

RECORREGUTS

PUNK. ELS SEUS RASTRES EN L'ART CONTEMPORANI

La persistència de la ràbia i la incomoditat a la producció artística contemporània.

Recorregut per MACBA_Webmaster **Etiquetes** art, punk, situacionisme, activisme, música, dadaisme, no wave, rock, fanzines, music, activism, dadaism, situacionism

"[...] Porque más allá de la pregunta sobre el sentimiento de estafa, mezclada con el mal sonido, la sangre de Sid y la euforia de unos frente a la decepción de otros, todos elementos que vendrían ya a conformar un imaginario y un actitud punk, Greil Marcus se fija en el rechinar de dientes de Johnny Rotten cuando arrastra las erres mientras canta «Anarchy in the UK». Ese es el punto de anclaje, el lugar en el que detecta que hay un ruido secreto que recorre el siglo XX, que ese rechinar de dientes contiene una rabia y un malestar que vienen de mucho más lejos. Es una intuición. Algo así como saber que los aullidos dadaístas de Kurt Schwitters recitando la *UrSonate* el 14 de febrero de 1925 en casa de Irmgard Kiepenheuer en Potsdam, como los de Hugo Ball recitando "Karawane" disfrazado con cartones formando unas manos como garras y un sombrero de punta en el Cabaret Voltaire de Zúrich en 1916, como los ruidos de "Hurlements en faveur de Sade", de Guy Debord, el situacionista, alternando blanco y negro sobre la pantalla del cine club d'avant-garde de París el 30 junio de 1952, como los aullidos de Van Duyn con ropas hechas jirones anunciando en mayo de 1965 el nacimiento de los "provos" en Ámsterdam, que acabarían lanzando bombas de humo durante la boda de los príncipes holandeses y como tantos otros aullidos, como si todos ellos tuviesen en común que surgen del mismo malestar y la misma rabia frente a la realidad. Esa es la genealogía que intuitivamente recupera Greil Marcus y en la que el punk es la punta del iceberg, el último momento organizado o reconocible en el que un legado oculto del siglo XX, que se remonta a dadá y pasa por el situacionismo, aparece presente de manera furiosa, como una explosión o un incendio."
David G. Torres

CONTINGUTS



HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE

Guy Debord
"Hurlements
en faveur de
Sade", 1952

1952 Enregistrament audiovisual



A finals de la dècada de 1950 Guy Debord va fer un film avantgardista radical titulat "Hurlement en faveur de Sade", en el qual una sèrie de pantalles en negre, acompanyades d'alguns comentaris, anunciaven la fi de la ingenuïtat visual. La pel·lícula de Debord era una mena de suïcidi visual, una crítica radical de la imatge percebuda com a una cosa no ja completament acrítica, sinó al servei sempre de la manipulació ideològica. I per això Debord va pronunciar aquesta divertida frase: «Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films. Passons si voulez au débat.» La paraula seguida de l'acció havia de substituir la imatge seguida de la inacció o de la contemplació.

Tant el Situacionisme com l'artífex principal de la Internacional Situacionista Guy Debord, son referències fonamentals del punk.

Entre 1965 i 1967, en les accions i intervencions públiques a Amsterdam i altres ciutats holandeses, el moviment contracultural de caire anarquista Provo es va dedicar a atacar per diversos flancs les estructures socials de l'Estat, combinant l'humor absurd i el cinisme amb la intenció de despertar el sentit crític del públic i provocar el canvi social. Tot i la seva breu existència, l'activisme conceptual i les propostes polítiques de Provo, fenomen equidistant entre un moviment artístic i un partit polític, van aconseguir capturar l'esperit de tota una generació d'holandesos, i van compartir època amb els inicis del moviment hippy.

El moviment Provo, que adopta el nom de l'expressió utilitzada pel sociòleg holandès Wouter Buikhuisen per referir-se als "joves gamberros" del carrer, va ser fundat per Robert Jasper Grootveld i Roel van Duyn el maig de 1965. Els integrants del moviment es van dividir en dos grups. El grup teòric va ser impulsat per Van Duyn, aleshores estudiant de filosofia, amb l'aspiració de dotar de consciència revolucionària els moviments urbans de l'època. El segon gran grup estava constituït pels happeners, el màxim exponent dels quals va ser Robert Jasper Grootveld, artista, interessat en la màgia i gran agitador a través dels seus happenings exhibicionistes.

Els happenings i les accions dels membres de Provo, predecessors dels moviments de protesta que es van generar entorn del fenomen hippy dos anys més tard, pretenien agitar la consciència social, i posava èmfasi en temes com la importància de la salut i la conservació del medi ambient, o la transformació de la propietat privada en pública. Una de les primeres accions del moviment va ser l'anomenat Marhuettegeme, concebut com un joc destinat a posar en relleu la ignorància dels estaments oficials, i en particular dels agents de policia, en relació amb el consum de cànnabis. El joc consistia a aconseguir ser detingut (òbviament, per ser posat en llibertat sense càrrecs) per consumir substàncies com te, espècies, etc.

Juntament amb els seus principals líders, l'artista Constant [Nieuwenhuis] –que va editar el número 4 de Provo, dedicat íntegrament al seu projecte New Babylon–, va exercir un paper rellevant en la configuració de la base conceptual del moviment, anomenada filosofia blanca. Aquesta filosofia va donar lloc als plans blancs, o propostes estratègiques de política especulativa sobre el panorama polític que, majoritàriament, denunciaven problemes socials i tenien l'objectiu de convertir Amsterdam en una ciutat més habitable. Entre d'altres, van destacar el Pla blanc de les bicicletes, que proposava l'ús massiu de la bicicleta com a mitjà de transport urbà per tal de disminuir el trànsit i la consegüent contaminació atmosfèrica; el Pla blanc per a l'allotjament, que impulsava l'ocupació d'edificis i apartaments buits per resoldre el greu problema d'habitatge a Amsterdam; i el Pla blanc de les xemeneies, durant el qual els integrants del grup es van dedicar a pintar de blanc les xemeneies de les instal·lacions industrials més contaminants. Entre les accions de protesta i conscienciació, una de les que va tenir més ressò va ser la seva oposició al casament de la Princesa Beatriu amb Claus von Amsberg, que havia estat membre de les Joventuts Nazis.

A banda dels plans, el moviment també va desenvolupar la seva activitat en altres facetes, com l'organització de concerts, xerrades filosòfiques i sessions de jocs malabars, la creació d'espais per al consum controlat de drogues (predecessors de les actuals narcosales), etc. Per difondre les seves activitats i la seva filosofia, els provos van fer un ús extensiu de les publicacions en paper, entre les quals destaquen De new Babylon informatief (quatre números publicats, Amsterdam, 1965-1966), en què Constant va desenvolupar les seves noves estratègies i projectes d'urbanisme; el fullet setmanal Image; el còmic God, Nederland en Oranje; i un gran nombre d'octavetes i fulls de mà. Una part d'aquestes publicacions van ser denominades Provocations, i numerades en sèrie de l'1 al 17.

Oficialment, el moviment va desaparèixer el maig de 1967, encara que una part dels seus integrants van continuar actius fins al juny de 1968. Diversos factors en van provocar la desaparició: d'una banda, els estaments oficials van intensificar la repressió contra tota mena de moviments revolucionaris juvenils, no només a Holanda sinó també en altres països, i això va comportar una certa desmoralització general. Alhora, però, els principals enemics del moviment van ser destituïts dels seus càrrecs oficials, i els sectors polítics més moderats van començar a integrar una part de les propostes Provo en els seus programes, cosa que desactivava alguns dels arguments del moviment. Un altre factor va ser el desmembrament del grup dirigent: alguns dels seus membres van decidir integrar-se a la vida política oficial, mentre que d'altres radicalitzaven la seva actitud d'oposició envers l'oficialitat.

La revista

Provo va ser una de les publicacions més representatives i destacades del moviment. El primer número, que va aparèixer el juliol de 1965, contenia el manifest Provo, escrit per Roel van Duyn, i incloïa receptes obsoletes per a la fabricació de bombes casolanes extretes de pamflets anarquistes del segle XIX. A causa d'aquesta informació, que va ser considerada altament perillosa per la policia, quatre-cents dels cinc-cents exemplars que constituïen el tiratge van ser confiscats i destruïts. En total es van publicar quinze números –amb una periodicitat inicialment mensual, que després es va anar fent més irregular– i un butlletí extraordinari de Provo, l'últim número del qual va aparèixer l'abril de 1967.

Com que els impressors oficials rebutjaven imprimir aquestes publicacions, considerades subversives, els integrants del col·lectiu es van haver d'ocupar directament de la impressió de la revista. Provo es va imprimir gairebé sempre en blanc i negre, amb l'excepció d'algunes portades i d'alguns números, impresos a dues tintes. Els números de l'1 al 6 estan impresos en ciclostil, i els números del 7 a l'extra en òfset. En la seva producció, els factors estètics ocupaven un segon pla, si bé els autors procuraven allunyar-se de les estètiques publicitàries que s'havien estès a partir dels anys cinquanta. La uniformitat i la coherència del seu estil responen més aviat a les mancances tècniques i econòmiques que condicionaven els seus processos de producció: l'objectiu principal era obtenir el màxim nombre d'exemplars per aconseguir-ne una distribució al més àmplia possible, però amb el mínim pressupost. Per això van triar el format i les característiques formals que s'adaptessin més bé a aquests fins.


Provo comparteix amb les altres publicacions del moviment dos elements gràfics significatius. El símbol de la poma, o gnot, concebut el 1962 com una representació psicogeogràfica de la ciutat d'Amsterdam i transformat en el logotip no oficial del moviment, va aparèixer sovint no només a les pàgines de la revista i d'altres publicacions, sinó també en pintades urbanes. La trama de la paret de maons, per la seva banda, va ser un motiu recurrent, en un gest de complicitat amb la seva consideració dels murs –i, per extensió, de la ciutat mateixa– com una tela en blanc sobre la qual es podien expressar noves idees.

A l'Arxiu del MACBA es conserva la col·lecció completa de la revista, és a dir, els quinze números i el butlletí extra publicats. Cal destacar que el número 1 correspon a una edició facsímil que es va fer el 1966 per la revista belga REVO.

1965-1967Publicació en sèrie



El moviment Provo, que adopta el nom de l'expressió utilitzada pel sociòleg holandès Wouter Buikhuisen per referir-se als "joves gamberros" del carrer, va ser fundat per Robert Jasper Grootveld i Roel van Duyn el maig de 1965.

 Akihito Shirakawa "Andy Warhol's index (book) / with the assistance of Stephen Shore ... [et al.] and particularly Davi...", 1967

ANDY WARHOL'S INDEX (BOOK) / WITH THE ASSISTANCE OF STEPHEN SHORE ... [ET AL.] AND PARTICULARLY DAVID PAUL ; SEVERAL PHOTOGRAPHS BY NAT FINKELSTEIN ; FACTORY FOTOS BY BILLY NAME

Conté: un flexi-disc de 45 R.P.M. amb un retrat de Lou Reed i una cançó de Nico and the Velvet Underground; un castell pop-up que fa referència a la casa de Los Angeles on assajava la banda; un paper plegat en forma d'acordió; un pop-up amb forma d'avió; un disc de paper "The Chelsea Girls"; un dodecàedre; un desplegable amb la il·lustració d'un nas; un pop-up d'una llauna de salsa de tomaquet Hines; un full perforat amb rectangles (presumiblement pastilles de LSD), i un globus (enganxat a la pàgina contigua).

1967 Monografia



Andy Warhol va néixer l'any 1928 a Pittsburgh (Pennsilvània). El 1945 va ingressar a l'Institut Carnegie de Tecnologia, on va cursar estudis de dibuix i pintura. Després de graduar-se el 1949, es va traslladar a Nova York, on aviat va començar a tenir èxit com a il·lustrador publicitari. L'any 1963 va decidir fixar la seva residència i el seu estudi al carrer 47 Est, el local conegut com The Factory, que aviat es va convertir en lloc de trobada d'artistes, músics, famosos i membres de l'avantguarda nova iorquesa. Durant la dècada dels seixanta, Warhol, en la necessitat de transgredir els límits convencionals de l'art, va començar a experimentar amb altres disciplines artístiques. En primer lloc va ser el cinema, i va convertir The Factory en un estudi cinematogràfic en el qual va rodar més de 500 pel·lícules, la major part sense estructura ni guió. Posteriorment, la música, per a la qual cosa va esdevenir mànager de la banda The Velvet Underground i va organitzar happenings multimèdia anomenats The Exploding Plastic Inevitable, en els quals combinava actuacions, ball i música.

RWM CURATORIAL: INTERRUPCIONS #3 DEUTSCHE KASSETTENTÄTER. L'ECLOSIÓ DE LA CULTURA DE CASSETS CASOLANS A ALEMANYA #1

Felix Kubin reviu la vitalitat de la Neue Deutsche Welle a través d'arxius mig perduts en cintes casolanes publicades entre 1981 i 1993.

Ràdio web MACBA Consulta més informació sobre l'àudio. Aquest programa és una producció de Ràdio web MACBA.



RWM CURATORIAL: INTERRUPCIONS #5 DEUTSCHE KASSETTENTÄTER. L'ECLOSIÓ DE LA CULTURA DE CASSETS CASOLANS A ALEMANYA #2

Alfred Hilsberg, fundador del segell discogràfic ZickZack, i l'escriptor Frank Apunkt Schneider parlen sobre el context cultural, social i polític d'Alemanya a les acaballes dels setanta, un brou de cultiu que va donar lloc a una música radicalment nova que Schneider defineix com "l'agressió sense rumb dels sorolls alliberats".

Ràdio web MACBA Consulta més informació sobre l'àudio. Aquest programa és una producció de Ràdio web MACBA.

ROCK MY RELIGION

Ann Lee, una obrera analfabeta del Manchester industrial de mitjans del segle XVIII, va fundar la religió Shaker.

Hi va veure una resposta als problemes de la classe obrera. Els casaments heterosexuels produïen una multitud de nens famolencs que els amos de les fàbriques explotaven com a mà d'obra barata. La Bíblia presentava el casament heterosexual com el resultat no natural del pecat d'Adam al jardí de l'Edèn. En un principi, Adam havia estat creat bisexual i independent. Déu va castigar l'Home i la Dona obligant-los a assumir una feina alienant i a patir les tortures del part. Ann Lee creia que ella era l'encarnació femenina de Déu mentre Jesús havia estat la seva encarnació masculina. Volia crear una comunitat utòpica basada en la contingència sexual, l'estricta igualtat entre homes i dones i una economia totalment basada en els oficis on els béns pertanyerien a tots els membres en comú.

La primera comunitat Shaker es va formar a Amèrica l'any 1774. Els Shakers es dedicaven a treballar de forma sòbria i senzilla; van ser coneguts per les innovacions en el disseny de mobles i per la seva arquitectura austerament funcional. Qualsevol tipus d'ornament era eliminat perquè representava una mostra del pecat i la falsedat. Les seves sales de reunió reflectien la simetria bilateral de l'organització sociosexual Shaker. Dos grups que es donaven la cara, dues sortides separades i dues escales que es comunicaven amb les residències dels membres masculí i femení de major edat.

Els Shakers practicaven una dansa de trànsit extàtica, el propòsit de la qual era guarir l'ànima i fer sortir el dimoni del seu amagatall. Rodolaven per terra o bordaven com a gossos per alliberar-se del fals orgull. Per a molts, el sentit comunitari dels Shakers va ser un antídote a l'individualisme purità. El purità es trobava sol amb la seva consciència i la seva culpabilitat. Només podia evitar condemnar-se si l'esperit venia el cos a la recerca d'una feina remunerada. Com a reacció a aquesta postura i al deisme oficial de la República, l'any 1800 va iniciar-se al Sud el "Gran Ressorgiment Religios" i es va estendre arreu d'Amèrica. A les reunions celebrades en tendes de campanya molts es van veure impel·lits a penedir-se i van començar a "parlar en llengües"; es van introduir les guitarres en els serveis amb gent "giravoltant i sacsejant-se" mentre recitaven frases bíbliques en el seu desig col·lectiu de renèixer a través del sofriment de Jesús.

Durant els anys cinquanta del segle XX apareix una nova classe: l'adolescent. La seva religió és el rock 'n' roll. Aquesta classe ha estat deslliurada del treball per no engruixir la llista d'aturats de la postguerra; el desfici de l'adolescent és ser un consumidor. Malgrat estar alliberat de la idea paternalista del treball, el fet de tenir només temps lliure genera avoriment i revolta.

El rock sembla enforte's de la religió tradicional, dessublimitzant la sexualitat reprimida de la doctrina puritana necessària per justificar el treball com a salvació. Les formes del rock incorporen el "parlar en llengües" del ressorgiment de la tenda i el ball bellugadís dels Shakers. Tanmateix, el rock ara exigeix sexe, lliure dels lligams de la vella família i la reproducció. Glorifica el pecador no penedit, però també expressa l'anhel d'una nova estructura familiar no edípica en el concepte de la banda de rock.

Es postula un nou "Cel Adolescent". Els teenagers són "teenangels" i s'assemblen als àngels en la manera com les seves veus oscil·len entre el baríton "varonil" i el falset "efeminat"; i en la manera com els seus cossos estan mig formats, amb la cara angèlica. Mentre l'antiga cultura adulta veia els nens com a "àngels" innocents, els adolescents entenen l'aspecte angèlic relacionat amb l'èxtasi dels primers sentiments sexuals virginals. El sexe es veia alliberat de la reproducció, la família i la responsabilitat social.

La teologia del rock de la "diversió" es basa en un canvi, després de la Segona Guerra Mundial, en la concepció de l'Apocalipsi. Per als religiosos del segle XVIII, l'Apocalipsi representava un anhel de culminació de la història que faria realitat les seves visions utòpiques en el qual ells, els Elegits, serien salvats. A mesura que la creença religiosa anava disminuint al llarg del segle XIX, el progrés científic va reemplaçar la creença en Harmagedon per la creença que la solució a les malalties socials s'aconseguiria mitjançant el desenvolupament de la tecnologia. De cop i volta, amb el rerafons de la bomba atòmica, aquest optimisme va ser negat: la tecnologia de l'home tenia el potencial d'arrasar el món en un sense sentit final, l'Harmagedon negatiu.

La ideologia del rock neix de la futilitat del plaer ajornat, si el món és a punt d'acabar, i del rebuig del règim de treball i de la tecnologia que va fer possible la bomba.

El club de rock i els concerts són com una església, santuaris contra el món adult. Els instruments elèctrics desencadenen energies anàrquiques per a les masses. L'estrella de rock sacrifica el seu cos i viu en oposició al règim de treball; vivint la seva vida cercant els límits, transcendent els valors del treball de cada dia. La seva transcendència s'aconsegueix al preu de sacrificar la seva habilitat per convertir-se en adult. Ha de morir o caure del pòdiu.

A finals dels anys seixanta els grups de rock vivien com famílies nombroses en grans cases urbanes, viatjant als concerts en autobusos condicionats per a la vida col·lectiva. En els concerts a l'aire lliure, els seguidors vivien plegats en tendes de campanya.

En un principi, el rock expressava la sexualitat masculina adolescent. La guitarra elèctrica, la veu projectada pel micròfon i el cos de qui actuava es van convertir en símbols fàl·lics. En un concert a Miami, la policia va arrestar Jim Morrison. Segons diuen, havia ensenyat les seves parts. Havia arribat a creure que el rock, havent-se convertit en un gran negoci, havia mort. Per al públic, el fet d'ensenyar el penis va ser un gest patètic; per a Morrison significava la mort del seu valor com a estrella del rock. Ensenyant el seu penis (patètic), en comptes de transformar el seu cos i la seva actuació en quelcom fàl·lic, va voler qüestionar la mística del rock com a espectacle. Les anteriors actuacions de Morrison havien pres la forma del ritual. Amb aquest ritual de la "mort del rock" volia tornar a promulgar el complex de castració. Mitjançant la seva pròpia pèrdua de la masculinitat expressava el seu desig de veure que el rock propiciava la destrucció de l'ordre edípic.

Patti Smith va emparar-se del "viatge negatiu" de Morrison i va intentar fer d'ell -i del rock- un producte social positiu. És la primera que va fer evident la veritat que el rock és una religió. Patti creia que el paper de la sacerdotessa egípcia pre-patriarcal es podia combinar amb el "parlar en llengües del ressorgiment de la tenda de campanya" per crear un nou llenguatge, el del rock, que no seria ni masculí ni femení.

La religió dels adolescents dels anys cinquanta i la contracultura dels anys seixanta és adoptada per artistes pop que proposen el final de la religió de "l'art per l'art". Patti va una mica més lluny, postulant el rock com a forma d'art que finalment abraça la poesia, la pintura i l'escultura. Si l'art és només un negoci, com suggereix Warhol, aleshores la música expressa l'emoció més comuna i transcendental que l'art ara rebutja. Dan Graham, 1997

1982-1984 Enregistrament audiovisual



"Rock my religion" s'ha convertit en un dels vídeos referència per parlar de la relació entre art i rock, especialment en el cas del punk, on aquest documental retrata l'escena de Nova York. Dan Graham es distancia del tractament del rock de manera acrítica per fer un anàlisi en clau sociològica i antropològica: el punk com una nova religió. Fragment del catàleg "PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo"

MIKE KELLEY. 1985-1996

Mike Kelley va néixer l'any 1954 a la ciutat de Wayne, prop de Detroit (Michigan, Estats Units). Va cursar estudis a la Universitat de Michigan, Ann Arbor (1972-76), i després al California Institute of the Arts, a Valencia (Califòrnia), on va assistir a les classes de Douglas Huebler i John Baldessari, entre d'altres. Ha participat en exposicions de prestigi internacional com la Documenta de Kassel, la Biennal de Sydney o la Biennal de Venècia, i la seva obra s'ha exposat en els principals museus del món. El Whitney Museum de Nova York li va dedicar una àmplia retrospectiva l'any 1993.

L'exposició Mike Kelley: 1985-1996 fou concebuda com una retrospectiva, i va presentar el més significatiu de la producció artística de Mike Kelley realitzada fins el 1996. Es van presentar més d'un centenar d'obres cedides per diverses col·leccions públiques i privades, tant d'Europa com dels Estats Units: pintures, escultures, instal·lacions, fotografies, aquarel·les, maquetes arquitectòniques, vídeos i peces musicals.

Considerat com un artista multidisciplinari, des del seu inici artístic, al final dels anys setanta, Mike Kelley s'ha interessat en l'anàlisi crítica d'algunes de les convencions religioses, psíquiques o econòmiques en què es recolza la civilització occidental. En la cultura popular, els seus símbols, les seves fites i els seus mecanismes de seducció, l'artista hi troba temes i materials per desenvolupar un discurs sincrètic on convergeixen conceptes com ara la psicoanàlisi, la història de la cultura visual o els mitjans de comunicació. En els seus treballs extravertits, la trivialitat de l'existència humana en el món contemporani i la banalitat pròpia de la vida quotidiana es converteixen en estructures formals grotesques i gairebé surrealistes no exemptes de sarcasme.

A Europa es va donar a conèixer gràcies a les seves instal·lacions amb ninots de peluix. La mostra n'inclou la instal·lació Craft Morphology Flow Chart (Diagrama de morfologia artesana), 1991, que per a l'artista és la síntesi d'aquesta part de la seva investigació sobre les negociacions domèstiques dels afectes. El treball dels darrers anys, que Kelley titula genèricament «Missing Time» (El temps perdut) fou també àmpliament representat a l'exposició. Mereix un interès especial en aquesta retrospectiva la col·laboració de l'artista amb altres creadors com Tony Oursler, Paul McCarthy o Bruce i Norman Yonemoto, així com una recopilació de la seva activitat musical amb diferents autors de l'escena avantgardista californiana.

En aquesta exposició es va presentar com a novetat la versió recent que l'artista va realitzar especialment per al MACBA de la complexa instal·lació Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile, (La caverna de Plató, La capella de Rothko, El perfil de Lincoln) del 1985. Es tracta d'un treball sobre la possessió i la necessitat de donar nom a les coses, i està inspirada en una de les performances que Kelley va fer al començament dels anys vuitanta en forma de concert de rock, amb la col·laboració del grup de rock Sonic Youth.

Sobre aquesta instal·lació, que obligava als visitants a entrar-hi tot arrossegant-se per terra per traspasar el llindar de l'entrada, presentem per una banda un fragment del text del catàleg de l'exposició que contextualitza l'obra dins la trajectòria de Kelley; per l'altra una recreació del recorregut (visual i sonor) que realitzaven els visitants dins de la «La caverna de Plató».

Pots mirar la recreació de la instal·lació aquí.

OBRE LA PORTA I DEIXA'L ENTRAR
Elisabeth Sussman

[...]

La majoria d'obres de la primera època de Kelley es basaven en la performance, cada una de les quals girava, suposadament, al voltant d'un tema. El llenguatge agosarat i corrosiu de Kelley modelava una narració d'estructura flexible que ell mateix alterava durant la representació. Les seves accions no eren simples lectures, ja que implicaven la manipulació d'elements accessoris, objectes que feia a propòsit del tema de l'obra. Sovint no hi havia música. Tanmateix, mentre estudiava a Cal Arts, Kelley va formar part d'un grup anomenat The Poetics, juntament amb d'altres alumnes de l'escola (Tony Oursler, Don Krieger, Mitchell Syrop i John Miller). The Poetics se situaven clarament en el camp de l'art rock. En els seus inicis, el grup improvisava i utilitzava objectes accessoris i un vocabulari humorístic, d'una manera semblant a les performances que solia fer Kelley. Irònic i autoreferencial sobre la teatralitat del rock, The Poetics era, de fet, un grup de performance. Més endavant, les seves actuacions van ser exclusivament musicals.

L'estatus de culte que va assolir Kelley com a artista de performance va anar paral·lel a la fama que va adquirir com a creador d'obres que es podien exposar a les galeries, tot i que aquestes –principalment dibuixos i objectes– sorgien de la seva relació amb el tema de la performance i sovint portaven el mateix títol. La seva activitat amb el grup de música va anar minvant. Però l'actitud afectada i irònica de la teatralitat del rock es va mantenir com un tret característic ocasional de les seves actuacions.

La primera gran obra on s'apleguen tots els recursos dels interessos inicials de Kelley és Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile, finalitzada l'any 1986. Un elaborat i complex conjunt de relacions configura la subestructura d'aquesta peça que s'ordena al voltant d'una noció absurda. Kelley basteix una història al voltant de tres figures històriques aparentment deslligades. Segons la concepció de Kelley, el que uneix aquests tres personatges és que cadascun porta un terme específic associat possessivament amb el seu nom. L'artista va elaborar una sèrie de textos, imatges i banderes per a una instal·lació i una performance on establia associacions lliures al voltant d'aquestes «possessions», amb la finalitat que les capelles, les cavernes i els perfils es relacionessin d'una manera aparentment arbitrària. L'anarquia de la seva obra contrasta de ple amb la seriositat del tema de fons: filosofia, art i història. El mordaç atac de Kelley contra aquests temes profunds es revela més clarament en els aspectes associats a la instal·lació i la performance. En la instal·lació, l'espectador es convertia en un actor punk, forçat a situar-se en una posició que denigra violentament els temes de l'obra. Kelley disposa aquesta transformació de la manera següent: el centre de la instal·lació és una estructura tancada amb forma de caverna-capella, amb banderes penjades i il·luminada amb una incandescent llar de foc simulada. Per entrar en aquest recinte, l'espectador ha d'«actuar» (perform): només pot accedir a l'interior de quatre grapes, de panxa a terra i lliscant per l'estret espai que queda sota una pintura. La pintura conté un text dirigit a l'espectador com si aquest fos un cuc (la forma de vida més denigrant que hi pot haver en una caverna) i un espeleòleg. Arrossegant-se per entrar i sortir d'aquest recinte «sagrat» esvaeix la dignitat d'assistir a aquests temples, fent miques la metafísica i la poètica del patriotisme, l'apreciació de l'art i l'especulació filosòfica.

Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile va culminar el 1986 en una performance a l'Artists Space de Nova York. En aquella ocasió, Kelley va fer servir la teatralitat del rock com a teló de fons per atacar la megalomania del tema –la veneració social de la història, l'art, el patriotisme. Va adoptar la personalitat d'una estrella de rock per vomitar les desagradables paraules del seu text. Mentre deia els noms dels estats americans on hi ha grutes –Arkansas, Florida, Louisiana, etc.–, puntuava la seva diatriba amb detonacions i cops, i amb un «mur de so» de guitarra interpretat per la banda Sonic Youth, amagada darrere la cortina de l'escenari. Repetint totes les associacions de paraules que li venien al cap, Kelley feia una arenga sobre l'alliberament sexual, que vinculava a la llibertat (Lincoln va alliberar els esclaus), proclamant que ell també era lliure... lliure de jugar amb nines, lliure de ser ell mateix (el seu cos era el seu jo), de treure's els pantalons. Tota l'acció també es puntuava amb el soroll de guitarres de rock. La performance de Kelley desmifitica el fervor que genera el tema de l'obra, utilitzant l'estructura més simple del rock –soroll– i portant-la fins a l'absurd amb una arenga verbal, que n'exagera i n'amplifica les lletres.

[...]

Elisabeth Sussman: "Obre la porta i deixa'l entrar", a Mike Kelley. Barcelona: MACBA, 1997.

 Sir Drone de Mike Kelley i Raymond Pettibon, 1989

SIR DRONE

Figura de culte entre els cercles underground de Califòrnia als anys setanta per la seva crítica punyent del capitalisme americà, Raymond Pettibon va fer una sèrie de vídeos casolans a partir dels anys vuitanta. Són vídeos fets amb amics i protagonitzats pels artistes i els músics que li van donar suport des del principi, quan dibuixava cobertes de discos, cartells de concerts i flyers per a grups musicals de l'escena punk de Los Angeles com Black Flag o Minutemen. La contundència dels seus dibuixos a tinta amb icones de la cultura nord-americana -surfistes, jugadors de beisbol i personatges coneguts com Charles Manson, John F. Kennedy o Marilyn Monroe- i els seus textos provocadors es mantenen en aquestes cintes d'estètica amateur.

Enregistrada durant dos dies, Sir Drone narra les peripècies de dos adolescents que el 1970 intenten formar una banda de rock punk en un barri industrial de Los Angeles. La cinta, protagonitzada per Mike Watt, baixista de la mítica banda Minutemen i pel també artista i provocador Mike Kelley, constitueix un fresc sobre el desencís que el hipisme havia provocat en la generació que venia al darrere. Mike Kelley aporta al projecte part de la irreverència i el llenguatge corrosiu que mostrava en les conegudes performances i en una activitat musical propera al rock més rebel. Respecte a la seva col·laboració amb Raymond Pettibon a Sir Drone, va escriure: «Els dibuixos intel·ligents de Raymond Pettibon han estat els meus preferits durant molt de temps. El 1988 va enregistrar algunes cintes de llargmetratge amb un equip de vídeo casolà. Totes es referien a temes radicals als Estats Units: la família Manson, el segrest de Patty Hearst per part de l'SLA, la Weather Underground i els inicis del moviment punk americà. Aquest últim és el tema de Sir Drone».

Els dos protagonistes del film s'enfronten a les diverses qüestions ètiques i estètiques que els planteja el seu intent d'obrir-se camí en el món de la música. Tot i la duresa dels diàlegs i la profunda incredulitat i el clar refús de la doble moral que transmeten els seus protagonistes, les cintes de Pettibon commouen per la seva capacitat d'incidir en les contradiccions de la cultura americana.

1989 Enregistrament audiovisual



Enregistrada durant dos dies, Sir Drone narra les peripècies de dos adolescents que el 1970 intenten formar una banda de rock punk en un barri industrial de Los Angeles. La cinta, protagonitzada per Mike Watt, baixista de la mítica banda Minutemen i pel també artista i provocador Mike Kelley, constitueix un fresc sobre el desencís que el hipisme havia provocat en la generació que venia al darrere.

 Mike Kelley / Paul McCarthy "Fresh Acconci", 1995

FRESH ACCONCI

Film: 45 min, color, so

Basat en les obres de Vito Acconci: Claim Excerpts (1971), Contacts (1971), Focal Points (1971), Pryings (1971), Theme Song (1973)

Repartiment: Nancy Paradis, Andre Paradis, Roosevelt Flenourg, Heather Kennedy

Directors: Paul McCarthy, Mike Kelley

Producció: Steve Cioffi, Scott Hopper

Director de fotografia: Ken Marcus

Assistent d'il·luminació: Leonard Kuperstein, Jeffrey Dean Zawitkoski

Operador de SteadyCam: Jerry Hill

Maquillatge i perruqueria: Lee Garland

Assessor tècnic Norman Yonemoto

Estudi de muntatge: Pacific Ocean Post

Productor executiu: Tom Patchett

Els artistes Paul McCarthy i Mike Kelley replantegen les clàssiques performances dels anys setanta de Vito Acconci, sota el punt de vista irònic de la sensibilitat de Califòrnia del Sud. McCarthy declara: «(Fresh Acconci és una referència a l'art d'ara, a un ressorgiment dels setanta i un interès per la joventut en el món de l'art. També hi ha referències a les pel·lícules de Hollywood en súper 8 i al porno tou que es feia als turons de Hollywood.... A Fresh Acconci, l'escena artística de Nova York art es barreja amb Hollywood. Se solapen dues classes d'estètica. El film creua la línia del que és políticament correcte, tot estovant o obscurint el significat.»

Text del catàleg d'Electronic Arts Intermix

1995 Enregistrament audiovisual

RWM RECERCA: AVANT #8. VAGINA DENTATA ORGAN. PART I

Monogràfic sobre la trajectòria i el context de Vagina Dentata Organ, amb el testimoni de Marc Valls, Pau Riba, Paco Alvarado, Xavier Cot, Eliseu Huertas i Cos and Marc Viaplana.

Ràdio web MACBA Consulta més informació sobre l'àudio. Aquest programa és una producció de Ràdio web MACBA.

SON[I]JA #222 ANTONI HERVÁS

Antoni Hervás parla de fanzines expandits, d'atrancaments, de la seva àvia, de parcs temàtics de sirenes, d'Hèrcules, de fotocòpies i d'entendre el lúdic com un sistema de resistència.

Ràdio web MACBA Consulta més informació sobre l'àudio. Aquest programa és una producció de Ràdio web MACBA.

RWM ESPECIALS: FONS AUDIO #27 JORDI COLOMER

Jordi Colomer va estudiar Art a l'Escola EINA, Història de l'Art a la Universitat Autònoma i Arquitectura a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Tot això en el context de la Barcelona aperturista dels vuitanta.

Després d'una breu incursió en el camp de l'abstracció pictòrica, aviat va començar a experimentar amb les possibilitats d'una escultura que s'expandia cap a terrenys escenogràfics i arquitectònics. A aquest primer període es remunten peces com 24 Goldfish inacabats, Frase (Der Wachturm) o Como en casa –totes del 1991–, una mena de trilogia involuntària que presenta un repertori crític d'objectes i situacions domesticoburgeses en vies d'extinció.

Aquests treballs ja posen de manifest una de les inquietuds constants en la trajectòria de Colomer: el qüestionament dels rols i els llocs que ocupa l'espectador dins d'àmbit expositiu i en relació amb les obres.

El lloc i els coses (1996), al seu torn, es presenta com un assaig escenogràfic sobre els vicis i virtuts del projecte arquitectònic racionalista i dels espais museístics.

Totes aquestes obres formen part d'una primera etapa que, estèticament, podríem descriure com a portadora d'un minimalisme molt físic, construït amb materials pobres, fràgils i estranyament quotidians.

A partir de 1996 Colomer comença a treballar amb el format vídeo, que li permet introduir la narració, la ficció i la figura humana. El 1997 presenta la seva primera videoinstal·lació en una sala de projecció construïda amb aquest propòsit dins del MACBA: Simo (1997) és un relat tragicoburlesc entorn de les paradoxals relacions que mantenim amb els objectes, i un pas més en la reflexió de Colomer sobre els límits i les propietats dels espais expositius.

A aquesta etapa de micronarracions cinematogràfiques pertanyen també obres com Pianito (1999), Les Jumelles (2001) o Le Dortoir (2002). És un període marcat pel treball en sets de rodatge molt elaborats, on el decorat determina del tot el comportament dels personatges.

Per això, a partir del 2001, Colomer sent la necessitat de fer sortir els seus actors al carrer perquè interactuïn amb la realitat i la contaminin de ficció. La investigació escenogràfica de l'artista s'obre així a l'espai urbà, on explora els diversos escenaris de la vida social (barris, carreteres, deserts, terrats, etc.). Aquesta fase de la seva producció està marcada per les obres-viatge i comprèn peces com Anarchitekton (2002-2004), un projecte itinerant a través de quatre grans ciutats globals (Barcelona, Bucarest, Brasília i Osaka), en el qual l'acció aïllada d'un personatge (Idroj Sanicne) condensa la reflexió sobre les possibilitats de supervivència poètica que ofereix l'urbs contemporània.

Altres peces d'aquest període són NOFUTURE (Le Havre, 2004), Cinecito (l'Havana, 2006), En la Pampa (desert d'Atacama, Xile, 2008) o Avenida Ixtapaluca (Houses for Mexico) (Mèxic, 2009).

Jordi Colomer ha realitzat escenografies teatrals per a obres de Joan Brossa, Samuel Beckett i Valère Novarina, així com per a una òpera de Robert Ashley. Actualment viu i treballa a cavall entre Barcelona i París.

Ha participat en nombroses exposicions individuals i col·lectives de l'àmbit nacional i internacional, entre les quals podem destacar: Prototips ideals a l'Espai 10 de la Fundació Joan Miró, Barcelona (1986); Gold-fishes al Shedhalle Rote Fabrik, Zuric (1992); Arabian Stars a l'Espacio 1 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2005); Jordi Colomer en el Jeu de Paume, París (2008); o Prohibido cantar / No Singing. Obra didàctica sobre la fundació de una ciutat paradisiàca al Matadero Madrid, Madrid (2012).

Escaleta del programa

00:30 1991: Frase (Der Wachturm), Como en casa i 24 Goldfish inacabats. Peces d'una escenografia domèstica.
04:02 Alta comèdia (1993) i el Teatro Maravillas (1995). Escenografies habitades. El transit de l'escenari a la ciutat.
06:00 El lloc i les coses (1996). La reinvençió de la maqueta arquitectònica.
07:32 Simo (1997). L'escultor: Sísif al white cube.
12:05 Simo. Els rols de l'espectador.
13:05 Simo. Simón, l'anacoreta del desert.
14:15 Simo. El burlesc, Beckett i el cinema mut.
15:36 Processos de creació col·lectius.
17:31 De Le dortoir (2002) a Anarchitekton (2002-2004)
19:22 Anarchitekton. Barcelona. Els límits de la ciutat.
20:23 Anarchitekton. Bucarest. Urbanisme i dictadura.
21:20 Anarchitekton. Brasília. L'altra utopia moderna.
22:17 Anarchitekton. Osaka. Darrera els neons.
22:32 Anarchitekton. Jordi Colomer versus Idroj Sanicne. De performers i artistes.
25:00 Anarchitekton. Precedents: Père Coco y algunos objetos perdidos en 2001 (2002).
25:57 Anarchitekton. Les maquetes: una vida efimera.
28:56 Anarchitekton. Els personatges prenen el carrer.