur en het geluid.

In de woorden van Deleuze laten de scratch en hapering de muziek “stotteren”, halen ze de betekenis eruit weg en pakken ze in plaats daarvan uit met “puur en intens klankmateriaal (...),

een muzikaal geluid zonder territorium,
een schreeuw die ontsnapt aan betekenis, compositie, gezang, woorden
- een sonoriteit die breekt
om zich los te maken
van een keten
die al te veel betekent”

d. Pauze...

c. Muziek: M&M “Without me” Intro, 434 Sound Monster uit “Blazin” Blip
Blop and Blar & Blee’

DJ Danger Mouse uit “The Grey Album” (Jay Z + Beatles)

Jay-Zeezer (DJ Mike) uit “The Black and Blue Album” (Jay Z + Weezer)

Robert Lippok “Rearrange” uit “Falling into Komeit”

f. Muziekbewerking: Tony Cokes

g. Tekst: Christoph Cox (Quoting James Snead)

h. Citaat van M. Broodthaers met dank aan Lars Hubrich

Openingsvragen met dank aan Jean-Charles Massera

i.

Speciale dank: Jeff Reichert — voor de download van “The Grey Album”

Mike Bell-Smith — om te luisteren

Scott Pagano — voor het in elkaar zetten

Lisa Young — om er te zijn en te helpen

Coda: (Hidden Track)

“In echte biënnaletraditie brengt 2002 ook zijn deel slaapverwekkende films en digitale prullen voort. Voorbeeld: Tony Cokes’ met jargon volgestopte video 2@, met academische observaties over populaire muziek om tureluurs van te worden...”

uit

Een antwoord:

“Het is niet belangrijk dat je mijn naam kent. Of dat ik die van jou ken. Als we maar twee minuten contact hebben, zal dat volstaan!
— The Jam “Start”

Beste

- A. Ik werk niet voor jou.
- B. Ik geef geen barst om je meningen.

Vandaag kan iedereen een “avant-gardecriticus” zijn in zijn/haar eigen provinciale, kortzichtige jargonunderground!

Voorbeeld:

“Voor de avant-gardefilmliefhebbers zijn de film- en videovertoningen van de Whitney Biennial zowat even belangrijk als de Academy Awards van Hollywood.

Door je
schrijfstijl
krijg
ik
zin
om
te
kotsen

Nieuwe gezichten krijgen carrièreboosts, gevestigde namen ontvangen laattijdige eer, oudere figuren laten zien dat ze het nog altijd in zich hebben en iedereen moppert over het bevooroordeelde selectieproces.

Een
droevige
poging
om
cultuurbeoefening
in te burgeren
onder kapitalisme?

Net zoals de Oscars heeft de Biënnale een tijdscapsulestaal
van de recente cinema, vastgelegd in catalogusvorm.

Kinderachtige,
anti-intellectuele
poses
(vermomd populisme?)

Sommige werken hebben succes, worden gecanoniseerd, voor nog
vele jaren, andere blijven opmerkelijk als voorbeelden van de stereotiepe
excessen van hun tijd.”

Een regressieve en volledig transparante politieke agenda?

Of veel erger,

“The Color of Paradise” (sic) fungeert niet enkel als een meditatie
over de aard van films, schoonheid en tijd, maar ook als een monument
voor familie- en vriendschapsbanden.

Gelukkig kunnen veel professionele critici de bloeiende canon
en het stereotiepe excessieve niet uit elkaar houden.

Daarnaast doet zo een onderscheid er niet echt toe voor de meeste
critici, zolang hun eigen meningen (en het werk van de kunstenaars die
ze kennen en appreciëren) worden verspreid en openlijk gevaloriseerd.

Bijvoorbeeld: staan de twee negatieve commentaren in de laatste
paragraaf van je artikel daar enkel om je positieve beoordeling
van de elf andere kunstenaars die je bespreekt te bekrachtigen?

Inderdaad, het vaak valse onderscheid tussen cultuurkritiek en promotie (voor jezelf en voor je vrienden) blijft verder verdwijnen.

Je kent me niet, maar we zouden allebei een ding moeten weten.

Wellicht is er geen groot verschil tussen het gecanoniseerde en het stereotiepe (of excessieve) behalve de regressieve verlangens, de politieke belangen en de contexten die je gebruik van dergelijke termen verklaren (maar niet wettigen). Sommigen onder ons weten allang dat de Whitney Biennial en de Academy Awards gewoon twee afdelingen van dezelfde “cultuurindustrie” zijn of dat de digitale en traditionele media vandaag volledig van elkaar doordrongen zijn.

Zijn zulke banale waarnemingen echt kritisch?

Sommigen onder ons begrijpen echter nog altijd niet hoe “kritiek” wordt gebruikt om specifieke politieke, esthetische en carrièreagenda’s te promoten.

Je laat na om dit belangrijke domein te analyseren.

Sommigen van ons wenden enkel voor dat ze onze positie in de institutionele en commerciële cultuur begrijpen.

Dit is geen persoonlijke aanval.

We doen graag alsof en declameren “kritische” woorden terwijl we denken dat we “underground”, “avant-garde” en immuun tegen kritiek zijn.

Dit is een methodologische en institutionele kritiek.

Eerlijk gezegd, mijnheer, rot op!

“Als je je afvraagt waarom
alle liefde waarnaar je verlangt je ontschiet
en de mensen onbeleefd en wreed zijn tegen jou,
dan zal ik je zeggen waarom...”

Als je je afvraagt waarom,
toen het enige wat ik van het leven wilde
beroemd zijn was,
ik zolang heb geprobeerd,
het allemaal is fout gelopen,
dan zal ik je zeggen waarom...
Maar je zou me niet geloven”

Uit Morrissey’s “You just haven’t earned it yet, baby”

De animatieachtergronden maken gebruik van “staticlab” dat werd
ontwikkeld door Joshua Goldberg met Hanno Leichtmann

Animatie & bewerking: Scott Pagano
Redactie: Andrew Perchuk

Muziek:

Jay-Zeezer (DJ Mike from Philly)

fragmenten uit “The Black and Blue Album” (Jay Z + Weezer)

Robert Lippok “Rearrange” (Komeit Remix) uit “Falling into Komeit”

Mix: R. Bob Salad

2004 Tony Cokes

EVIL.11 (THE KATRINA DEBACLE)

Voor: de mensen van N.O. & Derek Jarman

Muziek: Nico

Evil.11 het Katrina-debacle

Datum: maandag 5 september 2005 12:16:29

Onderwerp: Dingen

Van: RM (Providence, RI, USA)

Aan: TC (Seoel, Zuid-Korea)

T...

De tragedie van New Orleans heeft me vastgekleusterd aan de televisie
zoals weinig andere dingen in de recente geschiedenis.

Twee dagen later werd Bush gefotografeerd
terwijl hij gitaar speelde op zijn ranch.

Op terugweg van zijn vakantie

vloog hij laag over de zuidkust en N.O. in het bijzonder
en toen hij in Washington was geland, verkondigde hij aan de natie

dat de Golfkust vernield was,
alsof we hem nodig hadden om de beelden te bevestigen
die alle andere mensen al meer dan twee dagen aan het bekijken waren.

Mijn kat reageert sneller dan hij!

Vier dagen later keerde hij dan terug naar de Golf, voor een bezoek
aan Mississippi en N.O.,

hij knuffelde verschillende zwarte vrouwen in een fotosessie

en zei opnieuw aan de natie dat het een drama was,

maar eerst wilde hij het hardwerkende korps bedanken.

Duizenden werden aan hun lot overgelaten in de Superdome,

vijf dagen lang bij 35 °C

en de ontstellende luchtvochtigheid van het zuiden.

Het water van het Pontchartrain-meer stond nu gelijk met de stad.

Sommige plaatsen waar de arme en zwarte bevolking woont/woonde
meer dan 7 meter diep.

Foto's van doden: een oude vrouw in een rolstoel waarin ze overleed...

naast haar nog een lijk op de grond... allemaal emblematisch.

En rondom hen mensen die schreeuwen en om hulp smeken.

Elk racistisch stereotype

van het zwarte leven in Amerika werd tentoongespreid.

Wanhoop, schieten, plunderen...

Uiteindelijk begonnen er op de vijfde dag enkele vrachtwagens met water
en eten aan te komen en bussen om mensen weg te brengen.

Vandaag zou de stad geëvacueerd moeten zijn.

Bush zei dat niemand dat had verwacht.

Maar het FEMA en anderen hadden die scenario's allang voorspeld.

Net zoals Condi Rice zei: wie had ooit gedacht dat ze met vliegtuigen in het WTC zouden vliegen.

(dat vroeger al was aangevallen en aan dat scenario was ook al gedacht)

Vandaag is hij opnieuw onderweg nadat hij besepte wat hij had gedaan en meer precies, niet had gedaan.

En nog meer fotosessies.

Er zijn weinig presidenten die ik zo verafschuw als deze huichelaar, leugenaar en ten derde, met zijn dwaze geparadeer.

Gisteren is rechter Rehnquist gestorven in Arlington.

Vanochtend stelde Bush Roberts aan als zijn vervanger.

Dat heeft niet lang geduurd.

De schaamteloze racistische teksten waarmee bij dat alles wordt uitgekapt zijn verbijsterend.

... misschien hoopte ook ik dat het voorbij was of beter aan het worden was.

Ik herinner me dat ik het daar een tijdje terug eens met jou over had bij Ocean,

maar we zijn niet erg ver geraakt.

(Terzijde: een paar maanden geleden stond er een lang stuk in Harper's
over hoe de "verkiezing" in Ohio gestolen was.)

Of de foto van Al Gore die in de senaat na de eerste "verkiezing"
protesterende congresleden afwimpelde.

(zie de film van M. Moore. Ik betwijfelde of hij (Gore) beter zou
zijn geweest.

Maar Kerry zou dat zeker zijn geweest.)

Wat hij (Bush) en zijn hielenlikkers dit land aandoen maakt me bang.

Het zal verslechteren.

Welkom aan het verleden voor ons allemaal.

Ik hoop dat je deze clip daar kunt openen.

Wanneer kom je terug?

We spreken elkaar zeker nog.

Ik hoop dat je dit kunt openen.

R

Tekst: R.M.

Muziek: Sam Cooke, Zomby

Concept, bewerking + vorm: Tony Cokes