

Pop
Politics:
Activis
mos
a 33
Revolu
ciones

POP
POLITICS:
ACTIVISMS
AT 33
REVOLUTIONS

Pop
Politics:
Activis
mos
a 33
Revolu
ciones

30-11-2012 / 21-04-2013

La programación cultural de la Comunidad de Madrid siempre ha puesto un especial énfasis en relacionar los fenómenos de masas con las manifestaciones creativas actuales. Hace seis años, la Comunidad de Madrid ya dedicó un amplio espacio a la revisión de La Movida, ampliamente centrado en la música. En ese momento, se rindió un homenaje a los artistas que, con su actitud vitalista y desinhibida, revitalizaron el panorama artístico y cultural de los ochenta. Posteriormente, el propio CA2M Centro de Arte Dos de Mayo volvió a visitar esa década a través de la exposición *Sonic Youth etc: Sensational Fix*, que concentraba su atención en el formidable impacto que tuvo esa banda neoyorquina en la forma de pensar, hacer música y crear arte. Estas exposiciones siempre han tenido un notable éxito de público, alcanzando cifras que no hacen sino demostrar que los ciudadanos se vuelcan apasionados con estos temas que ponen en relación diferentes manifestaciones creativas.

A través de la exposición *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, el joven comisario madrileño Iván López Munuera nos sumerge en el complejo mundo de los posicionamientos ideológicos contemporáneos,

siempre puestos bajo la lupa de la relación entre música y artes visuales. La exposición está abierta a múltiples interpretaciones y a la actitud activa de sus visitantes, a quienes invito a disfrutar de la música, las imágenes, los films y la cuantiosa información que componen esta muestra.

La Comunidad de Madrid renueva así su compromiso con la creación más actual y su puesta a disposición de un público amplio. Una línea de trabajo que ha caracterizado al CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y que ha hecho que en pocos años se haya situado en un referente cultural de primer orden para los ciudadanos madrileños y para los muchos turistas que se acercan hasta Móstoles buscando las propuestas más renovadoras.

La Comunidad de Madrid quiere dar las gracias a todos los coleccionistas que han prestado obras para ser expuestas en Móstoles, el comisario, los patrocinadores y, en general, a todos aquellos que han hecho posible que este proyecto sea realidad. Nuestro reconocimiento va, como siempre, dirigido a los artistas, como motores que ponen en marcha una buena parte del pensamiento contemporáneo, y a quienes la Comunidad de Madrid presta su apoyo dentro de su política de fomento de las artes y la cultura actual.

Ministry of Employment, Tourism, and Culture

The cultural programme of the Autonomous Region of Madrid has always placed a special emphasis on relating mass phenomena with today's creative production. Six years ago, the Autonomous Region of Madrid dedicated ample space to a revision of the "La Movida" movement centred on its music. In that exhibition homage was paid to the artists who with their lively and uninhibited attitudes revived the artistic and cultural panorama of the 1980s. Later, the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo itself again surveyed this decade in the exhibition *Sonic Youth etc: Sensational Fix*, which focused attention on the formidable impact that this New York band had on the way of thinking, making music, and creating art. These exhibitions have always enjoyed great success among the public, recording attendance figures which demonstrate how visitors passionately took up such themes that relate different cultural expressions with each other.

In the exhibition *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*, the young Madrid curator Iván López Munuera submerges us in the complex world of contemporary ideological positionings, always

seen under the magnifying glass of the relationship between music and the visual arts. The show is open to multiple interpretations and to the active attitude of its visitors, who I invite to enjoy the music, the images, the films, and the abundant information offered in this exhibition.

The Autonomous Region of Madrid thus renews its commitment to the most current creative work and its display for a broad public. A line of work that has characterised the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo and which has made the museum into a leading cultural reference in only a few years, for Madrid citizens and for the many tourists who come to Móstoles looking for the most innovative offerings.

The Autonomous Region of Madrid would like to thank all the collectors who have lent works to be displayed in Móstoles, the curator, the sponsors, and in general, all those who have made it possible for this project to become reality. Our gratitude goes, as always, to the artists, who are the motors that drive a good share of contemporary thinking and whom the Autonomous Region of Madrid supports as part of its policy of promoting contemporary arts and culture.

Presentación

Ferrán Barenblit

Tras más de un siglo en el que la distancia entre la alta y baja cultura ha sido no ya superada sino casi substituida por los continuos viajes de ida y vuelta de elementos pertenecientes, supuestamente, a cada uno de estos ámbitos, que un museo organice una exposición titulada *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* no debería ser ya motivo de sorpresa. Existe un consenso informal que señala que una buena parte de la cultura contemporánea ha definido sus condiciones clave a partir de las ideas, imágenes, sonidos, narrativas, ideologías y actitudes que nos son comunes y, quizá, no seamos conscientes del cómo y por qué. Muchas de ellas provienen de un poco definido, pero evidente, espacio cultural en el que participan a partes iguales individuos y colectivos, fuertemente influenciados por los medios de comunicación y, desde hace algo más de una década, por el advenimiento de internet como lugar de intercambio sometido a sus propias reglas.

El punto de partida de *Pop Politics* es que la agenda política de las artes visuales en muchas ocasiones ha heredado y expandido las experiencias de la música. Muestra cómo muchos artistas y teóricos del arte han frecuentado desde su práctica personal la música tanto sea como productores,

consumidores o agentes críticos. La exposición se sitúa al margen de la consideración formal de la política, la que se refiere a formas de gobierno y procesos de representación, la toma de decisiones y su administración. En su lugar, profundiza en todos esos espacios que delimitan las actitudes tanto personales como grupales y que a menudo refuerzan su propia conciencia e identidad para extenderse después a todos los aspectos de nuestra vida. Muchos de los trabajos presentes en la exposición desafían las narrativas aceptadas por las corrientes de pensamiento mayoritarias como válidas a veces de forma irreflexiva. Igualmente, *Pop Politics* otorga una dimensión política a la forma en la que los movimientos culturales recientes operan en la creación, expresión y difusión de sus ideas, superando la ingenua suposición que sólo se puede actuar políticamente en los discursos explícitos. Algunas obras, por su parte, han tematizado la música, para hallar en ella y en todo lo que le rodea, un campo para analizar y extraer ciertas conclusiones de cómo se estructuran las relaciones personales, sociales o económicas de la actualidad.

Estas cuestiones se encuentran muy cercanas a la programación del CA2M. En el año 2010, el centro

acogió la exposición *Sonic Youth etc: Sensational Fix*, un proyecto comisariado por Roland Groenenboom y producido originalmente por el Museion de Bolzano y Life de Saint Nazaire. La exposición condensaba las relaciones entre la banda y un buen número de creadores en todos los campos –sobre todo la música y las artes visuales, pero también la literatura, o el cine– y recuperaba un momento en la vida de una ciudad, Nueva York, en la que posiblemente se tenía la consciencia que se estaba escribiendo una nueva página de la cultura. A través de una aproximación a esa época y a las relaciones personales que se establecieron, la exposición mostraba cómo se puede dibujar una o muchas historias alternativas de la cultura contemporánea. En esta narración, lo underground se entrelazaba con lo más formal y hasta con lo académico, al mismo tiempo que se asumía la imposibilidad para definir los límites de las prácticas artísticas y culturales. El hecho de que lo que muchos consideran una banda de guitarras experimental sorprendentemente longeva se convierta en el eje de un movimiento multidisciplinario demuestra hasta qué punto la música pop puede ayudar a mapear y explorar amplios territorios culturales, a menudo desconocidos.

Algunas de las exposiciones individuales del centro también reclamaban, de una manera u otra, las sutiles formas de lo político expresadas a través de las actitudes personales. Así, Cristina Lucas ponía su acento en la histórica jerarquía entre los sexos a través de repasar sus más o menos disimuladas formas de expresión. Guy Ben Ner proponía la familia –mejor dicho, su propia familia– como el primer espacio de lo colectivo. Tanto Bestué / Vives –quienes incluían la música como

uno de los elementos básicos de La confirmación, la pieza que produjeron para el CA2M– como Leopold Kessler reclamaban el sentido de las pequeñas acciones, muchas veces aparentemente intrascendentes. La música impregna otras de las actividades del Centro, entre las que destacan las Picnic Sessions que protagonizan los veranos de la terraza. En paralelo a lo que muestra *Pop Politics*, las Picnic buscan limar las distancias entre disciplinas, contar la participación de la audiencia y reivindicar el ocio como un lugar culturalmente activo.

Perfilar y situar categorías en un espacio cultural en continuo cambio es una apuesta compleja. Las etiquetas han servido para definir aquello que es nuevo, para diferenciarlo de lo anterior, y para intentar racionalizar ese complejo poliedro cultural. Así afirmar que la aparición del punk en la década de 1970 representa un punto de inflexión en la historia reciente, es quizá una simplificación excesiva. Sin embargo, entender la cultura contemporánea implica reconocer su importancia y el legado aún visible en una buena parte de la ideología de la cultura popular. Bien entrado el siglo XXI aún late una difusa actitud de desengaño ante el sistema, el rechazo al sentimentalismo y la nostalgia incrementada por una desconfianza en el progreso (resumido entonces en el “no future”) y un talante nihilista equilibrado por un cierto posicionamiento utópico.

A través de fijar su atención en un espacio cultural determinado, *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, propone que el estudio de lo político llegue hasta ámbitos que frecuentemente quedan a su margen, al mismo tiempo que amplía el campo desde el que ejercer una actitud crítica ante la realidad.

Introduction

Ferrán Barenblit

After more than a century in which the distance between high and low culture has not only been overcome but almost superseded by the continuous back and forth passage of elements that supposedly belong to each one of these spheres, the fact that a museum organises an exhibition titled *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* should not be a motive for surprise anymore. There is an informal consensus that a good share of contemporary culture has defined its key conditions based on ideas, images, sounds, narratives, ideologies, and attitudes common to us and that perhaps we are not conscious of how and why. Many of these conditions originate from a hardly defined, but evident cultural space in which individuals and collectives participate, strongly influenced by the media and, since little more than a decade, by the arrival of Internet as a space of interchange subject to its own rules.

The point of departure for *Pop Politics* is that the political agenda of the visual arts has in many occasions inherited and expanded the experiences of music. The exhibition shows how many artists and art theorists have from their own personal practice visited music, whether as makers, consumers, or critical agents. The exhibition is situated on the

margins of the formal consideration of politics, that which refers to forms of government and processes of representation, the taking of decisions and their administration. In its place, it delves into all those spaces that delimit attitudes, personal as much as communal, and which often reinforce their own consciousness and identity in order to afterwards pervade all aspects of our life. Many of the works displayed in the exhibition challenge, sometimes in an irreflexive manner, the narratives accepted by the currents of mainstream thinking as valid. Equally, *Pop Politics* grants a political dimension to the manner in which recent cultural movements operate in the creation, expression, and diffusion of their ideas, overcoming the naïve supposition that one can only act politically in the explicit discourses. Other works have thematised music itself, in order to find in it and in all that surrounds it a field for analysing and drawing certain conclusions about how today's personal, social, or economic relationships are structured.

These issues are very present in the exhibition programme of the CA2M. In 2010 the centre hosted the exhibition *Sonic Youth etc: Sensational Fix*, a project curated by Roland Groenenboom and

originally produced for the Museion in Bolzano and LIFE in Saint Nazaire. The exhibition condensed the relationships between the band and a large number of creative persons in all fields – above all in music and the visual arts, but also in literature and in film – and recuperated a moment in the life of a city, New York, in which people were possibly conscious they were writing a new page in the cultural history. By approaching this epoch and the personal relationships that were forged, the exhibition demonstrated how one or several alternative histories of contemporary culture can be sketched. In this narrative, the underground intertwined with the formal and even with the academic, at the same time that the impossibility of defining the limits of artistic and cultural practices was accepted. The fact that what many consider an experimental guitar band which has survived surprisingly long could become the axis of a multidisciplinary movement indicates to what extent pop music can help to map and explore extensive, often undiscovered, cultural territories.

Various other individual exhibitions held at the CA2M have also claimed, in one manner or another, the subtle forms of the political expressed through personal attitudes. Thus, Cristina Lucas laid emphasis on the historical hierarchy between the sexes by surveying its more or less dissimulated forms of expression. Guy Ben Ner proposed the family – more precisely, his family – as the prime space of the collective. Bestué/Vives, who included music as one the basic elements of “La confirmación”, the piece they produced for

CA2M, as well as Leopold Kessler, asserted the meaning of small actions, many times apparently insignificant. Music pervades other activities at the centre, among which the “Picnic Sessions” held during the summer on the rooftop terrace. Parallel to what *Pop Politics* displays, the “Picnic Sessions” seek to lessen the distances between disciplines, count on audience participation, and claim leisure as a culturally active space.

Delimiting and situating categories in a cultural space that is in continuous change is a difficult task. Labels have served to define that which is new, to differentiate it from what came before, and to try and rationalise this complex cultural polyhedron. Therefore, to affirm that the appearance of punk in the 1970s represented a turning point in recent history is perhaps an excessive simplification. Yet understanding contemporary culture implies recognising punk’s importance and its legacy, still visible in a large part of the ideology of popular culture. Well into the 21st century, there still exists a diffuse attitude of discontent with the system, a rejection of sentimentalism and of nostalgia, strengthened by a mistrust in progress (summed up in the slogan “no future”) and a nihilist disposition, balanced by a certain utopian positioning.

By fixing attention on a specific cultural space, *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* proposes that the investigation of the political reaches spheres that often remain marginalised, at the same time extending the area from which to exercise a critical attitude towards reality.

Iván López Munuera

Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones

Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions
11 / 29

José Manuel Costa

Kraftwerk, arte político de la era atómica

Kraftwerk, Political Art from the Atomic Era
49 / 57

No es una afirmación, es un deseo

It's not a statement. It's a desire

Kim Gordon entrevistada por Iván López

Munuera / Kim Gordon interviewed

by Iván López Munuera

67 / 75

Cuerpos a 33 revoluciones

Bodies at 33 revolutions

81

Kalup Linzy

83

Red Caballo

87

Juan Pablo Echeverri

93

assume vivid astro focus

97

Mickalene Thomas

105

Daniel Johnston

111

Gabriel Acevedo Velarde

117

Espacios de felicidad extrema

Space of extreme happiness

121

Ryan McGinley

123

Luis Jacob

129

Daniel Llaría

137

Jennie Livingston

141

Zira02

145

Till Gerhard

153

—

El fan emancipado

The emancipated fan

159

Aitor Saraiba

161

Jeremy Deller & Nick Abrahams

169

Luke Fowler

175

Lorea Alfaro

181

Momu & No Es

185

Christian Marclay

193

Francesc Ruiz

199

—

Del Samizdat al Agit Pop

From Samizdat to Agit Pop

205

Raymond Pettibon

207

Pepo Salazar

213

Dave Muller

219

Jeleton

223

June Crespo

229

Robert Crumb

233

Azucena Vieites

239

—

Cover versions, habitando

por segunda vez / Cover versions,

inhabiting for the second time

243

Daniel Jacoby

245

Icaro Zorbar

251

Lyota Yagi

257

Discoteca Flaming Star

261

William Cordova

267

Bozidar Brazda

273

Ruth Ewan

277

Never Stop. Textos recopilados

Never Stop. Collected Texts

281

Peio Aguirre

Paninari o, ¿Paninaro?

Paninari, or Paninaro?

283 / 285

Amparo Lasén Díaz

Notas de felicidad extrema.

La experiencia musical *dance*

Notes of Extreme Happiness.

The Dance Music Experience

287 / 292

Greil Marcus

En el baño fascista

In the Fascist Bathroom

297 / 300

Lucy O'Brien

¿Resulta más fácil para una mujer

alcanzar el éxito hoy día como artista?

Is it Easier Today for a Woman

to Succeed as an Artist?

303 / 311

Entrevista sobre el post-punk

con Simon Reynolds

Interview about Postpunk

with Simon Reynolds

318 / 335

Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones

Iván López Munuera

1. No es una utopía, es una masacre

El 9 de agosto de 1969 amaneció como una mañana tranquila de un sábado cualquiera típicamente californiano. Nada hacía presagiar lo que estaba a punto de desvelarse. Esa mañana, en el 10050 de Cielo Drive, en Benedict Canyon, un acaudalado barrio de Los Ángeles, fueron encontrados los cadáveres de Sharon Tate, esposa de Roman Polanski, y de varios amigos suyos: el peluquero Jay Sebring, la aspirante a actriz Abigail Folger y el actor y escritor polaco Voytek Frykowski. El reguero de sangre no acababa ahí: Steven Parent, un adolescente que pasaba por la zona, también murió y, más tarde, fueron encontrados en las afueras de la ciudad los cadáveres del matrimonio LaBianca. Todos ellos habían sido asesinados por Charles Manson y su Familia (nombre con el que denominaba a su grupo de seguidores) en una masacre cuyas fotografías y detalles más siniestros fueron publicados por la prensa del momento, pasando a formar parte de la cultura popular¹: las cuchilladas a Tate, embarazada de ocho meses, las conexiones con la película 'La semilla del diablo' (*Rosemary's Baby*, 1968) dirigida por el mismo Polanski y estrenada

un año antes, la paranoia instalada entre las estrellas cinematográficas², los instrumentos de cocina utilizados como armas mortales, las pintadas en las paredes con la sangre de sus víctimas, donde escribieron 'Pig' y 'Helter Skelter'... Un momento, ¿Helter Skelter?, ¿la canción de *The White Album* (1968) de los Beatles?

Sí. Aquel álbum, que fue número uno en las listas de medio mundo, había sido la banda sonora elegida

1. La noticia apareció en todos los medios de comunicación del momento. Con posterioridad, multitud de libros y estudios han recogido esta masacre, como el fundacional *Helter Skelter* (1974) de Vincent Bugliosi y Curt Gentry. De ellos, el que traza algunas de las mejores conexiones con su contexto social es: BISKIND, Peter (1998): *Easy Riders, Raging Bulls*. Simon & Schuster, New York.

2. Todos pensaban que serían los siguientes, de hecho, se hablaba de una lista donde estaban desde Elizabeth Taylor a Barbra Streisand o Steve McQueen. La paranoia fue tal que los que acudieron al funeral lo hicieron armados con pistolas. Las vallas electrificadas y los perros guardianes se multiplicaron en los domicilios de actores, directores y guionistas, dando al traste con esa imagen de jardines abiertos donde era posible distinguir a las estrellas entre las cortinas de sus casas.

por Manson para perpetrar sus asesinatos al grito del estribillo Helter Skelter (descontrol, descontrol...). Un disco cuya portada había sido diseñada por el artista Pop británico Richard Hamilton como un simple lienzo en blanco a la espera de ser llenado de significados. Una carátula y un disco que, de repente, empezaban a adquirir una densidad de simbolismos y vinculaciones contextuales que estaban lejos de las imágenes felices de la comunidad hippy, que se suponía afable y espiritual, a la que habían pertenecido Charles Manson y su Familia³, así como, ocasionalmente, los propios Beatles. Porque este álbum, con su sonido agresivo y psicodélico⁴, sus letras plagadas de referencias a malos viajes con el LSD, con sus citas a la peregrinación a la India en busca del Maharishi Mahesh Yogi y sus delirios trascendentalistas, las discusiones internas del grupo tras la muerte de su productor Brian Epstein

3. Es curioso comprobar la conexión de Manson con la configuración de la imagen más feliz de la comunidad hippy californiana. Manson era amigo de Brian y Dennis Wilson, componentes de los Beach Boys, y de Terry Melcher, productor del grupo. La imagen de la soleada California, con sus playas inagotables, sus eternos atardeceres dorados y sus sanos surferos relatados por los Beach Boys en canciones como 'Surfin' USA' de repente adquirirían un sentido nuevo. De hecho, Manson y Familia acudieron al 10050 de Cielo Drive porque esa era la casa de Melcher y Candice Bergen, pero éstos la habían alquilado al matrimonio Polanski-Tate. Por último, para dar una vuelta más al sueño americano de paz y felicidad, es importante destacar dos aspectos más: la inestabilidad mental de Brian Wilson, tras años de abusos con las drogas, que supuso una quiebra en la imagen idílica del grupo; y que Melcher fuera el hijo de Doris Day, actriz conocida por sus papeles de amable vecinita de al lado, la virginal y perfecta estadounidense en películas de amor y lujo, como *Pijama para dos* (*Lover Come Back*, Delbert Mann, 1961).

4. Psicodelia entendida según la definición aportada por Diederich Diederichsen, casi como *ready-made*: 'La cognición psicodélica no se da respecto de [un] objeto descontextualizado, sino respecto de su rol cotidiano, supuestamente normal y neutro como objeto de uso que sólo ahora se da a conocer como un objeto dominado por el valor de cambio'. En: DIEDERICHSEN, Diederich (2010): *Psicodelia y ready-made*. Selección y traducción: Cecilia Pavón. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

y la adicción a la heroína de George Harrison, supuso, como bien supo captar Hamilton, un momento de pausa y reflexión sobre lo que se creía y lo que en verdad estaba sucediendo. Es decir, tras Mayo del 68 y las manifestaciones de Columbia, en plena Era de Acuario, en el verano del amor, pocas semanas antes de que empezase el festival de Woodstock (apoteosis del *free your mind* –libera tu mente–), la utopía hippy llegaba a su fin con la banda sonora de los Beatles, en plena guerra de Vietnam, ante la conmoción por los asesinatos de Martin Luther King y los Kennedy, la muerte de Janis Joplin y Jimi Hendrix al año siguiente o Jim Morrison en 1971 y, por supuesto, las salpicaduras de sangre y otras pinceladas escabrosas de la masacre de Cielo Drive.

Todos estos acontecimientos se dan cita en una obra contemporánea como 'Helter, Skelter, Shelter'⁵ (2005-2007) del artista Till Gerhard, que desvela cómo estos elementos se han convertido en realidades que utilizamos en la actualidad, como referencias para discutir colectivamente el presente. En ella podemos comprobar cómo las diferentes capas de significado que cada acontecimiento incorpora se van añadiendo conformando un paisaje político-artístico. Un tenderete de feria, equipado con mesas para tomar cervezas y rstras de bombillas, es en realidad un monumento a las lecturas variadas que contenían ciertos proyectos musicales y sociales de finales de los sesenta. El título hace referencia a ese 'Helter Skelter' de los Beatles y de Manson pero, al añadir otra palabra, 'Shelter' (refugio), incorpora un nivel de lectura adicional, al hacer alusión a otra canción y a otro suceso mítico del momento: 'Gimme Shelter' (1969), al mismo tiempo single y título de una película documental sobre The Rolling Stones. En este documental se veía cómo los Ángeles del Infierno (Hells Angels), motoristas encargados de la seguridad del grupo durante su gira por Estados Unidos, asesinaban a un fan durante el concierto de

5. Una descripción pormenorizada de cada obra citada en este artículo y presente en la exposición *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, así como de sus vinculaciones políticas, se encuentra en su apartado correspondiente en este catálogo.

la banda en Altamont. Toda esta violencia se explicita aún más en el interior de la caseta, donde se encuentra un espacio atiborrado de posters, flyers y fotografías de músicos de los últimos cuarenta años junto con otros escritos y recortes de noticias del momento. En su centro gira una calavera convertida en bola de espejos de discoteca. Un interior que es activado cada vez que un espectador abre la nevera colocada en su fachada para coger una cerveza, poniendo en marcha un tocadiscos que hace resonar a toda potencia el tema 'Helter Skelter' de la banda de Liverpool. La apariencia general de la obra, que parece realizada a partir de los restos de un naufragio, señala precisamente eso: el potencial simbólico del naufragio producido por muchas de las utopías y relatos asociados a la música en la contemporaneidad.

Gerhard, Hamilton, los Beatles o los Rolling Stones, a través del engarce entre arte y música, logran visualizar que el contexto social y político del momento no sólo se dirime en los parlamentos, en las leyes y en las administraciones. Que lo político no sólo queda encarnado en las instituciones oficiales de la política, sino que también se da en muchas de las cosas que ocurren en la cultura pop, con la música como centro privilegiado de atención. Y es que desde el surgimiento de la esfera pública contemporánea en el siglo XVIII, la música se ha convertido en un espacio de discusión y debate. A partir de ese momento fenómenos como el incremento de la alfabetización, la difusión de las partituras y la revolución lectora que conllevaba; la expansión de las ciudades y la promoción de los valores urbanos; el auge del consumismo y la comercialización del ocio; la proliferación de asociaciones voluntarias, como, por ejemplo, clubes de lectura o sociedades corales; y la mejora de las comunicaciones se combinaron para crear un nuevo tipo de espacio cultural⁶. La música se convirtió desde entonces en una arena, en un lugar donde se confrontan las diferentes aproximaciones

en la construcción colectiva del día a día, donde la toma de posición se hace necesaria y donde se trasladan disputas como las asociadas, por ejemplo, a la seguridad en los entornos domésticos, las incompatibilidades entre diferentes maneras de entender la espiritualidad o el control del cuerpo. En este sentido, es revelador lo que escribió Joan Didion en su ensayo 'The White Album' en 1978⁷ recordando aquellos días de Cielo Drive: 'El 9 de agosto yo estaba sentada en la parte poco profunda de la piscina en casa de mi cuñada, en Beverly Hills, cuando ella recibió una llamada de una amiga que acababa de enterarse de los asesinatos que se habían cometido en casa de Sharon Tate Polanski... también recuerdo una cosa, y ojalá la hubiera olvidado: recuerdo que nadie se sorprendió'.

Allí, entre el paisaje idílico representado por las palmeras y los jardines de Beverly Hills descritas por The Byrds o *Variety* y presentes en los trabajos de Ed Ruscha, con esas piscinas tan bien retratadas por el cine de Frank Perry (*El nadador*, 1968) o David Hockney, donde una apariencia pacífica e indolente parecía marcar el ritmo de la vida, donde siempre había sol y fiestas e invitados, como en los anuncios de Coca Cola o los cuadros de Alex Katz, allí mismo, nadie parecía sorprenderse del peor escenario de un crimen. Algo latía en todo aquello, presente en todos esos elementos (canciones, revistas de ocio, cine, literatura, fotografías, cuadros, anuncios comerciales), algo que estaba encontrando una manera de ser representado y que, a partir de ese momento, iba a ser uno de los temas predilectos del arte contemporáneo: las políticas del pop, una arena donde es posible dar voz a realidades marginadas, inaugurar debates, mantener discusiones y construir posicionamientos. Porque, tal y como revelaba Greil Marcus⁸, a lo largo del siglo XX se han dado toda una serie de acontecimientos no siempre presentes en los libros de historia a través de los cuales la sociedad ha cambiado por completo –Dadá, la

6. BLANNING, Tim (2011): *El Triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Trad. Francisco López Martín. Ed. Acantilado, Barcelona.

7. Recogido en su volumen de ensayos: DIDION, Joan (1979): *The White Album*. Simon & Schuster, New York.

8. MARCUS, Greil (1993): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Ed. Anagrama, Barcelona.

Internacional Situacionista, el rock, los movimientos punk– elaborando una genealogía diferente que, a partir de la estética, las vinculaciones sociales y las rupturas con los órdenes establecidos, han variado el *establishment* cultural y social de manera radical. Porque la música y el arte se han constituido como campos donde poder evaluar y conectar estos acercamientos: cotilleos, imágenes, declaraciones, tecnologías, sociedades. A través de su puesta en valor se han configurado otros recuentos históricos alternativos influyendo de manera determinante en el presente.

Una historia ‘otra’ que toma como base la cultura del pop musical, vista de manera continua como una manifestación de la alienación, del inmovilismo social, de la indeterminación y como un producto del capitalismo que promueve el mismo sistema⁹. Pero lo cierto es que, si bien todo lo anterior tiene parte de razón, la cultura pop también promueve formas de disidencia y emancipación, convirtiéndose entonces en un laboratorio, un protocolo¹⁰ y un espacio político. Porque es una esfera de experimentación, porque lo que allí ocurre se considera una modelización de procesos más extensos e invisibles. La idea de laboratorio aquí entendida como un inmenso espacio de controversias donde manifestar diferentes

9. Estas implicaciones pueden rastrearse en ciertas teorías de Friedrich Nietzsche y su concepto del *Popkultur*, aunque será en la década de los sesenta del pasado siglo XX cuando se haga frecuente su utilización, considerándose como “una explosiva ruptura” en el orden del conocimiento al derribar las nociones de alta y baja cultura y que Bettina Funcke aún describe como: ‘un manifiesto en forma de productos diseñados para grupos específicos, a menudo adolescentes o adultos jóvenes, y como una cultura de rápidos cambios de tendencias en la música, en los juegos de moda, el cine, la televisión y de ordenador y video más tarde, todo ello basado en la esclavitud de la emoción o la importancia de lucir bien, la sobre-estimulación, las emociones baratas, el sexo y la violencia’. En: FUNCKE, Bettina (2009): *Pop or Populus. Art between High and Low*. Sternberg Press. Pp. 15-16.

10. Es decir, un conjunto de reglas que se reelaboran de manera continua a través de diversas experiencias simbólicas, crematísticas y sociales (DEAR, Peter (1995): *Discipline and Experience: The Mathematical Way in the Scientific Revolution*. University of Chicago Press, Chicago).

planteamientos que se dan, de hecho, en toda la sociedad. No hay un afuera y un adentro absolutamente separados, y eso es lo que permite testear y evaluar su importancia. Los debates sobre hechos como el asesinato de Sharon Tate, por la manera en que las culturas pop trasladaron a la discusión de estos hechos tensiones latentes en una sociedad aparentemente despolitizada, se convirtieron en probetas en las que se ensayaba la manera de enfrentarse a procesos que, en cierta escala, parecían resultar intangibles e indiscutibles. Porque el conocimiento laboratorizado se da en las relaciones existentes entre los diferentes cambios de escala, en sus métodos de comunicación, en los lugares de recepción de esta información, en su socialización, en la relación con las legislaciones existentes, en el sistema de archivo y clasificación, en la gestión del deseo y en la localización de lo que es un discurso hegemónico o de autoridad¹¹. Un lugar que da cabida y dramatiza posiciones enfrentadas, donde es posible mantener encuentros y discutir posiciones de manera continua. Y esta política se manifiesta a través de diversos elementos y sofisticados medios no siempre evidentes. Porque hasta ahora, al teorizar sobre la dimensión política de la música pop se hablaba de formas directas, axiomáticas, panfletarias o efectivas (el “lirio-centrismo”, creer que el sentido de una canción sólo radica en la letra, como el folk americano o la canción protesta¹²). O se abordaba desde un posicionamiento un poco más indirecto pero también muy claro, como es la vinculación

11. LATOUR, Bruno (1983): “Give me a laboratory and I will raise the world”. *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. K. Knorr-Cetina y M. Mulkay (eds.). Sage, London.

12. Tal y como señala Pablo Schanton en REYNOLDS, Simon (2010): *Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Selección y prólogo: Pablo Schanton. Trad. Gabriel Livov-Patricio Orellana. Caja Negra Editora, Buenos Aires. O en el número especial de la revista *Under the Radar* dedicado al activismo en la música (*Under The Radar*. Summer. 2012), donde se hace especial hincapié en las ‘bandas sonoras’ de momentos políticos como marchas o manifestaciones, tal es el caso de Bob Dylan, Joan Baez, Víctor Jara, Public Enemy o Wu Tang-Clan, por poner un par de ejemplos.

entre el anarquismo y ciertas dosis de capitalismo en el rock (leer una canción o un movimiento sólo como ejemplo de una subcultura ajena al resto del tejido social, manifestada a través de productos de compra/venta como álbumes y camisetas).

Sin embargo, hay otras músicas y otros contextos (psicodelia, cultura club, tropicalismo, música disco, garaje, stax y otras formas de blaxploitation, postpunk, electrónica...) que en sus propios sistemas tecnológicos y de relación están dotados de agencialidad política y cuya influencia ha sido crucial en el arte contemporáneo de las últimas décadas. Músicas que no tienen porqué provenir del contexto cultural occidental, ya que el pop y el rock han sido acusados (con buenos motivos) de tener un programa neocolonial en la actualidad –por su raigambre y desarrollo en el mundo anglosajón–, pero, en muchos casos, han podido crear un contexto alternativo desde localizaciones geográficas externas a las hegemonías norteamericanas o europeas, generando nuevos focos de atención. Es el caso del tropicalismo, en el Brasil de los años sesenta, un estilo que combinaba rock, pop, psicodelia, bossa nova o fado de una manera ecléctica y desprejuiciada, con grupos y solistas como Os Mutantes o Caetano Veloso y conexiones con la red artística del momento, como Lygia Pape, Hélio Oiticica o Lygia Clarke. Aquí se interrumpen las lecturas coloniales, porque no son músicas que acepten las estructuras básicas de un estilo determinado, sino que son influyentes en una consideración global. Y no porque tiendan a la pureza, a lo vernacular o lo autóctono (es decir, su importancia no radica en el folclore atrapado en un tiempo y un lugar), más bien por preconizar la mezcla y la impureza¹³. Son relevantes por su capacidad de hibridación y transformación, elementos que, en palabras de Homi K. Bhabha, permiten la emancipación: ‘Las estrategias de hibridación revelan un movimiento de extrañamiento en la inscripción “autorizada” y hasta autoritaria del signo cultural. Cuando el precepto intenta objetivarse

13. Que muchos de los discos de estos grupos, plagados de letras festivas y bulliciosas, fueran prohibidos por la dictadura brasileña de Ranieri Mazzilli indica su poder subversivo.

como un conocimiento generalizado o una práctica normalizadora hegemónica, la estrategia o discurso híbrido abre un espacio de negociación donde el poder es desigual pero su articulación puede ser equívoca. Dicha negociación no es ni asimilación ni colaboración, y hace posible el surgimiento de una agencia “intersticial” que rechaza la representación binaria del antagonismo social. Las agencias híbridas encuentran su voz en una dialéctica que no busca la supremacía o soberanía cultural. Despliegan la cultura parcial de la cual surgen para construir visiones de comunidad y versiones de memoria histórica que dan forma narrativa a las posiciones minoritarias que ocupan; el afuera del adentro: la parte en el todo¹⁴.

Por eso, un análisis del pop como algo político permite ver su importancia, detectar toda su extensión más allá de un contexto cultural banal o irrelevante para ver cómo el arte genera tejidos sociales y dota de visibilidad a geografías y formas de vida diferenciadas (alejadas de la hiperrepresentatividad de la familia tradicional compuesta por padre y madre heterosexual con hijos, proponiendo otras centralidades y otras “familias” establecidas para clubs de fans, códigos de vestimenta o adhesión a ciertos formatos musicales); contiene cuestionamientos de biopolítica y bioética (al desafiar desde el propio cuerpo –drogas, piercings, peinados, tatuajes– las legislaciones vigentes); desafía los lugares comunes sobre lo doméstico (alejando la visión del espacio íntimo y tranquilo para ser sustituida por un lugar múltiple, en muchas ocasiones público, escrutado y violento, como los clubs o los conciertos); las representaciones de género y tecnologías del cuerpo (la ambigüedad ultravisible que va desde David Bowie¹⁵ a Patti Smith

14. BHABHA, Homi K (2003): “El entre-medio de la cultura”. *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Trad. Horacio Ons. Amorrortu Editores, Madrid. P. 103.

15. Muy especialmente su Ziggy Stardust, protagonista del álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972). Ziggy Stardust es un mesías alienígena que viene a dar con su música, su promiscuidad y su ambigüedad sexual un mensaje de esperanza a la humanidad. Con su puesta en escena andrógina, Bowie trascendía los géneros para acabar matando a su personaje en directo, en pleno concierto. De él nacía David Bowie, la superestrella, para grabar el *Aladdin Sane*.

o Chicks on Speed; personas con discapacidades como Vic Chesnutt o Ray Charles; que no respondan a la definición de 'sanos' –del politoxicómano Sid Vicious al obeso Fats Domino o los años finales de Fela Kuti, afectado por el VIH–; 'robóticos' como Laurie Anderson, Daft Punk o Kraftwerk; inclasificables como Björk; transgénero como Genesis P. Orridge; alienígenas como The Residents; múltiples, como los sucesivos alias y personajes de Ritchie Hawtin/ Plastikman/F.U.S.E./Robotman...); propone cambios de paradigma o desestabiliza y hace patente la imposibilidad de generar taxonomías (al proponer de manera continua, casi maniaca, nuevos estilos conectados/desconectados entre sí a través de formalismos y acuerdos sociales diversos); pero también al reivindicar grupos o modos del pasado, eliminando la propia construcción de los discursos históricos y la idea de un progreso continuo hegeliano (convirtiéndose en una sociedad intergeneracional con la reivindicación de figuras muy mayores, como los revivals o la continuidad en las carreras de Johnny Cash, Ahmad Jamal, Etta James o Leonard Cohen), desarrolla nuevos medios de comunicación (muchos de ellos tomados del mundo político revolucionario, como el *samizdat* –copia y distribución clandestina de panfletos revolucionarios, en este caso, fanzines, myspace o blogs– o el *agit-pop* –pop de agitación que toma su nombre de la propaganda de agitación política, *agit-prop*), destruye los conceptos de autoría individual (el pop se distingue por la importancia de la producción posterior en el estudio, donde multitud de agentes forman parte del resultado, el proceso por encima de todo¹⁶); y, en muchos casos, contribuye a elaborar una democracia agonista

16. Noción que el pianista Glenn Gould se encargó de remarcar a lo largo de toda su vida, afirmando incluso que la música en directo ya no era una experiencia que pudiera darse en la contemporaneidad, sólo a través de su reproducción se podía comprender su significado (En: GOULD, Glenn (2004): 'The Prospects of Recording'. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Ed. Christoph Cox and Daniel Warner. Continuum International Publishing Group, New York) y que las 'cadenas de producción' de los sellos Motown o Atlantic (herederas del método Tin Pan Alley) o el muro de sonido de Phil Spector llevaron hasta el paroxismo.

que no antagonista¹⁷ (un lugar de confrontaciones, de acercamientos contrapuestos y no pacificados, en debate, donde es tan importante el consenso como el disenso, conflictos que tienen lugar en el twitter de la estrella o en los blogs de los seguidores, por ejemplo).

Durante las últimas décadas, las diferentes manifestaciones artísticas han hecho uso de estas técnicas y espacios de conflicto, ya sea utilizándolas de manera directa, indirecta o teorizando sobre su uso. Lo que *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* se propone es dar una lectura de estas manifestaciones a partir de espacios de socialización, elementos específicos y formas autóctonas de la cultura pop para reformular no sólo el alcance de estas prácticas sino la consideración presente de lo político desde el arte contemporáneo.

2. Disco-portada-club-oyente-escucha-agencia

Uno de los aspectos más relevantes a la hora de entender los alcances de lo pop en su configuración política es comprender que los enunciados presentes en muchos de sus productos no se corresponden de manera directa con sus recepciones, sino que se convierten en temas de debate que pueden contener ideologías enfrentadas. Es decir, las imágenes pueden representar postales idílicas de un contexto, como parecía ocurrir en las canciones de los Beatles, pero su consideración global, su asociación con el contexto puede convertirlas en otro tipo de enunciados, como bien encarnaban los asesinatos de Manson y Familia o la guerra de Vietnam. Entre el mensaje emitido por la industria pop y una sociedad de fans receptores, existe una gruesa piel de construcciones sociales en las que dichos mensajes son confundidos, reprogramados, disputados, hibridados, disidentes y recombinados¹⁸. Toda una sociedad que en muchas

17. MOUFFE, Chantal (2007): *En torno a lo político*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

18. Ya lo decían los Gang of Four en 'Natural's Not in It' (1979): 'Un mercado de los sentidos, sueño de una vida perfecta (...) este paraíso me da migraña' ('A market of the senses, dream of the perfect life (...) this heaven gives me migraine').

ocasiones no es considerada en recuentos críticos que sólo consideran los contenidos de los primeros mensajes, pero que sí ha sido el principal caldo de cultivo en el que el arte contemporáneo se ha conectado con los contextos del pop musical. En parte porque en el terreno del arte contemporáneo esta consideración sí está más o menos instalada o aceptada (las voluntades o alcances teóricos de los artistas no siempre se corresponden con los temas planteados por sus obras), pero en la música siguen pesando las declaraciones o vinculaciones políticas directas de sus miembros frente al significado posterior o colectivo de sus canciones¹⁹. Y, sin embargo, hay multitud de casos que echan por tierra esta teoría. Nadie discute que la música de The Ramones llama a la rebelión continua y desorganizada, a cierto anarquismo contracapitalista, pero su vocalista y cofundador, Joey Ramone, defendió pública y notoriamente las políticas neoliberales de Ronald Reagan y George W. Bush. Para todo oyente, The Velvet Underground es el paradigma de una sociedad en cuyas canciones y formas de socialización se aboga por una realidad múltiple, diversa y por la liberación de los estereotipos, pero su batería Maureen Tucker es una activa participante del hiperreligioso Tea Party Movement. Como señalaban Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour en 1977, precisamente hablando de lo pop, al afrontar una investigación sobre un contexto ideológico, simbólico, político y social es necesario suspender los juicios de valor previos²⁰. Se debe evitar la mirada por encima del hombro a todo aquello que parece marginal y recurrir a la observación minuciosa de cómo una realidad concreta es parte de un extenso tejido de relaciones que contiene canales de hegemonía, pero también archipiélagos de alternativa, ironía, desatención y disidencia para comprender sus

sistemas formativos y de dependencia. Es decir, los variados sistemas de relación propuestos desde la música no son subculturas ajenas a un contexto global, sino posiciones de conocimiento conectadas entre sí, híbridadas y contaminadas, de las que, en definitiva, no es posible establecer enjuiciamientos morales únicos, en los que siempre encontraremos micro-espacios de descoordinación.

Para ello, es crucial al describir contextos socio-tecnológicos como los del pop, conectados pero cargados de geografías diversas, explotar los hallazgos descriptivos de la teoría de la red de actores²¹, al señalar la importancia tanto de humanos como de no-humanos (discos, portadas, obras de arte, cotilleos, clubs, legislaciones) y los discursos asociados a ellos para proponer una visión simétrica donde todos estos actores tengan la misma relevancia en la configuración de lo social. El álbum y su escucha obtienen el mismo potencial en la elaboración de los discursos que, por ejemplo, las declaraciones de la banda sobre el sentido de sus canciones o la realidad circundante. La parte fundamental de esta consideración recae en las redes que se establecen a la hora de producir un conocimiento, no desvinculándolo de su contexto, sino conectándolo con los diferentes registros y niveles de realidad. Nadie actúa sólo, todos los elementos se convierten en interlocutores válidos. Ya no hay humanos y no-humanos, sino agencias, y su conexión genera agencias compartidas. Esto resulta fundamental para alejar las lecturas neocolonialistas asociadas a la música explicadas antes. Es cierto que muchos estilos pueden proceder de Occidente, con la carga discursiva que esto conlleva, pero la recepción de estas músicas es muy diferente en cada caso y no tienen porqué aceptarse tal cual²². Algo que no sólo ocurre en la recepción de las audiencias, sino que

19. O incluso de la noción global de 'música pop' como producto capitalista enlatado, no hay más que ver los ataques de Adorno a la música popular: ADORNO, Theodor W (2002): *Essays on Music*. University of California Press.

20. VENTURI, R.; SCOTT-BROWN, D.; IZENOUR, S. (2008): *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili, Barcelona.

21. LATOUR, Bruno (1992): *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor, Barcelona.

22. De hecho, el llamar la atención sobre la escucha supone ya un cambio de paradigma en la tradicional estructura cultural Occidental, marcada por el sentido visual, tal y como señalaba Marshall McLuhan (En: MCLUHAN, Marshall (2004): 'Visual and Acoustic Space'. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Op. Cit.).

ha marcado formas de hacer, como puede entenderse en tradiciones y técnicas como las del versionado, la remezcla, el mashup... y que toma relevancia política en ejemplos paradigmáticos como el del cantante argelino Rachid Taha, al reelaborar los códigos del rock, mezclándolo con el raï y el tecno y cargando sus letras con una realidad muy específica, la del Argel actual. O pueden servir como refugio y campo activista para realidades que no encuentran su lugar en un espacio determinado, como el caso del cantante de Malí Salif Keita, apartado de la cultura mandinga por ser albino. Es decir, música no sólo como imitación de discursos aceptados o como válvulas de escape, sino como agencias compartidas que explicitan y simbolizan un contexto variado.

De esta consideración se extraen los posicionamientos políticos del pop y del arte vinculado a él. Obras como 'Constellation #4 (White Album)' (2012) de Dave Muller, formada por la representación del disco *The White Album* de los Beatles en sus diferentes formatos de reproducción (discos de vinilo, casetes, CD's, iPod) habilitan una manera de entender la música como un inmenso repertorio de imágenes, actitudes y objetos que son percibidos de manera diferente aun cuando su contenido sea el mismo (el álbum²³). Un vinilo

23. 'La aparición del disco de larga duración de vinilo con una velocidad de 33 revoluciones por minuto, que en el curso de los años cincuenta fue reemplazado progresivamente por el disco de diez pulgadas (veinticinco centímetros) con 78 rpm, hizo que en los países de habla inglesa se naturalizara el uso del término "álbum" para el objeto que en Alemania se conoce como LP. Se llamaba álbum porque, como los álbumes de fotografía o poesía, constituía una colección de títulos que ya habían sido editados con anterioridad en otro formato: en un primer momento estos singles se editaban en discos de diez pulgadas que más adelante fueron de siete, con una velocidad de 45 rpm. La mayor parte de las veces, los álbumes eran una suerte de balance del último año o de los dos últimos años de la carrera de un músico popular. Aunque pronto el término adquirió otro uso. El álbum pasó a ser un disco embalado de una manera exigente, que también debía mostrar más que el single o que el disco de diez pulgadas. La elaboración de las cubiertas de los discos, que en los cincuenta y los sesenta sufrió un fuerte empuje (...) fundó un nuevo género visual'. (DIEDERICHSEN, Diedrich (2010): *Psicodelia y ready-made* (Op. Cit.) Pp. 48-49).

puede invocar cierta pureza nostálgica, esencial, cierto sentimiento de un pasado ideal²⁴, mientras que un iPod puede vincularse con una interpretación aséptica y desapegada del momento en que se grabó el disco²⁵. El oyente-espectador se convierte entonces en un sujeto activo en el proceso de escritura de esa misma historia. Lo mismo sucede en la reconfiguración de ciertos elementos, en la reapropiación de realidades desconexas que al contraponerlas ganan en lecturas simbólicas, como en las obras de Christian Marclay agrupadas bajo el nombre 'Body Mix' (1991-1992). Se trata de una serie de collages donde la yuxtaposición de portadas de discos reconocibles y representativos de un estilo o un entorno generan un nuevo cuerpo. Así, un disco de música clásica al estilo Herbert von Karajan, que puede invocar cierto suprematismo blanco por las vinculaciones del director austriaco con el partido Nazi, se superpone a un disco de Parliament Funkadelic, conocido por su compromiso con la igualdad de los derechos civiles y sus asociaciones con los Panteras Negras. La obra como un parlamento que da cabida a realidades híbridas para multiplicar las interpretaciones originales de cada disco, de cada contexto, para resituarlos en un espacio donde otras lecturas son posibles.

Sucede lo mismo en obras como 'ST' (2011), de June Crespo, donde una serie de impresiones y posters forman una base sobre la que descansa el platillo de una batería. Este platillo, imagen paradigmática de la música pop y rock, desvela entonces sus cualidades estéticas y también los diferentes procesos de asociación que puede generar. Reconfigura el *ready-made* dadaísta para construir un artefacto cuyos rastros se sitúan en

24. Consideraciones ampliamente tratadas en: REYNOLDS, Simon (2012): *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra, Buenos Aires.

25. En este sentido es revelador el libro de Dylan Jones, editor de revistas de tendencias como i-D o GQ, *iPod, Therefore I Am* (que podría ser traducido como *iPod, luego existo*), donde la superficie blanca del iPod parecía estar hecha para ni siquiera ser tocada, para permanecer como un tótem no-humano (JONES, Dylan (2005): *iPod, Therefore I Am. Thinking Inside the White Box*. Weidenfeld & Nicholson).

territorios tan diversos como el de las producciones de las vanguardias históricas, los estudios etnográficos, pero también en espacios como la publicidad, la música, la exploración de lo cotidiano y la reflexión sobre lo circundante o más inmediato. Una red de actores que, como en los casos anteriores, no se proyecta sólo en el presente, sino que reconfigura el pasado. Esto es visible en 'Biziak 2' (2009) de Pepo Salazar, una escultura colgante basada en los proyectos 'Biziaks' de Laszlo Moholy-Nagy, nunca construidos, que planteaban unas torres-quioscos de información ciudadana para dar soporte informativo a discursos y propaganda política. Salazar los actualiza con elementos comunes al contexto de la música, como cadenas, platos de batería y una guitarra colgada boca abajo con el eslogan 'The Future Our Only Goal'. Estos elementos llaman la atención y reflexionan sobre distintos proyectos vinculados a la rebelión social y la idea de lo artístico como litigio transformador. Algo también visible en los dibujos de Raymond Pettibon, donde se confrontan imágenes idílicas de una familia tradicional con leyendas y escrituras extraídas de la cultura musical que marcan la violencia implícita de las escenas. O en las obras de Robert Crumb, que remiten siempre a universos complejos, densos y ramificados, arraigados en las culturas del *underground* y del mundo del fanzine. En ellas, se superponen imágenes del propio autor como un obseso coleccionista de discos originales, siempre a la búsqueda de la grabación más 'pura', con los retratos de todos aquellos que un día cambiaron la forma de entender el contexto (como la cantante y animadora Fanny Brice) y que hoy han sido olvidados.

Unas obras convertidas en agencias compartidas donde los objetos y sus representaciones adquieren variadas capas de significado. En 'Badussy (Machu Picchu After Dark)' (2005), William Cordova expone una construcción elaborada con altavoces desechados, baffles, discos de vinilo, velas, caramelos y otros elementos, para tratar de suturar diferentes acercamientos a la realidad. Desde el título podemos comprobar cómo su obra se mueve en la intersección producida por la sensibilidad Pop ('Badussy' es un término slang referido a ciertos sudores íntimos), las culturas autóctonas (las ruinas incas de Machu Picchu) y los recuerdos personales (ese 'After Dark'

que se vincula con su memoria afectiva). Y es que uno de los primeros recuerdos del artista antes de llegar a Miami procedente de Perú a finales de los años setenta, fue reparar en la multitud de cajas que había tiradas por las calles. Cajas que, en realidad, eran instrumentos musicales contruidos a partir de elementos reutilizados y que los estratos más marginados de la sociedad utilizaban para dar voz a sus demandas. Así, los diferentes registros se van sumando para generar un tejido de relaciones a partir de la música y de las tecnologías que la hacen posible, añadiendo al significado específico situaciones políticas y económicas muy concretas.

3. You Gotta Fight For Your Right To Paaaaaarty!!!²⁶

La elaboración de un contexto con todas sus implicaciones materiales, espaciales, discursivas y simbólicas es la base de la investigación de Zira02 sobre el contexto musical mostoleño. En 'Moticology' (2012) exploran la escena musical contemporánea en Móstoles, una ciudad que, desde los primeros años ochenta, ha vivido una holgada trayectoria cultural, en la que la música ha jugado un papel relevante, barriendo géneros, estilos y movimientos. De este modo, los diferentes elementos que componen una escena, sus medios de comunicación, sus autores, sus espectadores, sus espacios de socialización y sus múltiples recepciones conforman una arena compartida, una agenda en continua transformación. Algo no muy alejado de 'Pilgrimage from Scattered Points' de Luke Fowler (2006), un *collage* cinematográfico que recorre, a partir del compositor británico Cornelius Cardew, las experiencias y conflictos de la Scratch Orchestra, una comunidad experimental de músicos amateurs y profesionales que, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, improvisaba en conciertos y performances un repertorio de música clásica y popular a través de un uso poco ortodoxo de las partituras y de

26. '¡Tienes que luchar por tu derecho a fiestaaaaaaar!', tomado de la canción '(You Gotta) Fight For Your Right (To Party)' de Beastie Boys (del álbum *License to Ill*, 1986).

instrumentos inventados. Uno de los momentos más significativos de esta obra es, precisamente, la escena final, donde los miembros de la orquesta comienzan a debatir sobre las dificultades a la hora de conciliar sus responsabilidades sociales y políticas con su práctica musical. Tal vez ignorando que, a través de su experiencia, a través de la autogestión de su banda, de la elaboración de modos diferentes de tocar y asociarse, habían configurado ya un método político y social subversivo.

Es decir, eran políticos a través del uso de unas tecnologías de un modo no neutral u objetivo, al no considerarlas como algo cerrado sino abierto y conectado. Como proponía Donna Haraway²⁷, la idea es modificar el propio pensamiento de individuos aislados a una consideración de los distintos elementos como vértices en una red. Es lo que resalta Daniel Llaría en su pieza 'So Go and Become A Storyteller (A Tale about Suffering/Stuffing and Being Exploited)' (2012), donde una grada avanza por una habitación, seguida de cerca por unas cintas de tela negra y un escenario. Entre estas piezas empiezan a surgir relaciones, conexiones y divergencias, que rápidamente se incrementan a través de choques, roces y enfrentamientos que los convierten en testigos de marchas de latas de cerveza, manifestaciones de libros o audiencias pop compuestas por juguetes infantiles. A través de la estética musical, Llaría establece una reflexión sobre el papel del artista, tratando de generar nuevas lecturas a partir de los elementos que le rodean y de su cotidianeidad.

Escenarios, gradas y elementos típicos de las culturas musicales, habilitan un espacio de deseo que invoca una realidad producida en otro lugar, la mezcla y la activa a través de la disposición de sus partes. Un ambiente, o más bien una atmósfera social, que se ubica también en otras esferas como el club, las discotecas, los conciertos o los festivales de música. Ryan McGinley lo ha rastreado en su serie 'Grids', con obras como 'You and My Friends 3' (2012),

una serie de fotografías de espectadores que acudieron al Voodoo Music Festival de New Orleans. Un tejido social formado por una serie de desconocidos que de repente se vuelven íntimos, al compartir una misma arena mediada por sus mensajes a través de teléfonos, sus bailes, sus peinados, la suscripción a canales de Youtube o Vimeo o las redes sociales (Facebook, Twitter, Tuenti...) para formar una comunidad efímera e intermitente, transitoria, pero real y efectiva. Porque, como señala Amparo Lasén²⁸, a través de las tecnologías móviles, del baile y la escucha se conforma una sociedad donde las líneas que les unen no impiden manifestar las diferencias entre unos y otros a través de códigos de vestimenta o de asociación. Es lo que Gilbert Durand denomina 'trayecto antropológico'²⁹ para explicar la relación entre subjetividad y medio objetivo, a la hora de dar cuenta de la creación simbólica e imaginaria en el ámbito de la representación, a través de agencias compartidas, constituidas en particulares espacios y tiempos, donde otros actores –grupos, individuos, objetos– están implicados. Los distintos elementos contribuyen a crear esa fluidez entre ámbitos, categorías y relaciones, al tiempo que son utilizados para gestionar las consecuencias de dicha fluidez, y son también protagonistas de muchas de las tensiones que dicha coexistencia origina. Partiendo de este reconocimiento del papel de lo material, de la importancia de las mediaciones objetuales, la vida social se revela entrelazada en un conjunto de procesos materiales, de flujos, que forman, constituyen y extienden el carácter reticular de las relaciones sociales que no sólo atañen a las personas. Es decir, una visión ecosistémica.

El concierto concebido como un laboratorio crítico donde se ensayan formas de relación, atmósferas sociales y cuestionamientos del *status quo*, al activar subjetividades alternativas a través de la experimentación química, musical o espacial.

27. HARAWAY, Donna (2003): 'A Cyborg Manifiesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century'. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. Routledge, London, New York.

28. LASÉN DÍAZ, Amparo (2006). 'Lo social como movilidad: usos y presencia del teléfono móvil'. *Política y sociedad*. Vol. 43. Num 2.

29. DURAND, G. (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, FCE.

Este ha sido el contexto en el que han trabajado autores como Jennie Livingston. Su documental 'Paris is Burning' (1990) recoge las culturas producidas en torno a las competiciones de baile en clubs nocturnos de mediados de los años ochenta en Nueva York, protagonizadas por comunidades afroamericanas, latinas, gay y transgénero, en su mayoría hombres, reunidos en torno a diferentes familias o casas: los integrantes del clan LaBeija, los Pendavis, los Duprée o los Xtravaganza. En el documental, a través de diversas situaciones y, sobre todo, a través de los jurados reunidos en torno a la pista de baile para otorgar los distintos galardones³⁰ se ponen sobre la mesa y, lo que es más importante, se ponen en cuestión, diferentes términos que parecen tener un significado muy preciso pero que, sin embargo, adquieren un peso, unas conceptualizaciones, una aplicación y unas ramificaciones muy diferentes. Conceptos como 'familia', 'madre', 'casa' o 'comunidad', que protagonizan las conversaciones de los personajes del documental, pero también las de los espectadores, ponen en quiebra aspectos que parecían darse por fijados, entendidos y aceptados.

Cuestionamientos que también aborda Luis Jacob en su obra 'Flashlight' (2005). A través de un vídeo, unos paneles y una maqueta, expone una instalación que realizó en el Jardín de Esculturas de Toronto en la primavera de 2005. En este jardín dispuso una serie de tumbonas con pedales de bicicleta conectados a un generador eléctrico (convirtiendo el ejercicio de los visitantes en energía) y unos paneles solares que ponían en marcha una bola de espejos y un letrero luminoso donde se leía 'Everybody's Got a Little Light Under the Sun' ('Todo el mundo tiene una luz bajo el Sol'). Este mensaje deriva de la canción homónima del grupo Parliament Funkadelic, cuyo lema era 'libera tu mente y tu culo le seguirá'. Esta frase establece una relación entre la instalación en su conjunto y las aspiraciones de autotranscendencia y de unión social encarnadas en la cultura Funk de los años setenta, bajo una interacción personal festiva. Es decir, tan

importante para poner en marcha el proyecto son la luz solar y el generador, como la disposición de los visitantes y sus pedaleos o el conocimiento de los proyectos sociales de Parliament Funkadelic, conformando un proyecto común, una agencia política.

4. Divertirse está muy bien, pero lo realmente importante es que te vean haciéndolo

El proyecto 'Flashlight' se completa con una serie de paneles donde aparecen diferentes imágenes de proyectos colectivos, utópicos, sociales y políticos de los últimos cuarenta años, que van desde escenas en una discoteca a propuestas de una ciudad de gestión energética eficaz y sostenible. Unos paneles que no son muy distintos a los del proyecto 'Augustus' (2004-2010) de Red Caballo, un trabajo que interpreta la conexión entre las experiencias denominadas 'macro' (las que configuran un contexto político, económico y administrativo a nivel general) y las 'micro' (lo cotidiano, lo más próximo), y cómo ambas pueden ser disputadas a través de diversas acciones y componentes simbólicos. Sus fotografías recogen la experiencia de una serie de veranos viajando por Europa y el norte de África donde son visibles cuestiones como el advenimiento de la democracia o la expansión de la Unión Europea, pero tratados desde perspectivas cercanas, cuestionando la unicidad o la supuesta consistencia de las fronteras para elaborar una cartografía muy diferente de la que viene marcada por los límites físicos. Así, los festivales de música, las becas Erasmus, las líneas aéreas Low Cost, la Happy Hour de ciertos bares o la red de transportes InterRail se convierten en herramientas y contenidos principales de su proyecto. En él se ve la dramatización y puesta en escena de situaciones individuales y colectivas, como prepararse para salir de fiesta o maquillarse antes de ir a un concierto, algo cercano a lo que señalaba Luc Sante en la escena musical neoyorkina de los años setenta, donde decía: 'Divertirse estaba muy bien, pero lo realmente importante era que te viesen haciéndolo'³¹. Convertir lo personal en algo compartido dramatizado.

30. Premios diversos que van del mejor peinado o el mejor baile a especializaciones como el mejor vestido de "preppy-EastCoast-masculine way".

31. SANTE, Luc (2011): *Mata a tus ídolos*. Trad. Zulema Couso. Libros del K.O., Madrid.

Un recuento de situaciones cercano al proyecto 'BoYos' (2009) de Juan Pablo Echeverri, donde el artista se autorretrata como veinticinco estereotipos diferentes de lesbianas que pueden ser identificados en forma de cliché en los diferentes medios de comunicación actuales. Echeverri hace especial hincapié en el medio musical como lugar privilegiado de visibilidad donde pueden encontrarse personajes como "la roquera", "la monja del coro" o "la D.J.", junto a otros como "la madre soltera" o "la antropóloga". La recopilación de todos estos estereotipos y su disposición común desvela su componente de construcción cultural, punto de partida y de retorno de las microtrayectorias políticas y de los proyectos de alteridad. Se ve cómo los personajes se reelaboran y actualizan, dando una imagen sesgada de una realidad múltiple. Un contexto que encuentra en las vestimentas y los peinados espacios de emancipación y transparencia, pero también de sometimiento y generalidad³².

El cuerpo como un campo de trabajo donde realidades débiles o marginadas buscan empoderamiento a través de conquistas del día a día. Se trata de pronunciamientos, resistencias o asociaciones mediadas por la configuración y reapropiación de modas, ropas o peinados, que se hacen efectivas en su interacción con redes de acción colectiva. Prácticas en las que la política se sirve de disciplinas como la organización de la cotidianidad, el diseño, el maquillaje, la decoración de interiores o la presentación de identidades en escena, elementos tradicionalmente vistos como esferas dominadas por la banalidad y la falta de compromiso en la respuesta a las hegemonías de poder pero que, sin embargo, han encontrado

32. Con frecuencia (y muchas veces con razón) se ha acusado a la cultura musical pop rock de machista, pero también es un campo activista en teoría de género. En este sentido, son reveladores los seminales estudios de Ellen Willis desde los años setenta, donde repasa la carrera y contextos musicales de multitud de autoras y su lugar en la industria musical (WILLIS, Ellen (2011): *Out Of the Vinyl Deeps*. Ed. By Nona Willis Aronowitz. University of Minnesota Press), así como el texto de Lucy O'Brien o la entrevista a Kim Gordon contenidos en este catálogo.

oportunidades para su desarrollo en las tradiciones de la música pop. Activismos biopolíticos³³ dirimidos en campos que no siempre son tan evidentes o tienen tanto prestigio. Políticas o activismos que podríamos denominar del día a día.

Y es que las técnicas de subjetivación sólo pueden ser entendidas en el marco de las prácticas normativas. El sistema jurídico asienta estas normas, mientras que el cuerpo es el receptor y el objeto de estas restricciones. El poder sería el nombre atribuido a una situación estratégica compleja en una sociedad particular. El resultado de la interacción de las fuerzas es la producción de un discurso. Al ser el cuerpo humano el receptor, el poder es un biopoder. La oposición parte de realizar una cartografía de los lugares que ocupa este poder para así poder encontrar los puntos desde los cuales actuar para producir estrategias de resistencia. Pero no es una dialéctica poder/resistencia, sino un escenario plural de poder/resistencias. La autoría pasaría entonces a ser algo lejano a lo individual, pues todos los discursos son producidos colectivamente.

Resistencias presentes en la obra de assume vivid astro focus, 'Cyclops Trannies' (2011). La principal fuente de inspiración para este proyecto proviene de una selección de representaciones del cuerpo de la mujer a través de distintos medios: imágenes extraídas de revistas tipo *Playboy* o de música 'booty', dedicadas al hip-hop y caracterizadas por sus letras de explícita carga sexual, como *Sweets* o *Straight Stuntin*. Publicaciones que recogen imágenes estereotipadas de la exuberancia corporal y que avaf reinterpretar a través del retrato de diferentes transexuales, personas que tratan de reconstruir sus cuerpos a través de la cirugía o de elementos como los peinados, las vestimentas o el maquillaje, para alcanzar o fallar en la búsqueda de su ideal particular.

33. Ya en *Vigilar y castigar* (1975), Michel Foucault describía una 'estética de la existencia', una estilización deliberada de la vida cotidiana. Estas tecnologías se demuestran con la mayor eficacia en las prácticas de autoproducción, en modos específicos de conducta y de performatividad (FOUCAULT, Michel (1999): *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Circulo de Lectores, Barcelona).

Reflejan la construcción física y social que conlleva su propia fisicidad, convirtiéndose en explosiones de libertad sexual, corporal e identitaria.

En el caso de Daniel Johnston, estas imágenes y construcciones son visibles en el documental 'The Devil and Daniel Johnston' (2005), centrado en la vida de este músico, compositor y dibujante. En él podemos contemplar su trayectoria, desde los primeros casetes autoeditados grabados en el garaje familiar, pasando por su persistente relación con un amor de juventud no correspondido y sus aspiraciones de fama y reconocimiento, hasta el diagnóstico de su enfermedad mental. Con todos estos elementos se configura un personaje que en el mundo de la música pudiera parecer anecdótico o común pero que, en el mundo del arte, se inscribe dentro de esas realizaciones vinculadas con la heterodoxia, con la realización personal y la exaltación de subjetividades 'otras'. Lo mismo sucede con Gabriel Acevedo Velarde en 'Astronautas peruanos', una serie de presentaciones musicales en las que, bajo el alias de Guambrillo, el artista integra música y textos que tienen como eje metafórico la imagen de Carlos Noriega, astronauta norteamericano de origen peruano. Una figura celebrada en Perú como símbolo de la tan deseada integración al distante mundo desarrollado. La música se convierte aquí en un modo de poner en escena, de dramatizar, una serie de ideologías desde un posicionamiento irónico, exponiendo ideas y conceptos como la fe en el progreso, el conocimiento tecnológico y la construcción de identidades populares visibles en la figura del cosmonauta.

Este reverso de las imágenes contenidas en la representación está en 'Lollypop' (2006), de Kalup Linzy, donde dos hombres con el torso desnudo canturrean una melosa canción de los años treinta, que, irónica y dulcemente, relata una conversación plagada de dobles sentidos. Una canción que se inscribe rigurosamente en las machistas nociones de amor romántico propias de los relatos moralizadores y edulcorados de la tradición sureña estadounidense. Las imágenes de estos dos hombres musculosos declarándose amor, flirteando de una manera tan suave, tan tierna, contrastan con sus voces y el sonido discontinuo. Un primer visionado de esta pieza podría hacer pensar que lo que se reivindica es, obviamente,

las diferentes maneras de establecer relaciones, una visión *queer* que signifique algo extraño, diferente, que exige visibilidad para todo aquello que ha sido obliterado en la representación de los cuerpos y las maneras de entender los afectos fuera de los discursos hegemónicos y que, de hecho, clama por continuar en esa visión de la diferencia. Dos hombres se aman de una manera en apariencia similar a las representaciones tradicionales, pero en realidad muy distinta al estar protagonizada por dos personas del mismo sexo. Pero 'Lollypop' no es sólo la reivindicación de otros tipos de afectividades (o, más bien, de unas 'posibilidades alternativas de experimentar la afectividad') sino del afecto en sí, de lo emocional y de su capacidad política, de su poder subversivo. Linzy, a través de esta obra, cuestiona los estereotipos en sí mismos y el estatus que ocupan en la construcción social de la cotidianidad, muestra sus mecanismos de elaboración, inaugura un proceso de innovación que escapa de cualquier discurso previo asignado. Desvela que no se trata tanto de hacer un reconocimiento de las imágenes como positivas o negativas, sino de mostrar una comprensión por los procesos de subjetivación. Permite construir un activismo de lo emocional, una emancipación del espectador frente a los discursos construidos y un disfrute de lo circundante gracias a sus canciones, a sus caricias y a sus formas de representación. La obra de Linzy, como la de avaf, Johnston o Acevedo Velarde, supone, además, la verbalización de una realidad personal, la del travestismo y la puesta en escena de diferentes personalidades, convertidas de pronto en una forma de activismo político³⁴.

Un activismo común en las obras de Mickalene Thomas, leídas habitualmente como proyectos

34. 'Ante todo, el objetivo de todo auto-enmascaramiento o auto-espectacularización consiste en desarmar la mirada del otro, en quitarle su peligrosidad. La mirada del otro es siempre una mirada de sospecha, malvada, que pretende atravesar y destruir mi superficie mediática, mi cuerpo, para dejar abierto en mí el sujeto submediático'. (GROYS, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Trad. Manuel Fontán del Juncos y Alejandro Martín Navarro. Ed. Pre-Textos, Valencia. P. 100).

autobiográficos donde se disponen ecosistemas formados por elementos del día a día que contribuyen a construir una identidad pública. Así, los panelados de madera oscura y vetada, omnipresentes en la decoración de su infancia, se mezclan con las exposiciones de Andy Warhol o las canciones de Roberta Flack. A través de vídeos, fotografías, pinturas e instalaciones, Thomas articula una obra que se sirve de toda la parafernalia, decoración, colores, poses y actitudes de las poderosas imágenes de afroamericanos que en los setenta difundían los medios de comunicación de masas, por las películas del género denominado *Blaxploitation* y por las estrellas de la música de sellos como Stax o Atlantic, para convertirlos en protagonistas privilegiados de sus proyectos. Pero las obras de Thomas no sólo se nutren de esa estética y esos personajes, sino que ella los actualiza con retratos de personas de su entorno y de figuras públicas muy visibles en los medios estadounidenses contemporáneos, como Condoleezza Rice u Oprah Winfrey. Todo ello mezclado con otras referencias obtenidas a través de sus conocimientos de la historia del arte y de la cultura visual en general, que van de las pinturas y fotografías de Henri Matisse, Balthus, Alice Neel, Gustave Courbet o Malick Sidibé a los discos de Grace Jones, la música de Ethel Waters o los escritos de Audre Lorde. En un doble proceso reflexivo en el que por un lado lo personal se mezcla con el imaginario público y político de los últimos cuarenta años; y, por otro, el contexto cotidiano de las sensibilidades y culturas pop se beneficia de la confrontación con los contextos de la cultura artística reglada y de sus escenarios de cálculo y socialización.

5. Ya no habrá luchas en las calles

Mickalene Thomas emerge en estas obras como un fan que supera la lectura de la figura del espectador como un agente pasivo –un receptor acrítico y socialmente desorganizado, sin capacidad para intervenir en los procesos de producción y significación de lo pop–, para reencarnarse en un agente activo que contribuye al desarrollo, elaboración y relectura de estos productos. El trabajo de numerosos artistas ha

documentado cómo en muchos casos los fans abordan proyectos de emancipación personal o colectiva en la manera en que se vinculan a las ‘estrellas’ de la música, reprogramando las correlaciones entre icono e ideología en el ámbito de su experiencia cotidiana. Como cantaba Pulp en ‘Mis-Shapes’ (1995), ‘ya no habrá luchas en las calles (...) el futuro nos pertenece (...) nos ponemos en marcha’³⁵, pero serán efectivas en su realización y desarrollo, al darse en campos de acción cotidiana, como las redes sociales, los conciertos o los clubs de fans, transformando la figura del espectador.

Y es que, tal y como relata Jacques Rancière³⁶, el espectador nunca ha sido un receptor pasivo, sino un sujeto emancipado. La emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. Y esto no sólo sucede en las prácticas estéticas artísticas, sino en todo el mercado popular contemporáneo. Como diría Fred Vermorel: ‘Nosotros no usaríamos palabras como “alienación” o “manipulación de masas”. Los fans se liberan a sí mismos por medio de las estrellas, de las que disponen de manera bastante cruel. Los fans crean su propia experiencia de la estrella, y estas fantasías pornográfico-románticas (...) son por lo general mucho más creativas que cualquier cosa que la estrella haya hecho’³⁷.

35. ‘There won’t be fighting in the Street (...) The future’s owned by you and me (...) We’re making a move (...)’, del álbum *Common People* (1995). Las letras se encuentran en: COCKER, Jarvis (2012): *Madre, hermano, amante*. Trad. Lucía Lietjmaer. Reservoir Books, Mondadori, Barcelona.

36. RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Ed. Ellago Ediciones, S.L., Castellón.

37. Citado en: REYNOLDS, Simon (2010). *Después del Rock*. (Op. Cit.)

Particularmente interesante a este respecto es el trabajo 'Our Hobby Is Depeche Mode' (2006), de Jeremy Deller y Nick Abrahams, donde se recogen diversas historias de fans del grupo Depeche Mode, de los países de la antigua Unión Soviética a Irán o Reino Unido. En este sentido, es muy relevante el momento dedicado a Teherán, donde los fans arriesgan sus vidas para poder escuchar la música de la banda inglesa. Y es que durante la Revolución Islámica de 1979, el Ayatola Jomeini había conseguido incrementar el papel político de lo pop, prohibiendo los sonidos occidentales e instaurando un régimen en el que la vestimenta o, por ejemplo, los cánticos del Corán, eran considerados en el mismo nivel que los nombramientos de la Guardia Revolucionaria³⁸. Es curioso comprobar cómo la disputa política vehiculada en las 'persistencias' versus 'sustituciones' de las imágenes del Sha de Persia, Mohammad Reza Pahlevi, en estancias públicas y privadas de Irán, se entretenía en la discusión sobre las vestimentas o la decoración de los espacios donde el Sha y su familia habían sido fotografiados. La nueva sociedad no podía parecerse a ellos, ni siquiera en sus peinados. Por eso, pese a que Depeche Mode como grupo sean complacientes con los poderes fácticos y sociales en Gran Bretaña, en cuyas letras no se produce ninguna voluntad de polemizar, la llegada de su música a socializaciones no previstas por ellos, supone una activación reprogramada de su música en términos de disidencia al poder dominante, una actitud que ellos nunca tuvieron. Esta consideración política a través de los fans es algo visible en el trabajo de Aitor Saraiba 'Let Me Kiss You' (2010), un archivo documental sobre los fans latinos de Morrissey, líder y voz de The Smiths, en la ciudad de Los Ángeles. Para ellos, la imagen del cantante de los Smiths, que por los contenidos de las letras de sus canciones pareciera desear siempre estar en otro sitio, siempre desubicado, se convertía en símbolo de la comunidad chicana

38. Por eso no es de extrañar que uno de los puntos culminantes del cómic de Marjane Satrapi 'Persépolis' (2000), fuese el momento en que una de sus protagonistas lleva una camiseta con el lema 'Punk is not dead' como un medio activista cotidiano.

de California, desplazada en las tomas de decisión, extranjeros en cualquier lugar. O en la serie 'The Yaois' (2011) de Francesc Ruiz, donde explora los vínculos entre personajes, autores y fans de bandas devenidas en mitos, de nuevo los Smiths, para reflexionar sobre las redes que vinculan deseo y reproducción cultural a través del fandom, reelaborando los códigos existentes en la banda pero asociándolos con experiencias personales para describir otras narrativas donde los fans pueden realizarse y dar cabida a discursos personales.

Esta construcción personal de la información que rodea a la estrella es el campo de trabajo de 'Es importante la memoria X-X' (2010-2011), de Lorea Alfaro, que recoge un concierto de Amy Winehouse para convertirlo en la excusa perfecta que le permite meditar sobre la elaboración de los mitos, la configuración de las imágenes populares y sus ideas subyacentes. Lo mismo sucede con 'Every Little Thing She Does Is Magic' (2010), de Daniel Jacoby. Invisible Sun es una banda española tributo a The Police. Dentro de su repertorio habitual, incluyen una versión fiel a la original de 'Every Little Thing She Does Is Magic' del grupo inglés. Jacoby invitó a esta banda a grabar dicha canción con una mínima modificación: la corrección de un error gramatical en el estribillo. Donde Sting canta 'she do', Christophe Riou, vocalista de la versión que constituye la pieza, entona el coro con la conjugación adecuada de acuerdo a la normativa de la lengua inglesa: 'she does'. Jacoby ironiza sobre la rigurosidad, poniendo una regla gramatical por encima de toda libertad poética y echando a perder la consonancia de esas líneas de la canción de Police por una obstinación lingüística.

Por último, 'Soft Mud and the Fanboy' (2012), de Momu & No Es, explora la construcción de las ficciones y la recepción de los mitos por parte de los espectadores, tomando como *leit-motiv* una historia musical y las vivencias de ciertas experiencias 'fanático-afectivas'. A través de objetos y tecnologías propias de la música, Momu & No Es construyen un relato donde dar cabida a todo lo emocional que puede detectarse en las ficciones asociadas a la estrella. Y es que, como señala Eva Illouz, se han entendido los proyectos políticos y sociales de

la contemporaneidad en cuestiones como la aparición de instituciones democráticas, pero rara vez se ha hecho hincapié en las cuestiones emocionales que subyacen en temas como los conceptos familiares de plusvalía, explotación, racionalización, desencantamiento o división del trabajo³⁹. La emoción no es acción *per se*, sino que es una energía que impulsa a un acto, lo que implica cognición, afecto, evaluación, motivación y cuerpo. Contrariamente a las nociones naturalizadas en el pensamiento que orientan la acción cotidiana, el trabajo de Momu & No Es explora desde una perspectiva socialmente constructivista el papel de las ficciones videográficas, musicales, cosméticas y decorativas en la fabricación colectiva de los afectos; así como el papel de las obsolescencias, la innovación y los ciclos de retorno en las estratificaciones que los afectos promueven. Son significados culturales que conciernen a la construcción del sujeto y del yo de una manera social y compartida, ámbitos de acción sometidos a la mirada pública, regulados por procedimientos discursivos.

6. The Revolution Will Be Televised⁴⁰

A través de medios de comunicación especializados con lemas del tipo 'hazlo tú mismo' [o DIY, *Do It Yourself*], se propone la posibilidad de una microeconomía anticorporativa, basada en la convicción de que los medios habituales son alienantes, demasiado lentos, faltos de imaginación e insuficientes para dotar de representación colectiva a sensibilidades e intereses especializados. Elementos como los fanzines, campañas de comunicación virales y acciones como el *samizdat* o el *agit prop* forman parte de estas prácticas, convirtiéndose

39. ILOUZ, Eva (2007): *Intimidades Congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Trad. Joaquín Ibarburu. Katz, Buenos Aires.

40. 'La Revolución será televisada', juego de palabras con la canción de Gil Scott-Heron 'The Revolution Will Not Be Televised' (1971) que, precisamente, trataba de visualizar cómo las protestas por los derechos civiles y la igualdad en los Estados Unidos de los sesenta no encontraba hueco en los medios generalistas, pero sí en cierta música como la suya.

en temas privilegiados en la trayectoria de los artistas contemporáneos. Y es que, como apuntaba Beatriz Colomina al hablar de la arquitectura moderna, lo que hace contemporáneos ciertos sucesos en la actualidad no es sólo la realización de algunos productos, sino su relación con los medios de comunicación y los conocimientos que de estas relaciones se extraen⁴¹.

A través de las piezas que conforman 'Fundido encadenado. Break Your Nice', Azucena Vieites desarrolla modos de hacer de corta y pega, al jugar con la descontextualización de las imágenes y los versionados propios de la cultura DIY, pero también, como suele subrayar, 'de un feminismo DIY'. Todas estas técnicas son las habituales del fanzine, que tienen sus genealogías en movimientos sociales y artísticos como el punk, el postpunk, el dadaísmo, el situacionismo o los movimientos de liberación feministas y LGTB. La serigrafía le sirve en este caso para volcar sobre un soporte (papel) collages y dibujos anteriores, además de otras 'imágenes encontradas', procedentes de su entorno y de la cultura popular contemporánea (revistas, música, folletos, etc.). Este mismo campo es abordado por Jeleton, en 'Las lilas de Jeleton #3' (2012), el tercero de una serie de singles de 7 pulgadas en los que invitan a colaboradores, músicos profesionales o amateur, a componer temas musicales originales para algunas de las poesías del libro 'Las lilas de Jeleton', extraídas del diario adolescente de María Ángeles Alcántara-Sánchez, componente de Jeleton.

La serie de Icaro Zorbar 'Instalaciones atendidas', desarrolladas desde 2005, supone un ejercicio híbrido a medio camino entre la performance y la instalación, siempre asociadas con la experiencia musical y sus medios. Un conjunto de objetos comunes –tocabancos, ventiladores, cintas, discos de vinilo, grabadoras, amplificadores– se disponen en la sala formando una delicada construcción. Estos

41. 'Lo que es moderno en la arquitectura moderna no es el funcionalismo ni el uso de los materiales sino su relación con los medios de comunicación de masas', en: LÓPEZ MUNUERA, Iván (2009): "Un exotismo de lo más doméstico. Entrevista con Beatriz Colomina". *Arte y Parte*, n.º 80. Pp. 62-79.

elementos son activados por el propio Zorbar para generar diversas lecturas y variados vínculos emotivos, sociales, tecnológicos, simbólicos e ideológicos. Terreno explorado por Lyota Yagi, al centrar su obra en los aspectos materiales de la música y sus formatos, es decir, en las tecnologías y objetos que nos rodean y con las que establecemos diversas asociaciones para dotar de significado a las experiencias musicales, tanto individual como colectivamente. A partir de sus acciones, vídeos e instalaciones, Yagi trabaja sobre lo cotidiano y familiar que hay en estos usos, que consigue llevar a extremos a veces irónicos o paradójicos para situar el foco de atención en el modo en que nos relacionamos con la música.

Estas lecturas también son visibles en 'Eigentlich 12 mal Alissa' (En realidad, 12 veces Alissa) (2012), de Discoteca Flaming Star, un trabajo en vídeo dividido en dos canales y basado en el performance del mismo nombre que reflexiona sobre la naturaleza de ciertas ideas políticas en relación con la práctica artística. Una interrogación, una presencia invisible, sobrevuela la obra: la de la escritora y filósofa norteamericana Ayn Rand, conocida especialmente por su novela 'El manantial' (1943) y su traslación al cine por King Vidor (1949). Su influencia es esencial en un contexto global como fundadora de una ética individualista ligada al capitalismo *laissez faire*. El proyecto de Discoteca Flaming Star multiplica estas lecturas y citas para tratar de configurar un espacio donde sean posibles voces disonantes que expliquen cómo aceptamos ciertas ideas o políticas y cuál es la relación que establecemos con el capital simbólico que acarrean. Algo que también ocurre en los diferentes trabajos de Bozidar Brazda, al reflexionar sobre la cultura contemporánea a través de la configuración de historias y narrativas marcadas por estéticas muy reconocibles a las que suma posicionamientos políticos e ideológicos manifiestos, a veces inesperados. De esta manera, la cultura musical punk se mezcla con proclamas Socialistas, proyectos políticos utópicos, referencias al conceptualismo o al Pop Art, citas a la presencia del Comunismo en el Este de Europa o a las visiones sociales activistas. En 'Fear, Angst, Guest' (2004) propone un póster de estética punk para reconvertir sus símbolos en objetos preciados u obras de arte.

Un posicionamiento irónico reapropiacionista que trata de subrayar los elementos ideológicos y estéticos de estos medios de comunicación paradigmáticos de la cultura musical, pero que no siempre son visibles en los ejemplares originales. Su cometido original (anunciar un concierto, llamar la atención sobre una banda) queda aquí relegado frente a la capacidad de movilización simbólica que adquieren. Un mecanismo que le permite detectar los discursos asociados a ellos para construir un debate sobre el lugar que ocupan en el imaginario colectivo. De esta manera, la obra de Brazda se articula como un puente entre las estéticas musicales más reconocibles y los diferentes debates artísticos y políticos que activan.

Y es que los medios tecnológicos a través de los que se produce la música conforman, a su vez, los propios discursos. Esto es claramente visible en la configuración del hip-hop. Como cuenta Jeff Chang en su libro *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop Generation*, el género surgió en guetos empobrecidos de altos bloques de viviendas, en los que las familias no podían permitirse comprar instrumentos para sus hijos e incluso la forma más rudimentaria de ejecución musical parecía estar fuera de su alcance. Así, el fonógrafo pasó a ser un instrumento. En el South Bronx de los años setenta, DJs como Kool Herc, Afrika Bambaataa y Grandmaster Flash utilizaron los tocadiscos para crear un collage vertiginoso a través de loops, breaks, beats y scratches⁴². Elementos que después fueron imitados a través de tecnologías que reproducían lo que en principio era una carencia, elaborando un sofisticado medio de comunicación y una prosodia muy particular. Esta variada configuración de políticas en los medios es visible en 'A Jukebox of People Trying to Change the World' de Ruth Ewan, una jukebox que, desde el año 2003, compila y ofrece una creciente colección de canciones que se vinculan con lo político en un amplio espectro de posicionamientos. A través de las letras, las melodías y su socialización, las canciones recogen ideales, expectativas y experiencias tanto individuales como colectivas, desde la literalidad

42. En: ROSS, Alex (2012): *Escucha esto*. Trad. Luis Gago. Seix Barral, Barcelona.

de las canciones protesta hasta la crónica de hechos históricos específicos, ordenadas en más de setenta categorías como el feminismo, la pobreza, los derechos humanos o la ecología. El trabajo de Ewan Borra, a través de la música y el arte, los límites entre la antropología, la sociología o la historia para ofrecer un contexto desde donde poder resignificar no sólo los contenidos de las canciones, sino las propias experiencias individuales y los mecanismos de su socialización.

7. Do the DANCE, Stick to the BEAT!⁴³

En el siglo XX, tanto el arte como la música, han formado un poderoso campo de acción política. En el siglo XXI, siguen desempeñando este papel. En marzo de 2012, durante un concierto improvisado y sin autorización en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú, tres mujeres conocidas como las Pussy Riot fueron arrestadas y acusadas de vandalismo por el gobierno de Putin. Su juicio se inició a finales de julio y fueron condenadas a dos años de cárcel, configurando un campo de discusión internacional sobre política, arte y música, hecho subrayado por el manifiesto de apoyo a las Pussy Riot, firmado por personalidades como Madonna, Julian Assange, Yoko Ono o Barack Obama. Algo que se ha repetido en los últimos años a través del baile 'Gangnam

Style' de PSY por parte de Ai Weiwei en 2012 para protestar por el régimen autoritario chino; a través de las flashmobs⁴⁴ a ritmo de Lady Gaga, como la producida en mayo de 2010 entre los trabajadores del hotel Westin de San Francisco para reivindicar mejoras laborales⁴⁵; los conciertos de Tom Morello, cantante de Rage Against the Machine, en Occupy Wall Street en 2011; o los disturbios en Beirut contra la intervención de Israel en el programa 'Arab Superstar', en el verano de 2003, al influir el gobierno de Tel Aviv en la eliminación del héroe local, Melehm Zein, vehiculando movilizaciones sociales. A medio camino entre la performance y la actuación musical, todas estas acciones han demostrado que el arte y la música no sólo ayudan, sino que construyen una visualización de estas políticas y dan cabida a debates que van desde la configuración de identidades a una consideración del individuo en relación con los sistemas espaciales y sus tecnologías a través de su capacidad afectiva, desde la recepción y discusión de los posicionamientos que se encuentran en el día a día a la reelaboración de códigos que den representación a todo aquello que es conformativo de una sociedad. Porque en la política, como en el arte o en la música, no se da un adentro y un afuera, no se dan esferas separadas de la realidad, sino que se construyen arenas donde cada posicionamiento debe entrar en acción. Y lo pueden hacer, porque no, gracias a un ritmo festivo de afirmación.

43. '¡Haz el baile, pégate al ritmo!', estribillo de la canción 'D.A.N.C.E.' (2007) de Justice.

44. Acciones organizadas en las que un gran grupo de personas se reúnen en un lugar público, realiza algo inusual y luego se dispersa rápidamente. Aparentemente banales, vehiculan descontentos y disidencias expresadas no tanto a partir de discursos verbales sino de la desatención y del desarrollo de programas descontextualizados.

45. <http://www.youtube.com/watch?v=-79pX1IQpU>.

Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions Iván López Munuera

1. It's not a utopia, it's a massacre

The 9th of August 1969 began as a tranquil, typically Californian Saturday morning. There was nothing that forebode what was about to happen. That morning, at 10050 Cielo Drive in Benedict Canyon, a wealthy Los Angeles neighbourhood, the bodies of Sharon Tate, wife of Roman Polanski, as well as of various friends of theirs were found: the hairdresser Jay Sebring, the aspiring actress Abigail Folger, and the Polish actor and writer Voytek Frykowski. The trail of blood did not end there: Steven Parent, an adolescent who had been walking through the area, was also killed, and later the bodies of the LaBianca couple were discovered on the outskirts of the city. All of them had been murdered by Charles Manson and his Family (the name of his group of followers) in a massacre whose most sinister details and photographs were published by the daily press and went on to become part of popular culture¹. The knife wounds of Tate, eight months pregnant, the links with the film *Rosemary's Baby* (1968), directed by Polanski and premiered the previous year, the paranoia that assailed film stars², the kitchen utensils used as lethal weapons, the words scrawled on the walls

in the victim's blood, "Pig" and "Helter Skelter"... Wait a minute, Helter Skelter? The song from *The White Album* (1968) by the Beatles?

Yes. That album, number one on half of the world's hit lists, had been the soundtrack chosen by Manson to carry out the killings, to the scream of the refrain "Helter Skelter". A record whose cover had been designed by the British Pop artist Richard Hamilton as a bare white canvas waiting to be filled with

1. News of the event appeared in all the media of the day. Subsequently, a multitude of books and studies have handled the massacre, such as the foundational *Helter Skelter* (1974) by Vincent Bugliosi and Curt Gentry. Of these, the one that best traces the connections with the social context is: BISKIND, Peter (1998): *Easy Riders, Raging Bulls*. Simon & Schuster, New York.

2. Everyone thought they would be the next one, in fact, people talked of a list which included from Elizabeth Taylor to Barbra Streisand and Steve McQueen. The paranoia was such that those who attended the funeral did so armed with pistols. Electrified fences and guard dogs proliferated in the houses of actors, directors, and scriptwriters, eradicating the image of open gardens where it was possible to see the stars behind the curtains of their homes.

meaning. A cover and record which suddenly began to acquire a density of symbolisms and contextual connections far removed from the happy images of the hippy community, regarded as friendly and spiritual, and to which Charles Manson and his Family³, just as the Beatles themselves occasionally, had belonged to. Because this album, with its aggressive and psychedelic sound⁴, its lyrics plagued by references to bad trips on LSD, its quotes about the pilgrimage to India in search of Maharishi Mahesh Yogi and its transcendentalist deliriums, the internal discussions within the group following the death of its producer Brian Epstein and the George Harrison's heroin addiction, represented, as Hamilton well knew how to capture, a moment of stopping and reflecting on what one believed and on what in reality was happening. That is, after May 1968 and the demonstrations at Columbia University, in the middle

3. It is curious to ascertain Manson's link with the configuration of the happiest image of the Californian hippy community. Manson was a friend of Brian and Dennis Wilson, members of the Beach Boys, and of the band's producer Terry Melcher. The image of sunny California with its endless beaches, eternally golden sunsets, and healthy surfers as sung by the Beach Boys in songs such as "Surfin' USA" suddenly acquired new connotations. In fact, Manson and his Family went to the house at 10050 Cielo Drive because it belonged to Melcher and Candice Bergen, but they had rented it to the Polanski-Tate couple. Finally, in order to give one more turn to the US-American dream of peace and happiness, it is important to stress two more aspects: the mental instability of Brian Wilson after years of drug abuse, which shattered the idyllic image of the group; and that Melcher was the son of Doris Day, the actress known for her roles as the friendly girl next door, the virginal and perfect US-American in films of love and money such as *Lover Come Back* (Delbert Mann, 1961).

4. Psychedelic understood according to the definition supplied by Diederich Diederichsen, almost like a *ready-made*: "Psychedelic cognition does not take place in respect to a decontextualised object, but in respect to its everyday role, supposedly normal and neutral as a functional object which only now is revealed as an object dominated by the value of exchange." In DIEDERICHSEN, Diederich (2010): *Psicodelia y ready-made*. Selection and translation: Cecilia Pavón. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

of the age of Aquarius, in the summer of love, a few weeks before the Woodstock festival (the apotheosis of *free your mind*) was to begin, the hippy utopia was coming to its end to the soundtrack by the Beatles, in the midst of war in Vietnam, in the face of the commotion caused by the assassinations of Martin Luther King and the Kennedy brothers, the death of Janis Joplin and of Jimi Hendrix the next year, of Jim Morrison in 1971 and, of course, the spattering of blood and other shocking words at the massacre in Cielo Drive.

All of these occurrences converge in a contemporary work such as "Helter, Skelter, Shelter"⁵ (2005-2007) by the artist Till Gerhard, who brings to light how these elements have been converted into realities that we employ today, as references to collectively discuss the present. In this work we can verify how the different layers of meaning that each occurrence incorporates are accumulated, constituting a political-artistic landscape. A fair booth, equipped with tables for drinking beers and strings of light bulbs, is in reality a monument to the varied interpretations offered by certain musical and social projects from the end of the 1960s. The title refers to the "Helter Skelter" of the Beatles and of Manson, but by adding another word, "Shelter", it incorporates a layer of an additional interpretation, alluding to another song and another mythical occurrence of the times: "Gimme Shelter" (1969), simultaneously referring to the single and the title of the documentary film on The Rolling Stones. In this film one can see how the Hells Angels, the motorcycle gang responsible for the band's security during their tour through the United States, murdered a fan during a concert by The Rolling Stones in Altamont. All this violence is made even more explicit in the interior of the booth, a space covered up with posters, flyers, and photographs of musicians of the last 40 years, together with other texts and news clippings of the day. In the middle a skull, converted into a disco light, turns. An interior

5. A detailed description of each work cited in this article and present in the exhibition *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*, as well as its political connections, is found in the corresponding section of this catalogue.

that is activated every time an observer opens the refrigerator placed in its wall to get a beer, triggering a record player that plays the song “Helter Skelter” by the Liverpool band at full volume. The general appearance of the work, seemingly realised with the bits and pieces of a shipwreck, signals precisely this: the symbolic potential of the shipwreck produced by many of the utopias and stories associated with music in today’s world.

Gerhard, Hamilton, the Beatles or the Rolling Stones, through the association between art and music, make the fact visible that the current social and political context is not only resolved in parliaments, in laws, and in governments. That the political is not only incarnated in the official institutions of politics, but also exists in much of what occurs in pop culture, with music as the privileged focus of attention. Ever since the emergence of the contemporary public sphere in the 18th century, music has been transformed into a space of discussion and debate. From this moment on, phenomena such as the rise of literacy, the diffusion of scores, and the ensuing revolution in reception; the expansion of cities and the promotion of urban values; the rise of consumerism and the commercialisation of leisure; the proliferation of voluntary associations, such as for example reading clubs or choral societies; and the improvement in communications, all combined to create a new type of cultural space⁶. Music was transformed then into an arena, a place where different approximations towards the collective construction of the everyday confronted each other, where the staking out of positions became necessary and to which disputes were transferred that were linked, for example, to security in domestic environments, the incompatibilities between different manners of understanding spirituality, or the control of the body. In this sense, it is revealing what Joan Didion wrote in her essay “The White

Album” in 1978⁷, recalling those days at Cielo Drive: “On August 9, 1969, I was sitting in the shallow end of my sister-in-law’s swimming pool in Beverly Hills when she received a telephone call from a friend who had just heard about the murders at Sharon Tate Polanski’s house [...] and I also remember this, and wish I did not: I remember that no one was surprised.”

There, amid the idyllic landscape represented by palm trees and the gardens of Beverly Hills described by The Byrds or *Variety* and present in the works of Ed Ruscha, with those swimming pools so well depicted in the cinema of Frank Perry (*The Swimmer*, 1968) or by David Hockney, where a peaceful and indolent appearance seemed to mark the rhythm of life, where there always was sun, parties, and guests, like in the advertisements for Coca Cola or the paintings by Alex Katz, right there, no one apparently was surprised by the worst scenario of a crime. Something was latent in all of this, present in all these elements (songs, leisure magazines, film, literature, photography, paintings, advertisements), something which was discovering a way of being represented and which, from this moment on, was going to be one the preferred themes of contemporary art: the politics of pop (or pop politics), an arena where it is possible to give voice to marginalised realities, to launch debates, sustain discussions, and construct positionings. Because, as Greil Marcus has explained⁸, during the course of the 20th century a whole series of occurrences have taken place that are not always found in the history books, yet have transformed society completely – Dada, the Situationist International, rock, punk movements – and have elaborated a different genealogy that, starting from aesthetics, social links, and ruptures with the established orders, have changed the cultural and social *establishment* in a radical manner. Because music and art have become fields where these

6. BLANNING, Tim (2011): *El Triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Translated by Francisco López Martín. Ed. Acantilado, Barcelona.

7. From her volume of essays: DIDION, Joan (1979): *The White Album*. Simon & Schuster, New York.

8. MARCUS, Greil (1993): *Rastros de carmin. Una historia secreta del siglo XX*. Ed. Anagrama, Barcelona.

rapprochements can be evaluated and connected: gossip, images, declarations, technologies, societies. By means of their valorisation, other alternative historical stories have been configured, decisively influencing the present.

An "other" history that takes as its basis the culture of musical pop, seen in a continuous manner as a manifestation of alienation, of social immobilism, of indetermination, and as a product of capitalism that the system itself promotes⁹. But it is also true that, although the aforementioned is partially correct, pop culture also promotes forms of disobedience and emancipation, transforming itself into a laboratory, a protocol¹⁰, and a political space. Because it is a sphere of experimentation, because what happens there is considered a modelling of processes more extensive and invisible. The idea of the laboratory understood here as an immense space of controversies in which to manifest different positions that in fact exist in all of society. There is no outside and inside absolutely separated from one another, and that is what allows us to test and evaluate its importance. The debates on occurrences such as the murder of Sharon Tate, in the manner in which pop cultures transferred the latent tensions of a society apparently de-politicised to the discussion of these occurrences, were transformed into test tubes in which the manner

9. These implications can be traced in certain theories of Friedrich Nietzsche and his concept of *Popkultur*, although it will only be in the 1970s when its use becomes frequent, considering it "an explosive rupture" in the order of knowledge, since it demolishes the notions of high and low culture. Bettina Funcke has described it as "[a] manifest in the form of products designed for target groups, often teenagers or young adults, and as a culture of swift-changing trends in music, fashion, film, television, and later on computer and video games, all based on the thrall of emotion or the importance of looking good, on overstimulation, cheap thrills, sex, and violence". In: FUNCKE, Bettina (2009): *Pop or Populus. Art between High and Low*. Sternberg Press. Pp. 15-16.

10. That is, a group of rules that are continuously reformulated through diverse symbolic, economic, and social experiences (DEAR, Peter (1995): *Discipline and Experience: The Mathematical Way in the Scientific Revolution*. University of Chicago Press, Chicago).

of confronting processes that, to a certain scale, appeared to be intangible and indiscussable was practised. Because laboratorised knowledge is found in the existing relationships between the different changes in scale, in its methods of communication, in the places of reception of this information, in its socialisation, in the relation to existing legislation, in the system of archiving and classification, in the management of desire and in the localisation of what is a hegemonic or authoritative discourse¹¹. A space which accommodates and dramatises positions that are at odds, where it is possible to have encounters and discuss positions constantly. And this political aspect is manifested by means of diverse elements and sophisticated means not always evident. Because until now, when theorising on the political dimension of pop music, scholars have spoken of forms that are direct, axiomatic, demagogic, or effective (the "lyric centeredness", believing that the meaning of a song resides solely in its lyrics, such as in US-American folk music or in the protest song)¹². Or it was approached from a position a bit more indirect but just as obvious, such as in the connection between anarchy and certain dosages of capitalism in rock (reading a song or a movement only as an example of a subculture isolated from the rest of the social fabric, expressed in products of buying/selling such as records and T-shirts).

Nonetheless, other styles of music and other contexts exist (psychedelia, club culture, tropicalia, disco, garage, stax and other forms of blaxploitation,

11. LATOUR, Bruno (1983): "Give a laboratory and I will raise the world". *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. K. Knorr-Cetina and M. Mulkey (eds.). Sage, London.

12. As pointed out by Pablo Schanton in REYNOLDS, Simon (2010): *Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Selection and foreword: Pablo Schanton. Translated by Gabriel Livov-Patricio Orellana. Caja Negra Editora, Buenos Aires. Or in the special issue of the journal *Under the Radar* dedicated to activism in music (*Under the Radar*. Summer. 2012), which places special emphasis on the "soundtracks" of political moments such as marches or demonstrations, as in the case of Bob Dylan, Joan Baez, Víctor Jara, Public Enemy, or Wu Tang-Clan, to cite only a few examples.

post-punk, electronic...), which in their own technological systems and networks of relationships are endowed with political agency and which have been crucial in the contemporary art of the previous decades. Styles of music which do not have to originate from the Western cultural context, as pop and rock have been accused (and with good motives) of advancing a neo-colonial programme, due to their roots and development in the English-speaking world. Yet, in many cases, they have been able to create an alternative context from geographic localisations outside of the North American and European hegemonies, establishing new focal points of attention. This is the case with tropicalia in 1960s Brazil, a style that fused rock, pop, psychedelia, bossa nova, and fado in an eclectic and unprejudiced manner, with groups and soloists like Os Mutantes or Caetano Veloso and links to the member of the artistic networks of the moment, such as Lygia Pape, Hélio Oiticica, and Lygia Clarke. Colonial readings are short-circuited here, as these are not types of music that accept the basic structure of a determined style, but which are influential at a global level. And not because they tend towards purity, the vernacular, or the indigenous (that is, their significance does not lie in a folklore trapped in a time and place), rather, they extol mixture and impurity¹³. They are relevant for their capacity of hybridization and transformation, elements which, in the words of Homi K. Bhabha, permit emancipation: “Strategies of hybridization reveal an estranging movement in the ‘authoritative’, even authoritarian inscription of the cultural sign. At the point at which the precept attempts to objectify itself as a generalized knowledge or a normalizing, hegemonic practice, the hybrid strategy or discourse opens up a space of negotiation where power is unequal but its articulation may be equivocal. Such negotiation is neither assimilation nor collaboration. It makes possible the emergence of an ‘interstitial’ agency that refuses the binary representation of

13. The fact that many of the records of these groups, full of festive and buoyant lyrics, were banned by the Brazilian dictatorship of Ranieri Mazzilli indicates its subversive power.

social antagonism. Hybrid agencies find their voice in a dialectic that does not seek cultural supremacy or sovereignty. They deploy the partial culture from which they emerge to construct visions of community, and versions of historic memory, that give narrative form to the minority positions they occupy; the outside of the inside: the part in the whole”¹⁴.

For this reason, an analysis of pop as something political reveals its significance, detects all of its extension beyond a banal or irrelevant cultural context, in order to see how art weaves social fabrics and imparts visibility to geographies and different forms of life (far from the over-representation of the traditional nuclear family composed of a heterosexual father and mother with children, proposing other centralities and other “families” instituted by fan clubs, codes of dressing, or adhesion to certain musical formats); it raises questions of bio-politics and bioethics (by challenging from the body itself – drugs, piercings, hairstyles, tattoos – legislation that is currently in force); it contests the platitudes regarding the domestic (shifting attention from an intimate and tranquil space so as to substitute it by a place that is multiple, in many occasions public, scrutinised, and violent, such as clubs or concerts); it disputes representations of gender and technologies of the body (the ultra-visible ambiguity ranging from David Bowie¹⁵ to Patti Smith to Chicks on Speed; persons with disabilities like Vic Chesnutt or Ray Charles; those not included under the definition of “healthy” –from the multiple-drug addict Sid Vicious to the obese Fats Domino or the final years of the HIV-infected Fela Kuti– or those perceived

14. BHABHA, Homi K (1996): “Culture’s In-Between” *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall and Paul du Gay (eds.). Sage, London. P. 58.

15. Particularly in Ziggy Stardust, the main character of the album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972). Ziggy Stardust is an alien messiah who arrives to give humanity a message of hope with his music, his promiscuity, and his sexual ambiguity. In the androgynous staging of the album Bowie transcended genders to end up killing his character live on stage, in the middle of the concert. From this, David Bowie was born, the superstar, to record *Aladdin Sane*.

as “robotic” such as Laurie Anderson, Daft Punk or Kraftwerk; those simply unclassifiable, like Björk; or transgender, such as Genesis P. Orridge; or alien, like The Residents; or multiple, such as in the successive aliases and personalities of Ritchie Hawtin/Plastikman/F.U.S.E./Robotman...); it proposes changes in paradigms or destabilises and makes clear the impossibility of establishing taxonomies (by continually –almost manically– proposing new styles connected/disconnected to each other via formalisms and diverse social agreements); but also by reclaiming groups or fashions from the past, eliminating the construction of historical discourses and the idea of a continual Hegelian progress (converting itself into a multi-generational society by retrieving very aged figures, such as in the revivals or in the continuity of the careers of Johnny Cash, Ahmad Jamal, Etta James, or Leonard Cohen); it evolves new means of communication (many of them taken from the revolutionary political underworld, such as the *samizdat* –the clandestine copying and distribution of revolutionary pamphlets, in this case, fanzines, Myspace, or blogs– or *agit-pop* –incendiary pop which takes its name from the propaganda of political agitation, *agit-prop*), destroys the concepts of individual authorship (pop is distinguished by the importance of post-production in the studio, where a multitude of agents are involved in the result, putting the process above all else¹⁶); and, in many cases, it contributes to formulating an agonist –when not antagonist– democracy¹⁷ (a place of

16. An idea that the pianist Glenn Gould emphasised during his entire life, even affirming that live music was no longer an experience that could exist in contemporaneity, that its significance could be understood only in its reproduction (In: GOULD, Glenn (2004): “The Prospects of Recording”. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Ed. Christoph Cox and Daniel Warner. Continuum International Publishing Group, New York) and that the “production chains” of the Motown or Atlantic record companies (heirs to the methods of Tin Pan Alley) or the “wall of sound” of Phil Spector took to paroxysms.

17. MOUFFE, Chantal (2007): *En torno a lo político*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

confrontations, of opposed and not pacified approaches, in perpetual debate, where consensus is as important as dissent, with conflicts that take place on a star’s twitter account or in his/her followers’ blogs).

During the previous decades, various artistic manifestations have made use of these techniques and spaces of conflict, whether utilising them directly, indirectly, or theorising on their use. What *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* proposes is to provide a reading of these expressions from the spaces of socialisation, the specific elements, and the autochthonous forms of pop culture, in order to reformulate not only the scope of these practices, but also a present-day meditation on the political in contemporary art.

2. Record-cover-club-listener-listen-agency

One of the most relevant aspects when understanding the extent of pop in its political configuration is understanding that the statements present in many of its products do not directly correspond with their reception, but instead convert themselves into issues of debate that can contain confronting ideologies. That is, the images can represent idyllic postcards in one context, as seemed to occur in the songs of the Beatles, but their comprehensive consideration, their association with the context, can transform them into other types of statements, as the murders by Manson and his Family or the war in Vietnam embody. Between the messages emitted by the pop industry and a society of recipient fans there lies a thick layer of social constructions that in many cases confuses, reprogrammes, disputes, hybridises, dissents with, and recombines such messages¹⁸. A society that in many cases has not been taken into account in critical inventories which only consider the content of the initial message, but which indeed has provided

18. As was already sung by Gang of Four in “Natural’s Not in It” (1979): “A market of the senses, dream of the perfect life (...) this heaven gives me migraine”.

the principal breeding ground in which contemporary art has connected with contexts of musical pop. In part, because in the field of contemporary art this consideration has more or less been firmly installed and accepted (the intentions or theoretical scope of artists do not always correspond to the themes addressed by their works), but in music the declarations or direct political connections of its members still carry more weight than the subsequent or collective meaning of their songs¹⁹. And yet, there exist a multitude of cases that wipe out this theory. No one would deny that the music of The Ramones proclaims continuous and disorganised rebellion and a certain counter-capitalist anarchy, but its singer and co-founder, Joey Ramone, publicly and notoriously defended the neoliberal policies of Ronald Reagan and George W. Bush. For all its listeners, The Velvet Underground is the paradigm of a society whose songs and forms of socialisation advocate a multiple, diverse reality free of stereotypes, but its drummer Maureen Tucker is an active participant in the zealous Tea Party Movement. As Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour showed in 1977, speaking precisely of pop, when initiating an investigation of an ideological, symbolic, political, and social context it is necessary to suspend previous judgements of values²⁰. One has to avoid the gaze over the shoulder at all that which appears marginal and resort to minute observation of how a reality is part of an extensive fabric of relations that contains channels of hegemony, but also archipelagos of alternatives, irony, neglect, and dissidence, in order to comprehend its systems of formation and dependence. That is, the varied systems of relation proposed by music are not subcultures distinct from a global context, but positions of knowledge linked among each other, hybrid and

contaminated, on which it is definitively not possible to pass blanket moral judgements, in which we will always find micro-spaces of dis-coordination.

To this end, it is crucial in describing socio-technological contexts such as those of pop, interconnected but charged by different geographies, to exploit the descriptive discoveries of Actor-Network Theory²¹ that underline the importance of humans as much as of non-humans (records, covers, works of art, gossip, clubs, legislation) and the discourses associated with them, in order to put forward a symmetric vision where all these agents have the same relevance in the configuration of the social. The album and listening to it acquire the same potential in the formulation of discourses as, for example, the declarations of the band on the meaning of its songs or the surrounding reality. The fundamental element of this consideration are the networks that are established when an item of knowledge is produced, not disconnecting it from its context, but linking it to the different registers and levels of reality. No one acts alone; all elements are converted into valid intermediaries. No longer are there humans and non-humans, but agencies, and their connection generates shared agencies. This is fundamental for eliminating the neo-colonialist interpretations associated with music mentioned above. It is true that many styles can originate in the West, with the discursive burden that this implies, but the reception of these styles of music is very different in each case and they do not have to be accepted as such²². Something that not only occurs in the reception among audiences, but has also characterised forms of production, as can be seen in traditions and techniques like that of

19. Or even the overall notion of "pop music" as a tinned capitalist product, one has only to look at Adorno's attacks on popular music: ADORNO, Theodor W (2002): *Essays on Music*. University of California Press.

20. VENTURI, R.; SCOTT-BROWN, D.; IZENOUR, S. (1977): *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT, Cambridge.

21. LATOUR, Bruno (1992): *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor, Barcelona.

22. In fact, shifting attention to listening already means a change of paradigms in traditional Western culture, characterised as it is by the visual sense, as is noted by Marshall McLuhan (In: MCLUHAN, Marshall (2004): "Visual and Acoustic Space". *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Op. Cit.).

the cover version, the remix, the mashup... and which has acquired political relevance in paradigmatic examples such as that of the Algerian singer Rachid Taha, who reformulates the codes of rock, mixing them with raï and techno and infusing his lyrics with a very specific reality, that of present-day Algeria. Or these styles can serve as a refuge and activist field for realities that do not find their place in a certain space, such as in the case of the singer Salif Keita from Mali, ostracised by the Mandinka culture for his albinism. In other words, music not merely as the imitation of accepted discourses or as an escape valve, but as shared agencies that elucidate and symbolise a varied context.

These considerations provide the ground for extracting the political positionings of pop and the art linked to it. Works such as “Constellation #4 (White Album)” (2012) by Dave Muller, comprising the representation of the “The White Album” by The Beatles in its different formats of reproduction (vinyl records, cassettes, CDs, iPod) make possible a form of understanding music as an immense repertory of images, attitudes, and objects perceived each in a different way, even if their content is always the same (that is, the album)²³. A record made of vinyl can invoke a nostalgic, essential purity, a certain

23. “The appearance of the long-duration record made of vinyl and reproduced at a velocity of 33 revolutions per minute, which in the course of the 1950s progressively replaced the 10-inch (25 centimetres) record of 78 rpm, led to the term “album” becoming common in English-speaking countries for the object that in Germany is known as the LP. It was called album because, just like in the albums of photographs or poems, it constituted a collection of titles that had already been previously published in another format; at first these singles were released in records of ten inches, later seven inches, reproduced at 45 rpm. Most of the time, albums were a sort of summing up of the last one or two years of a popular musician’s career. But soon the term acquired another meaning. The album became a record packaged in a sophisticated manner that also had to display more than the single or the ten-inch record. The elaboration of the covers of records, which enjoyed strong growth in the 1950s and 1960s [...], founded a new visual genre.” (DIEDERICHSEN, Diedrich (2010): *Psicodelia y ready-made* (Op. Cit.) pp. 48-49).

sentiment of an ideal past²⁴, while an iPod can be linked to an aseptic and detached interpretation of the moment when the album was actually recorded²⁵. The listener-observer is thus transformed into an active subject in the process of the writing of this same history. The same phenomenon occurs in the reconfiguration of certain elements, in the re-appropriation of disconnected realities, which confronted with one another gain in symbolic readings, as in the works of Christian Marclay grouped under the title of “Body Mix” (1991-1992). They consist of a series of collages where the juxtaposition of recognisable record covers representative of a certain style or setting create a new body. Thus a record of classical music in the style of Herbert von Karajan, which could invoke a certain white supremacy due to the connections of the Austrian conductor with the National Socialist party, is superimposed with a record by Parliament Funkadelic, known for its commitment to civil rights and its association with the Black Panthers. The work as a parliament that gives room to hybrid realities to multiply the original interpretations of each record, of each context, in order to resuscitate them in a space where other readings are possible.

The same occurs in works like “ST” (2011) by June Crespo, where a series of printed materials and posters make up the pedestal on which a cymbal from a drum set rests. This cymbal, a paradigmatic image of pop and rock music, thus reveals its aesthetic qualities and moreover the different processes of association it can generate. It reconfigures the Dada ready-made in order to construct an artefact whose roots are situated in territories as diverse as that of the production of historic avant-gardes,

24. A consideration amply treated in: REYNOLDS, Simon (2011): *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber & Faber, London.

25. In this sense the book by Dylan Jones, editor of style magazines such as *i-D* or *GQ*, *iPod, Therefore I Am*, where the white surface of the iPod seems to be made to not even be touched, to remain like a non-human totem (JONES, Dylan (2005): *iPod, Therefore I Am. Thinking Inside the White Box*. Weidenfeld & Nicholson).

ethnographical studies, but also spaces such as advertising, music, the exploration of the everyday, and the reflection on the surrounding or most immediate. A network of agents that, as in the previous cases, not only is projected into the present, but also reconfigures the past. This is also visible in "Biziak 2" (2009) by Pepo Salazar, a hanging sculpture based on the "Biziaks" by Laszlo Moholy-Nagy, never built, which proposed tower-kiosks for citizen's information to provide political discourses and propaganda with an informative medium. Salazar updates them with elements common to the context of music, such as chains, drum cymbals, and a guitar hung upside-down with the slogan "The Future Our Only Goal". These elements call attention to and reflect on the distinct projects linked to social rebellion and the idea of the artistic as transformative contention. Something visible as well in the drawings by Raymond Pettibon, where idyllic images of a traditional family are confronted with legends and writings taken from musical culture that mark the violence implicit in these scenes. Or in the works of Robert Crumb, which always refer to universes that are complex, dense, and ramified, rooted in the cultures of the underground and in the world of the fanzine. In them, images of the author himself as an obese collector of original records, eternally in search of the most "pure" recording, are superimposed with the portraits of all those who one day transformed the manner of comprehending the context (such as the singer and entertainer Fanny Brice) and who today have been largely forgotten.

Some works are transformed into shared agencies, where the objects and their representations acquire various layers of meaning. In "Badussy (Machu Picchu After Dark)" (2005), William Cordova exhibits a construction made up of discarded speakers, baffles, records, candles, candies, and other elements to try to suture different approaches to reality. The title already suggests how the work moves in the intersection produced by a pop sensibility ("badussy" is a slang term for intimate body smells), indigenous cultures (the Inca ruins of Machu Picchu), and personal memories (that "After Dark" linked to his emotional memory). This is because one of the artist's first memories before

arriving in Miami from Peru at the end of the 1970s was noticing the multitude of boxes strewn among the streets. Boxes that in reality were musical instruments made of reused parts and which the most marginalised sectors of society used to lend voice to their demands. In this way the various layers of elements converge to generate a fabric of relationships beginning with music and the technologies that make it possible, adding to the particular meaning specific political and economic situations.

3. You Gotta Fight For Your Right To Paaaaaarty!!!²⁶

The elaboration of a context with all of its material, spatial, discursive, and symbolic implications forms the basis for the investigation by Zira02 into the musical context of Móstoles. In "Moticology" (2012) they explore the contemporary musical scene in Móstoles, a city that has experienced a vibrant cultural florescence since the beginning of the 1980s, in which music has placed a key role across genres, styles, and movements. In this way, the different elements that make up a scene, its means of communication, its authors, styles, and spectators, its spaces of socialisation and its multiple modes of reception, constitute a shared arena, an agenda of continuous transformation. An investigation not very different from "Pilgrimage from Scattered Points" by Luke Fowler (2006), a film collage that retraces, starting from the British composer Cornelius Cardew, the experiences and conflicts of the Scratch Orchestra, an experimental community of amateur and professional musicians who at the end of the 1960s and beginning of the 1970s, improvised a repertoire of classical and popular music in concerts and performances using an unorthodox approach to the scores and to invented instruments. One of the most significant moments in this work is precisely the final scene, where the members of the orchestra

26. Taken from the song "(You Gotta) Fight For Your Right (To Party)" by the Beastie Boys (from the album *License to Ill*, 1986).

begin to discuss the difficulties entailed in reconciling their social and political responsibilities with their musical practice. Perhaps ignoring for a moment that by means of their experience, the self-governance of their band, of the formulation of different modes of playing and interacting with one another, they had already configured a subversive political and social method.

That is, they were political in how they employed technologies in a manner neither neutral nor objective, not considering them as something closed but rather open and connected. As Donna Haraway²⁷ has proposed, the idea is to modify the thinking itself of isolated individuals towards a consideration of the distinct elements as vertexes in a network. It is what Daniel Llaría emphasises in his work “So Go and Become A Storyteller (A Tale about Suffering/Stuffing and Being Exploited)” (2012), in which a tier of seats moves through a room, closely followed by bands of black tape and a stage. Relationships, connections, and divergences begin to emerge between these objects, which rapidly increase through the collisions, scrapes, and confrontations that convert them into witnesses of marches by beer cans, demonstrations by books, or pop audiences made up of baby toys. By means of the musical aesthetic, Llaría establishes a reflection on the role of the artist, aiming to open up new readings from the elements of the everyday world that surround the artist.

Stages, seats, and elements typical of musical cultures inhabit a space of desire that invokes a reality produced in another place, that mixes and activates it through the disposition of its individual parts. An ambience, or more precisely a social atmosphere, that is also found in other spheres such as the club, discotheque, concert, or music festival. Ryan McGinley has explored this in his series “Grids”, with works such as “You and My Friends 3” (2012), a series of photographs of spectators who attended the Voodoo Music Festival in New Orleans. A social

fabric woven by a group of strangers who suddenly become intimate when they share the same arena, mediated by their messages via cell phones, their dances, their hairstyles, their following of channels such as Youtube or Vimeo or social networks (Facebook, Twitter, Tuenti...), in order to form a transitory, ephemeral, and intermittent – yet real and effective – community. Because, as Amparo Lasén²⁸ points out, by means of mobile technologies, dancing, and listening, a society is composed where the lines that unite them do not prevent them from expressing the differences between each other through codes of dressing or of association. This is what Gilbert Durand terms the “anthropological trajectory”²⁹ to explain the relation between subjectivity and objective means when accounting for symbolic and imaginary creation in the area of representation, by means of shared agencies constituted in particular spaces and times, where other agents –groups, individuals, objects– are implicated. The distinct elements contribute to creating that fluidity between spheres, categories, and relations, at the same time that they are utilised to manage the consequences of such fluidity, and are also the protagonists of many of the tensions that such co-existence produces. Starting from this recognition of the role of the material, of the importance of objectivist mediation, social life reveals itself as interlaced in an ensemble of material processes, of flows that form, constitute, and extend the reticulated character of social relationships which not only concern people. That is to say, an ecosystem vision.

The concert as a critical laboratory where forms of relation, social atmospheres, and questioning of the status quo are rehearsed by activating alternative subjectivities through chemical, musical or spatial experimentation. This has been the context in which authors like Jennie Livingston have moved. Her

27. HARAWAY, Donna (2003): “A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. Routledge. London, New York.

28. LASÉN DÍAZ, Amparo (2006). “Lo social como movilidad: usos y presencia del teléfono móvil”. *Política y sociedad*. Vol. 43. Num 2.

29. DURAND, G. (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, FCE.

documentary film “Paris is Burning” (1990) surveys the cultures produced around the dance competitions in night clubs during the mid-1980s in New York, played out by African-American, Latin, gay, or transgender communities, the majority of them men, grouped together in different families or “houses”: the members of the clan LaBeija, the Pendavis, the Duprée, or the Xtravaganza. In the documentary, through the different situations and above all through the juries united around the dance floor to award the different prizes,³⁰ different terms are displayed, and more importantly, questioned, that seem to have a very specific meaning but which, however, acquire a weight, conceptualisations, an application, and ramifications that are very different. Concepts such as “family”, “mother”, “house”, or “community”, which figure prominently in the conversations of the persons in the documentary, but also in those of the audience, rupture aspects that seemed to be fixed, understood, and accepted.

A questioning taken up as well by Luis Jacob in his work “Flashlight” (2005). Using a video, several panels, and a model, he exhibits an installation realised in the Sculpture Garden in Toronto in the spring of 2005. In this garden he placed a series of deck chairs with bicycle pedals connected to an electric generator (transforming the visitors’ exercise into energy) and several solar panels which turned a mirror ball and lighted an LED sign where one could read “Everybody’s Got a Little Light Under the Sun”. This message was taken from the song of the same title by the group Parliament Funkadelic, whose motto was “free your mind and your ass will follow”. This statement established a relationship between the installation as a whole and the aspirations for self-transcendence and social union embodied in Funk culture from the 1970s, under a festive personal interaction. That is to say, just as important in powering the project are the sunlight and the generator, as well as the disposition of the visitors and their pedalling, or the knowledge of the social

30. Diverse prizes that range from the best hairstyle or the best dance to specialisations such as the best costume in the category “preppy-East Coast-masculine way”.

projects initiated by Parliament Funkadelic, shaping a common project, a political agency.

4. Having fun is alright, but what is really important is that they see you having it

The project “Flashlight” is augmented with a series of panels where different images of collective, utopian, social and political projects of the last 40 years, ranging from scenes in a discotheque to proposals for a city powered by efficient and sustainable energy. Panels not very different from those in the project “Augustus” (2004-2010) by Red Caballo, a work that interprets the connection between experiences denominated “macro” (those that configure a political, economic, and administrative context at a general level) and those “micro” (the everyday, the immediate), and how both can be disputed by means of diverse symbolic actions and components. Their photographs document the experiences of a series of summers travelling through Europe and the north of Africa where issues such as the arrival of democracy or the extension of the European Union are visible, but addressed from a near perspective, questioning the uniqueness or the supposed consistency of borders in order to formulate a cartography very different from that marked by physical boundaries. Thus, music festivals, Erasmus scholarships, discount airlines, the happy hour at certain bars, or the InterRail transport network are converted into the tools and the principle content of their project. In it one can observe the dramatisation and staging of individual and collective situations, such as getting ready to go out, or putting on make-up before going to a concert, something proximate to what Luc Sante said about the New York music scene of the 1970s: “Having fun is alright, but what is really important is that they see you having it”³¹. Transforming the personal into something shared and dramatised.

31. SANTE, Luc (2011): *Mata a tus ídolos*. Translated by Zulema Couso. Libros del K.O., Madrid.

An inventory of situations similar to Juan Pablo Echeverri's project "BoYos" (2009), where the artist portrays himself in 25 different stereotypes of lesbians who can be identified in the form of clichés in various present-day media. Echeverri places special emphasis on the medium of music as a privileged space of visibility, where one can find characters such as the "female rocker", "the chorus nun", or the "DJ", together with others such as "the single mother" or the "anthropologist". The collection of all these stereotypes and their analogous arrangement exposes the component of cultural construction they contain, the starting point as well as end point of the political micro-trajectories and of the projects of alterity. One sees how the characters reformulate and update themselves, providing a biased image of a multiple reality. A context that encounters in clothes and hairstyles spaces of emancipation and transparency, but also of submission and generalisation³².

The body as a field of work where weak or marginalised realities find empowerment through conquering the everyday. Employing pronouncements, resistance, or associations mediated by the configuration and re-appropriation of fashion, clothes, and hairstyles, which become effective in their interaction with the networks of collective action. Practices in which politics makes use of disciplines such as the organisation of everyday life, design, make-up, interior decoration, or the presentation of identities on stage, elements traditionally regarded as dominated by banality and the lack of commitment in answer to the hegemonies of power, but which, nevertheless, have provided opportunities for their development in the traditions of pop music. Bio-political

32. Often, and many times rightly so, musical pop culture has been accused of being sexist, but it is also a field of activism in gender theory. In this sense the seminal studies by Ellen Willis since the 1970s are revealing; in them she reviews the career and musical contexts of a multitude of female authors and their place in the music industry (WILLIS, Ellen (2011): *Out Of the Vinyl Deeps*. Ed. By Nona Willis Aronowitz. University of Minnesota Press). See also the text by Lucy O'Brien or the interview with Kim Gordon included in this catalogue.

activisms³³ resolved in fields that are not so evident nor possess such prestige. Politics and activism that we could call of the everyday.

This is because the techniques of subjectivisation can only be understood in the framework of normative practices. The legal system affirms these norms, while the body is the recipient and the object of these restrictions. Power is the name attributed to a complex strategic situation in a particular society. The result of the interaction of powers is the production of a discourse. Since the human body is the recipient, power is bio-power. Opposition begins by drawing up a cartography of the places that this power occupies, so as to find the points from which to act in order to produce strategies of resistance. This is no dialectic of power/resistance, however, instead a plural scenario of power/resistances. Authority would then become something distant from the individual, as all discourses are produced collectively.

Resistances present in the work of assume vivid astro focus (avaf), such as in their "Cyclops Trannies" (2011). The principle source of inspiration for this project stems from a selection of representations of the female body in different media: images taken from magazines like *Playboy* or those such as *Sweets* or *Straight Stuntin* dedicated to "booty" music, a style of hip-hop characterised by its lyrics of explicit sexual content. Publications that depict stereotype images of corporeal exuberance and which avaf reinterprets through the portraits of different transsexuals, persons who try to reconstruct their bodies by means of surgery or elements such as hairstyles, clothing, or make-up, to succeed or fail in the search for their particular ideal. They reflect the physical and social construction embodied in its own physicality, transforming themselves into explosions of sexual, bodily, and identitative liberty.

33. In *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975), Michel Foucault already described an "aesthetics of existence", a deliberate stylisation of everyday life. These technologies are demonstrated with the greatest efficiency in the practises of self-production, in the specific modes of behaviour, and in performativity (FOUCAULT, Michel (1999): *Vigilar y castigar*. translated by Aurelio Garzón del Camino. Círculo de Lectores, Barcelona).

In the case of Daniel Johnston, these images and constructions are visible in the documentary film "The Devil and Daniel Johnston" (2005), centred on the life of this musician, composer, and draughtsman. In it we can contemplate his biography, from the first self-published audio cassettes recorded in the family garage, through the long-lasting relationship with the object of unrequited adolescent love, to his aspirations of fame and recognition, to the diagnosis of his mental illness. A personality is configured out of all these elements that in the world of music could appear trivial or commonplace, but which in the world of art is inscribed within those realisations linked to heterodoxy, with personal realisation and the exaltation of "other" subjectivities. The same applies to Gabriel Acevedo Velarde in "Astronautas peruanos" (Peruvian Astronauts), a series of musical performances in which, using the *nom de artiste* of Guambrillo, he integrates music and texts that have as their metaphoric axis the image of Carlos Noriega, the US-American astronaut of Peruvian origin. A figure celebrated in Peru as the symbol of a fervently desired integration in the distant developed world. Music is transformed here into a manner of staging, of dramatising a series of ideologies from an ironic stance, articulating ideas and concepts such as faith in progress, technological knowledge, and the construction of popular identities discernable in the figure of the astronaut.

This reversal of the images contained in representation is likewise present in "Lollypop" (2006) by Kalup Linzy, where two men with naked torso croon a sweet song from the 1930s that ironically and tenderly reproduces a conversation plagued by double entendres. A song that is rigorously inscribed in the sexist notions of romantic love belonging to the moralising and sugary stories of the southern US-American tradition. The images of these two muscular men declaring their love, flirting so gently, so tenderly, contrasts with their voices and the discontinuous audio. A first look at this piece could make us think that what is being claimed is obviously the different ways of establishing relationships, a queer vision that means something strange, different, that insists on visibility for all that which has been obliterated from the representation of bodies and

of the ways of understanding emotions beyond the hegemonic discourses and that indeed demands continuing this vision of difference. Two men love each other in a manner apparently similar to traditional representations, but in reality very distinct, by being acted out by two men of the same sex. But "Lollypop" is not merely a reclaiming of other types of affectivities (or rather, of "alternative possibilities of experiencing affectivity"), but of affectivity itself, of the emotional and of its political capacity, of its subversive power. Through this work, Linzy questions the stereotypes themselves and the status they occupy in the social construction of the everyday, demonstrates their mechanisms of formulation, and inaugurates a process of innovation that escapes from any previously assigned discourse. He reveals that it is not enough to recognise the images as positive or negative, but to show comprehension for the processes of subjectivisation. He allows an activism of the emotional to be erected, an emancipation of the spectator before the constructed discourse and an enjoyment of the environment thanks to its songs, its caresses, and its forms of representation. The work by Linzy, like those by avaf, Johnston, or Acevedo Velarde, assumes, moreover, the verbalisation of a personal reality, that of travestism and the staging of different personalities, suddenly transformed into a form of political activism.³⁴

An activism common to the works of Mickalene Thomas, habitually read as autobiographical projects which present ecosystems formed by elements from the everyday that contribute towards constructing a public identity. Thus, the panels of dark and grained wood, omnipresent in the decorations of her infancy, are merged with exhibitions of Andy Warhol or songs by Roberta Flack. Through videos, photographs,

34. "Above all, the objective of all self-masking or self-staging lies in disarming the gaze of the other, in removing its dangerousness. The gaze of the other is always a gaze of suspicion, evil, which aims to pierce and destroy my mediatic surface, my body, to leave open in me a sub-mediatic subject." (GROYS, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Translated by Manuel Fontán del Juncos Alejandro Martín Navarro. Ed. Pre-Textos, Valencia. P. 100).

paintings, and installations, Thomas articulates an oeuvre that utilises all of the paraphernalia, decoration, colours, poses, and attitudes of the powerful images of African-Americans from the decades of the 1970s disseminated by the media of mass communication, by the films of the Blaxploitation genre, and by the music stars from record companies such as Stax or Atlantic, in order to convert them into the privileged protagonists of her projects. But Thomas' works are not only nourished by this aesthetic and these figures, instead she brings them up to date with portraits of persons from her surroundings and of public figures very visible in contemporary US-American media, such as Condoleezza Rice or Oprah Winfrey. All this combined with other references culled from her knowledge of the history of art and of visual culture in general, ranging from the paintings and photographs of Henri Matisse, Balthus, Alice Neel, Gustave Courbet, or Malick Sidibé to the records of Grace Jones, the music of Ethel Waters, or the writings of Audre Lorde. In a double reflexive process in which, on the one hand, the personal is mixed with the public imaginary of the last 40 years; and, on the other hand, the everyday context of the sensibilities and pop cultures benefits from the confrontation with the contexts of regulated artistic culture and of its scenarios of calculation and socialisation.

5. There won't be fighting in the street

Mickalene Thomas emerges in these works as a fan who overcomes the interpretation of the figure of the spectator as a passive agent – an uncritical and socially disorganised recipient, without the capacity for intervening in the processes of production and meaning of pop – to re-embody herself as an active agent who contributes to the development, formulation, and re-interpretation of these products. The work of numerous artists has documented how in many cases fans initiate projects of personal or collective emancipation in the way they relate to the “stars” of music, reprogramming the correlations between icon and ideology in the sphere of their everyday experience. As Pulp sang in “Mis-Shapes” (1995), “there won't be fighting in the street [...]”

the future's owned by you and me [...] we're making a move”³⁵ but they will be effective in their realisation and development, as they will take place in everyday fields of action, such as in social networks, concerts, or fan clubs, transforming the figure of the spectator.

This is because, as Jacques Rancière³⁶ has written, the spectator has never actually been merely a passive recipient, but an emancipated subject. Emancipation begins when the opposition between seeing and acting is questioned, when one understands that the evidences that structure in this way the relations of saying, seeing, and doing belong to the structure of domination and subjection. It begins when one understand that seeing is also an action that confirms or transforms that distribution of positions. The spectator acts, observes, selects, compares, interprets. And this not only occurs in aesthetic artistic practices, but in all of the contemporary popular market. As Fred Vermorel said: “We would never use words such as ‘alienation’ or ‘manipulation of the masses’. The fans liberate themselves by means of stars, who they dispose of in quite cruel ways. The fans create their own experience of the star and these pornographic-romantic fantasies [...] are generally much more creative than whatever the star has done”³⁷.

Particularly interesting in this respect is the work “Our Hobby Is Depeche Mode” (2006) by Jeremy Deller and Nick Abrahams, in which various stories of fans of the group Depeche Mode are recounted, from the countries of the former Soviet Union to Iran or the United Kingdom. In this sense the moment dedicated to Teheran is very significant, where the fans risk their lives to be able to listen to the music of the English band. This is because during the Islamic Revolution of 1979 the Ayatollah Khomeini

35. “There won't be fighting in the Street (...) The future's owned by you and me (...) We're making a move (...)”, from the album *Common People* (1995). The lyrics are reprinted in: COCKER, Jarvis (2012): *Madre, hermano, amante*. Translated by Lucía Lietjmaer. Reservoir Books, Mondadori, Barcelona.

36. RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Translated by Ariel Dilon. Ed. Ellago Ediciones, S.L., Castellón.

37. Quoted in: REYNOLDS, Simon (2010). *Después del Rock*. (Op. Cit.)

had been able to increment the political role of pop, prohibiting Western music and installing a regime in which dress or for example the sutras of the Koran were considered on the same level as appointments to the Revolutionary Guard³⁸. It is curious to see how the political dispute carried out in the “persistences” versus the “substitutions” of the images of the Shah of Persia, Mohammad Reza Pahlevi, in public and private rooms in Iran, focused on the discussion of the clothing or decoration of the spaces where the Shah and his family had been photographed. The new society could not look like them, not even in their hairstyles. For this reason, and even though Depeche Mode as a group is complacent with the social and de facto powers in the United Kingdom and whose lyrics do not demonstrate any will to be polemic, the arrival of their music in socialisations unforeseen by them means a reprogrammed activation of their music in term of dissidence to the dominating power, an attitude that the band never taken. This political consideration by means of the fans is something visible in Aitor Saraiba’s work “Let Me Kiss You” (2010), a documentary archive on the Latino fans of Morrissey, leader and voice of The Smiths, in the city of Los Angeles. For them, the image of the Smiths’ singer, who in the lyrics of his songs always seems to wish he were in another place, eternally displaced, is transformed into a symbol of the Chicano community in California, displaced from the taking of decisions, foreigners everywhere. Or in the series “The Yaois” (2011) by Francesc Ruiz, in which he explores the links between characters, authors, and the fans of bands turned into myths, as for example The Smiths once again, in order to reflect on the networks that link desire and cultural reproduction through fandom, reformulating the codes present in the band but associating them with personal experiences, to describe other narratives where the fans can fulfil themselves and give space to personal discourses.

38. For this reason one of the highpoints of Marjane Satrapi’s comic “Persepolis” (2000) is the moment in which one of its characters wears a T-shirt with the statement “Punk is not dead” as an everyday activist medium.

This personal construction of the information that surrounds the star is the field of investigation of “Es importante la memoria X-X” (Memory X-X is Important, 2010-2011) by Lorea Alfaro, which takes a concert by Amy Winehouse as the perfect excuse that allows her to meditate on the formulation of myths, the configuration of popular images, and their underlying ideas. The same occurs in Daniel Jacoby’s “Every Little Thing She Does Is Magic” (2010). Invisible Sun is a Spanish tribute band that covers The Police. Their customary repertoire includes a version true to the original of “Every Little Thing She Does Is Magic” by the English group. Jacoby invited the group to record this version with a minimal modification: the correction of a grammatical error in the refrain. Where Sting sings “she do”, Christophe Riou, the singer of the version that constitutes the piece, intones the refrain with the conjugation that is in accordance with the norm of English grammar: “she does”. Jacoby ironises this rigour, putting a grammatical rule above all artistic liberty and thus losing the consonance of those lines of the Police’s song in favour of linguistic obstinacy.

Finally, “Soft Mud and the Fanboy” (2012) by Momu & No Es investigates the construction of fictions and the reception of myths on the part of spectators, taking as its leitmotif a musical story and the living out of certain “fanatic-affective” experiences. Using objects and technologies proper to music, Momu & No Es elaborate a story to portray all the emotional force that can be detected in the fictions associated with the star. And this is because, as Eva Illouz has pointed out, the political and social projects of contemporaneity have been understood in issues such as the appearance of democratic institutions, but rarely have the emotional questions that underlie such issues been emphasised in the familiar concepts of surplus value, exploitation, rationalisation, disenchantment, or the division of labour³⁹. Emotion is not action *per se*, but is an energy that drives toward an act, that implies cognition, affection,

39. ILLOUZ, Eva (2007): *Intimidaciones Congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Translated by Joaquín Ibarburu. Katz, Buenos Aires.

evaluation, motivation, and the body. Contrary to the notions naturalised in the thinking that guides everyday action, Momu & No Es's work explores –from a socially constructivist perspective– the role of video, musical, cosmetic, and decorative fictions in the collective fabrication of the emotions, as well as the role of obsolescence, innovation, and return cycles in the stratifications that the emotions promote. These are cultural meanings that concern the construction of the subject and of the ego in a social and shared manner, spheres of action subject to the public gaze, regulated by discursive procedures.

6. The Revolution Will Be Televised⁴⁰

By means of specialised media under the slogan of DIY (Do It Yourself), the possibility of an anti-corporative micro-economy is put forward, based on the conviction that the customary media are alienating, too slow, lacking in imagination, and insufficient for providing collective representation to particular sensibilities and interests. Elements such as fanzines, viral communication campaigns, and actions such as *samizdat* or *agit prop* form part of these practices, transformed into privileged themes in the oeuvres of contemporary artists. This is because, as Beatriz Colomina observed about modern architecture, what makes certain occurrences contemporary today is not just the realisation of certain products, but their relation to the media and to knowledge that is extracted from these relations⁴¹.

By means of the pieces that make up “Fundido encadenado. Break Your Nice” (Dissolve. Break Your

Nice”), Azucena Vieites evolves ways of working of cut and paste, developing modes of making of cut and paste, playing with the decontextualisation of images and the versioning which are part of the DIY culture, but also, as she emphasises, of a “DIY feminism.” All these techniques are those customarily found in the fanzine and have their genealogies in social and artistic movements such as punk, post-punk, Dadaism, the Situationists, or those of feminist and LGTB liberation. The silkscreen serves in this case to place collages and previously-made drawings on a support (paper), as well as other “found images” taken from her surroundings and from contemporary popular culture (magazines, music, flyers, etc.). This same field is worked by Jeleton in “Las lilas de Jeleton #3” (The Lilacs of Jeleton #3, 2012), the third of a series of 7-inch singles for which they invite collaborators, professional or mature musicians, to compose original songs based on some of the poems from the book “Las lilas de Jeleton”, extracted from the adolescent diary of María Ángeles Alcántara-Sánchez, a member of Jeleton.

The series by Icaro Zorbar, “Instalaciones atendidas” (Attended Installations), in progress since 2005, represents a hybrid exercise halfway between performance and installation, always associated with musical experience and its media. An ensemble of common objects – record players, fans, tapes, records, tape recorders, amplifiers – are distributed in the room forming a delicate construction. Zorbar himself activates these elements in order to generate diverse interpretations and varied emotional, social, technological, symbolic, and ideological connections. A territory likewise travelled by Lyota Yagi when he focuses his work on the material aspects of music and its formats, that is to say, on the technologies and objects that surround us and with which we establish diverse associations in order to lend meaning to musical experiences, individually as much as collectively. In his actions, videos, and installations Yagi deals with what is ordinary and familiar in these uses, taking them to sometimes ironic or paradoxical extremes, in order to shift the focus of attention onto the way in which we relate ourselves to music.

These readings are just as visible in Discoteca Flaming Star’s “Eigentlich 12 mal Alissa” (In Reality,

40. “The Revolution Will Be Televised” is a play of words on the song by Gil Scott-Heron “The Revolution Will Not Be Televised” (1971), which attempted precisely to show how the protests for civil rights and equality in the United States of the 1970s would never find a place in the general media, yet in certain types of music like his.

41. “What is modern in modern architecture is neither functionalism nor the use of materials, but its relation with the media of the masses” in: LÓPEZ MUNUERA, Iván (2009): “Un exotismo de lo más doméstico. Entrevista con Beatriz Colomina”. *Arte y Parte*, Nr. 80. pp. 62-79.

12 Times Alissa) (2012), a work on video divided into two channels and based on a performance of the same name that reflects on the nature of certain political ideas in relation to artistic practice. A question, an invisible presence floats above the work: That of the US-American writer and philosopher Ayn Rand, known especially for her novel "The Fountainhead" (1943) and its film version by King Vidor (1949). Her influence is essential in a global context as the founder of an individualist ethics tied to *laissez faire* capitalism. The project by Discoteca Flaming Star multiplies these readings and quotes with the aim of configuring a space where dissonant voices are allowed that explain how we accept certain ideas or policies and what is the relation we establish with the symbolic capital that they convey. Something that occurs as well in the different works by Bozidar Brazda when he reflects on contemporary culture through the configuration of stories and narratives marked by very recognisable aesthetics, to which he adds political positions and ideological manifestos that are sometimes unexpected. In this manner, the musical culture of punk is mixed with socialist proclamations, utopian political projects, references to conceptualism or pop art, quotes on the presence of communism in Eastern Europe, or activist social visions. In "Fear, Angst, Guest" (2004) he takes a poster in the punk aesthetic in order to reconvert its symbols into precious objects or works of art. An ironic, re-appropriationist position that aims to underline the ideological and aesthetic elements of these media paradigmatic for musical culture, but not always visible in the originals. Their original function (announcing a concert, calling attention to a band) is here relegated to the background in favour of the capacity for symbolic mobilisation that they acquire. A mechanism that allows him to detect the discourses associated with them, in order to trigger a debate on the place that they occupy in the collective imaginary. In this way Brazda's work is articulated as a bridge between the most recognisable musical aesthetics and the different artistic and political debates they activate.

This is because the technological media via which music is produced at the same time shape the discourses themselves. This is clearly visible in the configuration of hip-hop. As Jeff Chang recounts in

his book *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop Generation*, the genre emerged in impoverished ghettos of blocks of residential high-rises, in which the families could not afford to purchase instruments for their children and even the most rudimentary forms of musical execution seemed beyond their reach. The record player therefore became their instrument. In the South Bronx of the 1970s, DJs such as Kool Herc, Afrika Bambaataa, and Grandmaster Flash utilised record players to create a dizzying collage using loops, breaks, beats and scratches⁴². Elements that were later imitated using technologies that reproduced what fundamentally was a scarcity, formulating a sophisticated media and a very particular prosody. This varied configuration of politics in the means is visible in "A Jukebox of People Trying to Change the World", a jukebox in which since 2003 Ruth Ewan has compiled and offered a growing collection of songs associated with politics in a wide-ranging spectrum of positionings. By means of their lyrics, melodies, and socialisation, the songs gather together ideas, expectations, and experiences as much individual as collective, from the literalness of protest songs to the chronic of specific historical occurrences, arranged in more than sixty categories such as feminism, poverty, human rights, or ecology. Ewan's work erases, via music and art, the boundaries between anthropology, sociology, history, and art to offer a context from which to re-signify not just the contents of the songs, but also the proper individual experiences and the mechanisms of their socialisation.

7. Do the DANCE, Stick to the BEAT!⁴³

In the 20th century, art as much as music formed a powerful field for political action. In the 21st century they continue to assume this role. In March 2012, during an improvised and unauthorised concert in the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow,

42. In: ROSS, Alex (2012): *Escucha esto*. Translated by Luis Gago. Seix Barral, Barcelona.

43. Refrain from the song "D.A.N.C.E." (2007) by Justice.

three women known as Pussy Riot were arrested and accused of vandalism by Putin's government. Their trial began at the end of July and concluded with their sentencing to two years of jail, setting off an international debate on politics, art, and music, an occurrence underlined by the petition supporting Pussy Riot signed by personalities such as Madonna, Julian Assange, Yoko Ono, and Barack Obama. Something that has been repeated in the last few years in the "Gangnam Style" song by PSY as performed by Ai Weiwei in 2012 to protest against the authoritarian Chinese regime; in the flashmobs⁴⁴ to the rhythm of Lady Gaga songs, such as the one that took place in May 2010 among workers at the Westin Hotel in San Francisco to demand better working conditions⁴⁵; in the concerts by Tom Morello, the singer of Rage Against the Machine, at Occupy Wall Street in 2011; or in the disturbances in Beirut against Israeli intervention in the programme "Arab Superstar", in the summer of 2003, when

the government in Tel Aviv influenced the elimination of the local hero Melehm Zein, thus sparking demonstrations. Halfway between performance and music-making, all of these actions have demonstrated that art and music not only provide help, but construct a visualisation of these politics and give room to debates that range from the configuration of identities to a consideration of the individual in relation to spatial systems and to their technologies via the individual's affective capacity, from the reception and discussion of the positionings found in the everyday to the reformulation of the codes that lend representation to all that which is conformative in a society. Because in politics, as in music and art, there is no inside and outside, there are no spheres separated from reality, rather arenas are constructed where each positioning has to get into the action. And they can do this, why not, thanks to a festive rhythm of affirmation.

44. Organised actions in which a large group of people congregate in a public space, do something unusual, and afterwards disperse rapidly. Apparently banal, they transmit discontent and dissidence, expressed not so much in verbal discourses, but in inattention and the development of decontextualised programmes.

45. <http://www.youtube.com/watch?v=-79pX11OqPU>.

Kraftwerk, arte político de la era atómica*

José Manuel Costa

1. Europa sin fin

“La cultura de Europa Central quedó dividida en los años treinta, y muchos de sus intelectuales huyeron a Estados Unidos, o a Francia, o fueron eliminados. Nosotros la estamos retomando donde quedó, continuando esta cultura de los treinta. Y lo hacemos espiritualmente”.

“Quienes eran mayores que nosotros tenían como ídolos a Elvis Presley o a los Beatles... No son malas opciones, pero si olvidamos completamente nuestra identidad, rápidamente se convierte en “vacía” e inconsistente. Hay toda una generación en Alemania, entre 30 y 50 años, que ha perdido su propia identidad o que nunca tuvieron una”.

“Cuando empezamos fue como un shock, silencio. ¿Dónde estamos? Nada. La música clásica era del siglo XIX, pero en el siglo XX, nada. No teníamos

* Los textos entrecuadrados de los cuerpos principales corresponden a entrevistas con los miembros de Kraftwerk. Los textos en cursiva son extractos de canciones de Kraftwerk.

figuras paternas, ni una tradición continua en el entretenimiento. A lo largo de los 50 y 60 todo fue americanizado, dirigido a un comportamiento consumista. Así que fuimos parte de ese movimiento del 68 donde, de pronto, se abrieron posibilidades y actuamos en happenings y situaciones artísticas. Luego utilizamos únicamente sonidos para establecer algún tipo de sonido industrial alemán y fundamos nuestro estudio Kling Klang: la palabra alemana para sonido es Klang, el verbo es kling(en). La fonética; establecer el sonido; añadimos más electrónica. Tenías esas emisiones de la radio de Colonia, Stockhausen, y había algo nuevo en el aire, con sonidos electrónicos, cintas magnetofónicas. Nosotros éramos una generación más joven y llegamos con otras texturas”.

“Un grupo como Tangerine Dream, aunque son alemanes, tienen un nombre inglés, de manera que generan sobre la escena una identidad anglo-americana que nosotros negamos por completo. Queremos que todo el mundo sepa que somos alemanes, porque la mentalidad alemana, que es más avanzada, será siempre parte de nuestro comportamiento. Creamos a partir de la lengua

alemana, la lengua materna, que es muy mecánica, la usamos como base para nuestra estructura”.

Rendez-vous auf den Champs Elysees. Verlass Paris am Morgen mit dem TEE. In Wien sitzen wir im Nachtcafe. Direkt Verbindung TEE. Wir laufen 'rein in Düsseldorf City. Und treffen Iggy Pop und David Bowie. Trans Europa Express. /// Cita en los Campos Eliseos. Dejamos París con el TEE. En Viena nos sentamos en un café nocturno. Conexión directa TEE. Entramos en Düsseldorf City. Y encontramos a Iggy Pop y David Bowie.

[Trans Europa Express, 1977]

“Pero también escuchábamos Beethoven, Pink Floyd y músicas muy diferentes de todos los terrenos, la vanguardia, la clásica, ruidos de la calle, del ambiente, incluso de la naturaleza. Estos sonidos fueron una columna de energía cultural, entre otras muchas de nuestro paisaje cultural. Nuestro gusto musical va del silencio a cualquier lugar”.

“Los Beach Boys fueron una referencia porque lograron concentrar el máximo de ideas fundamentales. Dentro de 100 años, cuando la gente quiera saber cómo era California en los años 60, solo tienen que escuchar un single de los Beach Boys. Y esperamos que cuando la gente quiera saber cómo era Alemania en los setenta, pueda escuchar Autobahn”.

Wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn. Vor uns liegt ein weites Tal. Die Sonne scheint mit Glitzerstrahl. Die Fahrbahn ist ein graues Band. Weisse Streifen, grüner Rand. /// Conducimos por la autopista. Frente a nosotros se extiende un ancho valle. El sol brilla con rayos centelleantes. La calzada es una banda gris. Líneas blancas, borde verde.

[Autobahn, 1974]

Autobahn era, literalmente, una vía por la cual podía circular un retro-futurismo que perseguía recuperar como punto de relanzamiento cultural/político aquellos momentos donde la Bauhaus, Dada, el Surrealismo, el constructivismo post-revolucionario soviético, De Stijl o el comienzo de lo conceptual

no conocían mucho de las fronteras nacionales que habían provocado las criminales masacres de la Gran Guerra Europea de 1914 a 1918.

La idea de que las autopistas no eran solo un viaje americano escuchando música de los Beach Boys, sino una invención coetánea europea (1924, Autostrada Milán-Varese; 1929 primer plan de Autobahnen en Alemania) puede parecer casi anecdótica pero en realidad poseía un gran simbolismo. En estas autopistas circulaban Mercedes o Volkswagen como podían circular Lancia y Fiat o Matra y Citroën, por ellas debían circular las nuevas ideas, entre otras la de una Europa sin fronteras.

Europa Endlos Wirklichkeit und Postkarten Bilder Europa Endlos Eleganz und Dekadenz. /// Europa sin fin. Realidad y fotos de postales. Elegancia y decadencia.

[Europa Endlos, 1977]

En una de sus declaraciones a John Savage, Kraftwerk utiliza la palabra “más avanzada” para referirse a la mentalidad alemana. Como veremos luego, la idea de “más avanzada” en el sentido de “más desarrollada”, resulta inconsistente con el resto de sus declaraciones o letras, pero fue lógicamente criticada. Es posible que Kraftwerk utilizara “advanced” como traducción de “fortschrittlich”, en español “avanzado” o “progresista”, aunque con menos adherencias políticas, refiriéndose también al progreso técnico. Esto encajaría en una visión pan-europea que parte de ese momento tras la Gran Guerra Europea, en una visión del mundo desencantada pero liberadora de energías que llega hasta nuestros días y en la cual se produjo una revolución sistémica y el germen de las ideas sociales que llegarían tras la II Guerra Mundial.

Neon Licht, schimmerdes Neon Licht. Und wenn die Nacht anbricht ist diese Stadt aus Licht. /// Luz de neón, brillante luz de neón. Y cuando cae la noche, esta ciudad es de luz.

[Neon Licht 1978]

En origen, el pop-rock, tal y como lo vivieron en Estados Unidos, tenía bastante de liberador. Era el lenguaje mestizo de una juventud rebelde, más revulsiva que revolucionaria, más emocional que reflexiva. Un proceso grupal de alcance ecuménico muy puesto en cuestión por el marxismo ortodoxo y mejor explicado por la psicología o la sociología. Lo que no se ha estudiado tanto es la universalización de esa música y ese fenómeno.

¿Por qué el rock-pop anglosajón tiene patente de corso y (casi) nunca se lo ha considerado colonialismo cultural al mismo nivel que el cine de Hollywood o las series de TV? Kraftwerk o Can comprendieron que se imponía un lenguaje diferente para liberarse de la aceptación crítica de una música distribuida de forma oligopólica por unas pocas empresas, en su mayoría anglosajonas.

No estaban en lo absoluto solos. En artes visuales tanto Joseph Beuys como Gerhard Richter también se preguntaban por esa identidad alemana, como luego lo harían Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, los “Nuevos Salvajes”... En cine estaba en primer lugar Rainer Werner Fassbinder, que utilizó música de Kraftwerk en *La Ruleta China* (1976). Wim Wenders en *El curso del Tiempo* (1975) hacía decir a uno de sus personajes: “Los Americanos han colonizado nuestro subconsciente”. Y en literatura, un personaje como Peter Handke teorizaba sobre una escritura descriptiva que otros muchos autores germanos adoptarían en todo o en parte.

En realidad, puede decirse que en este punto, toda la Europa continental estaba buscando esa identidad pop diferente que permitiera operar ante un público en principio indiscriminado. Pero Alemania era diferente: no podía referirse de ninguna forma a un pasado folklórico arrasado por los nacionalismos y además carecía de verdadero folklore, excepto en Baviera. De modo que la única opción viable consistía en hacer

tradición de su pasado-presente, industrial y tecnológico. Observando lo local y presente, describiendo.

A día de hoy, segunda década de los 2000, esta preocupación deja un sabor agrisado. Al fijarse en y grabar su entorno inmediato, su cotidianeidad, Kraftwerk generó un impulso válido que ayudó a que otros países o comunidades con categoría de outsiders, como en Chicago o Detroit, pudieran desembarazarse de la dictadura del rock. Es de justicia y explica aún más cosas, recordar cómo la unión de dos alternativas, el encuentro fortuito en un ascensor (Derrick May dixit) del industrialismo de Kraftwerk y el funk de Parliament/Funkadelic informará todo tipo de estilos e incluso géneros electrónicos por venir y aún por llegar.

Por otro lado, esa idea pan-europea, identificada en aquel momento casi mítico donde la cultura parecía tener un papel transformador, “fortschrittlich” no se producía en el vacío. Era una cultura en momentos de miedo nuclear (las dos Alemanias tenían la desagradable certeza de que, en caso de una guerra entre bloques, ellas iban a ser el “teatro de operaciones”). Cultura en momentos de terrorismo como la Rote Armee Fraktion y la represión social que la sucedió (prohibiciones de trabajar en el sector público por motivos ideológicos). Cultura en momentos de alienación general. La idea europea parecía no solo la mejor, sino la única idea. Que Europa no haya sabido luego desterrar sus fantasmas nacionales, no es una negación del principio, sino el síntoma de una derrota moral.

Musique rythmique. Son electronique. L'art politique a l'age atomique. Electric Café. Culture physique. Cuisine dietetique. L'art dynamique a l'age atomique Electric Café /// Música rítmica. Figura electrónica. Arte político de la era atómica. Electric Café. Cultura física. Cocina dietética. Arte dietético de la era atómica. Electric Café.

[Electric Cafe, 1986]

2. Antena, emisor, antena

“Sería perfecto contribuir a crear un tipo de lenguaje universal. Sería demasiado presuntuoso decir que nosotros lo hicimos pero, si llega, será maravilloso. Hemos tocado y sido entendidos en Detroit y en Japón y eso es lo más fascinante que puede suceder. La música electrónica es un tipo de música mundial. La aldea global está llegando, pero tal vez hagan falta unas cuantas generaciones”.

“La vida cotidiana tiene un sonido. Y de eso trata Kraftwerk. Las fuentes de sonido están en nuestro entorno y trabajamos con cualquier cosa, desde calculadoras de bolsillo a ordenadores, desde voces, voces humanas o de máquinas; desde sonidos corporales a la fantasía a sonidos sintéticos, de la voz humana a la síntesis de voz desde cualquier material, si es posible”.

“Por supuesto, hay un cierto humor negro, pero cualquier visión que la gente tenga, pensamientos serios o lo que sea, está bien. La electrónica es una música que estimula la mente. No es un instrumento como el violín, donde admiras a alguien por su técnica. Esto es más esencial. Son frecuencias básicas y tenemos un amplio espectro de frecuencias audibles, de 20 a 20.000 Hz”.

“Cuando a finales de los setenta fuimos a Nueva York de visita, el departamento de baile de nuestra casa de discos nos llevó a algunos clubs ilegales. Allí estábamos bailando cuando el DJ, que resultó ser Afrika Bambaataa, puso *Trans Europa Express* y *Metall Auf Metall*. ¡Pero las piezas no duraban diez minutos, sino veinte! De hecho pensé “Que curioso, estas piezas no duran tanto”. Pero luego me di cuenta que usaba dos vinilos del mismo disco y los iba mezclando. Lo encontramos fantástico. Nosotros mismos hemos tocado en el estudio durante horas. Que las piezas tuvieran una duración determinada solo tenía que ver con el tiempo que se podía pensar

en un vinilo. Aprendemos del noise, aprendemos yendo a clubs. La música nunca acaba, comienza de nuevo mañana”.

Music non stop

[*Music non stop*, 1986]

¿Es Kraftwerk uno de los grupos más influyentes de la historia del pop? Se trata, faltaría más, de una pregunta retórica. Al fin y al cabo, desde David Bowie al último nerd encerrado ahora mismo con sus cachivaches en un dormitorio de Wisconsin han besado por donde pisaron. Lo que sorprende es lo increíblemente dispar de esa influencia. Que va desde el uso más comercial de algunos de sus elementos formales al vómito, a veces literal, contra el sistema, como en el caso de Throbbing Gristle. Gary Numan emanaba directamente de Kraftwerk y no tenía ningún problema para ser al mismo tiempo un thatcheriano político (luego lamentado). Sin embargo Heaven 17, igual de influidos, fueron a situarse tan a la izquierda del laborismo como para ser vetados en la BBC.

Por otra parte, la alemanidad de Kraftwerk no impidió que fueran adoptados por negros americanos de los barrios bajos y los clubs semi-clandestinos con una naturalidad pasmosa. Afrika Bambaataa no solo pinchaba *TransEuropa Express*, sino que lo sampleó para crear *Planet Rock*, un hito del hip-hop, del electro y piedra fundamental de su *Zulu Nation* (icon ecos de Düsseldorf!). No hablemos ya de Underground Resistance en Detroit, seguramente el colectivo políticamente más radical del techno y que fue invitado a realizar cuatro de seis remixes de *Expo 2000*, el disco realizado por Kraftwerk para la Expo de Hanover.

Bastante lejos, en Tokio, tres músicos provenientes de diferentes ámbitos crearon la Yellow Magic Orchestra, sin preocuparse demasiado sobre el origen renano de esa nueva música que les parecía la más cercana a su experiencia inmediata y combatía contra parecidos fantasmas. Y ahora mismo puede escucharse por el mundo a Omar

Souleyman, un portentoso cantante de dabke en las bodas de Siria y cuya base rítmica es absolutamente electrónica.

Pero el lenguaje de Kraftwerk, al fin y al cabo, es una concreción formal que surge dentro del sistema y ha sido integrado... hasta cierto punto. Es algo más que notable ver cómo en las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de Londres en 2012, los programadores no encontraron hueco para la muy crucial tradición electrónica británica (Techno, IDM, Jungle, D&B, UK Garage, dubstep...). ¿Insuficiente carga nacionalista? Puede ser. Aunque los “ritmos repetitivos” ya fueron en el Reino Unido objeto de una ley especial (1994) que pretendía acabar con los parties salvajes.

I'm the antenna catching vibration. You're the transmitter. Give information! I'm the transmitter. I give information. You're the antenna catching vibration. /// Yo soy la antena captando vibración. ¡Da información! Soy el transmisor. Doy información. Tú eres la antena captando vibración.
[Antenna, 1975]

Hay algo más. En toda su aparente insularidad, Kraftwerk dice y repite que Kling Klang emite pero también recibe. La comunicación no es unidireccional, lo cual era bastante nuevo, más allá de las banales declaraciones del rock sobre la energía que le transmite su querido público. Hay algo que permite intervenir en las piezas de Kraftwerk con una soltura casi imposible de aplicar a una canción pop. Son la repetición, el loop, la ausencia de una estructura cerrada, lo reduccionista de los sonidos, los samples...

Por otra parte, Kraftwerk hacía canciones. Solo que no eran canciones con un método tradicional y muy pocas en su producción podrían cantarse con una guitarra. Apenas son una melodía o palabra hablada que no respeta la cadencia Verso-Estrillo-Verso-Estrillo y se resuelve conceptualmente en una música sintetizada que tampoco se atiene a su tradicional papel de apoyo, por muy prominente que éste fuera.

Kraftwerk, Can o Faust, los grupos alemanes con canciones, iban en realidad más allá que los expansivos meandros de los primeros Soft Machine o Pink Floyd, que parecían hurgar en una antigua tradición vocal religioso/popular. Para quienes tampoco disponían de una base de ese tipo, la postura alemana fue liberadora: la canción, ese fenómeno de orden estructural, no tenía por qué seguir las pautas de finales del siglo XIX.

Ich bin der Musikant mit Taschenrechner in der Hand. Ich addiere. Und subtrahiere. Kontrolliere. Und Komponiere. Und wenn ich diese Taste druck Spielt er ein kleines Musikstück. /// Soy el músico con la calculadora en la mano. Sumo. Y resto. Controlo. Y compongo. Y cuando aprieto esta tecla, realiza una pequeña pieza musical.

[Taschenrechner, 1981]

Intervenir en y apropiarse de la obra de otros artistas de forma explícita es una de las evoluciones más interesantes de las artes en el último medio siglo. Algo que debe herir algún órgano del sistema desde el momento en que éste utiliza lo métodos más mezquinos para impedir que se produzca. Esta transferencia se celebra en *Taschenrechner*, cuya letra es una apología de la simplicidad y del Do It Yourself y se oficia cuando el grupo cede a alguien de la audiencia la posibilidad de dar al Enter y que suene “una pequeña melodía”.

Music non stop, techno-pop. Elektroklänge überall. Decibell im Ultraschall. Music non stop, techno-pop /// La música ideas portará y siempre continuará. Sonido electrónico. Decibel sintético.

[Techno Pop, 1986]

Kraftwerk o Can decidieron trabajar en el entorno del pop. Una decisión trascendental. En ambos casos podrían haber decidido acogerse a la nueva academia experimental, por entonces ya establecida y con buenas perspectivas. Esta toma de postura, compartida en su contexto por músicos como Frank Zappa o Miles Davis, dejaba la validación de la propuesta en manos de las

personas que escuchaban la radio o iban a los conciertos, no de cánones pre-establecidos. Hoy en día, la experimentación sonora más avanzada ya no se realiza en y para los laboratorios institucionales, sino en estudios privados y en festivales donde pueden coexistir desde propuestas de baile hasta el ambiente más reduccionista o emotivo. Que ello trae consigo otros problemas, como el de la financiación, resulta evidente. Pero la mayor parte de las veces no estamos en números masivos, sino en formas de distribución y presentación radicalmente nuevas incluso para la música experimental. No entraré aquí en lo que suponen el intercambio de archivos, Soundcloud, Bandcamp, Youtube o Vimeo. Kraftwerk nunca ha sido preguntado por ello, pero la combinación de todos esos factores ha traído consigo un panorama donde la Torre de Marfil ya no es siquiera una referencia.

En cierta forma, Kraftwerk, el industrial, el electro, el techno, todo aquello que utiliza la repetición como base viene a ser la muy tardía verificación en música de la modernidad y al mismo tiempo atenta contra la tradición del autor que va de Lessing a Adorno o incluso la estética kantiana.

La visión de Kraftwerk y de sus epígonos más creativos tiene que ver con algo que hoy se nos niega: el futuro, la eterna persecución de la utopía. Cuando hablo de nosotros me refiero al llamado Occidente, que el llamado Oriente posee ahora esa creencia en el progreso, esa base ideológica del capitalismo que este ¿capitalismo? niega.

3. Humano-Máquina

“El dinamismo de las máquinas, el “alma” de las máquinas, siempre ha sido parte de nuestra música. El trance pertenece a la repetición y todos buscamos trances en la vida, cómo en el sexo, en lo emotivo, en el placer, en fiestas, en cualquier cosa. De manera que las máquinas producen el trance perfecto”.

Mensch Machine. Ein Wesen und ein Ding. /// Humano Máquina. Un ser y una cosa.

[Mensch Machine, 1978]

“Siempre hemos pensado que muchas personas son robots sin saberlo. Los intérpretes de música clásica, Horowitz, por ejemplo, son como robots, realizando una reproducción de la música que es siempre la misma. Es automático y ellos lo hacen como si fuera algo natural, lo cual no es verdad. De manera que hemos abierto las cortinas y hemos dicho: ‘Mirad, todo el mundo puede ser robótico, controlado’. En las ciudades la gente coge el metro, va a sus oficinas a las 8 de la mañana... Es como control remoto, es raro”.

Wir laden unsere Batterie. Jetzt sind wir voller Energie. Wir funktionieren automatisch. Jetzt wollen wir tanzen mechanisch. Wir sind die Roboter. Wir sind auf Alles programmiert und was du willst wird ausgeführt. /// Cargamos nuestra batería. Ahora estamos llenos de energía. Funcionamos de manera automática. Ahora queremos bailar de forma mecánica. Somos los robots. Estamos programados para todo y lo que deseases será cumplido.

[Die Roboter, 1978]

“De hecho, lo que hemos expuesto es la actitud mecánica y robótica de nuestra civilización. Es un problema filosófico, pero al mismo tiempo es divertido, lleno de humor”.

“La expresión “Humano-Máquina” expresa una combinación de sonidos humanos y sonidos maquinales. La música electrónica estuvo muy intelectualizada en los 50 y los 60 y pienso que siempre sentimos en nosotros mismos esos ritmos de las máquinas, su repetición y encanto. Cómo el motor que suena en Autobahn, las ondas radiofónicas creando fantásticas melodías en el aire”.

“Usamos la tecnología como es. También nos gusta la naturaleza, pero no puedes decir que la tecnología sea mejor o peor que la naturaleza”.

Automat und Telespiel leiten heute die Zukunft ein. Computer fuer den Kleinbetrieb. Computer fuer das eigene Heim. Computer Welt. Denn Zeit ist Geld. /// *Autómatas y telejuego introducen hoy el futuro. Ordenador para la pequeña empresa, Ordenador para casa. Mundo de ordenadores. Porque el tiempo es dinero.*

[Computerwelt, 1981]

“Cuando finalizamos *Computer Welt*, ni siquiera teníamos ordenadores. Cuando salimos de gira llevamos nuestro primer ordenador, un Atari. Los Macs ni siquiera existían. De manera que era una visión y la manera en la que concebimos la música. Siempre hubo mucho de sincronización, secuenciación analógica y automatización. No tanto como hoy en día, pero ya pensábamos más allá del disco en sí, que era una grabación analógica. Entonces ya estábamos interesados en la energía creativa de los ordenadores, la idea de que todo el mundo pueda hacer música”.

Sobre la base de una identidad renano industrial recobrada a través de un viaje en el tiempo hacia el único momento de pan-europeísmo cultural y la idea de un modo de comunicación global, se construyen los sucesivos niveles que aparecen de forma nítida en los títulos de los tres discos que siguen a *Autobahn: Radioaktivität*, *Mann Maschine* y *Computer Welt*.

La energía, la comunicación, la entidad hombre-máquina, la digitalización, son temas que en esta perspectiva conducen a una idea que trascendería de una vez los límites reales o impuestos por una civilización, la occidental, basada en el dualismo. Donna Haraway en *Cyborg Manifesto*, utilizaba la idea del cyborg como una palanca en su análisis de las políticas de género: “El cyborg no sueña con una comunidad según el modelo de la familia orgánica, esta vez sin el proyecto edípico. El cyborg no reconocería el Jardín de Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con regresar al polvo”. Es también un poco la idea melancólica de Philp K. Dick en “Do androids dream of electric sheeps?”

(1968, adaptada como *Blade Runner* en 1982) pero el crítico cultural Mark Dery resume las consecuencias de la aproximación de Haraway con una claridad meridiana: “La tecnología traspasa la antes prohibida zona entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo inorgánico, convirtiendo mucho de lo que sabemos —o creemos saber— en provisional. Las implicaciones filosóficas de éste y otros desarrollos técnicos, argumenta Haraway, es que las piedras angulares conceptuales de la visión occidental del mundo —la red de sentidos— que estructura el propio yo de occidente, están llenas de grietas” (*Escape, Velocity*, 1996).

Kraftwerk, a diferencia del 99% del pop de origen anglo-americano (aunque se realizara en Valencia o Singapur) no hablan jamás en primera persona ni describen sentimientos personales, aunque en *Das Modell* se produce un gruñido que parece indicar deseo, única concesión a la expresividad. Y, no obstante, las letras, la voz de Kraftwerk, natural o sintetizada, pasada por efectos resulta, sobre todo en alemán, profundamente conmovedora. De paso, también destierra la subjetividad cómo tema central y sitúa el centro de gravedad, no en la propia alma alegre o torturada por el amor, sino, muy simplemente, en el mundo que nos rodea, nuestro Alltag, nuestra tremenda y fascinante cotidianeidad.

Aunque la influencia musical y conceptual de Kraftwerk está muy lejos de agotarse, llegará el día en que eso suceda. Pero con ellos se adelantó el cataclísmico cambio de paradigma que afronta nuestra sociedad y con ella nuestra cultura. Música que puede crearse sin saber de música, arte visual cada vez más hibridado y polisémico, formas de distribución y consumo tan radicalmente distintas que todavía no existen los criterios que puedan valorarlas en su nueva complejidad.

“En cierto sentido, la cuestión revolucionaria será en adelante una cuestión musical” (Tiqun, 2010).

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. (1941): *On Popular Music*. En: *On record: Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. Simon Frith and Andrew Goodwin. Pantheon Books, New York.

ADORNO, Theodor W. (1958): *Philosophie der Neuen Musik*. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main.

ATTALI, Jacques (1977): *Noise: The Political Economy of Music*. The University of Minnesota Press.

BURCHILL, Julie and PARSONS, Tony (1978): *The boy looked at Johnny*. Pluto Press, London.

BUSSY, Pascal (1993): *Kraftwerk: Man, Machine and Music*. SAF Publishing Ltd.

DELEUZE, Gilles y TIQUUN (2012): *Contribución a la guerra en curso*. Trad. Javier Palacio Tauste. Errata Naturae. Madrid.

DJ WESTBAM and GOETZ, Rainald (1997): *Mix, Cuts & Scratches*. Merve, Berlin.

FRITH, Simon (1980): *Sociología del rock*. Júcar, Madrid.

FISHER, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.

GELERTNER, David (1994): *The muse in the machine*. Fourth State, London.

KNEIF, Tibor (1982): *Rock Music*. Rowohlt, Reinbeck.

MAFFI, Mario (1975): *La Cultura Underground*. Trad. J. Jordá. Anagrama. Barcelona.

NYMAN, Michael (1999): *Experimental music, Cage and Beyond*. Cambridge University Press.

PARDO, Carmen y V.V.A.A. (2008): *¿Los límites de la composición?* La Casa Encendida. Madrid.

REYNOLDS, Simon (2005): *Rip it Up and Start Again*. Faber and Faber, London.

ROSLING, Helmut (1984): *Listening Behaviour and Musical Preference in the Age of 'Transmitted Music'*. Popular Music Vol. 4. Rothenberg, David and Marta Ulvaeus. The Book of Music and Nature.

V.V.A.A. (2009): *Ruido y Capitalismo*. Arteleku Audiolab/Kritika. Donostia.

V.V.A.A. (1974): *Dossier Música y política*. Anagrama, Barcelona.

V.V.A.A. (1973): *Dossier Pop*. Anagrama, Barcelona.

V.V.A.A. (1993): *Rock and popular Music*. Routledge, London and New York.

V.V.A.A. (1978): *Rock Session 2*. Rowohlt, Reinbeck.

V.V.A.A. (2003): *Soundcultures*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Discografía citada

Trans Europa Express *Trans Europa Express* (Kling Klang, 1977).

Autobahn *Autobahn* (Philips, 1974).

Europa Endlos *Trans Europa Express* (Kling Klang, 1977).

Neon Licht *Die Mensch-Maschine* (Kling Klang, EMI Electrola, 1978).

Electric Cafe *Electric Cafe* (Kling Klang, EMI, 1986).

Music Non Stop *Electric Cafe* (Kling Klang, EMI, 1986).

Antenna *Radio-Aktivität* (Kling Klang, HÖR ZU, EMI Electrola, 1975).

Taschenrechner *Computerwelt* (Kling Klang, EMI Electrola, 1981).

Techno Pop *Electric Cafe* (Kling Klang, EMI, 1986).

Mensch-Maschine *Die Mensch-Maschine* (Kling Klang, EMI Electrola, 1978).

Die Roboter *Die Mensch-Maschine* (Kling Klang, EMI Electrola, 1978).

Computerwelt *Computerwelt* (Kling Klang, EMI Electrola, 1981).

Nota: Los textos originalmente en idiomas distintos del alemán, incluido el español, no han sido traducidos.

Recursos electrónicos

Entrevistas en la Red (utilizadas entre comillas en el cuerpo principal).

Todas ellas con Ralf Hütter excepto donde se indica:

Entrevista en Triad Saul Smaizys con Ralf Hutter and Florian Schneider, Junio 1975 <http://pages.ripco.net/~saxmania/kraft.html>

Entrevista en Rock & Folk, Paul Alessandrini, 1976 <http://www.thing.de/delektro/interviews/eng/kraftwerk/kw11-76.html>

Entrevista no publicada, John Savage, Mayo 1991 <http://www.synthtopia.com/content/2009/09/30/kraftwerk-interview-with-ralf-hutter/>

Entrevista en Detroit Free Press, Brian McCollum, Junio 1998 http://www.inmetroetroit.com/music/detroit_techno/kraftwerk_detroit_freep.htm

Entrevista en MOJO, Anónimo, Agosto, 2005 <http://www.dontpaniconline.com/magazine/music/unpublished-kraftwerk-interview>

New Zealand Herald, Graham Reid Septiembre, 2008 http://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objectid=10534357

Entrevista en Pitchfork Mark Richardson, Noviembre, 2008 <http://pitchfork.com/features/interviews/7727-kraftwerk/>

Entrevista en The Guardian, John Harris, Junio 2009 <http://www.guardian.co.uk/music/2009/jun/19/kraftwerk-hutter-manchester-international>

Entrevista en synthtopia.com, Synthhead, Julio, 2009 http://www.technopop-archive.com/interview_115.php

Entrevista en Stern, Ingo Scheel, Octubre 2009

<http://www.stern.de/kultur/musik/kraftwerks-ralf-huetter-im-interview-fuer-groupies-sind-die-roboter-zustaendig-1513340.html>

Entrevista en Groove, Heiko Hoffmann, Noviembre, 2009 <http://www.groove.de/2012/04/18/feature-kraftwerk-groove-121/>

Kraftwerk, Political Art from the Atomic Era* José Manuel Costa

1. Europe without end

“Central Europe’s culture was cut off in the 1930s and many of its intellectuals escaped to the United States or France or were eliminated. We are picking up where it left off, continuing that culture of the 1930s. And we are doing it spiritually.”

“Those older than us had Elvis Presley or the Beatles as idols... They are not bad options, but if we completely forget our identity then it quickly becomes “empty” or inconsistent. There is an entire generation in Germany, between 30 and 50 years old, that lost its own identity and who never even had one.”

“When we started it was like, shock, silence. Where do we stand? Nothing. Classical music was of the 19th century, but in the 20th century, nothing. We had no father figures, no continuous tradition

* The passages in quotes in the main text are taken from interviews with members of Kraftwerk. The passages in italics are extracts from songs by Kraftwerk.

of entertainment. Through the '50s and '60s everything was Americanised, directed towards consumer behaviour. So we were part of this '68 movement, where suddenly there were possibilities, and we performed at happenings and art situations. Then we started just with sound, to establish some form of industrial German sound, and then we founded our Kling Klang studio: the German word for sound is “Klang”, “kling(en)” is the verb. Phonetics, establishing the sound; we added more electronics. You had these broadcasts from Cologne radio, Stockhausen, and something new was in the air, with electronic sounds, tape machines. We were a younger generation, we came up with different textures.”

“A group like Tangerine Dream, even if they are German, have an English name, so that on stage they generate an Anglo-American identity that we reject completely. We want the whole world to know we are Germans, because the German mentality, which is more advanced, will always be part of our behaviour. We create by starting with the German language, our mother language, which is very mechanical, we use it as the basis for our structure.”

Rendez-vous auf den Champs Elysees. Verlass Paris am Morgen mit dem TEE. In Wien sitzen wir im Nachtcafe. Direkt Verbindung TEE. Wir laufen 'rein in Düsseldorf City. Und treffen Iggy Pop und David Bowie. Trans Europa Express. /// A date on the Champs Elysees. Leave Paris in the morning on the TEE. In Vienna we sit in the night café. Direct connection TEE. We walk into Düsseldorf's city. And meet Iggy Pop and David Bowie. Trans Europa Express

[Trans Europa Express, 1977]

"We would listen to Beethoven, Pink Floyd, and many different types of music from all fields, from the rock field, the avant-garde, the classical, from street sounds, from the environment, from nature even. They were one column of cultural energy among many on our musical landscape. Our musical taste ranges from silence to everywhere."

"The Beach Boys were a reference for us because in their songs they managed to concentrate a maximum of fundamental ideas. 100 years from now, when people will want to know what California was like in the 60s, they will only have to listen to a single by the Beach Boys."

Wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn. Vor uns liegt ein weites Tal. Die Sonne scheint mit Glitzerstrahl. Die Fahrbahn ist ein graues Band. Weisse Streifen, grüner Rand. /// We drive, drive, drive on the motorway. A broad valley lies in front of us. The sun shines with glittering beams. The roadway is a grey strip. White lines, green edge.

[Autobahn, 1974]

Autobahn was literally a road where a retro-futurism could circulate that intended to recuperate, as a starting point for a cultural/political relaunch, those moments when Bauhaus, Dada, Surrealism, post-revolutionary Soviet Constructivism, De Stijl, or the beginnings of conceptual art did not know much about the national borders imposed by the criminal massacres of the Great War of 1914 to 1918.

The idea that the motorways were not just an American trip listening to the music of the Beach Boys, but also a contemporary European invention

(1924: "autostrada" Milan-Varese; 1929: first plans for the Autobahn in Germany) could seem almost trivial, but in reality possessed great symbolism. Mercedes or Volkswagen circulated on these motorways, just as Lancia and Fiat or Matra and Citroën; and new ideas should also circulate on them, among them that of a Europe without borders.

Europa Endlos Wirklichkeit und Postkarten Bilder Europa Endlos Eleganz und Dekadenz. /// Europe without end reality and postcard pictures, Europe without end elegance and decadence

[Europa Endlos, 1977]

In one of their statements to Jon Savage, Kraftwerk used the word "more advanced" to refer to the German mentality. As we shall see later, the idea of "more advanced" in the sense of "more developed" is inconsistent with the rest of their statements or lyrics, but it was justifiably criticised. It is possible that Kraftwerk used "advanced" in the English interview as a translation of the German "fortschrittlich", that is "progressive" or "advanced", but less with political connotations and referring instead to technical progress. This would fit in with a pan-European vision based on that moment after the Great War of a disenchanting vision of the world that liberated energies which reach till our present day, triggering a systemic revolution and the seeds of social ideas that arrived after World War II.

Neon Licht, schimmerndes Neon Licht. Und wenn die Nacht anbricht ist diese Stadt aus Licht. /// Neon light, gleaming neon light. And when the night begins this city is made of light.

[Neon Licht 1978]

In its origins, pop rock, as it was experienced in the United States, was rather liberating. It was the mixed-race language of rebellious youth, more revolting than revolutionary, more emotional than reflective. A group process of ecumenical extent very much questioned by orthodox Marxism and better explained by psychology or sociology. What has not been studied as much is the universalisation of this music and this phenomenon.

Why does Anglo-American rock-pop have a letter of marque and has (almost) never been regarded as cultural colonialism on the same level as Hollywood film or TV series? Kraftwerk and Can understood that imposing a different language freed them from the non-critical acceptance of a music distributed in an oligopolistic manner by a few companies, the majority of them Anglo-American.

They were certainly not alone. In the visual arts Joseph Beuys as well as Gerhard Richter questioned German identity, just like Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, and the “new Savages” would later do... In film there was first of all Rainer Werner Fassbinder, who used Kraftwerk’s music in *Chinese Roulette* (1976). In *Kings of the Road* (1975), Wim Wenders has one of his characters say: “The Americans have colonised our subconscious.” And in literature, a personality such as Peter Handke theorised about a descriptive writing which many other German authors would adopt wholly or in part.

In reality, one could say that all of continental Europe was looking for a different pop identity which would allow it to operate before an audience which was in principle indiscriminating. But Germany was different: It could not refer in any way to a folkloric past decimated by nationalism and, moreover, lacked a true folklore, except in Bavaria. So that the only option was to convert its past-present, industrial and technological, into a tradition. Observing the local and the present, describing.

Today, in the second decade of the 21st century, this preoccupation leaves a bittersweet aftertaste. By observing and recording their immediate environment, their daily life, Kraftwerk generated a valid impulse that helped other countries or communities in the category of outsiders, such as in Chicago or Detroit, to free themselves of the dictatorship of rock. It is just and fair, as well as revealing, to recall how the union of two alternatives, the fortuitous encounter in a lift (Derrick May dixit) of Kraftwerk’s industrialism and the funk of Parliament/Funkadelic, would be the basis for so many styles and even for electronic genres that came later and are still to come.

On the other hand, that pan-European idea, identified at that almost mythic moment when culture seemed to have a transforming - “fortschrittlich” - role, did not take place in a vacuum. It was a culture caught in the fears of nuclear fear (both Germanys had the unpleasant certainty that in the case of a war between the blocs they would be the “theatre of operations”). A culture in a moment of terrorism, such as by the Rote Armee Fraktion and the social repression that succeeded it (prohibitions on working in the public sector for ideological reasons.) A culture in a moment of general alienation. The European idea seemed not only the best, but the only idea. That Europe has not known how to eradicate its nationalistic fantasies is not the negation of the principle, but a symptom of moral defeat.

Musique rythmique. Son électronique. L'art politique à l'âge atomique. Electric Café. Culture physique. Cuisine diététique. L'art dynamique à l'âge atomique Electric Café
/// Rhythmic music. Electronic sound. Political art in the atomic age. Electric Café. Physical culture. Diet cuisine. Diet cuisine in the atomic age. Electric Café.

[Electric Cafe, 1986]

2. Antenna, transmitter, antenna

“It would be perfect to contribute to creating a type of universal language. It would be too big-headed to say that we did it, but if it comes, it would be wonderful. We have played, and been understood, in Detroit and in Japan, and that’s the most fascinating thing that could happen. Electronic music is a kind of world music. The global village is coming, but it may be a couple of generations yet.”

“Everyday life has a sound. That’s really what Kraftwerk is about. Sound sources are all around us, and we work with anything, from pocket calculators to computers, from voices, human voices, from machines, from body sounds to fantasy to synthetic sounds to speech from human voice to speech synthesis from anything, if possible.”

“Of course there is black humour involved so whatever people have - serious thoughts or whatever - are okay. Electronics is very mind-stimulating music. It is not instruments like a violin where you admire someone playing a violin and their technique. This is more essential. It is basic frequencies and we have a wide range of audible frequencies from 20 to 20,000 Hertz.”

“When we visited New York at the end of the 1970s the dance department of our record company took us to some illegal clubs. We danced there and suddenly the DJ, it was Afrika Bambaataa, played “Trans Europa Express” and “Metall Auf Metall”. Yet the pieces were not ten minutes long, but twenty! I thought to myself, “strange, the pieces are not that long.” Then I found out that he used two acetate discs of the same record and mixed them with one another. We thought this was fantastic. Sometimes we played our music in the studio for hours. That the pieces were a certain length only had to do with the playing time that one could press on vinyl. We learned from noise, learned from going to clubs. Music never stops, it begins again tomorrow.”

Music non stop

[Music non stop, 1986]

Is Kraftwerk one of the most influential groups in the history of pop? This is a rhetorical question of course. After all, everyone from David Bowie to the last nerd shut up right now in his bedroom in Wisconsin with his junk have kissed the ground they walked on. What is surprising is the incredible disparity of this influence. It ranges from the most commercial use of some of their formal elements to the vomit, sometimes literal, against the system, such as in the case of Throbbing Gristle. Gary Numan emanated directly from Kraftwerk and had no problem in being at the same time a Thatcherite supporter (who later repudiated). Yet Heaven 17, who were just as influenced, moved so far to the left of labourism that they were banned on the BBC.

Nevertheless, Kraftwerk’s Germaness did not prevent them from being adopted with amazing

naturalness by African-Americans in poor neighbourhoods and in semi-clandestine clubs. Afrika Bambaataa did not only play *TransEuropa Express*, he also sampled it in his *Planet Rock*, a landmark in hip-hop and electro, and a fundamental piece in his *Zulu Nation* (with echoes of Düsseldorf!). Not to mention Underground Resistance from Detroit, surely the politically most radical collective in techno, invited to create four of the six remixes of *Expo 2000*, the record made by Kraftwerk for the World Expo in Hanover.

Far away in Tokyo, three musicians from different fields formed the Yellow Magic Orchestra, without worrying too much about the Rhenish origin of that new music which seemed to them the closest to their personal experience and which fought against similar ghosts. And right now one can listen to Omar Souleyman, a powerful singer of dabke at weddings in Syria, whose rhythmic basis is absolutely electronic.

Yet Kraftwerk’s language is ultimately a formal realisation that emerged within the system and which has been absorbed by it... to a certain extent. It is more than striking to witness how in the opening and closing ceremonies of the Olympic Games in London 2012 the programmers did not find space for the very significant tradition of British electronic (Techno, IDM, Jungle, D&B, UK Garage, dubstep...). A lack of nationalist content? Could be. The “repetitive rhythms”, however, were already the object in the United Kingdom of a special law (in 1994) that attempted to eliminate the wild parties.

I’m the antenna catching vibration. You’re the transmitter. Give information! I’m the transmitter. I give information. You’re the antenna catching vibration.

[Antenna, 1975]

There is something else. In all their apparent insularity, Kraftwerk states and often repeats that they transmit but also receive. Communication is not unidirectional, which is something quite new and far beyond the banal declarations in rock about

the energy that the beloved audience transmits. There is something that allows one to intervene in Kraftwerk's pieces with an ease almost impossible to apply to a simple pop song. It is the repetition, the loop, the absence of a closed structure, the reductionism of their sounds, the samples...

On the other hand, Kraftwerk made songs. Only that they were not songs made according to the customary manner and very few songs in their production could be sung to a guitar. They are hardly more than a melody or a spoken word that does not respect the form of verse-chorus-verse-chorus, resolving themselves in a synthesised music which itself does not keep to its traditional role of support, regardless of how prominent it might be. Kraftwerk, Can, or Faust, the German groups with songs, went in reality much farther than the expansive meanderings of early Soft Machine or Pink Floyd, who seemed to rummage in an antique religious/popular vocal tradition. For those who similarly did not dispose of a base of this type, the German attitude was liberating; the song, that phenomenon of structural order, did not have to follow a model from the end of the 19th century.

Ich bin der Musikant mit Taschenrechner in der Hand. Ich addiere. Und subtrahiere. Kontrolliere. Und Komponiere. Und wenn ich diese Taste druck spielt er ein kleines Musikstück. /// I am the musician with the calculator in my hand. I add. And subtract. Check. And compose. And when I press this button it plays a little piece of music.

[Taschenrechner, 1981]

Intervening and appropriating the work of other artists in an explicit manner is one of the most interesting developments in the arts of the last half century. Something which must injure some organ in the system from the moment when the system uses the meanest methods to prevent it from happening. This transference is celebrated in *Taschenrechner*, whose lyrics are an apology for simplicity and DIY; it takes place when the group hands over to a member of the audience the possibility of pressing "enter" and that a "a little melody" sounds.

Music non stop, techno-pop. Elektroklänge überall. Decibell im Ultraschall. Music non stop, techno-pop La música ideas portará y siempre continuará. Sonido electrónico. Decibel sintético /// Music non stop, techno-pop. Electronic sounds everywhere. Decibels in ultrasound. Music non stop, techno-pop. Music will transmit ideas and will always continue. Electronic sound. Synthetic decibel.

[Techno Pop, 1986]

Kraftwerk and Can decided to work in the field of pop. A transcendental decision. In both cases they could have decided to join the new experimental academy, at that time already established and facing good prospects. This attitude, shared in its context by musicians such as Frank Zappa or Miles Davis, left the validation of their undertaking in the hands of people who listened to radio or went to concerts, not to pre-established canons. Nowadays, the most advanced sonic experimentation does not take place in and for institutional laboratories, but in private studios and in festivals where dance music can coexist with the most reductionist and emotional ambient. That this entails other problems, such as that of financing, is evident. But in the majority of cases these musics do not involve massive numbers, rather forms of distribution and presentation that are radically new, even for experimental music. I will not enter here into what the exchange of sound files, Soundcloud, Bandcamp, Youtube, or Vimeo mean. Kraftwerk have never been asked about this, but the combination of all these factors has created a panorama where the ivory tower is no longer a reference point.

In a certain manner, Kraftwerk, industrial music, electronic, techno, all that music which employs repetition as its basis ends up being the very late verification in music of modernity and at the same time undermines the tradition of authorship which extends from Lessing to Adorno and even Kant's aesthetics.

Kraftwerk's vision, as well as that of their most creative epigones, has to do with something

negated to us today: the future, the eternal pursuit of utopia. When I speak of “us” I refer to the so-called West, while the so-called East possesses that belief in progress, that ideological basis of capitalism that this ‘capitalism (?)’ denies.

3. Human-Machine

“The dynamism of machines, the “soul” of machines, has always been part of our music. Trance belongs to repetition and we all look for trances in our life, like in sex, in emotions, in pleasure, in parties, in anything. So that machines produce the perfect trance.”

*Mensch Machine. Ein Wesen und ein Ding.
/// Human Machine. A being and a thing.*

[Mensch Machine, 1978]

“We have always thought that many persons are robots without knowing it. The performers of classical music, Horowitz for example, are like robots, repeating music which is always the same. It is automatic and they do it as though it were something natural, which is not true. So we have pulled back the curtains and have said: “Look, the whole world can be robotic, controlled.” In cities people take the underground, go to their offices at 8 in the morning... It’s like remote control, it’s strange.”

*Wir laden unsere Batterie. Jetzt sind wir voller Energie. Wir funktionieren automatisch. Jetzt wollen wir tanzen mechanisch. Wir sind die Roboter. Wir sind auf Alles programmiert und was du willst wird ausgeführt.
/// We load our batteries. Now we are full of energy. We function automatically. Now we want to dance mechanically. We are the robots. We are programmed for everything and what you want will be done.*

[Die Roboter, 1978]

“Of course, what we have presented is the mechanical and robotic attitude of our civilisation. It is a philosophical problem, but at the same time it is funny, full of humour.”

“Yes, I think that’s best expressed in the words the “Man-Machine”. It’s this combination of human sounds and machine sounds, so as you probably know, electronic music was very, very intellectualized in the 50s, 60s, or whatever, and I think we always felt strong elements ourselves of these machine rhythms, repetition and charm. Like the motor humming on Autobahn, radio waves playing in fantastic melodies in the air.”

“We use technology as it is. We also like nature but you cannot say technology is any better or worse than nature.”

*Automat und Telespiel leiten heute die Zukunft ein. Computer fuer den Kleinbetrieb. Computer fuer das eigene Heim. Computer Welt. Denn Zeit ist Geld.
/// Robot and tele-game introduce the future today. Computer for the small business. Computer for your home. Computer world. For time is money.*

[Computerwelt, 1981]

“When the album [Computerwelt] was finished we didn’t even have computers. When we went on tour we got our first computer, an Atari. The Mac didn’t even exist then. So it was vision and the way we conceived the music. There was already a lot of synchronisation, analogue sequencing and automation in our music. Not as much as today, but we were thinking ahead of the actual record, which was an analogue recording. We were very interested back then in the creative energy of computers, the idea of everybody being able to make music.”

Based on a Rhenish industrial identity recuperated from a trip through time back to the only moment of cultural pan-Europeanism and on the idea of a mode of global communication, Kraftwerk constructs successive levels which appear in sharp focus in the titles of the three records following Autobahn: *Radioaktivität*, *Mann-Maschine*, and *Computerwelt*.

Energy, communication, the human-machine entity, digitalization are themes that from this perspective lead to an idea which would transcend once and

for all the real limits imposed by a civilisation, the occidental one, based on dualism. In her *Cyborg Manifesto*, Donna Haraway used the idea of the cyborg as a lever in her analysis of gender politics: “The cyborg does not dream of community on the model of the organic family, this time without the oedipal project. The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust.” It is also somewhat reflected in the melancholic idea of Philip K. Dick in *Do androids dream of electric sheep?* (1968, adapted as *Blade Runner* in 1982). The cultural critic Mark Dery has summed up the consequences of Haraway’s approximation with perfect clarity: “Technology trespasses across the once-forbidden zone between the natural and the artificial, the organic and the inorganic, making much of what we know – or thought we knew – provisional. The philosophical implications of this and other technological developments, argues Haraway, is that conceptual foundation stones of the Western vision of the world – the network of meanings – that structures the current ego of the West, are full of cracks” (*Escape, Velocity*, 1996).

Kraftwerk, in contrast to 99 percent of pop of Anglo-American origins (whether it is made in Valencia

or Singapore) never speak in the first person nor describe personal sentiments, although on *Das Modell* there is a grunt which could indicate desire, their only concession to expressivity. Nevertheless, the lyrics, the voice of Kraftwerk, whether natural or synthesised, processed through sound effects, are profoundly moving, particularly in German. Incidentally, they also banish subjectivity as the central theme and situate the centre of gravity not in one’s own soul, happy or tortured by love, but rather very simply in the world that surrounds us, our Alltag, our tremendous and fascinating everyday.

Although the musical and conceptual influence of Kraftwerk is very far from being exhausted, the day will come when this occurs. But with them the cataclysmic paradigm shift that faces our society and with it our culture has arrived earlier. Music that can be created without knowing about music, visual art that is increasingly more hybrid and polysemic, forms of distribution and consumption, so radically different that the criteria to evaluate them in their new complexity do not yet exist.

“In a certain sense, the revolutionary question will be from now on a musical question” (Tiqqun, 2010).

Bibliography

ADORNO, Theodor W. (1941): *On Popular Music*. In: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Simon Frith and Andrew Goodwin (ed.). Pantheon Books, New York.

ADORNO, Theodor W. (1958): *Philosophie der Neuen Musik*. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main.

ATTALI, Jacques (1977): *Noise: The Political Economy of Music*. The University of Minnesota Press.

BURCHILL, Julie and PARSONS, Tony (1978): *The boy looked at Johnny*. Pluto Press, London.

BUSSY, Pascal (1993): *Kraftwerk: Man, Machine and Music*. SAF Publishing Ltd.

DELEUZE, Gilles y TIQUUN (2012): *Contribución a la guerra en curso*. translated by Javier Palacio Tauste. Errata Naturae. Madrid.

DJ WESTBAM and GOETZ, Rainald (1997): *Mix, Cuts & Scratches*. Merve, Berlin.

FRITH, Simon (1980): *Sociología del rock*. Júcar, Madrid.

FISHER, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.

GELERTNER, David (1994): *The Muse in the Machine*. Fourth State, London.

KNEIF, Tibor (1982): *Rock Music*. Rowohlt, Reinbeck.

Electronic sources

Interviews online (used in quotes in the main text).

All with Ralf Hütter except where indicated:

Interview in Triad Saul Smaizys with Ralf Hutter and Florian Schneider, June 1975 <http://pages.ripco.net/~saxmania/kraft.html>

Interview in Rock & Folk, Paul Alessandrini, 1976 <http://www.thing.de/delektro/interviews/eng/kraftwerk/kw11-76.html>

Non-published interview, John Savage, May 1991 <http://www.synthtopia.com/content/2009/09/30/kraftwerk-interview-with-ralf-hutter/>

Interview in Detroit Free Press, Brian McCollum, June 1998 http://www.inmetrodetroit.com/music/detroit_techno/kraftwerk_detroit_freep.htm

Interview in MOJO, anonymous, August, 2005 <http://www.dontpaniconline.com/magazine/music/unpublished-kraftwerk-interview>

New Zealand Herald, Graham Reid September, 2008 http://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objectid=10534357

Interview in Pitchfork, Mark Richardson, November, 2008 <http://pitchfork.com/features/interviews/7727-kraftwerk/>

Interview in The Guardian, John Harris, June 2009 <http://www.guardian.co.uk/music/2009/jun/19/kraftwerk-hutter-manchester-international>

Interview in synthtopia.com, Synthhead, July, 2009 http://www.technopop-archive.com/interview_115.php

Interview in Stern, Ingo Scheel, October 2009

<http://www.stern.de/kultur/musik/kraftwerks-ralf-huetter-im-interview-fuer-groupies-sind-die-roboter-zustaendig-1513340.html>

Interview in Groove, Heiko Hoffmann, November, 2009 <http://www.groove.de/2012/04/18/feature-kraftwerk-groove-121/>

Cited discography

Trans Europa Express *Trans Europa Express* (Kling Klang, 1977)

Autobahn *Autobahn* (Philips, 1974)

Europa Endlos *Trans Europa Express* (Kling Klang, 1977)

Neon Licht *Die Mensch-Maschine* (Kling Klang, EMI Electrola, 1978)

Electric Cafe *Electric Cafe* (Kling Klang, EMI, 1986)

Music Non Stop *Electric Cafe* (Kling Klang, EMI, 1986)

Antenna *Radio-Aktivität* (Kling Klang, HÖR ZU, EMI Electrola, 1975)

Taschenrechner *Computerwelt* (Kling Klang, EMI Electrola, 1981)

Techno Pop *Electric Cafe* (Kling Klang, EMI, 1986)

Mensch-Maschine *Die Mensch-Maschine* (Kling Klang, EMI Electrola, 1978)

Die Roboter *Die Mensch-Maschine* (Kling Klang, EMI Electrola, 1978)

Computerwelt *Computerwelt* (Kling Klang, EMI Electrola, 1981)

Note: lyrics originally in other languages, including Spanish, have not been translated.

No es una afirmación, es un deseo

Kim Gordon entrevistada por Iván López Munuera

En 1983, pocos años después de haber llegado a Nueva York desde California, Kim Gordon escribía: “El club es el mediador o el marco a través del cual se comunica la música (...) La gente paga por ver a otros creer en sí mismos. Mucha gente no sabe si puede experimentar lo erótico o si realmente sólo existe en los anuncios; pero en el escenario, a través del rock’n’roll, pasan muchas cosas y todo puede pasar” (*Artforum*, Enero, 1983). En estas pocas frases ya puede rastrearse la densidad del ambiente que estaban generando Kim Gordon y buena parte de su entorno. Un contexto formado por sus compañeros de banda en Sonic Youth, Harry Crews y Free Kitten; por sus amigos y colaboradores como los artistas John Fahey, Mike Kelley o Raymond Pettibon; o por cineastas como Todd Heynes o Spike Jonze. Un tejido social construido a través de elementos sensoriales (su música), materiales (ropas, salas de concierto), visuales (portadas de discos, vídeo-clips, pósters), simbólicos (fanzines, proyectos artísticos) o conceptuales (artículos, declaraciones, críticas en medios generales). El relato que Kim Gordon hace de su experiencia personal supone una oportunidad para diseccionar las políticas del Pop a través del sonido garajero, el erotismo, los

interiores domésticos, las ilustraciones de camisetas o la muerte del sueño americano.

ILM: En diversas ocasiones has comentado que siempre quisiste dedicarte al arte, ser artista, ¿por qué?

KG: Sí, es cierto. Desde que era pequeña... simplemente quería serlo, quería hacer cosas. Nunca pensé en ser otra cosa.

ILM: Pero al principio querías estudiar danza, ¿no?

KG: Sí, pero no me lo tomé muy en serio. Estudié la técnica de Martha Graham y después estudié Bellas Artes en Los Ángeles y en Toronto.

ILM: ¿Por qué Toronto?

KG: Era barato y ofrecían una formación muy interdisciplinar.

ILM: ¿Cuáles eran tus referencias artísticas en aquella época?

KG: En aquel momento eran muy simples. Me gustaba Paul Klee y Van Gogh. Mi padre me regaló un libro enorme de Paul Klee cuando era adolescente. Lo leí. Y después, Andy Warhol y el mundo que lo rodeaba, también todo el arte conceptual y muy especialmente

el movimiento Fluxus. Pero esto me interesó cuando estaba en el colegio.

ILM: ¿El mundo de Andy Warhol?

KG: Sí, ya sabes, Nueva York y todo aquello. Era algo muy poderoso para mí.

ILM: Es curioso porque en ese momento, a finales de los 70, Los Ángeles era un centro productivo muy potente en lo que respecta al arte y la música. ¿Tuviste contacto con la escena de Los Ángeles durante aquellos años?

KG: En realidad no. Solamente me di cuenta de su importancia después de mi primer viaje a Nueva York. Viví en Nueva York unos seis meses antes de mudarme definitivamente allí y fue entonces cuando conocí a bandas como Teenage Jesus y otras de la No Wave. Cuando regresé a Los Ángeles vi algunos grupos punks, como los Screamers y X, pero más como espectadora, no estaba realmente implicada.

ILM: Y en lo que respecta a la escena artística, ¿cuándo empezaste a relacionarte con artistas como Dan Graham o Mike Kelley?

KG: Conocí a Mike Kelley porque uno de mis amigos y profesor de arte, John Knight, me comentó que iba a venir un artista muy interesante a dar una conferencia a CalArts [California Institute of the Arts]. El artista era Dan Graham.

ILM: Pero tú no estudiaste en CalArts sino en Otis Art Institute, ¿verdad?

KG: Sí, pero Knight era amigo mío y fui. Knight era un artista conceptual que ejerció una gran influencia sobre mí. Así que asistí a la charla de Dan. Ya me había licenciado o estaba a punto de licenciarme. Mike Kelley también se encontraba allí y empezó a discutir con Dan Graham acerca del punk rock. Las típicas discusiones que Mike tenía con la gente: el punk, el ruido... Y a mí parecieron fascinantes todas las referencias y la gente que iba saliendo en la conversación. Después de la conferencia, Mike y yo empezamos a hablar y así fue como nos conocimos. A partir de allí, todo fluyó de un modo bastante fácil y fui conociendo a otros artistas, sobre todo a través de Dan y Mike.

ILM: ¿Cuándo decidiste trasladarte desde Los Ángeles a Nueva York?

KG: Bueno, pensé que Los Ángeles era... decidí que Nueva York era el centro del arte mundial: siempre había escuchado todas esas historias sobre el arte en Nueva York y simplemente me di cuenta que quería irme a vivir allí. Además, como ya te he comentado, no pude ir a CalArts y no tenía esa sensación de comunidad que Mike o Dan sí compartían. Ellos se quedaron en Los Ángeles durante aquellos años en lugar de ir a Nueva York. Pero a mí Los Ángeles no me parecía nada interesante.

ILM: Entonces, ¿estabas buscando una especie de comunidad, una comunidad artística?

KG: No era una afirmación, era más bien un deseo.

ILM: En Nueva York trabajaste con Annina Nosei y Larry Gagosian, ¿qué es lo que te interesó de ellos?

KG: Primero trabajé con Larry Gagosian en Los Ángeles como enmarcadora, antes de que fuera el "líder" del mundo artístico. Él vendía esos horribles grabados que las adolescentes ponen en sus habitaciones. Eran realmente pésimos. Yo tenía una amiga y las dos nos dedicábamos a enmarcar estos cuadros. Nos pasábamos el día colocando ese tipo de marcos metálicos en cuadros verdaderamente horribles. Cuando me fui a vivir a Nueva York no conocía a mucha gente, únicamente a Dan, y Larry dijo que iba a abrir una galería con Annina con un enfoque muy comercial. De hecho, se trataba de la galería de Annina, porque él iba y venía de Los Ángeles continuamente. El caso es que empecé a trabajar para ella, al principio como recepcionista, ni siquiera como secretaria. En realidad no daba mucho el tipo de secretaria, imagínatelo (risas). Fue un periodo bastante extraño. Organizaron la primera exposición de David Salle y lo vendieron todo. Multitud de mujeres llamaban a la galería y preguntaban "¿tenéis uno verde? Necesito un cuadro verde para mi salón", todo ese tipo de clichés. En cualquier caso, a través de Mike conocí a Cindy Sherman, Troy Brauntuch, Robert Longo, Matt Mullican...

ILM: Entonces, ¿era esa en cierto modo la comunidad que habías estado buscando?

KG: Mmm, en realidad yo no formaba parte de ella. En esa época yo era más bien una espectadora. Me sentía así. Conocí a todos esos artistas de la No Wave y empecé a meterme en la escena musical. Todo el mundo se tomaba sus carreras realmente en serio, pero yo estaba confusa. En la galería conocí a Richard Prince, él había traído sus fotos de anuncios publicitarios donde refotografiaba carteles. Estaban enmarcadas en aquellos mismos marcos metálicos que yo había tenido que hacer, así que le conté lo mal que lo había pasado con ese tema. Y recuerdo que David Salle estaba siempre apoyado contra una columna, hablando con alguna mujer... había muchas mujeres coleccionistas y Annina les mostraba obras, y al último que enseñaba era a Richard, como si en realidad no quisiese enseñarles su obra, como si ni siquiera las tuviera. En cualquier caso, Richard y yo... nos hicimos amigos. Recuerdo que salíamos, también con Jeff Koons (risas)... Creo que Richard era la única persona que se relacionaba con él, que se lo tomaba en serio. La gente no lo hacía. Estaba preparando aquella exposición de las aspiradoras. Eran tiempos extraños en el mundo del arte.

ILM: ¿Cómo si se estuviera gestando una nueva generación?

KG: Bueno, Jack Goldstein trató esa idea en su magnífico libro *Jack Goldstein and the CalArts Mafia* (2003). Él estaba más o menos... entre dos generaciones: los artistas conceptuales y estos artistas más jóvenes. Tuvo una gran influencia. Realmente entendió ese periodo. Cuando leí su libro pensé "vale, no fui la única en aquel periodo raro". Pero realmente me sentía ajena a ese mundo artístico, con toda esa gente que iba teniendo una carrera sólida. Yo no tenía nada, no pertenecía a esa comunidad, no fui a CalArts ni a ninguna otra escuela donde habían estudiado los demás. De todas formas, a través de Dan conocí a mucha gente. Él siempre iba a ver las exposiciones y estaba realmente implicado en la escena No Wave. Con él fui a Trier 3, a The Mud Club... Me hablaba de la cantidad de cosas que estaban sucediendo. Gracias a él conocí a la gente del Trier 3 y a los Theoretical Girls, a Glenn Branca y Jeff Lohn. También conocí a Rhys Chatham que era el director musical del Kitchen en esa época. Dan quería hacer su *Performer/Audience/Mirror*

(*Artista/Público/Espejo*) y quería contar con un grupo de rock. Entonces me preguntó si yo quería participar y formar un grupo de música.

ILM: Antes ya habías tenido un grupo en Toronto, ¿verdad?

KG: Sí. Toqué en un grupo mientras estudiaba en Toronto. Algunos de mis compañeros y yo formamos una banda para una clase de Medios de Comunicación que daba George Manupelly, el director de cine Fluxus. Estaba formada por una chica canadiense y yo, que éramos las vocalistas, dos chilenos y un amigo mío, William Winant, que era el percusionista. Años después me enteré de que los dos chilenos estaban en un grupo llamado The Blobs y me quedé bastante impresionada, iyo estuve en un grupo con ellos! Era música garajera. Total, en Nueva York Dan me presentó a Stanton Miranda, empezamos un grupo, yo tocando la guitarra y Christine Hahn la batería. Únicamente actuamos una vez, en Boston, en el ICA, durante un festival comisariado por Christian Marclay.

ILM: ¿Y cómo fue?

KG: Bueno, más bien un fracaso. Se suponía que yo tenía que hacer una pausa a mitad de la actuación y empezar a interactuar con el público, dialogar, matar el tiempo, pero no sabíamos muy bien qué hacer. Miranda se fue al baño, volvió... No sé. Más tarde pensé que había sido divertido pero entonces no sabía si quería seguir tocando la guitarra o dedicarme al arte. Simplemente estaba confusa.

ILM: Me interesa mucho el proyecto que iniciaste en aquella época "Design Office", una especie de instalación donde el dormitorio era el centro de prácticamente toda la actividad.

KG: Sí, todo eso empezó porque yo no me sentía parte de la galería ni de aquella comunidad artística. Decidí empezar este proyecto, "Design Office", que interactuaba con el entorno vivo, con la cotidianidad. Después escribí sobre ello y lo publicaron en *FILE Magazine*. Se trataba de un tipo de registro psicológico del día a día. Le pedí a Dan, que vivía en el piso de arriba, si podíamos hacer algo. Él me dijo que podía utilizar su apartamento. Nunca utilizaba su cocina, así que decidí deshacerme del fogón y convertirlo en un espacio más tipo oficina. A él le gustaban

los azulejos italianos tan típicos de los vestíbulos de los bancos, así que los puse en esta cocina y después hice una acuarela de Debbie Harry, porque él estaba obsesionado con las vocalistas femeninas, siempre escribía sobre roqueras. Hice dos o tres proyectos más.

ILM: ¿Y qué paso?

KG: En aquella época conocí a Thurston Moore a través de Miranda, y empecé a tocar, primero en Male Bonding y Red Milk and the Arcadians con Thurston, y después en Sonic Youth. También empecé a escribir para *Artforum* y otras revistas, dejé el Design Office.

ILM: Kim, a lo largo de tu trayectoria has enfocado tu trabajo hacia la música, la crítica artística, el arte, la moda, la escritura, el comisariado o incluso la actuación, en películas como *Last Days* (Gus van Sant, 2005).

Para ti, ¿son actividades autónomas o entre todas ellas hay diferentes trasvases? Es decir, ¿de qué manera se conectan?

KG: La escritura funciona, empecé porque Dan me hizo chantaje emocional, me dijo “si formas parte de la comunidad, tienes que darles algo a cambio”. También comisarié algunas exposiciones en White Columns, donde exhibí la obra de Tony Oursler, Mike Kelley... La idea nunca fue dedicarme únicamente a una cosa dentro de ese tipo de concepto de artista visual, esa idea romántica de limitarte a un único campo. Creo que el hecho de ser artista implica ser teórico. Mi papel es más bien el de una pseudo-intelectual, no me interesa tanto aferrarme a una premisa ridícula e intentar demostrarla. Ahora, estoy retomando el “Design Office” pero, sinceramente, era un poco raro en aquella época. Y la moda, pues no sé.

ILM: Bueno, has colaborado con Marc Jacobs y has tocado en algunos desfiles como los de Rodarte, también has diseñado líneas de moda.

KG: No me considero una diseñadora, me gusta la ropa, soy una persona muy visual, pero tampoco me atrae tanto. Se trata más bien de ese tipo de cosas que la gente te pide que hagas cuando eres famosa, algo así como “quieren seguir tu estilo”. Pero en esos casos, simplemente pretendo encontrar una forma de ganar dinero. No resulta muy satisfactorio.

Pero con lo que estoy haciendo ahora, con *Surface to Air*, me encuentro muy a gusto. Lo que realmente me atrae es el marketing, la publicidad y ese tipo de cosas, más que el diseño en sí.

ILM: Al hilo de esta idea, creo que existe una noción implícita en todo tu trabajo que es la comprensión de tu práctica como un “centro de distribución” o “una práctica de comisariado”. Quiero decir que tu música o tus artículos, por ejemplo, actúan como un lugar de convergencia de diferentes elementos o influencias y proporcionan otro tipo de lecturas de la vida cotidiana y del presente a través de citas que van desde la generación Beat hasta Gerhard Richter o Marilyn Monroe.

KG: No sé. Mezclar es para mí otra forma de expresión. Cuando empecé a escribir lo hice sobre Male Bonding y sobre lo interesante que sería estar en una banda en lugar de permanecer como un mirón, es decir, en vez de quedarse fuera. Era prácticamente un proyecto conceptual pero era mucho más, no estaba tratando de unir una serie citas. En cualquier caso, creo que es siempre más interesante colaborar con otras personas, con sus obras y sus puntos de vista, que hacer las cosas solo.

ILM: Me gustaría continuar con esta idea pero teniendo en cuenta otro tipo de consideraciones, más ligadas al conocimiento implícito en esas citas y colaboraciones. En tu texto “American Prayers” (*Artforum*, 1985), explicas la violencia implícita en ciertas imágenes de la felicidad, como los típicos anuncios de Coca-Cola o las camisetas de Mikey Mouse. A esto contraponen el lado oscuro del Sueño Americano que, para toda una generación, se veía en los asesinatos de Martin Luther King y los Kennedy o la Guerra de Vietnam. Todo esto mezclado con la muerte de Brian Jones o los asesinatos de Charles Manson. Es decir, en este texto exponías cómo el arte puede desvelar la construcción del sueño americano a través de ciertas imágenes que nunca se habían tenido en cuenta en las narrativas fundacionales, mostrando todo lo que sobrepasa los canales de comunicación: la vida cotidiana, las políticas personales y las formas de activismo que pueden generar varios sistemas relacionados.

KG: A veces creo que solamente pienso cuando escribo (risas). Pero sí, por supuesto, el arte puede hacer eso. Por ejemplo, un artista Pop como Jasper

Johns nos muestra los aspectos decadentes de la cultura popular a través de su obra. Hay algo de todo eso dentro de la gente que emigra a un nuevo país escapando de algo. Creo que está en la genética, en la psique, de los norteamericanos, siempre hablando de política pero en unos términos extraños, contradictorios. A veces pienso que son tremendamente estúpidos, cerrados, pero ese sentimiento, ese concepto, siempre está ahí. Fíjate por ejemplo en todos esos fanáticos y sus mundos utópicos, en los mundos ideales creados por las personas que emigraron a América. Yo siempre pongo como ejemplo California y Los Ángeles. Yo crecí allí, y cuando lo visitas, puedes pensar que es el lugar ideal para vivir. Representa una huida en sí misma, el mito del Oeste. A mí esto siempre me ha fascinado. Cuando viajas por Los Ángeles, te olvidas de que es un desierto, todo está verde, urbanizado y en la superficie reina una especie de atmósfera agradable y serena. Es lo opuesto a Nueva York, donde todo es intenso, ruidoso y te estalla en la cara. Si estás en Los Ángeles y subes a una de las cimas de Las Villas, puedes ver todas esas piscinas, las casas más hermosas diseñadas por aquellos famosos arquitectos de los años 50 y, de repente, escuchas los helicópteros zumbando sobre tu cabeza. De repente te das cuenta de que están buscando delincuentes o asesinos... Esto sucede continuamente. Los que han crecido ahí, como Raymond Pettibon, siempre trabajan con ese posicionamiento irónico, ese lado oscuro latente. Por ejemplo, se suponía que la cultura hippy era amable y feliz, pero si recuerdas a Charlie Manson y The Family, ese estereotipo de los hippies como personas abiertas y tolerantes explota. A Dan Graham le ocurre lo mismo. Ellos son el típico producto surgido de las realidades suburbanas de Los Ángeles. Porque ese mito de la gente que construye la casa de sus sueños, es simplemente eso, un sueño.

ILM: En multitud de ocasiones has señalado la importancia de "hacer cosas", en lugar de "hacerlas bien" y la cuestión que se deduce de ello: "¿qué significa hacer las cosas bien?". Y esta es una cuestión crucial para comprender las políticas del Pop. Quiero decir que "tocar mal" o tocar con sonidos disonantes nos ayuda a comprender cómo se han establecido los estándares de lo que es correcto,

de lo que es aceptado o convenido así como de lo que está más allá de esos sistemas de representación.

KG: Bueno, claro, porque ¿qué es tocar bien? No me interesa la manera en que se plantea esa afirmación: "tocar bien". Contiene una declaración de objetivos que es necesario confrontar. Tenemos que pensar más en los procesos que en los productos. No podemos pensar en tocar mal o tocar bien. Porque hay gente, por ejemplo, que toca con sonidos disonantes de un modo muy sofisticado, como Ikue Mori. No estoy diciendo que uno sea mejor que otro. Por supuesto que podemos deconstruir el pop fragmentándolo y tocarlo de manera disonante, dejando que se volatilice. Si.

ILM: En la cultura del pop existe un gran interés por el versionado, algo que tú has desarrollado de diferentes maneras. Lo has hecho en numerosas ocasiones, desde el "I'm Not There" de Bob Dylan (2007) hasta el "I Know There's an Answer" de los Beach Boys (1990) o el "Into the Groove" de Madonna (1988). Podemos verlo de manera muy clara si tomamos como ejemplo tu álbum 'The Whitey Album' (1988) y tu versión del "Addicted to Love", el hit terriblemente sexista de Robert Palmer. La idea de una versión irónica, la irreverencia y el plagio elevan el sampleado a un acto subversivo y, por tanto, político.

KG: Bueno, en ese ejemplo no se trataba únicamente de hacer una versión, se trataba también del concepto 'hazlo tú mismo', de la posibilidad de explorar. En esa época yo quería utilizar aquellos pequeños estudios de grabación donde podías entrar y grabar una canción. Lo hice y, más tarde, manipulamos un poquito ese material en el estudio, pero de un modo muy básico. Creo que cuando estás haciendo una versión, la puedes hacer tú solo, eso es una cosa, y entonces cambia su significado, sus implicaciones... Pero en "Addicted to Love", me interesaba más utilizar una tecnología, una que fuera sencilla, y simplemente hacer una canción en un par de minutos, por unos pocos dólares. También hicimos un vídeo por 20 dólares, utilizamos imágenes pregrabadas, un chroma y yo sola con la guitarra, en plan divertido... Y es que me parece genial y muy satisfactorio poder entrar en una tienda, darles una cinta y cinco minutos después tener un vídeo. Es fantástico.

ILM: Me gustaría preguntarte por las formas políticas específicas del pop. Las canciones, las camisetas, las portadas de los discos, los conciertos y los fanzines, todo ello forma un contexto político. Exponen y exageran los mecanismos de poder que operan en la vida cotidiana. Quiero decir que usando diferentes elementos como la música, las chapas, los pósters o los peinados se pueden analizar de manera minuciosa el consumismo, los roles de género o cómo se construyen las ficciones a través de ciertas nociones hegemónicas, aspectos que pueden cuestionarse. Estas ideas son muy poderosas en tus grupos musicales así como en la manera en que te muestras ante el público.

KG: Existen tantas maneras de mirar y construir las nociones sobre un grupo musical. Algunas son deliberadas y otras no. La mayoría, y esto es algo que hacen muchos grupos para ganar dinero, crean una marca porque no pueden ganar dinero solamente vendiendo discos, o porque simplemente quieren ganar más dinero todavía. Pero no es un tema de autenticidad o de querer expresar algo. Te puedes comprar una camiseta en Urban Outfitters o en una tienda de ese tipo, con la imagen de un grupo musical, y no es más que un cebo, una moda. Es decir, la persona que la lleva no tiene porqué conocer el grupo, simplemente la compra porque es guay. En cierto modo, refleja una manera de mirar típica de Internet, un flujo de información que ya no tiene un contexto. Como un cotilleo. Pero, como todo, es el resultado del modo en que viaja la información en la actualidad. Es como Twitter, se puede utilizar para hacer poesía o para decir tonterías. Pero está bien que alguien compre una camiseta de un grupo que realmente le guste y la corte, la tunee o se la dé a alguien, entonces la camiseta viaja y adquiere muchos significados. Mi hija Coco tienen algunas de mis camisetas de hace 20 años, por ejemplo una de Minor Threat, y estoy convencida de que ellos no hicieron ninguna camiseta, la hice yo misma. Me gustaban muchísimo. Pero no le otorga poder a la gente simplemente por el hecho de llevarla. Tienes que hacer algo con ella. Es una relación simbiótica.

ILM: A lo largo de tu carrera has abordado la imagen de la mujer y su lugar dentro de los marcos de la sociedad desde diferentes perspectivas. Estoy pensando en escritos

como "Boys are smelly", tu diario de la gira de 1987, o canciones como "Tunic (Song for Karen)" (1990), acerca de la figura de Karen Carpenter y el modo en que se relaciona con su cuerpo. ¿Podrías explicar cómo concibes la cuestión del feminismo en tu trabajo en lo que respecta a las nociones políticas del cuerpo?

KG: Bueno, si eres mujer y escritora, hay cantidad de material del que puedes tirar, algunas cosas que nunca se han escrito sobre el feminismo en la cultura pop. Para mí y para el feminismo, el cuerpo es de hecho el campo, el territorio sobre el que puedes trabajar, porque antes sólo los artistas hombres utilizaban ese imaginario como medio. Digamos que es una forma de reivindicar e intentar que la gente se sienta incómoda con las imágenes tradicionales de la mujer. En el caso de Karen Carpenter, es revelador. Ella invocaba esa idea del sueño americano, la imagen de la familia perfecta, con Karen cantando esas maravillosas canciones, esa imagen suave y afable, su ropa, su peinado... Y cuando murió, descubres su anorexia, sus problemas. Entonces nos damos cuenta de que Karen Carpenter no controlaba ningún aspecto de su vida o de su carrera. Pero ella probablemente pensó que al menos podría controlar su cuerpo a base de dietas, construyendo su propia imagen en el espejo, volviéndose anoréxica. Pero eso es claramente una ausencia de control en todo lo demás. Es horrible.

ILM: ¿Cómo se relacionan estas lecturas con la imagen de las estrellas y el universo que las rodea? Por ejemplo, en tu canción "Kool Thing" (1990) cuentas la historia de una chica que canta canciones sobre su estrella del pop favorita y el mundo que invocan estas imágenes. ¿Qué tipo de relaciones existen entre el fan o el espectador y la estrella o el artista?

KG: A la gente le gusta proyectarse en otros, gente que podrían ser ellos mismos. Es un tipo de actitud equivocada, negligente, un narcisismo impaciente. La idea de que el punk rock eliminó esas diferencias entre el público y la estrella es un mito. Era un deseo, pero no una realidad. El hardcore norteamericano intenta igualar las cosas de otra manera. El concepto es más bien no tener que esperar a que actúe el próximo grupo en tu ciudad, sino hacerlo tú mismo. Crear tus propias escenas, tu banda y tus modos

de comunicación. No hay nada que pueda separarte de la gente que está en el escenario.

ILM: En tu artículo "I'm really scared when I killed in my dreams" (*Artforum*, 1983) propones una construcción diferente de la noción del héroe en la música, confrontando los héroes típicos de la cultura pop como Elvis Presley, Jimi Hendrix o Janis Joplin con un nuevo tipo de representación propuesto por artistas como Laurie Anderson, con su aspecto andrógino y su voz mecánica. Hablabas de algo que tenía más que ver con la representación que con el concepto de veracidad.

KG: Estoy harta de esa imagen de los músicos como gente por encima de todo, de superhéroes. Y fue maravilloso ver a Laurie Anderson en aquella época actuando como un robot. Yo quiero alejarme de esa imagen de poder sexual en la música rock. Todo resulta confuso y puede actuar como una forma de resistencia. Pero la música es un negocio y un

negocio que vende muy bien. Eso es pura ideología. Y a mí me interesan otras cosas.

ILM: Ideología... para finalizar, ¿cuáles crees que podrían ser los próximos retos en las políticas del pop?

KG: A mí me parece una contradicción, no puedes pensar sobre el futuro. Está en el presente. Hay que desafiar los aspectos sociales de la cultura popular. Un ejemplo de un ámbito ideal para la crítica es el de las instituciones artísticas. Existen muchas distracciones, las instituciones están bajo una gran presión para sobrevivir a causa de sus recursos y están haciendo algunas cosas muy superficiales, cosas aburridas, estrellas de cine comisariando exposiciones como James Franco en MoCA, con dos exposiciones en un par de meses. ¡Venga ya! Tenemos que ser más críticos. Se supone que no están para eso. Podemos hacer algo diferente.

It's not a statement. It's a desire

Kim Gordon
interviewed
by Iván López
Munuera

In 1983, a few years after she moved from California to New York, Kim Gordon wrote: “The club is the mediator or frame through which the music is communicated (...) People pay to see others believe in themselves. Many people don't know whether they can experience the erotic or whether it exists only in commercials; but on stage, in the midst of rock'n'roll, many things happen and anything can happen” (*Artforum*, January, 1983). These few words provide us with a glimpse of the atmosphere Kim Gordon and her social environment were producing at that time. An environment formed by her fellow Sonic Youth, Harry Crews and Free Kitten band members; friends or collaborators, like the artists John Fahey, Mike Kelley, or Raymond Pettibon; and film-makers, like Todd Heynes or Spike Jonze. A social environment built out of components of different kinds: sensorial (their music), material (clothes, alternative spaces, and music venues), visual (album covers, video-clips, posters), symbolic (fanzines, art projects), or conceptual (articles, statements, or reviews in the media). Kim Gordon's account of her personal experience provides opportunities to approach how the politics of Pop are performed by means of garage noise, eroticism,

domestic interiors, T-shirt illustrations, or the death of the American Dream.

ILM: Many times you've said that all your life you wanted to be an artist, why?

KG: That's true. Since I was little, so... I just like to do it, to do some stuff. I've never thought of being anything else.

ILM: But first you wanted to study dance, didn't you?

KG: Yes, but not in a proper way. I studied Martha Graham technique and then I studied Fine Arts, first in Los Angeles and then in Toronto.

ILM: Why Toronto?

KG: It was cheap and their training was very interdisciplinary.

ILM: What artistic references did you have in mind at that time?

KG: At that time it was very simple. I liked Paul Klee and Van Gogh. I have a big book about Paul Klee that my father gave me when I was a teenager. I read that. And then, Andy Warhol and the world that surrounded him and all of the conceptual art,

specially Fluxus. But these were when I was in college.

ILM: The world of Andy Warhol?

KG: Yes, you know, New York and all that stuff.

It was very powerful for me.

ILM: But at that time, in the late seventies, Los Angeles was a great productive center in terms of art and music. Did you have contact in those times with the scene in LA?

KG: Not really. I only realized that it was important after my first trip to New York. I went to New York for six months before I moved definitely, and I saw some bands like Teenage Jesus and No Wave NY bands. When I came back to LA I saw punk bands, like the Screamers and X, but like a spectator, not really concerned.

ILM: And what about the art scene? When did you begin to get in contact with artists like Dan Graham or Mike Kelley?

KG: I met Mike Kelley because one of my friends and teacher, John Knight, told us that one artist will come to CalArts [California Institute of the Arts] and it was Dan Graham.

ILM: But you didn't study at CalArts, rather at the Otis Art Institute, didn't you?

KG: Yeah, but Knight was a friend of mine and I went. Knight was a conceptual artist and he was a big influence on me. So I went there, to Dan's lecture. I just graduated, or was about to graduate. Mike Kelley was there also and began to argue with Dan Graham about punk rock. The typical sort of argument that Mike had with people: punk, noise... And for me it was very intriguing, all the people they mentioned. So, after the lecture, Mike and I started to talk and that's initially how we met. From that, it was very fluid and I met some other artists, especially through Dan and Mike.

ILM: When and why did you decide to move from LA to New York?

KG: Well, I thought that LA was... I decided that New York was the center of the art world: I just always heard about these amazing histories about it,

and I just felt that I wanted to go there, because, as I told you, I couldn't go to CalArts and I hadn't that sense of community that Mike or Dan had. Those artists, at that time, stayed in LA instead of going to New York. But for me LA wasn't interesting at all.

ILM: So, you were looking for a community, an art community?

KG: It wasn't a statement, it was more a desire.

ILM: In New York you worked with Annina Nosei and Larry Gagosian, what interested you about them?

KG: First of all, I worked with Larry Gagosian in LA as a framer, before he was the "lead" of the art world. He was selling these horrible slacky prints that young girls put on their bedrooms. Something really, really bad. I had a friend, and we both were framers. We put this kind of metal frames everyday in horrible paintings to sell them. When I moved to New York I didn't know so many people, only Dan, and Larry said he has starting this gallery with Annina, they wanted to do it commercial. Actually, it was her gallery, he left and came back to LA, so I got a job working there for her, supposed to be the receptionist, not even a secretary. But I didn't really have the type, you know (laughs). It was a crazy time, they did David Salle's first show and it was sold out. A lot of women called up the gallery and asked "do you have a green one? I really need a green one for my living room", this really cliché things. But I met Cindy Sherman through Mike, and Troy Brauntuch, Robert Longo, Matt Mullican...

ILM: So it was like the community that you were looking for?

KG: Mmmh, I wasn't part of that. At that time, I was a spectator. I felt that. I met all of these artists of the No Wave scene and I went to the music scene. I thought they were really serious about their careers, but I was confused. At the gallery, I met Richard Prince, he brought his watch photos, rephotographing watch ads photos, and they were in these metal frames. I told him that I had a really hard time with that, and I remember that David Salle was always leaning up against a pillar, with some woman... there were a lot of women collectors, and Annina showed them a lot of art, and Richard was always the last

works that she showed them, like if she didn't really want to show them, even had them. Anyway, Richard and I... we just became friends. I remember we were hanging out, also with Jeff Koons (laughs)... I think that Richard was the only person who talked to him, to take him seriously. People really didn't. He was with his cleaners show. It was a weird time in the art world.

ILM: Something like a new generation that was forming?

KG: Well, Jack Goldstein talked about that in his great book *Jack Goldstein and the CalArts Mafia* (2003). He was kind of... almost in between generations: conceptual artists and these younger artists. He was very influential. He really got a feeling for that period, I read it and think, "Oh, I was not the only one in that weird moment". But I really felt outside of that art world, with all these people with many careers going. I didn't have a work, I wasn't part of that community, I didn't go to CalArts or these schools where they went together. Anyway, through Dan I met a lot of people. He always went to see shows, he was really into the No Wave scene, went to Tier 3, The Mudd Club... so he told me about lot of things that were happening. Through him I met the workers in Tier 3 and the Theoretical Girls, formed by Glenn Branca and Jeff Lohn. I also met Rhys Chatham who was the music director of the Kitchen at that time. Dan wanted to do his *Performer/Audience/Mirror* and wanted to do it with a rock band, so he asked me if I wanted to do that and start a band.

ILM: Before that you had a band in Toronto, right?

KG: Yeah. I played in a band in high school, in Toronto. Some of my partners and I formed a band for a Media Class, taught by George Manupelly, a Fluxus filmmaker. So it was a Canadian girl and I, we were the singers, two Chilean guys and a friend of mine, William Winant. He was the drummer. I found out later that these two Chilean guys were part of this band called The Blobs and I was very impressed, I was in a band with them! It was noise garage music. Anyway, in New York, Dan introduced me to Stanton Miranda, I played guitar and Christine Hahn played drums. She also played with the static. We only performed once, in Boston, at the ICA, in a festival curated by Christian Marclay.

ILM: And how was it?

KG: Well, it was kind of unsuccessful. It was supposed to stop in the middle of the performance and interact with the audience, take time, but we didn't know what to do, Miranda went to the bathroom, came back... I don't know. Later I thought it was so fun but then I didn't know whether I wanted to continue playing music or make art. Just confusing.

ILM: I'm very interested in the project you started at that time, "Design Office", a display where the bedroom itself was the center of most activity.

KG: Yeah, it all started because I didn't have part of the gallery or that art community. I decided to begin this project, "Design Office", which interacted with the living environment, and then write about it and published it in *FILE Magazine*. It was a kind of psychological register about everyday living. I asked Dan, who lived upstairs from me to do something. He told me that I could do it in his apartment. He never cooked in his kitchen, so I decided to get rid of the stove, make it more office. He liked this Italian tile always present in these bank foyers, so I put it down in this kitchen and then I did a watercolor of Debbie Harry because he was always talking about female singers and writing about rock females. I did two or three projects.

ILM: And what happened?

KG: At that time I met Thurston Moore through Miranda, and began to play some music, first in *Male Bonding* and *Red Milk* and the *Arcadians* with Thurston, and then in *Sonic Youth* and writing for *Artforum* and some other magazines.

ILM: You've focused your career in a number of different disciplines, like music, art critic, artwork, fashion, writing, curating or even acting, for example in films like *Last Days* (Gus van Sant, 2005). Are these practices for you autonomous or are they connected?

KG: Writing goes, it was something I did because Dan guilted me into that, he said "if you are part of the community, you have to give something back". I also curated some shows in *White Columns*, showing works by Tony Oursler, Mike Kelley... From the beginning, it wasn't about doing only one thing

in this kind of visual artist concept, this romantic idea of limiting yourself to one field. I think part of being an artist is being theoretical. My role was more to be a pseudo-intellectual, not picking just a ridiculous premise and trying to prove it. Now I'm taking back in the "Design Office", but, frankly, it was weird at those times. And fashion, I don't know.

ILM: Well, you collaborated with Marc Jacobs, and played in some catwalks, like Rodarte, or did some fashion lines and collaborations for labels...

KG: I didn't consider myself a designer, I like clothes, I'm a visual person, but I don't have that great desire to. It is just one of those things that people ask you to do if you are a kind of celebrity, like "they want to follow your way". But, in those cases, I'm just trying to find a way to make money. It's not very satisfying. But what I do now, with Surface for labels, I really feel very comfortable. What I really like is marketing, advertising and things like that, more than fashion itself.

ILM: Related to this idea, I think there's an implicit notion in your whole work and it is the idea of understanding your practice as a "distribution center" or "curatorial practice". I mean, for example your music or your articles act like a place where different elements or influences converge and give a different kind of readings of daily life and the present: from the Beat Generation to Gerhard Richter or Marilyn Monroe.

KG: I don't know. Mixing it's for me just another form of expression. When I started the first writing I did it. I wrote about Male Bonding and that it would be very interesting to be in a band instead of being the voyeur, instead of being outside. It was almost like a conceptual project but it was much more, not only related to some quotes. I think it's always more interesting to collaborate with other people, with their works and their points of view, than to do it alone.

ILM: I would like to continue with this idea but with some other considerations, related to the knowledge inside these quotations or collaborations. In your text "American Prayers" (Artforum, 1985), you explained the implicit violence in happy images like Mickey Mouse T-Shirts or Coca-Cola, and the dark side of the American Dream for a whole generation, formed also by the assassination

of Martin Luther King, the Kennedys, or the Vietnam War. Everything mixed together with the death of Brian Jones or the Charles Manson murders. In this article you exposed how art unveiled the construction of the American Dream through certain images that were never taken into account in the foundational narratives, showing all that exceeded the usual communication channels: the everyday living, the personal politics, and the forms of activism that could generate several related systems.

KG: I only think when I'm writing (laughs). But sure, art could do that. For example, a pop artist like Jasper Johns could perfectly show the decaying aspects of popular culture through his works. There's a certain something about the kind of person who travels to a new country, escaping from something. I think there's some kind of geneticism in the American psyche, always talking about politics but in weird terms. Sometimes I think they're extreme stupid, close-minded, but this feeling, this concept, it's always there. Look for example at those religious fanatics and their utopian worlds, always present in the people who came to America. I always use California or LA as an example. I grew up there and, when you visited, you could think it's the most ideal place to live in. It represents an escape itself, this myth of going West. I've been always fascinated about that. When you're driving around LA, you forget that it is a desert, everything is green, planned, and in the surface it has this kind of serene pleasant atmosphere. It's the opposite of New York, it is intense, and loud, and everything spits in your face. You are in LA and you can be at the top of Las Villas seeing the swimming pools, and the most beautiful houses designed by these well-known architects of the mid-century, and, suddenly, you can hear the helicopters buzzing over your head, realizing that they are looking for criminals, murders... This happens all the time. People like Raymond Pettibon, who grew up there also, always work with that irony of the darkness it could be. For example, hippy culture was supposed to be friendly and happy, but if you recall Charlie Manson and the Family and that cliché of the hippies like open-minded kind of people blows. Also Dan Graham. They are the kind of product of growing up in suburban LA. That myth about people creating their dream house is just that, a dream.

ILM: Occasionally, you point out the importance of doing things rather than doing them well and the subsequent emerging question "What is well done?", something that is crucial to understanding the political concerns of Pop. What I mean is that "playing bad" or with a dissonant sound allows us to understand how the standards of what is right are set, what is accepted or agreed, and what is beyond these systems of representation.

KG: Well of course, because, what is to play right? I'm not interested in the way that question is made: "playing right". It contains a statement that needs to be confronted. We have to think more about processes rather than products. We couldn't think about playing bad or playing good. Because there are people, for instance, who play dissonant in a very sophisticated way, like Ikue Mori, for example. I'm not saying that one is better than the other. Certainly you can deconstruct pop by fragmenting it and playing it in a dissonant way and letting it fall apart. Yeah.

ILM: In pop culture there is a great interest in cover versions, something that you have explored in different ways. You did it a lot of times, from Bob Dylan's "I'm not there" (2007) to The Beach Boys's "I know there's an answer" (1990) or Madonna's "Into the groove" (1988). If we take as an example your album 'The Whitey Album' (1988) and your version of 'Addicted to Love', the sexist hit by Robert Palmer, it's very clear. The idea of an ironic cover, the profanity and plagiarism, raises sampling to a subversive, therefore political, act.

KG: Well, it was not only about cover versions, it was also about doing it yourself, about exploring. At that time I wanted to use those booths where you could enter and record a song. I did that, and then we manipulated it a little bit in the studio, but it was very raw. I think that when you're doing a cover, you can do it on your own, that's one thing, and it changes, it's meaning, it's concerns... But, in "Addicted to Love", I was more interested in using a technology, a very simple one, and just do a song in a couple of minutes and for a few dollars. We also did a video for 20 dollars, with pre-recorded images, chroma, only me with a guitar, but in a funny way... I think that it's just great and so satisfying going to a department store, giving them a tape, and five minutes later having a video. It's great.

ILM: I would like to ask you about the specific political forms of pop. Songs, t-shirts, album covers, clubs, concerts, and fanzines all together form a political context. They expose and dramatize the mechanisms of power operating in daily life. I mean, using different elements like music, badges, posters, or hairstyles we could dissect consumerism, gender roles, or how fictions are constructed by means of hegemonic notions that could be challenged. In your bands, in the way you show yourself to the audience, these ideas are very powerful.

KG: There are so many ways to look and construct the notions about a band. Some of them are deliberate, some not. Mostly, a lot of bands do it because they can make money with that, make a brand, because they cannot make money by selling records, or they just want more. But that's not a question about authenticity, about expressing something. You can get a t-shirt in Urban Outfitters or stores like that, with the image of a band, and it's just a bootleg. The person who wears it has no idea about the band, but they buy it just because it's cool. In a way it mirrors an Internet way of thinking, a fluidity of information which doesn't have a context anymore. It's like gossip. But, like everything, it is a result of the way information travels nowadays. It's like tweeting, it could be poetry or trash. But there's something good when someone buys a t-shirt of a band they really like, and they cut it up and change it themselves or give it to somebody else and it travels around, and gets so many meanings. My daughter Coco has some of my t-shirts from 20 years ago, for example one of Minor Threat, and I'm sure that they didn't do any t-shirts, but I did it myself. I really liked them. But it doesn't give power to people who wear it just because they wear it. You have to do something with that. It's a symbiotic relationship.

ILM: Throughout your career you have approached the image of women and its place within the frameworks of society from different perspectives. I'm thinking about writings like "Boys are smelly", your tour diary of 1987, or songs like "Tunic (Song for Karen)" (1990), about the figure of Karen Carpenter and the way she related to her body. Could you explain how you conceive the feminist issue in your work with regard to the political notions of the body?

KG: Well, if you are a woman and a writer there's a lot of material that you could do about it, some things that haven't been written about feminism in pop culture before. For me and for feminism the body is actually the field, the territory you could work on, because previously it was only male artists using this imagery as a medium. So it was kind of reclaiming, and trying to make people uncomfortable with the usual images of the female. In the case of Karen Carpenter it's very clear. You have this idea of the American Dream, the image of the perfect family, with Karen singing these marvelous songs, that soft and kindly image, her clothes, her hairdress... And, when she died we discovered her anorexia, her troubles, and we could see that she didn't have control in any aspects of her life or her career, but she probably thought she can almost take control of her body by dieting, building her own image in the mirror, becoming anorexic. But it's obviously a real lack of control in anything else. It was awful.

ILM: How do these readings relate to the image of the star and the universe that surrounds them? For example in your song "Kool Thing" (1990) you tell the story of a girl singing about her favorite pop star and the world that these images invoke. What kinds of relationships are there between the fan or the spectator and the star or the artist?

KG: People like to see people they believe could be themselves, a certain kind of careless attitude, a restless narcissism. It's a myth that punk rock took down these differences between the audience and the star. It was a wish, but not true. American hardcore tries to equalize things in a different way. It was more like you don't have to wait for the next corporate band to play in your town. Just do it yourself. Make your own scenes. Make your own

bands and ways of communication. There's nothing that could separate you from the people there, on the stage.

ILM: In your article "I'm really scared when I killed in my dreams" (Artforum, 1983) you propose a different construction of the notion of the hero in music, confronting the typical heroes of pop culture like Elvis Presley, Jimi Hendrix, or Janis Joplin, with a new kind of representation proposed by artists like Laurie Anderson, with her androgynous appearance and mechanical voice. It was something that has to do more with representation than with the concept of the realness.

KG: I'm very bored about that image of players like people beyond everything, like superheroes. And it was great just to see Laurie Anderson at that time acting like a robot. I want to be far from that image of sexual power in rock music. Everything is confusing and could act as a form of resistance. But music is a business, and one that sells very well. That's pure ideology. I'm interested in other things.

ILM: Ideology... just to finish, what do you think could be the next challenges in pop politics?

KG: For me it seems like a contradiction, you cannot think about the future. It's in the present. The social aspects of popular culture have to be challenged. There's a field in critique of the institutions of art, for example. There are so many distractions, there is so much pressure on the institutions to survive because of their economies, and they are doing some very superficial things, boring things, movie stars curating exhibitions, like James Franco in MoCA, with two shows in a couple of months. Come on! We have to be more critical. They aren't supposed to do that. We could do something different.

Cuerpos a 33 revoluciones

Bodies at 33 revolutions

En los últimos años la obra de assume vivid astro focus, Kalup Linzy, Red Caballo, Mickalene Thomas, Juan Pablo Echeverri, Daniel Johnston o Gabriel Acevedo Velarde ha encontrado un campo de trabajo en los procesos por los que realidades débiles o marginadas buscan empoderamiento a través de conquistas del día a día. Se trata de pronunciamientos, resistencias o asociaciones mediadas por la configuración y reapropiación de modas, ropas, peinados o la construcción de identidades en escena, que se hacen efectivas en su interacción con redes de acción colectiva. Prácticas en las que la política se sirve de disciplinas como la organización de la cotidianeidad, el diseño, el maquillaje, la decoración de interiores o la presentación ante los demás, elementos tradicionalmente vistos como esferas dominadas por la banalidad y la falta de compromiso en la respuesta a las hegemonías de poder pero que, sin embargo, han encontrado oportunidades para su desarrollo en las tradiciones de la música pop.

In recent years the production of assume vivid astro focus, Kalup Linzy, Red Caballo, Mickalene Thomas, Juan Pablo Echeverri, Daniel Johnston, or Gabriel Acevedo Velarde has found a field of work in the processes by which weak or marginalised realities seek empowerment by means of the conquest of the everyday. They are concerned with statements, resistances, or associations mediated by the configuration and re-appropriation of fashions, clothes, hairstyles, or the construction of identities on stage, which become effective in their interaction with networks of collective action. Practices in which politics employs disciplines such as the organisation of everyday life, design, make-up, interior decoration, or the presentation of oneself before others. These elements are traditionally regarded as spheres dominated by banality and the lack of commitment in response to the hegemonies of power, but which nevertheless have found opportunities for their development in the traditions of pop music.

Kalup Linzy Lollypop

En 'Lollypop' (2006), la pieza del videoartista y performer Kalup Linzy, dos hombres con el torso desnudo canturrean una melosa canción de los años treinta, un blues de Hunter and Jenkins procedente de un vodevil que, irónica y dulcemente, relata una conversación plagada de dobles sentidos: quiero tus caramelos (tus "lollypops", para ser más exactos); sé que los quieres, no te los voy a dar; vamos dámelos, los necesito, los deseo. Las imágenes de estos dos hombres musculosos declarándose amor, flirteando de una manera tan suave, tan tierna, contrastan con sus voces y el sonido que las acompaña: el registro discontinuo de una gramola o un disco de pizarra, los tonos tan estereotípicamente masculinos y femeninos de los cantantes, el rumor de algo que parece grabado hace mucho tiempo y que vuelve ahora, décadas después, encarnado en una pantalla tan diferente de esos otros tiempos, donde las relaciones de amor se identificaban en los medios en una pareja heterosexual tradicional y que, sin embargo, aparece en este momento, gracias a ese desfase entre las voces y las imágenes, como una visión distinta, casi violenta, reivindicativa. ¿Pero qué reivindica exactamente?

In 'Lollypop' (2006), a work by the video artist and performer Kalup Linzy, two men with naked torsos croon a sweet song from the 1930s, a blues song by Hunter and Jenkins from a vaudeville show that ironically and tenderly recreates a conversation plagued by double entendres: I want your candy (your lollypop, to be precise), I know you want it, but I'm not going to give it to you; come on now, give it to me, I need it, I desire it. The image of these two muscular men declaring love for each other, flirting in such a gently, tenderly manner, is in contrast with their voices and the sound that accompanies them, the discontinuous recording of a gramophone or a phonograph record, the sounds so stereotypically masculine and feminine of the singers, the echo of something which sounds as if recorded very long ago and has now returned, many decades later, presented on a screen so different from those times in the past, when the relationships of love were identified in the media with a traditional heterosexual couple, and which now appears in this moment, thanks to the disparity between the voices and the images, as a distinct vision, almost violent, demanding. But what does the work claim exactly?

Un primer visionado podría hacer pensar que lo que se reivindica es, obviamente, las diferentes maneras de establecer relaciones, una visión *queer* que signifique algo extraño, diferente, que exige visibilidad para todo aquello que ha sido obliterado en la representación de los cuerpos y las maneras de entender los afectos fuera de los discursos hegemónicos y que, de hecho, clama por continuar en esa visión de la diferencia. Dos hombres se aman de una manera en apariencia similar a las representaciones tradicionales, pero en realidad muy distinta al estar protagonizada por dos personas del mismo sexo. Pero esta visión *queer* lo es aún más –más extraña, más desencajada– por la dulzura de la canción y por la aparente displicencia de los personajes interpretados por Kalup Linzy y Shaun Leonardo en el vídeo.

'Lollypop' no es sólo la reivindicación de otros tipos de afectividades (o, más bien, de unas "afectividades otras") sino del afecto en sí, de lo emocional y de su capacidad política, de su poder subversivo, si se entiende por político el espacio de autoridad, conflicto y antagonismo, así como de libertad y deliberación pública donde se establecen las distintas relaciones y pactos. Linzy, a través de esta obra, cuestiona los estereotipos, muestra sus mecanismos de construcción, su violencia implícita, permitiendo un cambio constante que escape de cualquier discurso previo asignado. Desvela que no se trata tanto de hacer un reconocimiento de las imágenes como positivas o negativas, sino de mostrar una comprensión por los procesos de subjetivación. Permite construir un activismo de lo emocional, una emancipación del espectador frente a los discursos construidos y un disfrute de lo circundante gracias a sus canciones, a sus caricias y a sus formas de representación.

A first look at the work could lead one to think that what is being claimed here is obviously the different ways of establishing relationships, a queer vision that means something strange, different, that claims visibility for all that which has been obliterated in the representation of bodies and ways of understanding affection beyond hegemonic discourses and which in fact insists on continuing in this vision of difference. Two men love each other in a way that appears similar to traditional representations, but in reality is very different since it is performed by two persons of the same sex. But this queer vision is actually more so – stranger, more dislocated – by the sweetness of the song and by the apparent disdain of the characters interpreted by Kalup Linzy and Shaun Leonardo in the video.

"Lollypop" is not just a demand for other types of affectivities (or more precisely, of "otherness affectivities") but for affection in itself, of the emotional and its political capacity, of its subversive power, if one understands the political as the space of authority, conflict, and antagonism, as well as the freedom and public deliberation where distinct relationships and pacts are established. Linzy, by means of this work, questions stereotypes, presents their mechanisms of construction, their implicit violence, permitting a constant transformation that escapes any previously assigned discourse. The work does not so much as create recognition of the images as positive or negative, but to demonstrate a comprehension for the processes of subjectivisation. It allows an activism of the emotional to be constructed, an emancipation of the spectator from constructed discourses and an enjoyment of the surrounding thanks to its songs, its caresses, and its forms of representation.

Lollypop 2006

Vídeo 3' 24"

Cortesía Electronic Arts
Intermix (EA), Nueva York



KALUP LINZY

Clermont, Florida, 1977

Vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York, tras graduarse por University of South Florida, donde también realizó el Master of Fine Arts (2003) y pasar por Skowhegan School of Painting and Sculpture (2002). Artista residente en The Headlands Center for the Arts (2010), ha recibido numerosos premios y becas, entre otros, de Harpo Foundation (2007-2008), Art Matters Foundation (2008), Creative Capital (2008), Jerome Foundation (2008), John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2007-2008) y Louis Comfort Tiffany Foundation (2005).

En su trabajo desarrolla una práctica multidisciplinar que incluye vídeos, performances y música, donde crea narraciones satíricas inspiradas en *soap operas*, telenovelas y melodramas de Hollywood de una intencionada apariencia de escasos recursos cercana a la estética DIY ('Hazlo tú mismo') del punk. Kalup Linzy escribe, dirige y actúa en sus propios proyectos, a menudo travestido, y se sirve de la apropiación de voces grabadas y manipuladas o de gente sin experiencia en la actuación para desarrollar diversos roles que ponen en cuestión los estereotipos de comunidad, raza, género y sexualidad.

Entre sus exposiciones en solitario destacan las más recientes celebradas en The Breeder (Atenas, 2012), Columbus Museum of Art (Ohio, 2011), La Conservera (Ceuti, 2011), Taxter & Spengemann Gallery (Nueva York, 2006 y 2009), The Studio Museum in Harlem (Nueva York, 2009), The Moore Space (Miami, 2008) o Midway Contemporary Art (Minneapolis, 2006).

Su obra ha sido incluida en exposiciones colectivas desarrolladas en instituciones como Museet for Samtidskunst / Museum of Contemporary Art (Roskilde, 2012), MUSA Museum Start Gallery Artothek (Viena, 2012), The Bronx Museum of the Arts (2011), CAPC – Musée d'art contemporain (Burdeos, 2010), Garage Center for Contemporary Culture – GCCC (Moscú, 2010), Whitney Museum of American Art (Nueva York, 2007 y 2010), Göteborgs Konsthall (Gotemburgo, 2010), MoMA PS1 (Nueva York, 2010), The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, 2010), MIT List Visual Arts Center (Cambridge MA, 2010), MASS MoCA Massachusetts Museum of Contemporary Art (2009), Hayward Gallery (Londres, 2008) o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2007), entre muchas otras.

Lives and works in Brooklyn, New York, after graduating from the University of South Florida, from where he received his Master of Fine Arts (2003) after studying at the Skowhegan School of Painting and Sculpture (2002). Artist-in-residence at The Headlands Center for the Arts (2010), he has received numerous awards and grants, among them from the Harpo Foundation (2007-2008), Art Matters Foundation (2008), Creative Capital (2008), Jerome Foundation (2008), John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2007-2008), and Louis Comfort Tiffany Foundation (2005).

In his work he carries out a multidisciplinary practice which includes videos, performances, and music, creating satiric narrations inspired by soap operas, *telenovelas*, and Hollywood melodramas, with an apparent appearance of limited resources linked to the DIY (do-it-yourself) aesthetic of punk. Kalup Linzy writes, directs, and acts in his own projects, often cross-dressing and employing the appropriation of recorded and manipulated voices or people without experience in acting to carry out diverse roles that question the stereotypes of community, race, gender, and sexuality.

Among his individual shows, the most recent ones were held at The Breeder (Athens, 2012), Columbus Museum of Art (Ohio, 2011), La Conservera (Ceuti, 2011), Taxter & Spengemann Gallery (New York, 2006 and 2009), The Studio Museum in Harlem (New York, 2009), The Moore Space (Miami, 2008), and Midway Contemporary Art (Minneapolis, 2006).

His work has been included in group exhibitions staged at institutions such as the Museet for Samtidskunst / Museum of Contemporary Art (Roskilde, 2012), MUSA Museum Start Gallery Artothek (Vienna, 2012), The Bronx Museum of the Arts (2011), CAPC – Musée d'art contemporain (Bordeaux, 2010), Garage Center for Contemporary Culture – GCCC (Moscow, 2010), Whitney Museum of American Art (New York, 2007 and 2010), Göteborgs Konsthall (Gothenburg, 2010), MoMA PS1 (New York, 2010), The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, 2010), MIT List Visual Arts Center (Cambridge MA, 2010), MASS MoCA Massachusetts Museum of Contemporary Art (2009), Hayward Gallery (London, 2008), and the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2007), among many others.

Red Caballo Augustus

Los proyectos de Red Caballo permiten visualizar cómo las experiencias denominadas 'macro' (las que configuran un contexto político, económico y administrativo a nivel general) son recibidas en diferentes procesos sociales 'micro' (lo cotidiano, lo más próximo) y cómo ambos pueden ser disputados a través de diversas acciones y componentes simbólicos. Cuestiones como el advenimiento de la democracia o la expansión de la Unión Europea, son tratados desde perspectivas cercanas, desafiando conceptos como las fronteras, para elaborar una cartografía muy diferente de la que viene marcada por los límites físicos. Así, los festivales de música, las becas Erasmus, las líneas aéreas Low Cost, la Happy Hour de ciertos bares o la red de transportes InterRail (dedicadas a viajes intercomunitarios enfocados a un público juvenil) se convierten en herramientas y contenidos principales de un proyecto como 'Augustus' (2004-2010).

Durante siete veranos (el nombre proviene del mes de agosto), Red Caballo compiló diferentes fotografías que recogían las formas de relación específicas de una comunidad trashumante y volátil, la compuesta por los veraneantes, a través de lugares marcados por un acontecimiento de peso internacional. El proyecto

Red Caballo's projects allow one to visualise how experiences identified as "macro" (those that configure a political, economic, and administrative context at a general level) are manifested in different social processes that are "micro" (the everyday, the most proximate) and how both can be disputed in diverse symbolic actions and components. Issues such as the arrival of democracy or the expansion of the European Union are treated from nearby perspectives, challenging concepts such as borders in order to draw up a cartography very different from that marked by physical limits. Thus, music festivals, Erasmus scholarships, low cost airlines, the happy hour at certain bars, or the InterRail transport network (a youth ticket for international railway trips across Europe) are transformed into the tools and contents of a project such as "Augustus" (2004-2010).

During seven summers (the title is derived from that of the month of August) Red Caballo compiled numerous photographs that document the specific forms of relationship of a migratory and volatile community, that composed of summer holidaymakers, in places marked by events of international import. The project began in Hungary in 2004, the year that the country joined the European Union. In 2005,

comenzó en 2005, el año de los atentados de Londres, se desplazaron a Reino Unido; en 2006, viajaron a Italia, momento en que este país ganó el mundial de fútbol; le siguieron Bulgaria y Rumanía en 2007, cuando la Unión Europea fue de nuevo ampliada; cerrando el proyecto en el norte de África en 2010, con las revueltas de la Primavera Árabe y la profunda Crisis del Euro, que marcaron el final de cierto sueño europeizante. En todos estos lugares, Red Caballo evita las imágenes míticas de estos acontecimientos para retratar la euforia, la pasividad o el desconocimiento de sus habitantes ante estos hechos. Lo importante en 'Augustus' no reside en la noticia de grandes titulares, sino en la cotidianidad de las escenas y en los lazos que se establecen a partir de cuestiones en apariencia anecdóticas: una noche de fiesta, coger un taxi entre amigos, ir a la playa, trabajar en un bar, prepararse para ir a bailar.

Así, a través de las diferentes fotografías y de la composición de diversas escenas, se evidencia una imagen diferente y ampliada de cada situación, de su población y usos, evitando el discurso único y sumando capas de complejidad; desplazando el foco de atención hacia procesos inadvertidos, cotidianos, donde las cuestiones sociales, políticas, administrativas y simbólicas se intercambian en un continuo proceso de transformación.

when the terrorist attacks on London took place, the artists went to the United Kingdom; in 2006 they travelled to Italy when this country won the World Cup; Bulgaria and Rumania followed in 2007, when the European Union was once again extended; the project was completed in 2010 in the north of Africa, with the revolts of the Arab Spring and the profound crisis of the Euro that marked the end of a certain European dream. In all these places Red Caballo avoids the mythic images of these events, portraying instead the euphoria, the passivity, or the ignorance on the part of the inhabitants before these occurrences. The significant in "Augustus" does not reside in the headlines, but in the ordinariness of the scenes and in the relationships that are established based on issues of anecdotal appearance: spending a night at a party, taking a taxi with friends, going to the beach, working at a bar, preparing to go dancing.

By means of the different photographs and the composition of various scenes, a varied and expanded image of each situation, of its inhabitants and customs, becomes evident, avoiding the singular discourse and adding layers of complexity; shifting the focus of attention towards the unnoticed, everyday processes where social, political, administrative, and symbolic processes interact in a continuous process of transformation.

Augustus 2004-2010

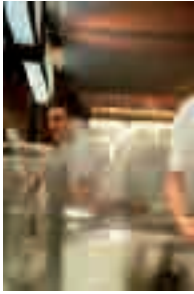
Fotografía analógica impresión *giclée* /

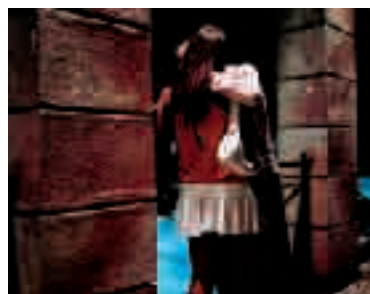
Giclée print from analog photo

60 x 75 cm

Cortesía de los artistas







RED CABALLO

Formado en 2004

Founded in 2004

Red Caballo está compuesto por María Cavaller (Barcelona, 1981) y Marc Roig Blesa (Madrid, 1981), quienes viven y trabajan entre Barcelona y Ámsterdam –anteriormente habían utilizado el nombre de FotoActionFood para sus proyectos conjuntos–. Desarrollan su trabajo a través del uso de la fotografía, el vídeo y las instalaciones para centrarse en la relación entre el individuo construido desde lo colectivo y el espacio público entendido como un entorno mediado. Es desde esta perspectiva como exploran el papel de la representación en diversas facetas a la hora de configurar identidades. Red Caballo se sirve de metodologías mixtas, a medio camino entre la fotografía documental y unas estructuras narrativas que, a modo de ficción, trabajan sobre lo ordinario, para apropiarse de los mecanismos de representación y proponer un uso alternativo de ellos.

Sus trabajos adquieren una estructura abierta y en proceso que desarrollan a través de exposiciones, talleres, residencias y *workshops*. Recientemente han desarrollado proyectos para La Virreina Centre de la Imatge (el proyecto ‘Una Educació, Una Educació, An Education’, 2011; y la instalación ‘20 de març de 2003’, en 2010, Barcelona), *Rencontres Internationales de la Photo ‘Villes Frontières’* (‘Estudio Rambles’, Fès, 2010) o Hangar (taller del proyecto ‘Estudio Rambla’, Barcelona, 2010). En el año 2006 iniciaron su proyecto en proceso ‘Augustus’ que fue objeto de una publicación monográfica (Editions de l’Oeil, Montreuil, París, 2008), una exposición dentro de las actividades de *Le Mois de la Photo* de París presentada en la galería Pierre Brullé (París, 2008), así como de una serie monográfica dentro del suplemento cultural de La Vanguardia (‘Augustus I-IV’, suplemento cultural *Cultura/s*, N. 372-375, Barcelona, 2009). El desarrollo de este trabajo ha sido expuesto en diversas instituciones como el Institut Français de Barcelona (2010) o el Institut Français de Valencia (2009).

Red Caballo is comprised of María Cavaller (Barcelona, 1981) and Marc Roig Blesa (Madrid, 1981), who live and work in Barcelona and Amsterdam and previously used the name of FotoActionFood for their joint projects. They realise their work using photography, video, and installations in order to focus on the relationship between the individual constructed from the collective and public space understood as a mediated environment. From this perspective they explore the role of representation in diverse facets when identities are configured. Red Caballo employs mixed methodologies, located between documentary photography and a narrative structure that, as in fiction, deals with the ordinary in order to appropriate the mechanisms of representation and propose an alternative use of them.

Their works possess an open structure and a process which they evolve by means of exhibitions, workshops, and residencies. They have recently carried out projects for La Virreina Centre de la Imatge (the project “Una Educació, Una Educació, An Education”, 2011; and the installation “20 de març de 2003”, in 2010, Barcelona), *Rencontres Internationales de la Photo ‘Villes Frontières’* (“Estudio Rambles”, Fès, 2010), and Hangar (workshop of the project “Estudio Rambla”, Barcelona, 2010). In 2006 they initiated their work-in-progress “Augustus”, which is the subject of a book (Editions de l’Oeil, Montreuil, Paris, 2008), an exhibition as part of the activities during *Le Mois de la Photo* in Paris, presented at the gallery Pierre Brullé (Paris, 2008), as well as a series dedicated to it in the cultural supplement of La Vanguardia (“Augustus I-IV”, *Cultura/s*, Nr. 372-375, Barcelona, 2009). The evolution of this work has been exhibited in various institution such as the Institut Français in Barcelona (2010) and the Institut Français in Valencia (2009).

Juan Pablo Echeverri boYOs

Juan Pablo Echeverri aborda sus proyectos de vídeo y fotografía como espacios de investigación sobre la construcción de identidades, laboratorios donde investigar a través del retrato los diferentes estereotipos a los que se ve sometido cualquier individuo, tensionando la imagen dada para tratar de desvelar las violencias implícitas en cada proyecto de representación. 'boYOs', obra presente en *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, es una serie realizada en el año 2009 que surgió como respuesta a su proyecto 'Ojo de loca no se equivoca' (2006), donde el artista se autorretrató como veinticinco estereotipos diferentes de gays que pueden encontrarse "ocultos" en nuestra sociedad. Para 'boYOs' decidió seguir el mismo proceso, a partir de veinticinco tipos de lesbianas que, de igual forma, pueden ser identificados en forma de cliché en los diferentes medios de comunicación actuales.

Como el propio artista señala: "me interesa muchísimo cómo se ha estereotipado a las lesbianas y cómo pertenecen a la vez a diferentes círculos en los que se desenvuelven a diario más allá de su condición sexual". Así, el medio musical se configura como un lugar privilegiado de visibilidad donde

Juan Pablo Echeverri approaches his video and photography projects as spaces of investigation on the construction of identities, laboratories in which the different stereotypes to which each individual is subjected are examined via the portrait, tensing the image so as to attempt to expose the violences implicit in each project of representation. "boYOs", his work shown in *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*, is a series realised in 2009 that arose as a response to his project "Ojo de loca no se equivoca" (The Eye of the Queer Does not Err, 2006), in which the artist portrayed himself in 25 different stereotypes of gays who are "hidden" in our society. For "boYOs" he decided to continue the same process, starting from 25 lesbians who in identical manner can be identified in the form of clichés in today's various communication media.

As the artist himself explains, "I am very much interested in how lesbians have been stereotyped and how at the same time they belong to different circles in which they move daily that are beyond their sexual condition." The medium of music is therefore configured as a privileged site of visibility where one can encounter figures such as "the female

boYOs 2009

25 impresiones digitales / 25 digital prints

30 x 30 x 30 cm c/un.

Cortesía del artista



pueden encontrarse personajes como “la roquera”, “la monja del coro” o “la D.J.”, junto a otros como “la madre soltera” o “la antropóloga”. Todas estas imágenes aparecen posando de manera imperativa, encerradas en un triángulo equilátero rosado haciendo alusión al símbolo utilizado por la comunidad LGTB para identificarse.

Al final, las preguntas de “cómo nos ven los demás”, “cómo puedo construirme”, “qué discursos vienen asociados a mi imagen” se suceden, permitiendo un posicionamiento crítico y activista cargado de ironía. La recopilación de todos estos estereotipos y su disposición común desvela el componente de construcción cultural de los clichés, cómo los personajes se reelaboran y actualizan, dando una imagen sesgada de una realidad múltiple. Un contexto que encuentra en las vestimentas y los peinados espacios de emancipación y visibilidad, pero también de sometimiento y generalidad.

rocker”, “the chorus nun”, or the “DJ”, together with others such as “the single mother” or the “anthropologist”. All of these images pose in an imperative manner, enclosed in a pink equilateral triangle, alluding to the symbol used by the LGTB community to identify themselves.

Ultimately, the questions of “how do others see me”, “how can I construct myself”, “what discourses are associated with my image” succeed one another, permitting a critical and activist position charged with irony. The compilation of all these stereotypes and their identical disposition reveals the component of cultural construction of the clichés, how the figures reformulate and bring themselves up to date, presenting a partial image of a multiple reality. A context that finds spaces of emancipation and visibility in the clothes and hairstyles, but also of submission and generalisation.



JUAN PABLO ECHEVERRI

Bogotá, 1978

Vive y trabaja en Bogotá, tras graduarse en Artes Visuales por la Universidad Javeriana de Bogotá en 2001. Ha sido artista residente en Inglaterra gracias *The Colombia-England Artists Residency Programme 2006/2007*, programa promovido por Visiting Arts, Ministerio de Cultura de Colombia, British Council y Arts Council England. A través de la fotografía y el vídeo, Juan Pablo Echeverri trabaja sobre diferentes aproximaciones al retrato como un modo de explorar la construcción de identidades y género en la sociedad contemporánea. A menudo usando su propio cuerpo como objeto de la obra, desarrolla una reflexión sobre el rol de la imagen en la socialización del individuo y la influencia con que ésta opera en la definición de los ámbitos de lo privado y lo colectivo.

Entre sus exposiciones individuales destacan las realizadas en la Galería de Arte Doce Cero Cero 12:00 (Bogotá, 2011), Antigua Casa Haiku (*You keep me hanging on*, Barcelona, 2010), Galería Cu4rto Nivel (*dEL CLOSET*, Bogotá, 2008), Site Gallery (*Diva's Life*, Sheffield, 2007), Alianza Francesa (*Las de la gente*, Bogotá, 2004) o Museo de Arte Moderno de Bogotá (*Miss foto Japón*, 2003). Numerosas galerías e instituciones artísticas internacionales han incluido su obra en muestras colectivas como Edel Assanti Gallery (Londres, 2011 y 2012), Casa M - Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2011), Human Resources (Los Ángeles, 2011), NURTUREart (Nueva York, 2011), Gallery Diet (Miami, 2011), Rugby Art Gallery & Museum (Rugby, 2009), Margaret Harvey Gallery, St Albans Campus - University of Hertfordshire (Hertfordshire, 2008), Galería el museo (Bogotá, 2008), The Photographers' Gallery (Londres, 2008), Impressions Gallery (Bradford, 2007), Studio 1.1 (Londres, 2007), Galería Christopher Paschall s.XXI (Bogotá, 2007), Galería Santa Fe (Bogotá, 2002, 2003, 2005, 2006), Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2006) o Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (2003, 2004 y 2006).

Lives and works in Bogotá, after graduating in Visual Arts from the Universidad Javeriana de Bogotá in 2001. He has been resident artist in England thanks to *The Colombia-England Artists Residency Programme 2006/2007*, a programme promoted by Visiting Arts, Ministerio de Cultura de Colombia, the British Council, and the Arts Council England. By means of photography and video, Juan Pablo Echeverri elaborates different approximations of the portrait as a mode of exploring the construction of identities and gender in contemporary society. Frequently using his own body as the object of his work, he constructs a reflection on the role of the image in the socialisation of the individual and the influence with which the image operates in the definition of the spheres of the private and collective.

Among his individual exhibitions, the principle ones are those held at the Galería de Arte Doce Cero Cero 12:00 (Bogotá, 2011), Antigua Casa Haiku (*You keep me hanging on*, Barcelona, 2010), Galería Cu4rto Nivel (*dEL CLOSET*, Bogotá, 2008), Site Gallery (*Diva's Life*, Sheffield, 2007), Alianza Francesa (*Las de la gente*, Bogotá, 2004), and Museo de Arte Moderno de Bogotá (*Miss foto Japón*, 2003). Numerous galleries and international artistic institutions have included his work in their group shows, such as Edel Assanti Gallery (London, 2011 and 2012), Casa M - Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2011), Human Resources (Los Angeles, 2011), NURTUREart (New York, 2011), Gallery Diet (Miami, 2011), Rugby Art Gallery & Museum (Rugby, 2009), Margaret Harvey Gallery, St Albans Campus - University of Hertfordshire (Hertfordshire, 2008), Galería el museo (Bogotá, 2008), The Photographers' Gallery (London, 2008), Impressions Gallery (Bradford, 2007), Studio 1.1 (London, 2007), Galería Christopher Paschall s.XXI (Bogotá, 2007), Galería Santa Fe (Bogotá, 2002, 2003, 2005, 2006), Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2006), and the Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (2003, 2004, and 2006).

Cyclops Trannies 2011
Pintura sobre papel / Color pigment on paper
40,6 x 33 cm c/un.
Cortesía de Suzanne Geiss Company y los artistas
Fotografías de Jurate Veceraite

Cyclops Trannies

Cyclops Trannie 103 Domonique Quraysha

Cyclops Trannie 55 Shqueefa Jabrina

Cyclops Trannie 56 Prout La Belle

Cyclops Trannie 57 Zashanetta Bon'Qui Qui

Cyclops Trannie 58 Chlorophilla

Cyclops Trannie 60 Daniela Spaghetto

Cyclops Trannie 61 Shineka Shatania

Cyclops Trannie 63 Sha'londria Sha'Quonda

Cyclops Trannie 64 J'Arionne May'O'Nayse

Cyclops Trannie 66 Olivia XXXL

Cyclops Trannie 72 Angelina Gros Cul

Cyclops Trannie 74 Jane Fondue

Cyclops Trannie 77 Rohandra Robotah

Cyclops Trannie 79 Da'Quonde Sha'Nay Nay

Cyclops Trannie 80 Pat Buena Fart

Cyclops Trannie 81 Ta'Sheela Corona

Cyclops Trannie 83 Musonda Taqueeta

Cyclops Trannie 84 Henriette La Target

Cyclops Trannie 85 Eka Tameka

Cyclops Trannie 86 Puta La Bulle

Cyclops Trannie 87 Lastarya Kokeitha [Obaputrava]

Cyclops Trannie 88 Pamela Pomelos

Cyclops Trannie 89 T'Shanea LaTasheanne

Cyclops Trannie 91 Latosha Scotcha

Cyclops Trannie 92 Classy Marie

Cyclops Trannie 93 Jon'Tasia Vinnisha

Cyclops Trannie 94 Saint Rita Full of G.

Cyclops Trannie 95 Tameneesha Laswandra

Cyclops Trannie 97 La'Tanya Sharnetta

Cyclops Trannie 98 Fierce La Quiche

Cyclops Trannie 99 Sheree La'Trice

assume vivid astro focus
Fundado en 2001 Founded in 2001

Colectivo de artistas compuesto por Eli Sudbrack (Rio de Janeiro, 1968), quien vive y trabaja entre São Paulo y Nueva York, y Christophe Hamaide-Pierson (París, 1973), artista multimedia francés que vive y trabaja en París. Desde que a mediados de 2001 adoptaran el nombre a partir de palabras, títulos de discos y nombres de bandas que, por alguna razón, les resultaban sugestivas sin relación directa con su procedencia, avaf –siempre en minúsculas– se convirtió en un símbolo para sus actividades. Un acrónimo que funciona como un pseudónimo diferente para cada uno de sus proyectos y que les permite ocultarse bajo máscaras –reales y metafóricas– para poner el foco sobre sus trabajos en lugar de sus personalidades, cuestionando de este modo nociones como lo biográfico, la intencionalidad, la responsabilidad o el *copyright*.

Su obra, sin un formato predeterminado, entre la pintura, el dibujo, la fotografía, la instalación, el audiovisual, la tecnología digital y lo performativo, se desarrolla a través de proyectos artísticos y colaboraciones comerciales que incluyen desde el diseño interior y el escaparate de Melissa Store (Nueva York, 2012), hasta la colaboración visual con Comme des Garçons (2011) o Lady Gaga (2011).

En 2002 recibieron la beca para artistas emergentes de la Rema Hort Mann Foundation y desarrollaron su proyecto *avaf 8* bajo el programa 'In the Public Realm' de la Public Art Fund (Whitney Biennial 2004). En 2012 han sido incluidos en *Art21 PBS series*. Han realizado numerosas intervenciones, instalaciones y performances entre las que destacan las realizadas para Turner Contemporary (Margate, UK, 2011), MoMA (Nueva York, 2008 y 2009), Art Basel Miami (2008), Kunsthalle Wien (2006), Indianapolis Museum of Art (2005) o Frieze Art Fair (Londres, 2004). Además de participar en múltiples las exposiciones colectivas, su obra ha sido expuesta de manera individual en numerosas galerías e instituciones de Berlín, Cleveland, La Habana, Liverpool, Milán, Murcia, Nueva York, Madrid, Miami, Oslo, París, Roma, San Francisco, São Paulo, Tokio, Toronto o Viena.

An artists' collective composed of Eli Sudbrack (Rio de Janeiro, 1968), who lives and works in São Paulo and New York, and Christophe Hamaide-Pierson (Paris, 1973), a French multimedia artist who lives and works in Paris. Ever since they adopted their name, formed from words, record titles, and band names that for some reason seemed suggestive to them but had no direct relation with their origins, avaf (always written in lower case) has grown into a symbol for their activities. An acronym that functions as a pseudonym, different for each one of their projects and which allows them to hide behind a mask – real and metaphorical – in order to shift the focus towards their works instead of their personalities, in this way questioning notions such as the biographical, intentionality, responsibility, and copyright.

Their work, without a pre-determined format and including painting, drawing, photography, installation, audiovisuals, digital technology, and the performative, is developed in artistic projects and commercial collaborations, ranging from the interior design and window displays for the Melissa Store (New York, 2012), to visual collaboration with Comme des Garçons (2011) or Lady Gaga (2011).

In 2002 they received a grant for emerging artists from the Rema Hort Mann Foundation and carried out their project *avaf 8* within the programme “In the Public Realm” of the Public Art Fund (Whitney Biennial 2004). In 2012 they have been included in the *Art21 PBS series*. They have realised numerous interventions, installations, and performances, among which those at Turner Contemporary (Margate, UK, 2011), MoMA (New York, 2008 and 2009), Art Basel Miami (2008), Kunsthalle Wien (2006), Indianapolis Museum of Art (2005), and Frieze Art Fair (London, 2004) stand out. Apart from taking part in multiple group exhibitions their work has been presented in individual shows in many galleries and institutions in Berlin, Cleveland, Havana, Liverpool, Milan, Murcia, New York, Madrid, Miami, Oslo, Paris, Rome, San Francisco, São Paulo, Tokyo, Toronto, and Vienna.

Todo el imaginario que proviene de la realidad transgénero ha sido uno de los más recurrentes espacios de trabajo en la trayectoria de assume vivid astro focus (avaf). Un imaginario presente en ‘Cyclops Trannies’ (2011) –‘Trannies’ es el apelativo popular que reciben las personas transexuales en el mundo anglosajón–, una serie de 103 dibujos sobre papel realizados con rotuladores. La principal fuente de inspiración para este proyecto proviene de una selección de representaciones del cuerpo de la mujer a través de distintos medios: imágenes extraídas de revistas tipo *Playboy* o de música ‘booty’, dedicadas al hip-hop y caracterizadas por sus letras de explícita carga sexual, como *Sweets* o *Straight Stuntin*. Publicaciones que recogen imágenes estereotipadas de la exuberancia corporal y que avaf reinterpreta a través de un método particular, desarrollado por los artistas durante la firma de un monográfico dedicado a su carrera, publicado por Rizzoli en 2010. Los ejemplares de este libro venían personalizados por el dibujo de una ‘trannie’, inventando cada vez un nuevo personaje, siempre diferente al anterior. En la serie ‘Cyclops Trannies’, los artistas decidieron aumentar este proceso, utilizando no sólo rotuladores, sino también fragmentos de páginas del propio monográfico

assume vivid astro focus Cyclops Trannies

All of the imagery that stems from the transgender reality has been one of the most recurrent sites of work in the artistic career of assume vivid astro focus (avaf). An imagery present in “Cyclops Trannies” (2011), “Trannies” being the common name given to transexuals in the English-speaking world, a series of 103 drawing realised with markers. The principle source of inspiration for this project comes from a selection of representations of the female body taken from various media: images extracted from magazines such as *Playboy* or those dedicated to “booty” music, a style of hip-hop characterised by lyrics of explicit sexual content, such as *Sweets* or *Straight Stuntin*. Publications that present stereotype images of physical exuberance and which avaf reinterprets using a particular method, developed by the artists during the signing of a book dedicated to their career and published by Rizzoli in 2010. The copies of this book were personalised by a drawing of a “trannie”, each time inventing a new character always different from the pervious one. In the “Cyclops Trannies” series the artists decided to augment this process, using not just markers but also fragments of pages from the book itself for its production. In the installation they have proposed for *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*,

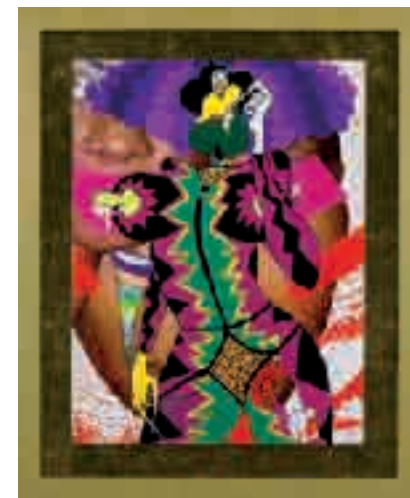
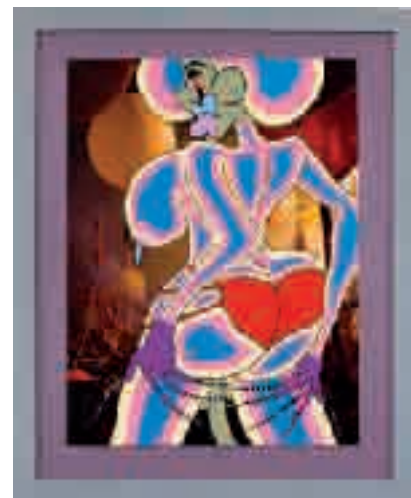
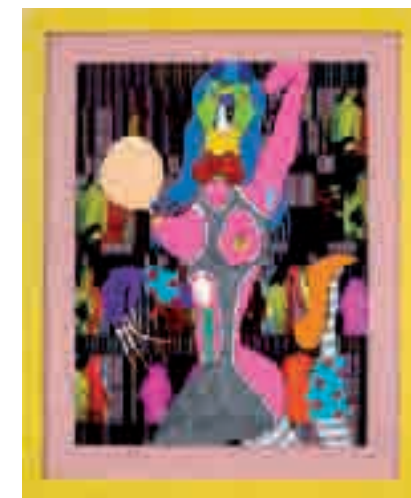
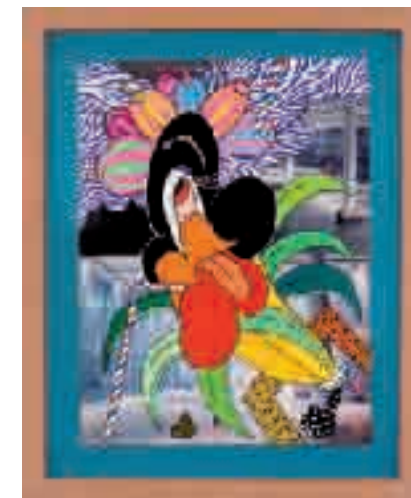


para su elaboración. En la instalación propuesta para *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, avaf ha realizado además un papel de pared que sirve de fondo a estos dibujos y refleja la técnica utilizada, gracias a las manchas y recorridos de los rotuladores que preceden a la elaboración de cada dibujo.

Las trannies son para avaf el símbolo de las últimas diosas del mundo contemporáneo: son diosas de la demolición, ya que tratan de reconstruir sus cuerpos a través de la cirugía o de elementos como los peinados, las vestimentas o el maquillaje, para alcanzar o fallar en la búsqueda de su ideal particular. Reflejan la construcción física y social que conlleva su propia fisicidad, convirtiéndose, en palabras de avaf, en ‘diosas de la hiperfemineidad, diosas de la imperfección, diosas de la fe en el cambio, diosas de la demolición, de la destrucción y de la reconstrucción’. ‘Trannies’ convertidas en explosiones de libertad sexual, corporal e identitaria, tal vez el último emblema de la transformación y del cuestionamiento del *status quo*. Las ‘Cyclops Trannies’ quedan así constituidas en representaciones de otro mundo, convertidas en superheroinas de comic con exagerados pechos o penes, labios monumentales y ojos brillantes, atuendos rococó y visiones explosivas, representadas con altas dosis de humor y ternura. Con esta serie, los artistas pretenden explorar la incomodidad habitual que generan las imágenes de transexuales, haciendo visibles los tabús asociados a ellas sin prescindir nunca de un posicionamiento cargado de ironía.

avaf has also designed a wallpaper that serves as the background for these drawings and reflects the technique used, thanks to the spots and paths of the markers that precede the making of each drawing.

For avaf, trannies are the symbol of the last goddesses of the contemporary world: They are goddesses of demolition, since they attempt to reconstruct their bodies by means of plastic surgery or using elements such as hairdos, clothes, or make-up, in order to attain or fail in their search for their particular ideal. They reflect the physical and social construction that is embodied in their own physicality, converting themselves, in the words of avaf, into “goddesses of hyper-femininity, goddesses of imperfection, goddesses of faith in change, goddesses of demolition and destruction and reconstruction.” Trannies converted into explosions of sexual, corporeal, and identitative liberty, perhaps the last emblem of the transformation and questioning of the *status quo*. In this manner the “Cyclops Trannies” are constituted into the representations of another world, converted into comic book superheroines with exaggerated breasts or penises, monumental lips and brilliant eyes, rococo attire and explosive visions, depicted with large doses of humour and tenderness. With this series the artists pretend to explore the customary discomfort that images of transexuals trigger, making the taboos associated with them visible without ever renouncing a positioning charged with irony.



Mickalene Thomas Oh Mickey

Las obras de Mickalene Thomas pueden ser leídas como proyectos autobiográficos donde se disponen diversos elementos del día a día que contribuyen a construir una identidad pública. Así, los panelados de madera oscura y vetada, omnipresentes en la decoración de su infancia, se mezclan con las exposiciones de Andy Warhol o las canciones de Roberta Flack. A través de vídeos, fotografías, pinturas e instalaciones, Thomas articula una obra que se sirve de toda la parafernalia, decoración, colores, poses y actitudes de las poderosas imágenes de afroamericanos de la década de los setenta difundidas por los medios de comunicación de masas, por las películas del género denominado *Blaxploitation* y por las estrellas de la música de sellos como Stax o Atlantic, para convertirlos en protagonistas privilegiados de sus proyectos. Pero las obras de Thomas no sólo se nutren de esa estética y esos personajes, sino que los actualiza con retratos de personas de su entorno y de figuras públicas muy visibles en los medios estadounidenses contemporáneos, como Condoleezza Rice u Oprah Winfrey. Todo ello mezclado con otras referencias obtenidas a través de sus conocimientos de la historia del arte y de la cultura visual en general,

Mickalene Thomas' works can be read as autobiographical projects in which diverse elements of the everyday are arranged in such a way as to contribute towards building a public identity. Thus, the dark and heavily grained wood panels omnipresent in the home decorations of her childhood mix with the exhibitions of Andy Warhol or the songs of Roberta Flack. By means of videos, photographs, paintings, and installations, Thomas articulates an oeuvre that utilises all of the paraphernalia, decoration, colours, poses, and attitudes of the powerful images of African-Americans from the decades of the 1970s disseminated by the mass communication media, by the films from the Blaxploitation genre, and by the music stars from record companies such as Stax or Atlantic, in order to convert them into the privileged protagonists of her projects. But Thomas' works are not only nourished by this aesthetic and these characters, rather she brings them up to date with portraits of persons from her surroundings and of public figures very visible in contemporary US-American media, such as Condoleezza Rice or Oprah Winfrey. All this combined with other references culled from her knowledge of the history of art and of visual culture in general, ranging from the paintings

que van de las pinturas y fotografías de Henri Matisse, Balthus, Alice Neel, Gustave Courbet o Malick Sidibé a los discos de Grace Jones, la música de Ethel Waters o los escritos de Audre Lorde. Lo personal se mezcla de este modo con el imaginario público y político de los últimos cuarenta años.

Cruces percibidos en piezas como 'Oh Mickey' (2008) que, con su técnica brillante y apetecible, remite tanto a modelos *Pop* tipo Tom Wesselmann como a las imágenes ofrecidas por cierta cultura afroamericana representada por el citado cine *Blaxploitation*. Una combinación que Thomas verbaliza de la siguiente manera: "Soy el tipo de artista que oscila entre la noción romántica de pintura y la enlaza en una conversación en torno a la historia del arte tal como ésta hace referencia a la posición de las mujeres afroamericanas". En el caso de las obras de Thomas es también una manera de derribar esa violencia sobre lo diferente, un método para elaborar un tejido conectivo nuevo, al presentar y representar todas las ideologías implícitas en una imagen, en un estampado, en un sofá, en un peinado. Trascienden los debates sobre el género o el sujeto poscolonial solo después de haberlos exteriorizado, de haberlos discutido. Con ello elimina la violencia y continúa otro camino. Porque, ¿y si la verdadera violencia está en lo que no se dice, en lo que se da por supuesto, en lo que no se repiensa; y el verdadero pacto sucede en la ironía, en la reelaboración, en la puesta en escena y en la muestra de la quiebra? Sus piezas permiten establecer un acuerdo al presentar todos los prejuicios, los estereotipos y las cargas de connotación que tiene cualquier imagen, al desentrañar su carácter de construcción cultural, al negar su existencia autónoma y desvinculada, y al subrayar su enlace con un contexto.

and photographs of Henri Matisse, Balthus, Alice Neel, Gustave Courbet, or Malick Sidibé to the records of Grace Jones, the music of Ethel Waters, or the writings of Audre Lorde. The personal is therefore merged in this manner with the public and political imagery of the last 40 years.

Intersections perceptible in works such as "Oh Mickey" (2008), which with its brilliant and attractive technique refers to models from pop art like Tom Wesselmann just as much as to images provided by a specific African-American culture represented by Blaxploitation cinema. A combination that Thomas verbalises in the following way: "I am the type of artist who oscillates between the romantic notion of painting and links it to a conversation revolving around how the history of art makes references to the position of African-American women." In the case of Thomas' works this is also a way of demolishing that violence of the different, a method for elaborating a new connective tissue, by presenting and representing all the implicit ideologies in an image, in a stamped cloth, in a sofa, in a hairdo. Her works transcend the debates on gender or the post-colonial subject only after they have been exteriorised, after they been discussed. With this she eliminates the violence and continues on another path. Yet, what if the true violence lies in that which is not said, in what is taken for granted, in what is not rethought; and the true pact is achieved in irony, in re-elaboration, in the staging, and in the display of failure? Her works allow an agreement to be established when they present all of the prejudices, the stereotypes, and the burden of connotation that any image possesses, when its character of cultural construction is unravelled, its autonomous and disassociated existence negated, its embeddedness in a context underlined.

MICKALENE THOMAS

Nueva York, 1971

Graduada en la especialidad de pintura por el Pratt Institute (Brooklyn, NY), Master in Fine Arts por Yale University School of Art (New Haven, CT) en el 2002, y tras realizar numerosas residencias en Gyverny (2011), Aspen (CO, 2010), Durham (PA, 2010), Nueva York (2003), Johnson (VT, 2001) y Norfolk (CT, 1999), Mickalene Thomas ha desarrollado su obra en Nueva York, donde vive y trabaja.

Desde la pintura, la fotografía, la instalación y el *collage* principalmente, su trabajo parte de referencias directas de la historia del arte y la cultura popular para desmontar los estereotipos raciales, de género y sexualidad que han operado –y operan– en esos imaginarios colectivos. Sin borrar las aristas de todo lo que se queda al margen, Mickalene Thomas se apropia de estas imágenes para construir en torno a ellas otras visiones de lo ‘femenino’ como construcción cultural y explorar así diferentes nociones de belleza en la sociedad contemporánea.

Mickalene Thomas ha realizado exposiciones individuales en Santa Monica Museum of Art (2012), Brooklyn Museum (Nueva York, 2012), Lehmann Maupin Gallery (Nueva York, 2009 y 2012), Hara Museum of Contemporary Art (Tokio, 2011), Susanne Vielmetter Los Angeles Projects (2007 y 2010), Pratt Institute (Nueva York, 2009), La Conservera (Ceuti, 2009), Rhona Hoffman Gallery (Chicago, 2006 y 2008), Santa Barbara Contemporary Arts Forum (2008), y Dust Gallery (Las Vegas, 2006). Asimismo, su obra ha estado incluida en numerosas exposiciones colectivas entre las que destacan, por más recientes, las realizadas en Chrysler Museum of Art (Norfolk, VA, 2012), Montclair Art Museum (NJ, 2012), Gutstein Gallery (Savannah, GA, 2012), Everhart Museum (Scranton, PA, 2012), o Justina M. Barnicke Gallery (Toronto, 2012), y forma parte de las colecciones de The Art Institute of Chicago, Brooklyn Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, The International Center of Photography, Musée des beaux-arts de Montréal, The Museum of Fine Arts (Boston), MoMA Museum of Modern Art, National Portrait Gallery (Smithsonian Institute), New York Public Library, San Francisco Museum of Modern Art, Taschen Collection, o Whitney Museum of American Art.

After graduating with a specialisation in painting from the Pratt Institute (Brooklyn, NY) and a masters degree in Fine Arts from the Yale University School of Art (New Haven, CT) in 2002, and after numerous residencies in Gyverny (2011), Aspen (CO, 2010), Durham (PA, 2010), New York (2003), Johnson (VT, 2001), and Norfolk (CT, 1999), Mickalene Thomas has realised her production in New York, where she lives and works.

Operating principally with painting, photography, installation and collage, her work employs direct references to the history of art and to popular culture with the purpose of dismantling the racial, gender, and sexual stereotypes which have operated – and continue to operate – in those collective imageries. Without erasing the sharp edges of what remains at the margins, Mickalene Thomas appropriates these images to assemble with them other visions of the “feminine” as a cultural construction and in this manner explore different notions of beauty in contemporary society.

Mickalene Thomas has had individual exhibitions in the Santa Monica Museum of Art (2012), Brooklyn Museum (New York, 2012), Lehmann Maupin Gallery (New York, 2009 and 2012), Hara Museum of Contemporary Art (Tokyo, 2011), Susanne Vielmetter Los Angeles Projects (2007 and 2010), Pratt Institute (New York, 2009), La Conservera (Ceuti, 2009), Rhona Hoffman Gallery (Chicago, 2006 and 2008), Santa Barbara Contemporary Arts Forum (2008), and Dust Gallery (Las Vegas, 2006). In addition, her work has been included in numerous group shows; the principle recent ones have taken place at the Chrysler Museum of Art (Norfolk, VA, 2012), Montclair Art Museum (NJ, 2012), Gutstein Gallery (Savannah, GA, 2012), Everhart Museum (Scranton, PA, 2012), and Justina M. Barnicke Gallery (Toronto, 2012). Her works form part of the collection of The Art Institute of Chicago, Brooklyn Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, The International Center of Photography, Musée des beaux-arts de Montréal, The Museum of Fine Arts (Boston), MoMA Museum of Modern Art, National Portrait Gallery (Smithsonian Institute), New York Public Library, San Francisco Museum of Modern Art, Taschen Collection, and Whitney Museum of American Art.

Daniel Johnston The Devil and Daniel Johnston

Premiado en Sundance Film Festival en 2005, 'The Devil and Daniel Johnston' es un documental dirigido por Jeff Feuerzeig que se centra en la vida del músico, compositor y dibujante Daniel Johnston para reconstruir, a través del relato biográfico, un retrato más amplio de los modos de socialización de la música y sus implicaciones. A lo largo de sus 110 minutos de metraje, podemos contemplar la vida de Johnston, desde los primeros casetes autoeditados grabados en el garaje familiar, pasando por su persistente relación con un amor de juventud no correspondido y sus aspiraciones de fama y reconocimiento, hasta el diagnóstico de su enfermedad mental, para componer su figura –la persona y el personaje– a través de un entramado de obsesiones individuales y colectivas. De este modo, el universo personal de Daniel Johnston –plagado de canciones atormentadas y *naif*, de personajes que crea y toma del mundo de los cómics y de referencias bíblicas– se enfrenta a un reconocimiento público que le posiciona en muy poco tiempo como un personaje de culto. 'The Devil and Daniel Johnston' pone en evidencia los complejos mecanismos de apropiación de las actitudes y experiencias ligadas a la música que

Winner of an award at the Sundance Film Festival in 2005, "The Devil and Daniel Johnston" is a documentary film directed by Jeff Feuerzeig that scrutinises the life of the musician, composer, and draughtsman Daniel Johnston in order to reconstruct, via a biographical story, a broader portrait of the modes of socialisation in music and their implications. During its 110 minutes of duration we can contemplate Johnston's life, from the first self-published audio cassettes recorded in the family garage, through the long-lasting relationship with the object of unrequited adolescent love, to his aspirations of fame and recognition, to the diagnosis of his mental illness, that together compose his personality – the person and figure – by way of a labyrinth of individual and collective obsessions. In this manner the personal universe of Daniel Johnston – populated by tormented and naïve songs, by characters that he creates and derives from the world of comics and biblical references – confronts a public recognition which positions him as a cult figure in very little time.

"The Devil and Daniel Johnston" reveals the complex mechanisms of appropriation of the attitudes and experiences tied to music that situate

The Devil and Daniel Johnston 2005

Vídeo 110'

Dirigida por Jeff Feuerzeig / Directed by Jeff Feuerzeig

Cortesía de Yedra Films

sitúan al protagonista en un lugar de excepción, el territorio del arte y la música *underground*, desde donde es posible saltarse las convenciones dominantes y ofrecer otras maneras de construir subjetividades. Uno de los aspectos más interesantes del documental reside en mostrar que ese territorio de excepción es también el lugar donde se insertan los estereotipos sobre las personalidades artísticas que, en el caso de Daniel Johnston, terminan por encontrarse de frente con la realidad de su propia situación personal. A través de testimonios, entrevistas y vídeos de archivo, se construye un relato lleno de luces y sombras, divulgativo y crítico, enternecedor y terrible al mismo tiempo, en el que vemos imbricadas las experiencias personales y colectivas a través de la música, sus imaginarios y su recepción, y del papel que estos hechos juegan en la construcción de las subjetividades.

the protagonist in an exceptional place, the territory of art and of underground music, where it is possible to disregard dominant conventions and offer other ways of constructing subjectivities. One of the most interesting aspects of the documentary lies in its display of how that exceptional territory is also a place where stereotypes about artistic personalities are inserted, which in the case of Daniel Johnston end up encountering the reality of his actual personal situation. Employing testimonies, interviews, and archival videos, a story is unfolded that is full of lights and shadows, informative and critical, moving and terrible at the same time, in which we see the overlapping personal and collective experiences of music, its imagery, and its reception, and the role that these ingredients play in the construction of subjectivities.

***** EDICIÓN COLECCIONISTA *****

THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON

INCHICCA FOR JEFF FEUERZENS



Daniel Johnston



THE DEVIL AND DANIEL AND JOHNSTON

ILLUSTRATED BY JEFF FEUTZIG





DANIEL JOHNSTON

Sacramento, California, 1961

La obra y la biografía de Daniel Johnston se mezclan hasta tal punto que resulta imposible distinguir la una de la otra. Compositor, cantante y dibujante, comenzó desde muy pronto aunando estas facetas al utilizar una grabadora doméstica en el garaje de su casa para producir y grabar una serie de cintas caseras que ilustraba con sus dibujos y que distribuía personalmente entre amigos y fans a principios de la década de los ochenta. Su mayor exposición pública se produjo cuando en 1992 Kurt Cobain, líder de Nirvana, realizó su actuación en los MTV Music Awards con una camiseta ilustrada por Johnston. Convertido desde entonces en una figura de culto, ha colaborado con numerosos músicos entre los que se cuentan Jad Fair, Butthole Surfers, Mark Kramer, Yo La Tengo o Sonic Youth

A través de una iconografía muy particular, que incluye personajes creados y tomados de los cómics, películas de monstruos o historias de la Biblia, tanto sus canciones como sus dibujos a lápiz y rotulador están atravesados por temas muy personales, a menudo tratados crípticamente, como el amor, la religión, los conflictos familiares, el sufrimiento y los problemas psicológicos. Tanto la obra como la figura de Daniel Johnston ponen de manifiesto la complejidad de los diversos mecanismos de socialización de la música y su apropiación, al tiempo que sirven para poner en cuestión algunos de los presupuestos y estereotipos sobre los que se asienta, como la fama y el prestigio o la figura del músico/artista.

Ha realizado numerosas giras internacionales y su obra gráfica ha sido expuesta en multitud de galerías y espacios expositivos de Europa y Estados Unidos, entre las que destacan por más recientes las realizadas en La Casa Encendida (Madrid, 2012), McIntosh Gallery - Western University (Londres, 2012), Kallinen Contemporary Gallery (Houston, 2012), 18 Hewett Street (Londres, 2012), Espace Beaurepaire (París, 2011), Icognito Gallery (Manchester, 2011), Blast Gallery (Teaneck, NJ, 2011), Wieden & Kennedy (Portland, 2011), Colton & Farb Gallery (Houston, 2011) o Open Borders (Thousand Oaks, CA, 2011).

Daniel Johnston's work and biography are so intertwined that it is almost impossible to distinguish one from the other. Composer, singer, and draughtsman, he began very early to fuse these facets by using a tape recorder in his garage to produce and record a series of cassette tapes illustrated with his own drawings and which he distributed personally among friends and fans at the beginning of the 1980s. His greatest public exposure occurred in 1992 when Kurt Cobain, the bandleader of Nirvana, performed on the MTV Music Awards with a T-shirt illustrated by Johnston. Converted since then into a cult figure, he has collaborated with numerous musicians, among them Jad Fair, Butthole Surfers, Mark Kramer, Yo La Tengo, and Sonic Youth.

Using an iconography that is very particular, including characters created and taken from comics, monster films, or stories from the Bible, his songs just as much as his pencil and marker drawings are intersected by very personal themes, often treated in a cryptic manner, such as love, religion, family conflicts, suffering, and psychological problems. Daniel Johnston's work just as much as his biography make explicit the complexity of the diverse mechanisms of socialisation of music and its appropriation, at the same time that they question some of the presumptions and stereotypes on which it is based, such as fame and prestige, or the figure of the musician/artist.

He has realised numerous international tours and his graphic work has been exhibited in a multitude of galleries and exhibition spaces in Europe and the United States, among which the most recent have been those realised in La Casa Encendida (Madrid, 2012), McIntosh Gallery - Western University (London, 2012), Kallinen Contemporary Gallery (Houston, 2012), 18 Hewett Street (London, 2012), Espace Beaurepaire (Paris, 2011), Icognito Gallery (Manchester, 2011), Blast Gallery (Teaneck, NJ, 2011), Wieden & Kennedy (Portland, 2011), Colton & Farb Gallery (Houston, 2011), and Open Borders (Thousand Oaks, CA, 2011).

Gabriel Acevedo Velarde Astronautas peruanos

'Astronautas peruanos' es el título de una serie de piezas, textos y canciones que Gabriel Acevedo Velarde viene desarrollando intermitentemente desde hace algunos años. Una parte del proyecto consiste en presentaciones musicales en las que Acevedo integra música y textos que tienen como eje metafórico la imagen de Carlos Noriega, astronauta norteamericano de origen peruano, la cual es celebrada en Perú como símbolo de la tan deseada integración al distante mundo desarrollado. Noriega sirve de punto de partida para una reflexión acerca del deseo anacrónico de modernidad por parte de muchos peruanos, grupo en el que Acevedo, en un gesto auto-caricaturesco, se incluye.

A través del alias "Guambrillo", el artista plantea una serie de actuaciones que abordan las capacidades de la música para afrontar diferentes experiencias estéticas. Según sus palabras, se da una cierta objetualización en la música que "ocurre debido a que los ritmos sincopados son ritmos híbridos, patrones que usan dos o más tempos (como en la mayoría de ritmos africanos) (...) [Gracias a ellos] uno percibe una serie de elipsis en las que el tiempo está 'suspendido'. Esto, creo yo, produce una autoconciencia (sensorial,

"Peruvian Astronauts" is the title of a series of pieces, texts, and songs that Gabriel Acevedo Velarde has been working on intermittently for the last few years. One part of this project consists of musical presentations in which Acevedo integrates music and texts which revolve around the metaphoric image of Carlos Noriega, the US American astronaut of Peruvian origin, celebrated in Peru as the symbol of a fervently desired integration in the distant developed world. Noriega serves as the starting point for a reflection on the anachronistic desire for modernity on the part of many Peruvians, a group in which Acevedo—in a self-caricatural gesture—includes himself.

Using the pseudonym of "Guambrillo", the artist proposes a series of actions which explore the capacity of music for confronting diverse aesthetic experiences. In his own words, a certain reification occurs in the music "because the syncopated rhythms are hybrid rhythms, patterns that use two or more tempi (as in the majority of African rhythms) [...] [thanks to this] one experiences a series of ellipses in which time is 'suspended'. This, in my opinion, produces a self-consciousness (sensorial, phenomenological) of the rhythmic



Astronautas peruanos

Alcancía con la forma del planeta Tierra para donaciones de dinero con algún fin altruista, en el aeropuerto Schiphol / Collection box in the form of the planet earth for donations of money to a charity cause at Schiphol airport

Astronautas peruanos

Foto oficial de Carlos Noriega, astronauta de la Nasa, modificada por el artista / Official photo of Carlos Noriega, NASA peruvian astronaut. Intervented by the artist

fenomenológica) de las unidades rítmicas, objetualizando así el patrón rítmico base".

La música se convierte aquí en un mecanismo para reflexionar sobre sucesos que no siempre han sido subrayados y para afrontar realidades presentes, todo ello marcado por un posicionamiento irónico. Durante la inauguración de *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Gabriel Acevedo Velarde desarrollará un concierto en el que, a través de diversas canciones, se pondrán en escena diferentes visiones utópicas, dramatizando ideas y conceptos como la fe en el progreso, el conocimiento tecnológico y la construcción de identidades populares visibles en la figura del cosmonauta Noriega.

units, thus reifying the fundamental rhythmic pattern".

Music is here converted in a mechanism for reflecting on events that have not always been emphasised and for confronting present realities, all this marked by an ironic perspective. During the inauguration of *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*, Gabriel Acevedo Velarde will perform a concert in which, by means of diverse songs, various utopian visions will be staged, dramatising ideas and concepts such as faith in progress, technological knowledge, and the construction of popular identities visible in the figure of the astronaut Noriega.



GABRIEL ACEVEDO VELARDE

Lima, 1976

Desde 2006 vive y trabaja en Berlín, tras haber pasado distintos periodos de tiempo en Ciudad de México, São Paulo y Nueva York. Gabriel Acevedo Velarde desarrolla sus proyectos en diversos medios como el dibujo, la animación, la performance y el vídeo, desde donde muestra una particular condición del mundo y de los comportamientos sociales bajo una mirada crítica e irónica.

Entre sus exposiciones individuales destacan *Art Pieces / tonotono* (Galería Arratia Beer, Berlín, 2011), *Runaway Dance* (Maribel López Gallery, Berlín, 2010), *Cone Flow* (Modern Art Museum, Fort Worth, Texas, 2010), *Quorum Power* (Museo Carrillo Gil, México DF, 2009), *No matter what happens to you, we will keep growing* (Y Gallery, Nueva York, 2008), *Incorporación, desprendimiento* (Galería OMR, México DF, 2008), *Marathon* (Galería Leme, São Paulo, 2008), *Escorpião e/ou Fotocopias de 1999* (Galería Leme, São Paulo, 2012) o *Sinapsis Insurrección* (Sala de Arte Público Siqueiros, México DF, 2006).

Su trabajo ha sido expuesto en la Biennale de Lyon (2011), en la Bienal de São Paulo (2010) y en la Guangzhou Triennial (2008), así como en diversas exposiciones colectivas como *Auto-Kino* (un proyecto de Phil Collins, Temporäre Kunsthalle, Berlín, 2010), *Audience As Subject. Part 1 Medium* (YBCA Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2010), *MALI Contemporáneo* (Museo de Arte de Lima, 2009), *I/Legítimo* (Paço das Artes / Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 2008), *The Culture Clash* (Working Rooms Project Space, Londres, 2008), *Zoótrofo* (Museo de Arte Moderno, México DF, 2008), *Panorama 2007* (Museo de Arte de Lima, 2009), *FACE-UP* (Galerie Adler, Nueva York, 2007), *Geopolíticas de la Animación* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2007), *En Perfecto Desorden* (MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007) o *Contemporary Video Art from Brazil* (Galerie Adler, Frankfurt, 2006).

Ha obtenido becas y premios de la Fundación Jumex (2007), Rockefeller Foundation (2006), American Center Foundation (2007) y del 15th Videobrasil International Electronic Art Festival (Mención Honorífica, 2005).

Has lived and worked in Berlin since 2006, after spending various periods of time in Mexico City, São Paulo, and New York. Gabriel Acevedo Velarde elaborates his projects in various types of media, such as drawings, animation, performance, and video. In them he depicts a particular condition of the world and of social behaviour from a critical and ironic viewpoint.

His individual exhibitions include *Art Pieces / tonotono* (Arratia Beer Gallery, Berlin, 2011), *Runaway Dance* (Maribel López Gallery, Berlin, 2010), *Cone Flow* (Modern Art Museum, Fort Worth, Texas, 2010), *Quorum Power* (Museo Carrillo Gil, Mexico City, 2009), *No matter what happens to you, we will keep growing* (Y Gallery, New York, 2008), *Incorporación, desprendimiento* (Galería OMR, Mexico City, 2008), *Marathon* (Galería Leme, São Paulo, 2008), *Escorpião e/ou Fotocopias de 1999* (Galería Leme, São Paulo, 2012), and *Sinapsis Insurrección* (Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City, 2006).

His work has been shown at the Biennale de Lyon (2011), the Bienal de São Paulo (2010), and at the Guangzhou Triennial (2008), as well as in various group exhibitions such as *Auto-Kino* (a project by Phil Collins, Temporäre Kunsthalle, Berlin, 2010), *Audience As Subject. Part 1 Medium* (YBCA Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2010), *MALI Contemporáneo* (Museo de Arte de Lima, 2009), *I/Legítimo* (Paço das Artes / Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 2008), *The Culture Clash* (Working Rooms Project Space, London, 2008), *Zoótrofo* (Museo de Arte Moderno, Mexico D.F., 2008), *Panorama 2007* (Museo de Arte de Lima, 2009), *FACE-UP* (Galerie Adler, New York, 2007), *Geopolíticas de la Animación* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2007), *En Perfecto Desorden* (MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007), and *Contemporary Video Art from Brazil* (Galerie Adler, Frankfurt, 2006).

He has received prizes and grants from Fundación Jumex (2007), Rockefeller Foundation (2006), American Center Foundation (2007), and from the 15th Videobrasil International Electronic Art Festival (honourable mention, 2005).

Espacios de felicidad extrema

Space of extreme happiness

El club, las discotecas, los conciertos o, por ejemplo, las habitaciones empapeladas con posters y *flyers* de grupos escogidos funcionan como laboratorios críticos donde, en muchos casos, se ensayan formas de relación, atmósferas sociales y cuestionamientos del *status quo*. La manera en que estos lugares sirven para activar subjetividades alternativas a través de la experimentación química, musical o espacial ha sido el contexto en el que han trabajado artistas contemporáneos como Ryan McGinley, Luis Jacob, Till Gerhard, Daniel Llaría, Jennie Livingston o Zira02.

The club, the discotheque, concerts, or even bedrooms wall-papered with the posters and flyers of selected groups function as critical laboratories, where in many cases patterns of relationships, social atmospheres, and the questioning of the status quo are practiced. The manner in which these places serve to activate alternative subjectivities through chemical, musical, or spatial experimentation has supplied the context in which contemporary artists such as Ryan McGinley, Luis Jacob, Till Gerhard, Daniel Llaría, Jennie Livingston, or Zira02 have worked.

Ryan McGinley You and My Friends 3

El trabajo de Ryan McGinley ha explorado desde 1999 las diferentes relaciones y contenidos de la cultura juvenil a través de los contextos específicos donde se producen. El componente autobiográfico es fundamental, creando un inmenso diario de relaciones a través de diversos proyectos y series de fotografías. Temas que van desde Nueva York como un gigantesco campo de socialización ('The Kids Are Alright', 1999-2004); a sus continuos viajes a lo largo de Estados Unidos junto a sus amigos ('Road Trips', desde 2005) o México ('Moonmilk', 2008-2009); el acompañamiento de Morrissey durante una gira de conciertos ('Irregular Regulars', 2005-2006); hasta retratos más cercanos ('Everyone Knows This Is Nowhere', 2010-2011).

El trabajo presentado en *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* corresponde a su serie más reciente, 'Grids', elaborada durante los dos últimos años. En este tiempo, McGinley ha asistido a diferentes festivales musicales, documentando las masas de gentes y público que acuden a ellos (en este caso, el Voodoo Music Festival de Nueva Orleans), pero desde una óptica personalizada, retratando de manera individual a estos espectadores en el momento de las actuaciones musicales de sus estrellas favoritas, en ese preciso instante, frágil y volátil, donde la

Since 1999 Ryan McGinley's work has explored the various relationships and the content of youth culture through the specific contexts where they are produced. The autobiographic component is fundamental, creating an immense diary of relationships by means of diverse projects and series of photographs. Themes that range from New York as a gigantic field of socialisation ("The Kids Are Alright", 1999-2004), to his continuous journeys with his friends around the United States ("Road Trips", since 2005) or México ("Moonmilk", 2008-2009), to accompanying Morrissey during a concert tour ("Irregular Regulars", 2005-2006), to more intimate portraits ("Everyone Knows This Is Nowhere", 2010-2011).

The works presented in *Pop Politics: Activismos at 33 Revolutions* belong to his most recent work, "Grids", produced during the last two years. During this period McGinley has visited a variety of musical festivals, documenting the masses of people and audiences that attend them (in this case the Voodoo Music Festival in New Orleans), but from a personalised viewpoint, portraying these spectators in an individual manner at the moment of the musical performances of their favourite stars, in that precise moment, fragile and volatile, when adoration merges

You and My Friends 3 2012

10 Impresiones color / 10 c-prints

101,5 x 101,5 cm c/un.

Cortesía del artista y Team Gallery, Nueva York



adoración se mezcla con la identificación. En estos retratos vemos cómo los espectadores, lejos de ser sujetos pasivos, se convierten en performers frente al objetivo de McGinley, donde la belleza no reside tanto en los atributos físicos de los retratados como en la inestabilidad de un momento capturado por la cámara.

A través de sus fotografías inmersivas, McGinley genera un archivo diverso y múltiple que toma como centro el amplio espectro de asistentes a los conciertos, desplazando el foco de atención de la habitual fotografía de estrellas en el escenario a la comunidad de asistentes que hacen posible ese momento: los fans. A través de sus obras destruye la concepción de la figura del espectador como un agente pasivo que no interviene en los procesos de producción y entendimiento del entorno social de la música, para construirlos como agentes activos que desarrollan y realizan este contexto.

with identification. In these portraits we see how the spectators, far from being passive subjects, turn into performers in front of McGinley's objective, where beauty does not reside so much in the physical attributes of those portrayed but in the instability of the moment captured by the camera.

By means of his immersive photographs, McGinley amasses a varied and multiple archive that concentrates on the ample spectrum of visitors to the concerts, shifting the focus of attention from the customary photography of the stars on the stage to the community of spectators who make the moment possible: the fans. Through his works he destroys the concept of the figure of the spectator as a passive agent who does not intervene in the processes of production and understanding of the social environment of music, so as to configure the fan as the active agent who develops and realises this context.







RYAN MCGINLEY

New Jersey, 1977

Vive y trabaja en Nueva York tras graduarse en el año 2000 por Parsons School of Design. Su biografía como artista está marcada por el modo en que se dio a conocer autoeditando y distribuyendo él mismo un libro con sus fotografías que bajo el título 'The Kids Are Alright' documentaba las subculturas del Lower East Side de Manhattan a través de sus amigos y conocidos. Hecho que propiciaría convertirse en el artista más joven en realizar en 2003 una exposición individual en el Whitney Museum of American Art.

Desde entonces ha seguido centrando su trabajo en la fotografía, a través de la cual ha continuado capturando y documentando comportamientos juveniles de la sociedad contemporánea mostrados a partir de una generación que habita y se expresa a través de la música, sus diversos rituales y variadas formas de socialización.

Ryan McGinley ha realizado múltiples exposiciones individuales entre las que destacan las mostradas en Team Gallery (Nueva York, 2007, 2008, 2010 y 2012), Alison Jacques Gallery (Londres, 2009 y 2011), Galerie Gabriel Rolt (Ámsterdam, 2011), Ratio 3 (San Francisco, 2008 y 2010), The Breeder (Atenas, 2010), Ellipse Foundation Contemporary Art Collection (Cascais, 2009), Foam (Ámsterdam, 2007), Kunsthalle Wien (2006), galerie du jour – agnès b. (París, 2006), MUSAC (León, 2005), PS1 Contemporary Art Center (Nueva York, 2004), o la citada en el Whitney Museum of American Art (Nueva York, 2003), entre otras.

Dentro de las exposiciones colectivas, su obra ha sido exhibida en numerosas galerías, museos e instituciones artísticas entre las que destacan la Galerie Rodolphe Janssen (Bruselas, 2011), Ullens Center for Contemporary Art (Beijing, 2010), Musée National Des Beaux-Arts Du Québec (2009-2010), Brooklyn Museum of Art (Nueva York, 2009), Fotomuseum Winterthur (2009), MACRO Museo d'Arte Contemporánea Roma (2009) o National Portrait Gallery (Washington D.C., 2009).

Premio al fotógrafo del año por American Photo Magazine en 2003, recibió en el año 2007 el ICP Infinity Award Young Photographer por el International Center of Photography (Nueva York) y en el año 2011 ha recibido la Gold Medal Society of Publication Designers (Nueva York).

Lives and works New York after graduating from the Parsons School of Design in 2000. His biography as an artist is marked by the manner in which he made himself known, self-publishing and self-distributing a book with his photographs titled "The Kids Are Alright" that documented the subcultures of the Lower East Side of Manhattan among his friends and acquaintances. This helped in 2003 to make him the youngest artist to have an individual exhibition at the Whitney Museum of American Art.

Since then he has focussed his work on photography, by which he has continued to capture and document youth behaviour in contemporary society, depicted in a generation that inhabits and expresses itself via music, its diverse rituals, and varied forms of socialisation.

Ryan McGinley has had multiple individual shows, principle among them at Team Gallery (New York, 2007, 2008, 2010, and 2012), Alison Jacques Gallery (London, 2009 and 2011), Galerie Gabriel Rolt (Amsterdam, 2011), Ratio 3 (San Francisco, 2008 and 2010), The Breeder (Athens, 2010), Ellipse Foundation Contemporary Art Collection (Cascais, 2009), Foam (Amsterdam, 2007), Kunsthalle Wien (2006), galerie du jour – agnès b. (Paris, 2006), MUSAC (León, 2005), PS1 Contemporary Art Center (New York, 2004), and the above-mentioned show at the Whitney Museum of American Art (New York, 2003).

His work has been shown in group exhibitions in numerous galleries, museums, and artistic institutions; including at Galerie Rodolphe Janssen (Brussels, 2011), Ullens Center for Contemporary Art (Beijing, 2010), Musée National Des Beaux-Arts Du Québec (2009-2010), Brooklyn Museum of Art (New York, 2009), Fotomuseum Winterthur (2009), MACRO Museo d'Arte Contemporánea Roma (2009), and the National Portrait Gallery (Washington D.C., 2009) stand out.

He was awarded the Photographer of the Year prize by American Photo Magazine in 2003, in 2007 he won the ICP Infinity Award Young Photographer, bestowed by the International Center of Photography (New York), and in 2011 received the Gold Medal Society of Publication Designers (New York).

Flashlight (Instalación) 2005
Instalación exterior de escultura interactiva /
Interactive outdoor sculpture installation
Comisionada por Toronto Sculpture Garden

Flashlight (Video) 2005
Video documental / Documentary video
20'41"
Cortesía del artista

LUIS JACOB
Lima, 1971

Vive y trabaja en Toronto, donde se graduó en estudios de semiótica y filosofía por University of Toronto en 1996. Ha desarrollado su práctica como artista, comisario y escritor involucrado en proyectos colectivos que recogen su implicación con la escena musical y política a través de su relación con la comunidad anarquista de la capital de Ontario. Su obra presenta una variedad de formatos que se materializa en trabajos conceptuales híbridos que tratan sobre temas relacionados con las diversas formas de interacción social y las subjetividades de la experiencia a través de la recolección y preparación de imágenes, y de sus instalaciones y performances. El trabajo de Luis Jacob se sitúa en una realidad compuesta por múltiples y contradictorias identidades, al tiempo que profundiza sobre las diferentes nociones de colectividad y la construcción de significados.

Sus más recientes exposiciones individuales incluyen las realizadas en Galerie Max Mayer (Düsseldorf, 2012), Birch Libralato (Toronto, 2012), Lingener Kunsthalle (Lingen, 2012), MOCCA The Museum of Contemporary Canadian Art (Toronto, 2011), Art in General (Nueva York, 2010), Fonderie Darling (Montréal, 2010), Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach, 2009), Union Gallery (Kingston, Ontario, 2009), PKM Gallery (Seúl, 2008), Galerie September (Berlín, 2008) o Kunstverein Hamburg (2008), entre otras.

Su trabajo ha sido incluido en numerosas exposiciones colectivas como las realizadas más recientemente en Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam, 2012), Generali Foundation (Viena, 2011), Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, Bilbao, 2010), Contemporary Arts Museum (Houston, 2010), IMO (Copenhague, 2010), Kunsthil Antwerpen y Kunsthalle Bern (2010), ICA Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (Filadelfia), Barbican Centre (Londres, 2008), The Power Plant Contemporary Art Gallery (Toronto, 2008) o en la *Documenta 12* de Kassel (2007).

Ha emprendido asimismo el comisariado de diversos proyectos en Justina M Barnicke Gallery (Toronto, 2009), Blackwood Gallery (Mississauga, 2002), Art Metropole (Toronto, 1998 y 1999), Helen Pitt Gallery (Vancouver, 1999) o Christopher Cutts Gallery (Toronto, 1998).

Lives and works in Toronto, where he finished his studies in semiotics and philosophy at the University of Toronto in 1996. He has evolved his practice as an artist, curator, and writer, involved in collective projects that express his dedication to the musical and political scene by means of his relationship with the anarchist community in the capital of Ontario. His production employs a variety of formats, materialised in hybrid conceptual works that address issues related to the diverse forms of social interaction and the subjectivity of experience by means of the collection and preparation of images, installations, and performances. Luis Jacob's work is situated in a reality composed of multiple and contradictory identities, while at the same time exploring in depth the different notions of collectivity and the construction of meanings.

His most recent individual exhibitions were held at Galerie Max Mayer (Düsseldorf, 2012), Birch Libralato (Toronto, 2012), Lingener Kunsthalle (Lingen, 2012), MOCCA The Museum of Contemporary Canadian Art (Toronto, 2011), Art in General (New York, 2010), Fonderie Darling (Montréal, 2010), Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach, 2009), Union Gallery (Kingston, Ontario, 2009), PKM Gallery (Seoul, 2008), Galerie September (Berlin, 2008), and at the Kunstverein Hamburg (2008), among others.

His work has been included in numerous group exhibitions, such as those recently realised at the Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam, 2012), Generali Foundation (Vienna, 2011), Solomon R. Guggenheim Museum (New York, Bilbao, 2010), Contemporary Arts Museum (Houston, 2010), IMO (Copenhagen, 2010), Kunsthil Antwerpen and Kunsthalle Bern (2010), ICA Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (Philadelphia), Barbican Centre (London, 2008), The Power Plant Contemporary Art Gallery (Toronto, 2008), and at *Documenta 12* in Kassel (2007).

He has also curated various projects in the Justina M Barnicke Gallery (Toronto, 2009), Blackwood Gallery (Mississauga, 2002), Art Metropole (Toronto, 1998 y 1999), Helen Pitt Gallery (Vancouver, 1999), and at the Christopher Cutts Gallery (Toronto, 1998).

Luis Jacob Flashlight

El mensaje 'Everybody's Got a Little Light Under the Sun' ('Todo el mundo tiene una luz bajo el Sol') apareció en el Jardín de Esculturas de Toronto en la primavera de 2005. Este mensaje estaba escrito en un cartel que enmarcaba una cúpula para juegos infantiles, situada a su vez bajo una bola de espejos. El cartel eléctrico y el motor que hacía girar la bola de espejos eran activados mediante dos fuentes diferentes, supeditadas tanto a las variaciones del clima como a las actividades de los visitantes del jardín: unos paneles solares capturaban la luz solar disponible y la convertían en energía eléctrica; y, de manera alternativa, unos pedales de bicicletas instalados en unas hamacas se enlazaban con varios generadores eléctricos escondidos que transformaban el poder muscular de los visitantes en electricidad.

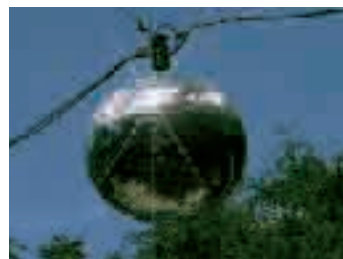
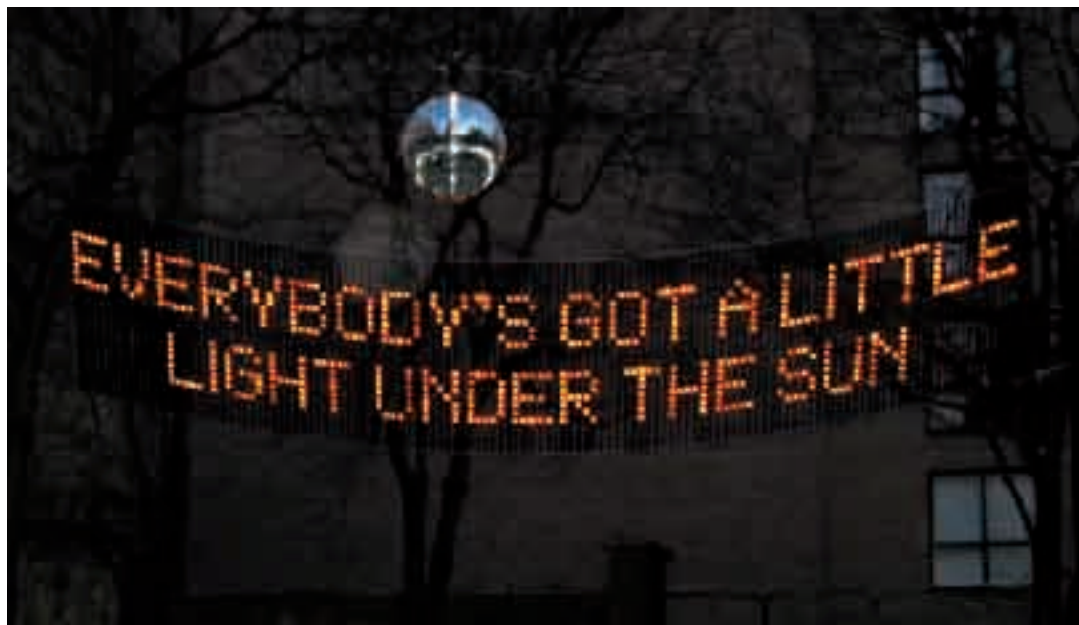
La obra 'Flashlight' (2005) de Luis Jacob marca el lugar de una propuesta utópica. Su mensaje de LED deriva de la canción homónima del grupo Parliament Funkadelic, escrita por George Clinton, Bernie Worrell y Bootsy Collins. Esta frase establece una relación entre la instalación en su conjunto y las aspiraciones de autotranscendencia y de unión social encarnadas en la cultura *Funk* de los años setenta. El conjunto

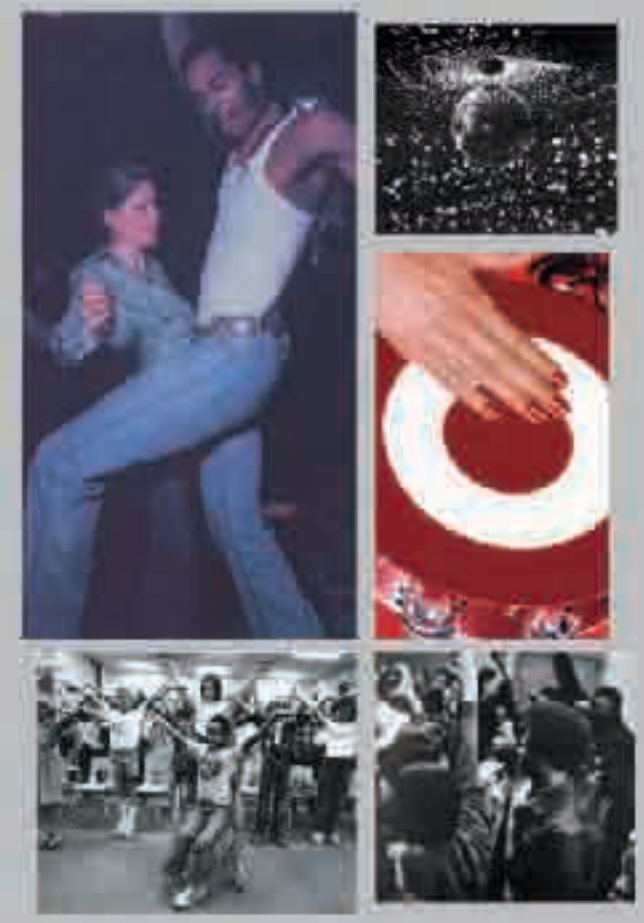
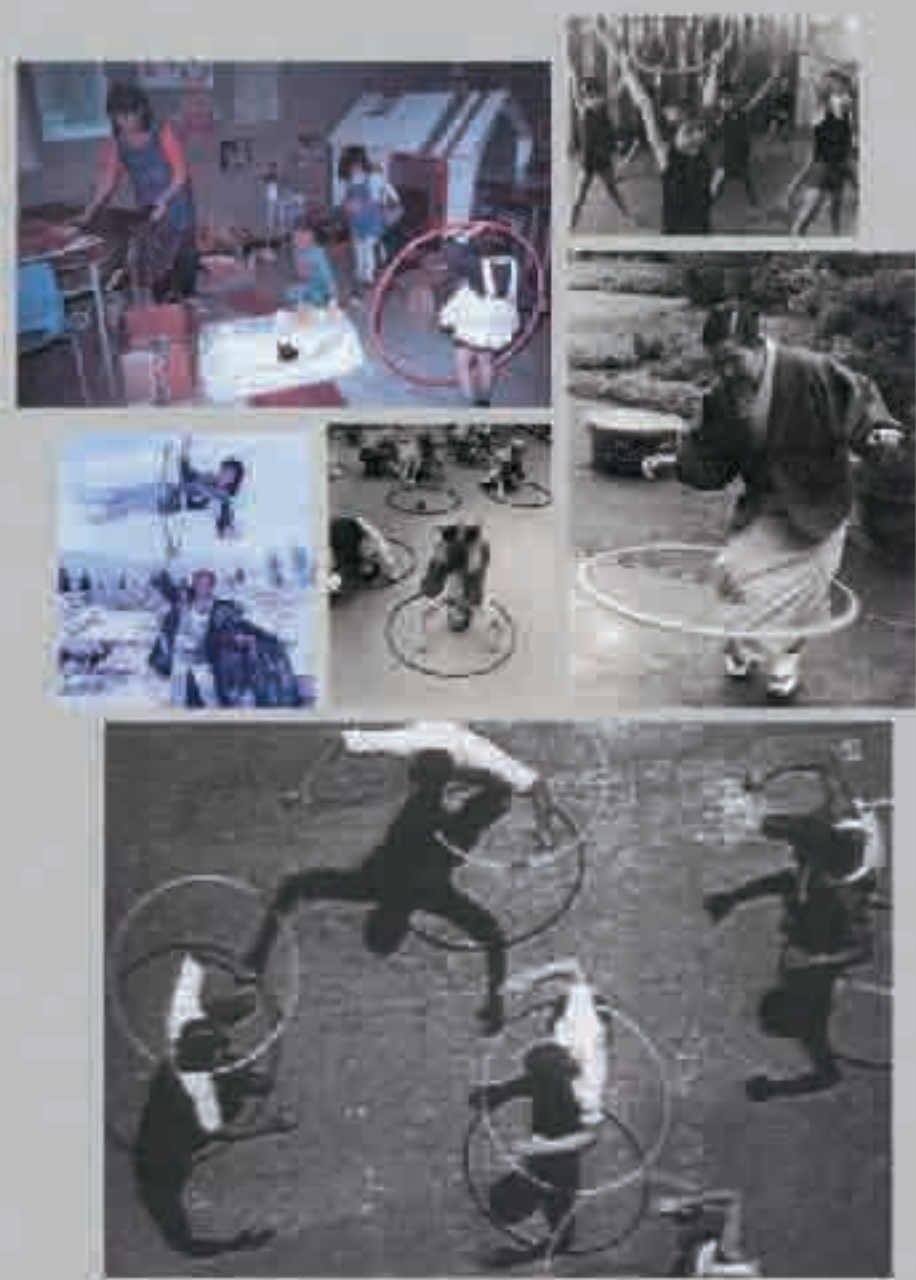
The message "Everybody's Got a Little Light Under the Sun" appeared in the Sculpture Garden of Toronto in the spring of 2005. This message was written on a sign above a climbing dome for children, itself situated below a mirror ball. The LED sign and the motor that made the mirror ball rotate were activated by two different sources of power, contingent on the variations of climate as on the activities of the visitors to the garden. Solar panels captured the available sunlight and converted it into electricity. At the same time, bicycle pedals installed before deck chairs were connected to various hidden generators which transformed the muscular power of visitors into electrical energy.

The work "Flashlight" (2005) by Luis Jacob is the site of a utopian proposal. Its LED message is derived from the song "Flash Light" by the group Parliament Funkadelic, written by George Clinton, Bernie Worrell, and Bootsy Collins. This phrase establishes a relationship between the installation as a whole and the aspirations for self-transcendence and social union embodied in Funk culture from the 1970s. This sculptural ensemble proposes that playful personal interaction is a source of power

Flashlight (Model) 2005-2012
Tablero contrachapado de madera, papel, malla de poliéster, chapa reforzada de aluminio, foam, pintura acrílica, madera de balsa, madera de pino, varilla de haya, hilos, cartulinas, acetato, abalorios adhesivos / Plywood panel, paper, polyester mesh, metal sheet reinforced with aluminium, foam, acrylic paint, balsa, pine, beech rib, threads, cards, acetate, applied trinkets
51 x 80 x 10 cm
Producción de Zira02 para CA2M, Madrid, según planos e indicaciones de Luis Jacob
Cortesía de Birch Libralato, Toronto

Flashlight (Album) 2005
Imagen montada en plástico laminado, 32 paneles / Image montage in plastic laminated, 32 panels
45,7 x 30,5 cm c/un.
Originalmente parte de la instalación Flashlight (2005)
Cortesía del artista





Daniel Llaría

So Go and Become a Storyteller

(A Tale About Suffering and Being Exploited)

Bajo la técnica de *stop-motion*, vemos en imagen cómo una grada avanza por una habitación, seguida de cerca por unas cintas de tela negra y un escenario. Entre estas piezas empiezan a surgir relaciones, conexiones y divergencias, que rápidamente se incrementan a través de choques, roces y enfrentamientos que los convierten en testigos de marchas de latas de cerveza, manifestaciones de libros o audiencias pop compuestas por juguetes infantiles. Se trata de 'So Go and Become A Storyteller (A Tale about Suffering/Stuffing and Being Exploited)' (2012), de Daniel Llaría. Una pieza que, como el propio autor explica, es un desglose de herramientas para el trabajo en arte. En ella, el emisor crea una estructura procesual que establece una lógica interna, en la cual se van tomando decisiones que en realidad vienen dadas por un deseo inicial –ver algo– puesto en práctica.

Partiendo de dos niveles (escala humana/escala de maqueta), Llaría estructura una historia con tres capítulos donde la discontinuidad y las relaciones entre diferentes objetos generan una atmósfera densa y estratificada. El propio título, deliberadamente épico, muestra un desajuste entre la forma (ligado

Using the technique of stop-motion, we see in the image how a tier of seats advances through a room, closely followed by rolls of black tape and a stage. Relationships, connections, and divergences begin to arise between these objects, quickly incremented by means of collisions, scrapes, and confrontations that convert them into witnesses of marches by beer cans, demonstrations by books, or pop audiences made up of baby toys. This is "So Go and Become A Storyteller (A Tale about Suffering/ Stuffing and Being Exploited)" (2012) by Daniel Llaría. A piece which, as the artist himself explains, is a breakdown of the tools for working in art. In it, the announcer creates a processual structure that establishes an internal logic in which decisions are taken that in reality are determined by an initial desire – of seeing something – put into practice.

Starting from two levels (the human scale/ the model scale), Llaría structures a story in three chapters in which discontinuity and the relationships between different objects engender a dense and stratified atmosphere. The title itself, deliberately epic, demonstrates a disparity between the form (linked to the everyday, to DIY) and the content (political, ideological, and symbolic ideas). A discrepancy also

a lo cotidiano, al hazlo tú mismo) y el contenido (idearios políticos, ideológicos y simbólicos compartidos). Un desajuste también llevado al espacio que media entre un emisor que se presenta como narrador oral y un proceso, manifiesto, que construye las imágenes plásticamente al margen de la narración. De ahí el juego de palabras en el título entre *stuffing* (acumular) y *suffering* (sufrir).

Llaría lo explica del siguiente modo: “Lo que más me interesa del video es lo generado entre estas dos lecturas: una al margen de la temporalidad (*stuffing*), basada en el emisor como único actor en escena –con su debordamiento expresivo como protagonista–, que acumula y dispone objetos siguiendo una lógica centrada en construir cada imagen de manera independiente; y otra, temporal (*suffering*), basada en el código creado por los dos símbolos protagonistas, la simbolización del resto de objetos y la consecución de situaciones”.

A través de la estética musical, de la manera en que tienen de presentarse las bandas de rock y sus tecnologías (escenarios, micrófonos, amplificadores) junto con las diferentes lecturas que pueden venir asociadas a ellas (desde la crítica al capitalismo a las subhistorias aportadas por el volumen de McNeil y McCain, –*Please Kill Me (The Uncensored Oral History of Punk)*, presente en el video–, Llaría establece una reflexión sobre el papel del artista, tratando de generar nuevas lecturas a partir de los elementos que le rodean y de su cotidianeidad.

extended to the space between the announcer, who presents himself as the oral narrator, and a manifest process that visually constructs the images disregarding the narration. Thus, the play of words in the title between *stuffing* and *suffering*.

Llaría describes the work as follows: “What most interests me about the video is what is produced between two readings, one that disregards temporality (*stuffing*), based on an announcer as the only actor on stage – with his expressive excess as the protagonist – who accumulates and disposes of objects following a logic centred on constructing each image independently. And another, temporal (*suffering*), one based on a code created by the two symbols involved, by the symbolisation of the rest of objects, and the generation of situations.”

By way of the musical aesthetic, of the manner in which rock bands and their technology (stages, microphones, amplifiers) have to be presented together with the different readings that can be associated with them (from criticism of capitalism to the sub-histories supplied by McNeil and McCain’s book, *Please Kill Me (The Uncensored Oral History of Punk)*, Llaría establishes a reflection on the role of the artist, trying to present new readings that arise from the elements which surround him and their everyday character.

So Go and Become A Storyteller
(A Tale about Suffering and Being Exploited) 2012
Video PAL 4:3 Color 24' 51"
Cortesía del artista



DANIEL LLARÍA

Logroño, 1985

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV-EHU) tras pasar por la Universität der Künste (UdK, Berlín) y Saint Martin's College (Londres), Daniel Llaría vive y trabaja entre Bilbao y Madrid, donde ha sido becado por la Fundación La Caixa para realizar un máster en Investigación y Creación en la UCM Universidad Complutense de Madrid. Formado inicialmente en la especialidad de escultura, en la actualidad realiza un trabajo interdisciplinar con el vídeo como centro. En el ámbito musical/performativo, ha formado parte desde 2006 de Baba Llaga; desde 2007 comparte con la artista Itziar Markiegi el proyecto de sonido experimental *Anorexia Mental*; y ha desarrollado otras experiencias musicales con diversos agentes. Es precisamente a partir de las experiencias con la música y el directo, como Daniel Llaría explora la intersección entre la experiencia individual y colectiva, construyendo a través de su obra otros contextos desde los que cuestionar los códigos habituales de conducta.

En 2012 ha desarrollado un proyecto dentro del programa de creación *Eremuak* del Gobierno Vasco. Ha expuesto de manera individual dentro del programa *Next* en el Centro Cultural Montehermoso (*Think locally fuck globally*, Vitoria-Gasteiz, 2009). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (*Antes que todo*, Móstoles, 2010), en la Sala América (*Absolute Beginners*, Vitoria-Gasteiz, 2009) o en el espacio online Infortunio (*Infortunio 1 & Infortunio 2*). Daniel Llaría ha obtenido un áccesit en los premios Injuve 2009, ha sido galardonado con el primer premio en la categoría multimedia de la XXV Muestra Joven de Artes Plásticas de La Rioja (2009) y ha recibido una subvención del Gobierno Vasco para la grabación y la edición de un LP con *Anorexia Mental*.

With a degree in Fine Arts from the Universidad del País Vasco (UPV-EHU), after studying at the Universität der Künste (UdK, Berlin) and Saint Martin's College (London), Daniel Llaría works and lives in Bilbao and Madrid, where he has received a grant from the Fundación La Caixa to realise a master's thesis in research and creation at the UCM Universidad Complutense de Madrid. Initially trained in sculpture, at present he is engaged in an interdisciplinary artistic production focused on video. In the musical/performance field he has formed part of Baba Llaga since 2006 and collaborated on the sonic experiment *Anorexia Mental* with the artist Itziar Markiegi since 2007, as well as participating in other musical experiences with diverse agents. It is precisely these experiences of music and performing that provide Daniel Llaría with the mode for exploring the intersection between individual and collective experience, constructing by means of his work other contexts from which to question customary codes of behaviour.

In 2012 he developed a project within the *Eremuak* programme of creation run by the Basque government. He has exhibited individually within the programme *Next* at the Centro Cultural Montehermoso (*Think locally fuck globally*, Vitoria-Gasteiz, 2009). In addition he has participated in group exhibitions at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (*Antes que todo*, Móstoles, 2010), in the Sala América (*Absolute Beginners*, Vitoria-Gasteiz, 2009), and in the online space Infortunio (*Infortunio 1 & Infortunio 2*). Daniel Llaría obtained the second prize at the Injuve competition in 2009, won the first prize in the category multimedia at the XXV Muestra Joven de Artes Plásticas de La Rioja (2009), and has received a grant from the Basque government for the recording and release of an LP with *Anorexia Mental*.

Jennie Livingston Paris is Burning

Con 'Paris is Burning' (1990) Jennie Livingston se dio a conocer ante un público mayoritario. En este documental aborda, desde una perspectiva cercana y cariñosa, temas como las diferencias de clase, raza, género o sexualidad a través del retrato de una comunidad y unas experiencias colectivas a las que otorga voz. Desde entonces, su trabajo se ha centrado en la ficción y no ficción del audiovisual para contar unas historias que, por específicas, terminan remitiendo a temas más amplios, como cápsulas desde donde mirar diferentes realidades sociales y sus implicaciones.

'Paris is Burning' se centra en las culturas LGTB agrupadas en torno a la pista de baile de un local neoyorkino del mismo nombre, Paris is Burning, frecuentado por comunidades negras y latinas a finales de los años ochenta. A través de los propios bailes y competiciones, testimonios y entrevistas, Jennie Livingston retrata una confluencia de subjetividades, generalmente excluidas de los discursos hegemónicos dominantes, en un lugar que se configura como un espacio de excepción. El baile crea aquí un contexto celebrativo que pudiera ser visto como marginal, pero que se configura como un espacio de libertad desde donde poder construir

"Paris is Burning" (1990) made Jennie Livingston known among the broad public. This documentary film looks at, from a close and affectionate perspective, themes such as the differences of class, race, gender, and sexuality through the portrait of a community and its collective experiences, to which she gives a voice. Since then her work has centred on the fictional and non-fictional in film and video, in order to recount stories which, although specific, end up referring to broader themes, like capsules from which to observe different social realities and their implications.

"Paris is Burning" centres on the LGTB communities grouped around the dance floor of a New York club of the same name, Paris is Burning, frequented by black and Latin communities at the end of the 1980s. By means of the dances and competitions, testimonies and interviews, Jennie Livingston portrays a confluence of subjectivities, generally excluded from the dominant hegemonic discourses, in a place that constitutes itself as a site of exception. Dance creates here a celebratory context which could be seen as marginal, but which is configured as a space of freedom from which to be able to construct identities with which one can identify. It is precisely from these margins where the empowerment

Paris is Burning 1990

Film, 78'

Cortesía de la artista



identidades con las que sentirse identificado. Y es precisamente desde estos márgenes donde se produce el empoderamiento y la subversión de los roles sociales dominantes a través de la performatividad compartida.

El documental de Jennie Livingston, sin embargo, no sólo resalta la importancia y necesidad de la diferencia para estas comunidades, sino que también destaca aquello que relaciona estas subjetividades con el tejido social en el que se insertan. 'Paris is Burning' muestra la tensión entre querer pertenecer y al mismo tiempo marcar la diferencia en unas identidades atravesadas por un complejo tejido de afectos, deseos, aspiraciones y necesidad de reconocimiento donde se funde lo individual y lo colectivo. Desde lo particular de las experiencias de una colectividad, Livingston se aproxima a temas que ponen en cuestión o que al menos abren interrogantes sobre cuestiones sociales más amplias de profundas implicaciones políticas, como la representatividad de diversas construcciones de la familia, de la comunidad o de la propia identidad, y las imbricaciones que éstas establecen con cuestiones de clase, género, raza y sexualidad.

and the subversion of dominant social roles takes place through shared performativity.

Jennie Livingston's documentary film, however, not only emphasises the importance and necessity of difference for these communities, but also underlines what relates these subjectivities with the social network in which they are inserted. "Paris is Burning" depicts the tension between wanting to belong and at the same time wanting to establish a difference in identities intersected by a complex network of affections, desires, aspirations, and the need for recognition where the individual and the collective are fused. From the particular focus on a collective's experiences, Livingston approaches issues that address, or at least question, broader social themes of profound political implications, such as the representation of diverse constructions of family, of the community, or of proper identity, and the conjunctions that these establish with questions of class, gender, race, or sexuality.



**NEW YORK
1987**



JENNIE LIVINGSTON

Dallas, 1962

Realizadora, productora y guionista, Jennie Livingston vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York. Graduada por Yale University en 1983, donde estudió fotografía, dibujo y pintura con un *Minor* en Literatura Inglesa, ha centrado su trabajo en torno al audiovisual, desde donde explora territorios de ficción y no ficción para visibilizar las implicaciones políticas e identitarias que subyacen en temas como la sexualidad, la construcción del género y su socialización a través de diversas comunidades.

Entre sus trabajos más destacados figuran 'Paris is Burning' (1990), documental clave para el emergente New Queer Cinema; el cortometraje 'Hotheads' (1993); 'Who's the Top?' (2005), estrenado en Berlin International Film Festival; 'Through the Ice' (2005); y 'Earth Camp One' (2011), un ensayo audiovisual en forma de documental personal realizado con ayudas de Solomon R. Guggenheim Foundation y otras instituciones, así como colaboraciones individuales. Asimismo, ha realizado colaboraciones para producciones teatrales como 'Stonewall' (1994), una instalación audiovisual; o, más recientemente, la dirección del audiovisual incluido en el espectáculo que Elton John realiza en Las Vegas desde 2012.

Entre sus premios y menciones destacan el Grand Jury Prize, al mejor documental en Sundance Film Festival por 'Paris is Burning' (1991), que también recibió los premios en esa categoría de Los Angeles Film Critics Association, International Documentary Association, Berlin International Film Festival (Teddy Award 1991), Boston Society of Film Critics, New York Film Critics Circle, Seattle International Film Festival, GLAAD Media Awards y National Society of Film Critics.

Director, producer, and screenwriter, Jennie Livingston lives and works in Brooklyn, New York. A graduate of Yale University in 1983, where she studied photography, drawing, and painting with a minor in English literature, her work has centred on film and video, in which she explores the territories of fiction and non-fiction to visualise the political and identitative implications that underlie issues such as sexuality, the construction of gender, and their socialisation in different communities.

Her most outstanding works include "Paris is Burning" (1990), a key documentary film for the emerging New Queer Cinema; the short film "Hotheads" (1993); "Who's the Top?" (2005), premiered at the Berlin International Film Festival; "Through the Ice" (2005); and "Earth Camp One" (2011), an audiovisual essay in the form of a personal documentary film, realised with the aid of the Solomon R. Guggenheim Foundation and other institutions, as well as various other collaborations. In addition, she has collaborated in theatrical productions such as "Stonewall" (1994), an audiovisual installation and, more recently, has directed the video for Elton John's show at Las Vegas since 2012.

Among her prizes and honourable mentions, the Grand Jury Prize for the best documentary film at the Sundance Film Festival for "Paris is Burning" (1991) stands out; it also received awards in this category from the Los Angeles Film Critics Association, International Documentary Association, Berlin International Film Festival (Teddy Award 1991), Boston Society of Film Critics, New York Film Critics Circle, Seattle International Film Festival, GLAAD Media Awards, and the National Society of Film Critics.

Mosticology 2012
Instalación / Installation
250 x 300 cm
Obra comisionada por CA2M

ZIRA02

Colectivo formado en Madrid, 2005
Group created in 2005 at Madrid

Zira02 son un grupo variable de arquitectas formadas en la corriente colectiva de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Comenzaron su trayectoria en un pequeño local del barrio de Valdezarza, en Madrid, con la intención de compartir un espacio de trabajo y, desde 2005, han ido adaptando los procesos de trabajo a necesidades, condiciones impuestas e intereses profesionales. Los trabajos que desarrollan no tienen un formato predeterminado, sino que abarcan de una manera transversal un abanico de disciplinas que esboza su visión de la arquitectura y que alcanza desde sus propios proyectos y la colaboración con estudios de arquitectura, hasta el diseño web, gráfico y audiovisual o los trabajos de investigación.

Además de realizar sus propios proyectos de arquitectura, han colaborado con numerosas oficinas de arquitectura y otros colectivos como ASYMPTOTE architecture and DelaValle & Bernheimer (Nueva York), Hitoshi Abe Atelier (Sendai), Izaskun Chinchilla, Manuel Ocaña, Andrés Perea, Sancho y Madrilejos o Federico Soriano (Madrid), entre otros, desarrollando proyectos de arquitectura, construcción de prototipos, urbanismo y concursos.

Dentro del colectivo, han sido premiadas en varios concursos de arquitectura en España y Europa como el concurso para la Casa del Mediterráneo (con Zoohaus, accésit, 2010), Urbanacción (con Zoohaus, 1^{er} premio, 2009), el Concurso Villa de Medios del Colegio de Arquitectos de Madrid (con León 11, 2^o premio, 2008), European 9 (con Zoohaus, mención en Noruega y 2^o premio en Portugal, 2007), o el Concurso de Proyectos Bioclimáticos de Iberdrola (con pezestudio, 2^o premio, 2007).

Han participado en la Segunda Bienal de Canarias, Arquitectura, Arte y Paisaje (Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, 2008) y en 2011 lanzaron "100x100 corralas", un proyecto que estudia la tipología más típicamente madrileña, poniendo en valor sus aportaciones históricas, arquitectónicas y sociales, con el que participaron en la primera edición de El Ranchito en Matadero Madrid.

Zira02 are a variable group of female architects which was formed within the collective trend at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM School of Architecture) in Madrid. They launched their activities in a small office in the Madrid district of Valdezarza, with the aim of sharing a working space; since 2005 they have adopted their work processes to needs, imposed conditions, and professional interests. The works they develop do not have a pre-determined format, but rather encompass a wide range of disciplines, expressing their vision of architecture and ranging from their own projects to collaboration with other architectural studios and to the web, graphic, and audio-visual design of their research projects.

Apart from realising their own architectural projects, they have worked together with numerous architectural offices and other collectives such as ASYMPTOTE architecture and DelaValle & Bernheimer (New York), Hitoshi Abe Atelier (Sendai), Izaskun Chinchilla, Manuel Ocaña, Andrés Perea, Sancho y Madrilejos, and Federico Soriano (Madrid), among others, engaging in architectural projects, building prototypes, city planning, and competitions.

Within the group, they have received prizes in various architecture competitions in Spain and in Europe, such as in the competition for the Casa del Mediterráneo (with Zoohaus, accésit, 2010), Urbanacción (with Zoohaus, first prize, 2009), the Concurso Villa de Medios held by the Colegio de Arquitectos of Madrid (with León 11, second prize, 2008), European 9 (with Zoohaus, honourable mention in Norway and second prize in Portugal, 2007), as well as the Concurso de Proyectos Bioclimáticos from Iberdrola (with pezestudio, second prize, 2007).

They have participated in the Segunda Bienal de Canarias, Arquitectura, Arte y Paisaje (Santa Cruz de Tenerife and Las Palmas de Gran Canaria, 2008) and in 2011 they launched "100x100 Corralas", a project that studied the most typical of Madrid building typologies, emphasising its historical, architectural, and social contributions, with which they took part in the first edition of El Ranchito at Matadero Madrid.

El proyecto 'Mosticology' (2012) producido específicamente para *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* propone una investigación sobre la escena musical contemporánea en Móstoles, una ciudad que, desde los primeros años ochenta, ha vivido una holgada trayectoria cultural, en la que la música ha jugado un papel relevante, barriendo géneros, estilos y movimientos. Zira02 describe el proyecto de la siguiente manera:

I. La música es un producto artístico que participa activamente de la cultura y el folclore. Suscita una experiencia estética en el oyente y se expresa mediante estilos desarrollados en diferentes épocas históricas.

II. Móstoles, con 206.015 habitantes, es el vigésimo quinto municipio de España y segundo municipio de la región en número de habitantes después de la capital, Madrid, de la que le separan 18 km al suroeste del centro de Madrid. Móstoles pasó, en cuarenta años, de ser un núcleo rural de casi 4.000 habitantes a mediados de los años 60 a una ciudad satélite con más de 200.000 en los comienzos del siglo XXI.

Zira02 Mosticology

The Project 'Mosticology' (2012), produced especially for *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*, proposes an investigation of the contemporary musical scene in Móstoles, a city which has experienced a broad cultural florescence since the beginning of the 1980s, in which music has played a key role across genres, styles, and movements. Zira02 describe the project as follows:

I. Music is an artistic product which actively partakes of culture and folklore. It triggers an aesthetic experience in the listeners and is expressed by means of styles developed in different historical epochs.

II. With 206,015 inhabitants, Móstoles is the 25th largest municipality in Spain and the second most populous one in the region after the capital Madrid, whose centre is 18 km northeast. Móstoles went from a rural town with almost 4,000 inhabitants in the middle of the 1960s to a suburban satellite municipality with a population over 200,000 at the beginning of the 21st century.



III. 'Mosticology' tiene como propósito vincular (I) la música y (II) Móstoles. Esta obra construye una alianza entre ambas, instalada en una base cartográfica del municipio. Genera una red de datos recopilados en un proceso de investigación que son reflejados en una infografía (representación más visual que la propia de los textos, en la que intervienen descripciones, narraciones o interpretaciones, presentadas de manera gráfica normalmente figurativa, que pueden o no coincidir con grafismos abstractos y/o sonidos). La escena musical desde el principio de la década de los ochenta se resume en infogramas que hablan de qué y dónde ha sonado y qué supuso. Hablan de eventos y macrofestivales como el Festimad. De los programas musicales del auditorio Rodolfo Halffter y del CA2M. Hablan de salas de conciertos, locales de ensayo y actuaciones, clubes y espacios urbanos que durante años han acogido eventos musicales. De grupos locales que han nacido y tocado en Móstoles. De escenas urbanas que genera la escena musical y el graffiti. De los medios de comunicación específicos que, durante estas décadas, han contado lo que ocurría. Y de lo que pasaba en los municipios vecinos que ha influido y se han dejado influir por la actividad mostoleña.

Los testimonios de bandas locales, que nos han sido tan útiles para dibujar este mapa, y el empuje musical que han supuesto los variados eventos y las instituciones, han legado a este municipio una historia musical propia.

III. 'Mosticology' aims to link (I) music and (II) Móstoles. This work constructs an alliance between both based on the cartography of the municipality. It generates a network of data collected in an investigative process which is reflected in an infographic (a representation of information more visual than textual that includes descriptions, narrations or interpretations, usually presented in a graphic manner that uses or does not use abstract graphics and/or audio). The musical scene from the beginning of the 1980s is summed up in "infograms", revealing what sounds where made where and what they meant. They speak of events and macro-festivals such as Festimad. Of the musical programmes of the Rodolfo Halffter Auditorium and the CA2M. Of concerts, rehearsal rooms, and performances, clubs, and urban spaces that have hosted musical events for years. Of local groups formed in Móstoles who have played there. Of the urban scenes generated by the musical scene and graffiti. Of the specific media that for decades have reported on what happened. And of what occurred in neighbouring towns that influenced and were influenced by the activities in Móstoles.

The testimony of local bands, which have been very useful for drawing up this map, and the musical impetus which the various events and institutions have represented, have all conferred a particular musical history on this town.

Till Gerhard Helter, Skelter, Shelter

La obra de Till Gerhard engloba diferentes campos, desde pintura a instalaciones, con una nota común dominante: la creación de universos donde lo ficcional y lo real se entremezclan de manera perversa y desafiante. Escenas aparentemente apacibles esconden siempre sombras amenazantes, lugares en principio idílicos son habitados por presencias extrañas y una tensión perturbadora sobrevuela cada uno de sus proyectos.

Para *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Gerhard presenta la instalación 'Helter, Skelter, Shelter' (2005-2007). Lo que en un principio parece una agradable caseta de feria, un tenderete al estilo *Biergarten*, donde el espectador puede sentarse a tomar unas cervezas y charlar, rápidamente queda convertido en un espacio siniestro, algo ya perceptible desde el título de la obra. Porque 'Helter Skelter' hace referencia a un tema de The Beatles incluido en 'The White Album' (1968), un disco que, en su fecha de aparición, marcó el fin de una época: la del proyecto utópico *hippie*. Y es que si el año anterior habían sacado al mercado el 'Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band' (1967), resumen de los viajes a la India y de una visión "amable" de las drogas, 'The White Album' suponía el reverso de

Till Gerhard's work encompasses different fields from painting to installations, linked by a common thread: the creation of universes where the fictional and the real are combined in a perverse and defiant manner. Scenes that apparently seem peaceful always hide threatening shadows, places that in principle are idyllic are inhabited by strange presences, and a disquieting tension pervades each one of his projects.

In *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* Gerhard presents his installation "Helter, Skelter, Shelter" (2005-2007). What at first seems a pleasant fair booth, a stall found in any *Biergarten*, where the visitor can sit down and enjoy a few beers and a chat, is quickly transformed into a sinister space, something already perceptible in the work's title. For "Helter Skelter" refers of course to the song by The Beatles included on their "The White Album" (1968), a record whose publication marked the end of an era: that of the utopian hippy project. While the previous year the group had brought out "Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band" (1967), a summary of their trips to India and of a "friendly" vision of drugs, "The White Album" represented the other side of that dream, with its aggressive

aquel sueño, con su sonido agresivo y sus letras acerca de malos viajes con el LSD. Aún más porque 'Helter Skelter' obtuvo pronto un simbolismo oscuro, al ser utilizada por la familia Manson como banda sonora de la masacre realizada en Cielo Drive, donde murió asesinada Sharon Tate, esposa de Roman Polanski, y sus invitados. Esa imagen afable de la comunidad *hippie* quedó entonces marcada por su lado más aterrador. Gerhard, al añadir 'Shelter' (refugio) al título, hace también alusión a otra canción y a otro suceso mítico del momento: 'Gimme Shelter' (1969), al mismo tiempo *single* y título de una película documental sobre The Rolling Stones. En este documental se veía cómo los Ángeles del Infierno (Hells Angels), motoristas encargados de la seguridad del grupo durante su gira por Estados Unidos, acababan matando a un fan durante el concierto de la banda en Altamont. De esta manera, el simpático *Biergarten* queda convertido en un monumento sobre la violencia implícita o subyacente en muchos de los proyectos políticos y sociales vinculados a la música. Una violencia perceptible en el interior de la caseta, donde el observador encuentra un espacio atiborrado de pósters, *flyers* y fotografías de músicos de los últimos cuarenta años, en cuyo centro gira una calavera convertida en bola de espejos de discoteca. Un interior que es activado cada vez que un espectador abre la nevera de fuera para coger una cerveza, poniendo en marcha un tocadiscos que hace resonar a toda potencia el tema 'Helter Skelter' de la banda de Liverpool. A partir de ese momento, todos los relatos asociados a la música empiezan a desvelar sus más crueles reflejos.

sound and its lyrics of bad trips on LSD. In addition, "Helter Skelter" soon acquired a dark connotation when it was used as the soundtrack by the Manson family during the massacre realised in Cielo Drive, where Sharon Tate, the wife of Roman Polanski, and her guests were murdered. The affable image of the hippy community was then sullied by its most terrifying side. By adding the word "Shelter" to the title, Gerhard refers to another song and another mythic occurrence of that time as well: "Gimme Shelter" (1969), the title of a single by The Rolling Stones and of a documentary film on them. In this film one can see how the Hells Angels, who were responsible for security during the group's tour of the United States, end up killing a fan during the band's concert in Altamont. In this way the friendly *Biergarten* is transformed into a memorial to the implicit or underlying violence of many of the political and social projects linked to music. A violence that is perceptible in the interior of the booth, which the observer encounters covered with posters, flyers, and photographs of musicians from the last 40 years and in the centre a skull converted into a disco mirror ball. An interior that is activated every time an observer opens the fridge to get a beer, triggering a record player that plays the song "Helter Skelter" by the Liverpool band at full volume. From this moment on, all the stories related with music begin to unveil their cruelest reflections.

TILL GERHARD

Hamburgo, 1971

Till Gerhard desarrolla su trabajo en Hamburgo, tras haberse formado en Muthesius Hochschule für Kunst und Gestaltung (Kiel, 1992-1993) y Hochschule für angewandte Wissenschaften (Hamburgo, 1993-1998). Combina la pintura a gran escala con instalaciones donde explora los espacios de asociación que se generan a través de diversas experiencias colectivas relacionadas con comunidades utópicas, festivales de música o experiencias espirituales. Partiendo de referencias a diferentes motivos del imaginario de la cultura popular, sus lugares y sus iconos, Gerhard se sitúa en un punto intermedio entre lo que hay de realidad y de ficción en las culturas alternativas para devolver otras miradas sobre la memoria colectiva.

De manera individual ha realizado numerosas exposiciones que han mostrado su obra en Europa y Estados Unidos. Entre ellas figuran las desarrolladas en Galerie Bel'Art (Estocolmo, 2012), Galleri K (Oslo, 2005, 2007 y 2011), The Goma (Madrid, 2011), Marstall (Ahrensburg, 2003 y 2009), Patricia Low Contemporary (Gstaad, 2008), Stellan Holm Gallery (Nueva York, 2005, 2006 y 2008), Galleri LOYAL (Estocolmo, 2007), Galerie Michael Janssen (Berlín, 2007; Colonia, 2006), Halle K3 auf Kampnagel (Hamburgo, 2004), Projekt Just (Düsseldorf, 2004), o Galerie Anhava (Helsinki, 2000).

Entre las exposiciones colectivas que han contado con su obra destacan las realizadas en Galleri LOYAL (comisariada por el propio Till Gerhard, Malmö, 2011), Villa Merkel (Esslingen, 2010), Portugal Arte 10 (Pabellón de Portugal, Lisboa, 2010), Kunsthalle Hamburg (2005, 2007 y 2009), PAK Palais für aktuelle Kunst (Glückstadt, 2009), Dundee Contemporary Arts (Dundee, 2008), Galerie Susanne Vielmetter (Berlín, 2008), Kunstverein Buchholz (2008), Frank Cohen Collection (Wolverhampton, 2007), Patricia Low Contemporary (Gstaad, 2007), Vamiali's Gallery (Atenas, 2006), Contemporary Art Galleries (Storrs, 2006), Ferenbalm Gurbrü Station (Karlsruhe, 2006), Stadtgalerie Prag (2006), Arndt & Partner (Zürich, 2005), o Kunsthalle Kiel (2005).

Till Gerhard works in Hamburg after having studied at the Muthesius Hochschule für Kunst und Gestaltung (Kiel, 1992-1993) and the Hochschule für angewandte Wissenschaften (Hamburg, 1993-1998). He combines painting on a large scale with installations where he explores the associative spaces generated by diverse collective experiences related to utopian communities, music festivals, or spiritual experiences. Starting from references to different motifs taken from the imagery of popular culture, its places and icons, Gerhard situates himself at an intermediary point between what exists in reality and in fiction within the alternative cultures, in order to give back other views of the collective memory.

Numerous individual exhibitions have been dedicated to his work in Europe and the United States. They include those held at Galerie Bel'Art (Stockholm, 2012), Galleri K (Oslo, 2005, 2007, and 2011), The Goma (Madrid, 2011), Marstall (Ahrensburg, 2003 and 2009), Patricia Low Contemporary (Gstaad, 2008), Stellan Holm Gallery (New York, 2005, 2006 and 2008), Galleri LOYAL (Stockholm, 2007), Galerie Michael Janssen (Berlin, 2007; Cologne, 2006), Halle K3 auf Kampnagel (Hamburg, 2004), Projekt Just (Düsseldorf, 2004), and Galerie Anhava (Helsinki, 2000).

His work has been included in many group shows, principal among them those held at Galleri LOYAL (curated by Till Gerhard, Malmö, 2011), Villa Merkel (Esslingen, 2010), Portugal Arte 10 (Pabellón de Portugal, Lisbon, 2010), Kunsthalle Hamburg (2005, 2007, and 2009), PAK Palais für aktuelle Kunst (Glückstadt, 2009), Dundee Contemporary Arts (Dundee, 2008), Galerie Susanne Vielmetter (Berlin, 2008), Kunstverein Buchholz (2008), Frank Cohen Collection (Wolverhampton, 2007), Patricia Low Contemporary (Gstaad, 2007), Vamiali's Gallery (Athens, 2006), Contemporary Art Galleries (Storrs, 2006), Ferenbalm Gurbrü Station (Karlsruhe, 2006), Stadtgalerie Prag (2006), Arndt & Partner (Zurich, 2005), and Kunsthalle Kiel (2005).

El fan emancipado

Las etnografías del fenómeno fan y los recuentos de numerosos artistas contemporáneos como Jeremy Deller y Nick Abrahams, Aitor Saraiba, Luke Fowler, Lorea Alfaro, Christian Marclay, Francesc Ruiz y Momu & No Es, han permitido superar la lectura de la figura del espectador como un agente pasivo -un receptor acrítico y socialmente desorganizado, sin capacidad para intervenir en los procesos de producción y significación de lo pop-, para reinterpretarlo como un agente activo que contribuye al desarrollo, elaboración y relectura de estos productos. El trabajo de numerosos artistas ha documentado cómo en muchos casos los fans abordan proyectos de emancipación personal o colectiva en la manera en que se vinculan a las “estrellas” de la música, de las que disponen de manera independiente, reprogramando las correlaciones entre icono e ideología en el ámbito de su experiencia cotidiana.

The emancipated fan

The ethnographies and the inventories of the phenomenon of the “fan” by numerous contemporary artists such as Jeremy Deller and Nick Abrahams, Aitor Saraiba, Luke Fowler, Lorea Alfaro, Christian Marclay, Francesc Ruiz, and Momu & No Es, have supplanted a reading of the figure of the spectator as a passive agent, as an uncritical and socially disorganised recipient, without the capacity of intervening in the processes of production and signifying of pop music, instead reinterpreting the fan as an active agent who contributes to the development, formulation, and re-reading of these products. The work of numerous artists has documented how in many cases fans tackle projects of personal or collective emancipation by how they relate to the “stars” of music, who they dispose of in an independent manner, reprogramming the correlations between icon and ideology in the sphere of everyday experience.



AITOR SARAIBA
Talavera de la Reina, 1983

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla la Mancha (Cuenca) tras pasar por Manchester, Tijuana y Puebla (México). El dibujo y la ilustración forman la base del trabajo de Aitor Saraiba, producción que desarrolla también a través de cerámicas, murales y acciones. Su obra construye situaciones cotidianas habitadas por igual por letras de canciones, objetos populares, iconos de la cultura musical y personajes anónimos. En sus intervenciones, Saraiba perfila un universo reducido a su mínima expresión, formado a partir de historias que se apropian del imaginario colectivo para dibujar experiencias personales.

Entre sus publicaciones destacan la novela gráfica *El hijo del legionario* (Ediciones Ponent, 2011), *Querida quinceañera* (ediciones Belle Cro, 2010), *Un pony muerto* (MIDE Museo Internacional de la Electrografía, 2005) o *Tus ídolos favoritos* (MIDE Museo Internacional de la Electrografía, 2004).

Ha realizado exposiciones individuales en Los Ángeles (*Save me*, Physical Good Gallery, 2012), Barcelona (*I'm not naturally evil*, MUTT, 2012), Madrid, en La Fresh Gallery (*El orden ha sido vencido*, 2011) y en la Galería Fúcares (2007, 2008), o en Puebla, México (*Yo maté a Superman*, Galería Garco, 2007) entre otras. Participó en La Noche en Blanco de Madrid (2009) con sus *Dibujos Curativos*, y su obra forma parte del Archivo de Creadores de Matadero Madrid. Entre sus exposiciones colectivas destacan *Dandi* (Galería Mad is Mad, Madrid, 2012), *We can be heroes* (The Link Gallery, Manchester, 2005) o *Infanticidas* (Universidad UCLM de Cuenca, 2004).

Holds a degree in Fine Arts from the Universidad de Castilla la Mancha (Cuenca) after studying in Manchester, Tijuana, and Puebla (Mexico). Drawing and illustration form the basis of Aitor Saraiba's work, also carried out in the media of ceramics, wall paintings, and performances. His production constructs every-day situations inhabited by song lyrics, popular objects, icons of musical culture, and anonymous figures. In his interventions Saraiba delineates a universe reduced to its minimal expression, constructed from stories which appropriate the collective imagination to sketch out personal experiences.

His publications include the comic *El hijo del legionario* ("The Son of the Legionary" Ediciones Ponent, 2011), *Querida quinceañera* ("Dear 15-Year-Old" Belle Cro, 2010), *Un pony muerto* ("A Dead Pony", MIDE Museo Internacional de la Electrografía, 2005), and *Tus ídolos favoritos* ("Your Favourite Idols" MIDE Museo Internacional de la Electrografía, 2004).

He has had individual exhibitions in Los Angeles (*Save me*, Physical Good Gallery, 2012), Barcelona (*I'm not naturally evil*, MUTT, 2012), Madrid, (La Fresh Gallery, *El orden ha sido vencido*, 2011) as well as in Galería Fúcares (2007, 2008), and in Puebla, Mexico (*Yo maté a Superman*, Galería Garco, 2007), among others. He took part in the La Noche en Blanco in Madrid (2009) with his *Dibujos Curativos* and his work forms part of the Archivo de Creadores of Matadero Madrid. Among his group exhibitions, *Dandi* (Galería Mad is Mad, Madrid, 2012), *We can be heroes* (The Link Gallery, Manchester, 2005), and *Infanticidas* (Universidad UCLM de Cuenca, 2004) stand out.

Aitor Saraiba Let Me Kiss You

En 'Let Me Kiss You' (2011) (proyecto becado por el Espacio Contemporáneo Archivo de Toledo, ECAT), Aitor Saraiba propone un archivo documental sobre los fans latinos de Morrissey, líder y voz de The Smiths, en la ciudad de Los Ángeles. Unas declaraciones del propio cantante sirven para ilustrar este acercamiento: "Creo que los latinos siempre están llenos de emociones sean lágrimas o risas, siempre están listos para explotar y compartirlas, quieren dar y expresar. Creo que esa es nuestra conexión". Saraiba acepta esta descripción apuntando que "hay algo en Morrissey que atrae al hijo del inmigrante latino, jóvenes y no tan jóvenes, bilingües que se han identificado con sus letras. Identidades que en algún momento se sintieron perdidas y solas, encontrando por el camino un referente, alguien con quien identificarse. Morrissey aquí como el gran rechazado, el marginal que es un dandy absoluto, el perturbado de amor que no encuentra tierra en la que descansar, pero que se ríe, de él y de la vida, y sigue adelante, y se cae y se levanta. Ésta puede ser la explicación de por qué un chico mexicano de 18 años hijo de inmigrantes se identifica con el cantante británico de 52 que a mediados de los 90 se mudó a Los Ángeles".

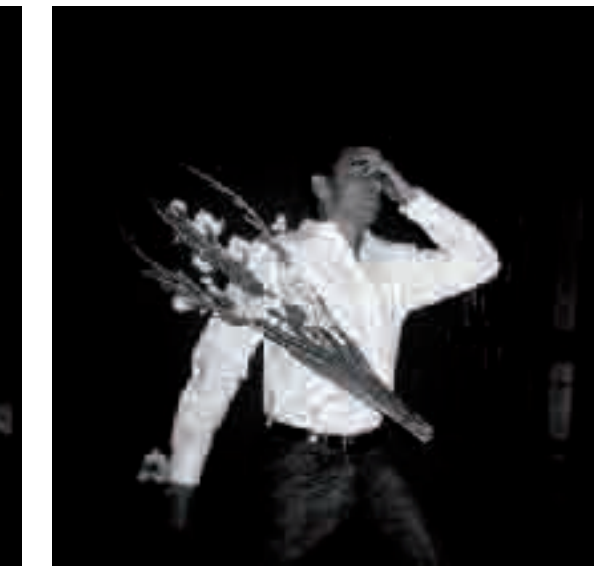
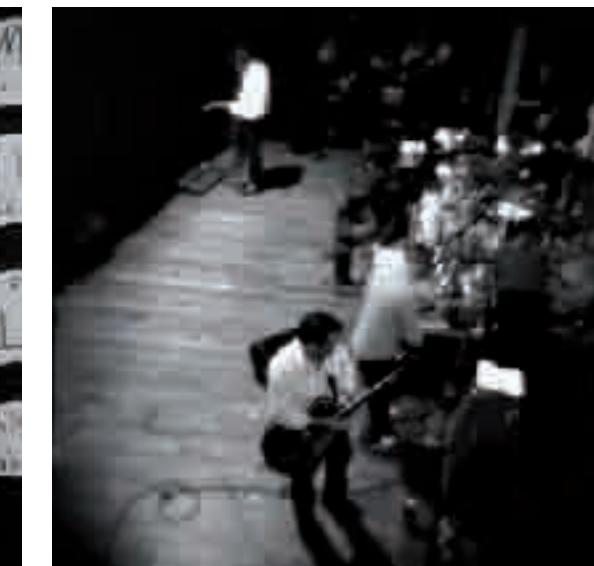
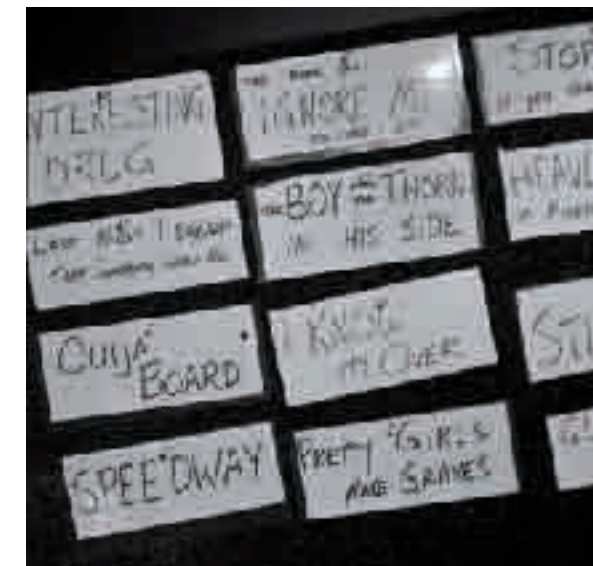
In "Let Me Kiss You" (2011) (a project supported by the Espacio Contemporáneo Archivo de Toledo, ECAT), Aitor Saraiba proposes a documental archive of Latino fans in Los Angeles of Morrissey, the leader and voice of The Smiths. A statement by the singer serves to illustrate this encounter: "I think Latinos are always full of emotions, whether tears or laughter, they are always ready to exploit and share them, they want to give and express. I think this is our connection" Saraiba accepts this description, pointing out that "there is something in Morrissey which attracts the bilingual children of Latin American immigrants, young and not so young, who identify with the lyrics. Identities which at one moment felt lost and alone, yet they found a reference, someone to identify with. Morrissey represents the great rejected figure, the marginal one who is an absolute dandy, disturbed by love and who does not find a place to rest, but who laughs at himself and at life, keeps going, falls down, and gets up again. This might be why an 18-year-old adolescent, the son of Mexican immigrants, identifies with a British singer of 52 who moved to Los Angeles in the 1990s."

Let Me Kiss You 2012
Instalación, fotografía y vídeo /
Installation, photos and video
Cortesía del artista



A través de los diferentes elementos que componen 'Let Me Kiss You', Saraiba aborda el día a día de estos fans, su cotidianeidad y la construcción de identidades que supone esta situación. A través de banderas, fotografías en blanco y negro, un vídeo documental, portadas de discos, fanzines y prendas de vestir vemos cómo los elementos más visibles y característicos de Morrissey (su tupé, su ropa, sus canciones) se transforman en tatuajes, ilustraciones de camisetas o habitaciones empapeladas que permiten configurar un parlamento donde los fans no sólo discuten sobre su idolo, sino, lo que es más importante, cómo se construyen las identidades personales y cómo entran en juego con las realidades circundantes.

By means of the different elements that make up "Let Me Kiss You", Saraiba explores the day-to-day lives of these fans, their routines, and the construction of identities implied by this situation. Using flags, black and white photographs, a documentary video, record covers, fanzines, and clothes, we see how the most characteristic and visible elements of Morrissey's style (his toupee, clothes, songs) are transformed into tattoos, t-shirt illustrations, or wallpapered rooms, allowing a discourse to be configured in which the fans not only discuss their idol, but what is more important, how personal identities are constructed and how they interact with the surrounding circumstances.



Jeremy Deller & Nick Abrahams Our Hobby Is Depeche Mode

El trabajo de Jeremy Deller se basa en la investigación, análisis, reconexión y exposición de diversas informaciones y contextos que no siempre son visibilizados en toda su complejidad. A través de vídeos, archivos, documentales e instalaciones expone realidades llenas de lecturas diversas que, bajo una apariencia muchas veces popular o anodina, se desvelan como ejes fundamentales para comprender el presente. De las huelgas mineras en la Inglaterra de los años 80 ('Battle of Orgreave', 2001) a la matanza de Waco en Estados Unidos ('Memory Bucket', 2003) o los archivos de festividades populares en el Reino Unido ('Folk Archive', 2008), sus trabajos vienen marcados por un acercamiento que fomenta el debate político y la toma de partido. Junto a Nick Abrahams ha desarrollado diferentes colaboraciones que subrayan el potencial activista de la música contemporánea, como en su proyecto 'Our Hobby Is Depeche Mode' (2006), expuesto en *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*.

En este trabajo se recogen diversas historias de fans del grupo Depeche Mode: de los países de la antigua Unión Soviética a Irán o Reino Unido. En Rusia, el 9 de mayo es el Día de la Victoria, el día de la fiesta nacional, y es también el cumpleaños de Dave

Jeremy Deller's work is founded on the investigation, analysis, reconnection, and exposition of diverse information and contexts which are not always visualised in all of their complexity. Using videos, archives, documentary films, and installations, he exposes realities full of diverse readings, often of a popular or anodyne appearance, that reveal themselves as fundamental pivots for understanding the present. From the miners' strikes in England in the 1980s ("Battle of Orgreave", 2001), to the Waco massacre in the United States ("Memory Bucket", 2003), to the archives of popular festivals in the United Kingdom ("Folk Archive", 2008), his work is marked by an approach that incites political debate and the taking of positions. Together with Nick Abrahams he has carried out various collaborations that underline the activist potential of contemporary music, such as in their project "Our Hobby Is Depeche Mode" (2006), shown in *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*.

This work brings together diverse stories of fans of the group Depeche Mode, from the nations of the former Soviet Union to Iran or Great Britain. The ninth of May is the Day of Victory in Russia, a national holiday, as well as the birthday of Dave Gahan, the

Gahan, líder y cantante de Depeche Mode, por lo que un grupo de fans moscovitas declaró esa fecha como el "Día Dave". Una festividad en la que se reúnen para celebrar la existencia del grupo a través de banderas caseras, concursos de canciones del grupo y celebraciones monográficas en clubs de la ciudad. En Rusia y en los países de la antigua Unión Soviética la música de la banda supuso un posicionamiento político debido a su prohibición, accesible sólo por casetes ilegales, pasando a formar parte de la banda sonora del cambio de régimen que protagonizaron estos países tras la caída del muro de Berlín en 1989. Esta situación encuentra una imagen especular en Teherán, donde los fans arriesgan sus vidas para poder escuchar la música que les gusta desde la prohibición de toda banda occidental durante la Revolución Islámica. En Reino Unido, la iglesia de Saint Edward King and Martyr, en Cambridge, acoge los servicios desarrollados por los fans góticos del grupo, poniendo y escuchando sus discos, generando casi una religión que rinde culto a Depeche Mode. Fe, devoción, activismo político, lecturas transversales, participación del fan y recreación de la imagen del grupo se dan cita en este documental de Jeremy Deller y Nick Abrahams.

leader and singer of Depeche Mode, for which reason a group of Muscovite fans declared the date as "Dave's Day". A holiday during which they gather to celebrate the existence of the group with homemade tapes, competitions of the group's songs, and celebrations dedicated to the group in the city's clubs. Because it was banned, the band's music meant a political position in Russia and in the nations of the former Soviet Union; it was accessible only via illegal cassettes, becoming part of the soundtrack of the regime change that occurred in these nations after the fall of the Berlin Wall in 1989. This situation produces a terrific image in Tehran, where fans risk their lives to listen to a music that they like and which like all Western bands has been banned since the Islamic Revolution. In the United Kingdom, the church of Saint Edward King and Martyr in Cambridge accommodates the services held by the Gothic fans of the group, who play and listen to the records, almost creating a religion worshipping Depeche Mode. Faith, devotion, political activism, transversal readings, fan participation, and recreation of the band's image all converge in the documentary film by Jeremy Deller and Nick Abrahams.

Our Hobby Is Depeche Mode 2006

Vídeo, 63'

Cortesía de Jeremy Deller y Nick Abrahams







JEREMY DELLER

Londres, 1966

NICK ABRAHAMS

Oxford, 1968

Jeremy Deller, formado en el Courtauld Institute of Art (Londres) y en University of Sussex (Brighton), sitúa su actividad próxima al activismo, combinando eventos, fotografía, performance, sonido y vídeo en trabajos que aglutinan la exploración física de lugares con una indagación más simbólica que ahonda en sus cargas políticas y culturales. La colaboración con otros agentes y la participación es crucial en su obra, que adquiere de este modo muy diversos formatos, desde performances a gran escala a situaciones temporales, vídeos, instalaciones o documentales.

En 2004 fue galardonado con el Turner Prize y en 2010 recibió la RSA Albert Medal (Royal Society Arts). Además de sus múltiples exposiciones colectivas, entre sus exposiciones individuales destacan las realizadas en Institute of Contemporary Art (Filadelfia, 2012), Hayward Gallery (Londres, 2012), Whitechapel Gallery (Londres, 2009), MAC Chicago (2009), New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 2009), Palais de Tokyo (París, 2008), Centre National d'Art Contemporain (Niza, 2006), Barbican Centre (Londres, 2005), Kunsthalle (Basilea, 2005), Kunstverein (Múnich, 2005), Goodwater Gallery (Toronto, 2003) o Tate Gallery (Londres, 2000).

Nicholas Abrahams recibió su formación en Arte y Literatura Inglesa por Exeter University and Art School. Su trabajo se ha centrado en la realización cinematográfica, a la que accedió a través de la dirección de vídeos musicales para bandas como Stereolab, Leftfield, Gallon Drunk, Huggy Bear, Prolapse, David Holmes, Babybird, Comet Gain, Manic Street Preachers y muchas otras. Desde entonces ha continuado haciendo proyectos artísticos, documentales y películas, a menudo incidiendo en los modos de recepción y socialización de la música a través de sus protagonistas como 'Ekki Mukk' (2012), un corto que formaba parte de un proyecto visual del grupo Sigur Rós; 'The Bruce Lacey Experience' (2012), documental también co-dirigido con Jeremy Deller; 'Man Enough to be a Woman' (2010), una película sobre la artista, música y actriz transexual Jayne County; o 'No Age New York' (1993), documental co-dirigido con Ana Cory-Right sobre los realizadores punk rock en Nueva York.

Jeremy Deller, trained at the Courtauld Institute of Art (London) and at the University of Sussex (Brighton), situates his activity close to activism, combining photography, sound, and video in works that fuse the physical exploration of places and a more symbolic investigation of their political and cultural associations. Collaboration with other agents and participation are crucial to his work, so that it acquires in this way a variety of formats, from large-scale performances to temporary situations, videos, installations, and documentary films.

In 2004 he was awarded the Turner Prize and in 2010 received the RSA Albert Medal (Royal Society Arts). In addition to many group exhibitions, his most important individual shows have taken place at the Institute of Contemporary Art (Philadelphia, 2012), Hayward Gallery (London, 2012), Whitechapel Gallery (London, 2009), MAC Chicago (2009), New Museum of Contemporary Art (New York, 2009), Palais de Tokyo (Paris, 2008), Centre National d'Art Contemporain (Nice, 2006), Barbican Centre (London, 2005), Kunsthalle (Basel, 2005), Kunstverein (Munich, 2005), Goodwater Gallery (Toronto, 2003), and Tate Gallery (London, 2000).

Nicholas Abrahams studied art and English literature at Exeter University and Art School. His work has concentrated on film, which he took up when directing music videos for bands such as Stereolab, Leftfield, Gallon Drunk, Huggy Bear, Prolapse, David Holmes, Babybird, Comet Gain, Manic Street Preachers, and many others. Since then he has continued working on artistic projects, documentary film, and fiction films, often addressing the modes of reception and socialisation of music by means of its protagonists, such as in "Ekki Mukk" (2012), a short film that formed part of a visual project of the group Sigur Rós; "The Bruce Lacey Experience" (2012), a documentary film also co-directed with Jeremy Deller; "Man Enough to be a Woman" (2010), a film on the artist, musician, and transsexual actress Jayne County; and "No Age New York" (1993), a documentary film co-directed with Ana Cory-Right on performers of punk rock in New York.

Luke Fowler Pilgrimage From Scattered Points

En un punto intermedio entre el documental biográfico y la experimentación audiovisual, el trabajo cinematográfico de Luke Fowler ha sido a menudo relacionado con el British Free Cinema y otras formas de narrativas que se escapan de las convenciones del género para aproximarse a subjetividades que estas últimas no pueden ofrecer o, por lo menos, no de la misma manera. No en vano, Fowler fue el primer galardonado con el London Film Jarman Award en 2008, premio anual inspirado en la trayectoria y figura del realizador *underground* Derek Jarman.

'Pilgrimage from Scattered Points' (2006) es un *collage* cinematográfico que recorre, a partir del compositor británico Cornelius Cardew, las experiencias y conflictos de la Scratch Orchestra, una comunidad experimental de músicos *amateurs* y profesionales que, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, improvisaba en conciertos y performances un repertorio de música clásica y popular a través de un uso poco ortodoxo de las partituras y de instrumentos inventados.

Luke Fowler combina vídeo de archivo, fotografías, entrevistas y música inédita para reconstruir de un modo más ambiental que narrativo las diferentes visiones sobre una experiencia colectiva que, quizás

Located at an intermediary point between the biographic documentary film and audio-visual experimentation, the film work of Luke Fowler has frequently been linked to British Free Cinema and other forms of narratives that escape the genre's conventions to approach subjectivities that it cannot offer, or at least, not in the same way. Not in vain, Fowler was the first prize winner of the London Film Jarman Award, in 2008, an annual award inspired by the career and figure of the underground filmmaker Derek Jarman.

"Pilgrimage from Scattered Points" (2006) is a cinematographic collage that, centred on the British composer Cornelius Cardew, covers the experiences and conflicts of the Scratch Orchestra, an experimental community of amateur and professional musicians who at the end of the 1960s and beginning of the 1970s improvised concerts and performances from a repertory of classical and popular music, with a quite unorthodox use of scores and invented instruments.

Luke Fowler combines archival video footage, photographs, interviews, and never-before-heard music to recreate, in a more atmospheric than narrative manner, the various visions of a collective experience that, perhaps because it is difficult

Pilgrimage From Scattered Points 2006

Vídeo 45'

Cortesía del artista y The Modern Institute /

Toby Webster Ltd, Glasgow

por lo difícilmente categorizable, ha sido relegada a los márgenes de la historia. Sin suavizar las aristas ni los conflictos, y sin una conclusión cerrada que traslada al espectador, la obra ahonda en lo visible de la historia para rescatar también aquello que no podía verse y que se sitúa entre lo que recordamos, lo que recreamos y lo que no fue contado.

Quizás porque el sentido no sea configurar la biografía del personaje principal, 'Pilgrimage from Scattered Points' disuelve los límites del documental biográfico y se dirige a temas más amplios que activan, en este caso a través de la música, el trasfondo político de unas prácticas que desde la acción y la expresión personal exigen otras formas de posicionarse ante la sociedad. Fowler construye así unas narrativas alternativas que reabren diálogos e interpretaciones y que indagan en otras formas de contar unos hechos que desafiaban –y sirven para desafiar– las convenciones dominantes.

to categorise, has been relegated to the margins of history. Without toning down neither the artists nor the conflicts, and without a closed conclusion that he transports to the spectator, the work delves into what is visible in the story to rescue that which cannot be seen and is situated between what we remember, what we recreate, and what was not said.

Perhaps because the intention is not to configure the biography of the principal figure, "Pilgrimage from Scattered Points" dissolves the limits of the biographic documentary film and addresses broader themes that activate, in this case through music, the political background of practices that via action and personal expression demand other forms of positioning oneself before society. Fowler thus constructs alternative narratives which reopen dialogues and interpretations and which inquire into other forms of relating occurrences that challenged – and serve to challenge today – the dominant conventions.

PILGRIMAGE
FROM
SCATTERED
POINTS







LUKE FOWLER

Glasgow, 1978

Graduado por el Duncan of Jordanstone College of Art (Dundee, 2000), Luke Fowler vive y trabaja en Glasgow tras haber realizado numerosas residencias en Dartmouth College (New Hampshire, 2012), HIGH NORTH (Tromsø, Gateshead/Newcastle, Glasgow, 2012), ICA (Londres, 2012), Grierson Archive (University of Stirling, 2008), Internationales Künstlerhaus Villa Concordia (Bamberg, 2006) Kenchington / Gilbert Scott (Balftron, 2005), NIFCA (Helsinki, 2002) o Hochschule der Kunste (Utrecht, 1999).

Desde áreas tan diversas como la realización, el comisariado o la música, el trabajo de Luke Fowler se centra en explorar a través de imágenes y sonidos los límites de las convenciones que afectan a las formas narrativas y los modos de representación de lo documental y lo biográfico. Sus *collages* cinematográficos se sirven del montaje de imágenes de archivo, nuevas grabaciones, entrevistas, fotografía y sonido para reabrir diálogos sobre figuras de la contracultura que reconstruye y mostrar así las implicaciones y engarzamientos con las realidades sociales que nos rodean.

Con su exposición individual en Inverleith House (Royal Botanic Garden, Edimburgo, 2012) fue incluido entre los cuatro nominados al Turner Prize 2012, que finalmente obtuvo. Recientemente, su obra ha sido exhibida de manera individual en The Hepworth Wakefield Gallery Walk (2012), Bielefelder Kunstverein (2012), CCS Center for Curatorial Studies (Annandale-on-Hudson, NY, 2012), The Modern Institute Osborne Street (Glasgow, 2011), Temple Bar Gallery (Dublin, 2011), Galerie Gisela Capitain (Colonia, 2011), IMO (Copenhague, 2010), Bergen Kunsthalle (2010), The Modern Institute/Toby Webster Ltd (Glasgow, 2010), Serpentine Gallery (Londres, 2009), X Initiative (Nueva York, 2009) o Kunsthau Zürich (2008). Asimismo se han realizado pases individuales de sus películas en numerosos centros y muestras entre las que destacan por más recientes el ICA Institute of Contemporary Arts (Londres, 2012), Curzon Cinemas (Londres, 2012), Stadtkino Basel (2012), Berlin Film Festival (2012), Anthology Film Archives (Nueva York, 2011), o Film Studies Center (University of Chicago, 2011).

A graduate of Duncan of Jordanstone College of Art (Dundee, 2000), Luke Fowler lives and works in Glasgow after having spent various residencies in Dartmouth College (New Hampshire, 2012), HIGH NORTH (Tromsø, Gateshead/Newcastle, Glasgow, 2012), ICA (London, 2012), Grierson Archive (University of Stirling, 2008), Internationales Künstlerhaus Villa Concordia (Bamberg, 2006) Kenchington / Gilbert Scott (Balftron, 2005), NIFCA (Helsinki, 2002), and Hochschule der Kunste (Utrecht, 1999).

From areas as diverse as production, curating, or music, Luke Fowler's work is focused on exploring via images and sounds the limits of the conventions that affect the narrative forms and the modes of representation of the documental and the biographical. His film collages utilise the montage of archive images, new recordings, interviews, photography, and sound in order to reopen dialogues on the figures of the counterculture, thus reconstructing and demonstrating their implications and connections with the social realities that surround us.

His individual exhibition in Inverleith House (Royal Botanic Garden, Edinburgh, 2012) led to him being included among the four nominees for the Turner Prize 2012, which he ultimately won. His work has recently been shown in individual exhibitions at The Hepworth Wakefield Gallery Walk (2012), Bielefelder Kunstverein (2012), CCS Center for Curatorial Studies (Annandale-on-Hudson, NY, 2012), The Modern Institute Osborne Street (Glasgow, 2011), Temple Bar Gallery (Dublin, 2011), Galerie Gisela Capitain (Cologne, 2011), IMO (København, 2010), Bergen Kunsthalle (2010), The Modern Institute/Toby Webster Ltd (Glasgow, 2010), Serpentine Gallery (London, 2009), X Initiative (New York, 2009), and Kunsthau Zürich (2008). In addition, his films have been shown in individual screenings in numerous centres and exhibitions, the most outstanding and recent ones being at the ICA Institute of Contemporary Arts (London, 2012), Curzon Cinemas (London, 2012), Stadtkino Basel (2012), Berlin Film Festival (2012), Anthology Film Archives (New York, 2011), and the Film Studies Center (University of Chicago, 2011).

Lorea Alfaro Es importante la memoria X-X

El trabajo de Lorea Alfaro gravita en torno a la construcción de las identidades presentes en las diferentes culturas contemporáneas y, muy especialmente, en aquellas que tienen como base las experiencias musicales. En 'Es importante la memoria X-X' (2010-2011), Alfaro recoge un concierto de Amy Winehouse ('I told you I was trouble: Live in London', editado en 2007), para convertirlo en la excusa perfecta que le permite meditar sobre la elaboración de los mitos, la configuración de las imágenes populares y sus ideas subyacentes.

Según sus palabras: "Utilizo el día de la proyección del concierto para llevar a cabo una grabación en la sala. Las condiciones vienen dadas por el propio visionado en cine. Grabo situada en la parte de atrás de la sala, con una cámara de vídeo compacta, en silencio y con la intención de no alterar el curso de la visualización por parte de los espectadores. Para que Amy sea tanto figura como fondo, me impongo una regla básica para la grabación: grabar únicamente cuando ella salga en pantalla; pausar la grabación cuando no salga. De esta manera, Amy ocupa siempre toda la pantalla. El mantenerse fiel a la pauta dificulta la acción a la vez que le da sentido.

Lorea Alfaro's work revolves around the construction of identities present in various contemporary cultures and particularly in those that are based on musical experiences. In "Es importante la memoria X-X" (Memory X-X is Important, 2010-2011) Alfaro uses a concert by Amy Winehouse ("I told you I was trouble: Live in London", released in 2007), to convert it into the perfect excuse for allowing her to reflect on the elaboration of myths, the configuration of popular images, and their underlying ideas.

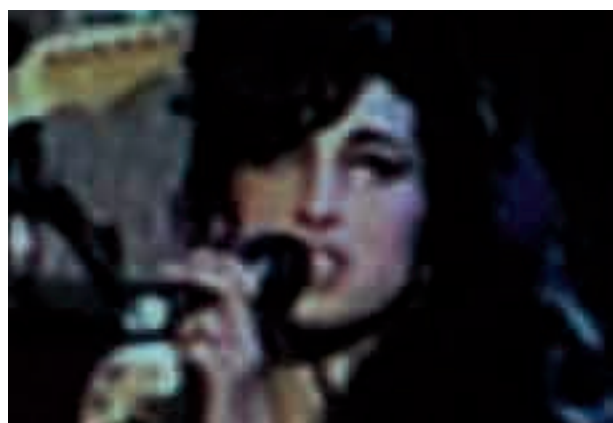
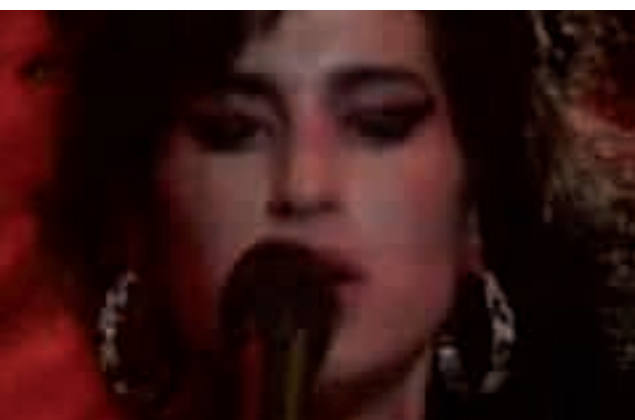
According to Alfaro: "I use the day of the broadcast of the concert to realise a recording in the cinema. The conditions are determined by the broadcast in the cinema. I record from the back of the theatre with a compact video camera, in silence and with the intention of not altering the course of the visualisation by the audience. In order that Amy is as much figure as well as ground, I impose a basic rule on myself for the recording: to record only when she appears on the screen, to pause the recording when she does not appear. In this way Amy always occupies all of the screen. Keeping to the rule makes the action difficult as well as lending it meaning. There is no editing afterwards. The recording I make is the live edition of another edition, that one of the

No hay edición posterior. La grabación que realizo es la edición en directo de otra edición, la propia del vídeo comercializado. El resultado es un vídeo que a la vez que entra suave por encanto, resulta difícil de ver no sólo por su duración, sino por la superposición de estructuras y las discontinuidades que generan. A esta superposición continua e inevitable de dos ediciones impuestas y no siempre complementarias, se suma la posición del fan que sigue a su figura con la videocámara en la oscuridad de un contexto real. La búsqueda "fanática" del objetivo-luz provoca con sus *zooms*, alejamientos, enfoques y desenfoques –siempre duplicados–, texturas, pérdidas, contornos y tramas que hacen emerger diversas imágenes (espectros) de Amy que evidencian la complejidad propia del personaje".

En definitiva, se trata de un retrato contemporáneo que remite a muchas épocas, modas, formatos, difusiones o maneras de acercarse al mundo desde un ámbito privilegiado de lo popular como es la música. Resulta el retrato de una figura que se multiplica constituyéndose como fondo. Un trabajo que lleva añadida buena parte de la tragedia del personaje que se intensifica y amplía a través de la envergadura del propio vídeo. Como la propia Alfaro comenta, "no me interesa la leyenda, sino la posibilidad de movimiento".

commercialised video. The result is a video that while it appears smooth because of its charm, is difficult to watch not only because of its duration, but also because of the superimposition of structures and the discontinuities that it generates. In addition to this continuous and inevitable superposition of two forced and not always complementary editions, there is the position of the fan who follows her figure with the video camera in the darkness in a real context. With its zooms, pull-backs, focuses, and unfocused moments – always duplicated – the "fanatic" search of the objective-light provokes textures, losses, contours, and links which let different images (spectres) of Amy emerge that reveal the proper complexity of the character."

In effect, this is a contemporary portrait that refers to many epochs, fashions, formats, diffusions, or manners of approaching the world from the privileged field of the popular that music is. The result is a portrait of a figure which multiplies itself, constituting itself as background. A work to which is added a good part of the tragedy of the personality, intensified and amplified by means of the scope of the video itself. Just as Alfaro herself comments, "the legend doesn't interest me, but rather the possibility of movement."



LOREA ALFARO

Estella, 1982

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco EHU-UPV, tras pasar un año por la Athens School of Fine Arts en Atenas y una residencia en Beijing dentro de un programa de residencia para artistas españoles, vive y trabaja en Bilbao. Lorea Alfaro es una artista multidisciplinar que combina dibujo, pintura, fotografía y vídeo. Ha ido utilizando como base para su trabajo objetos cotidianos concebidos sin intencionalidad artística, como fotos y vídeos domésticos o elementos de la cultura popular. Interesada en la idea del retrato y sus connotaciones, así como en las diferentes representaciones de iconos de la cultura popular, Alfaro rastrea las interacciones que se producen entre estas variaciones de lo representado y su recepción y socialización.

Lorea Alfaro ha formado parte del primer PROFORMA, proyecto desarrollado por los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego en el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2010) y ha expuesto de manera individual en el Museo Gustavo de Maeztu (Estella, 2008). Su obra ha sido incluida en exposiciones colectivas entre las que destacan *Let's Go to China!!! Spanish Contemporary Art Exhibition* (EGG Gallery, Beijing, 2012), *Esta puerta pide clavo* (Galerie Tatjana Pieters, Gante, 2012), *Honi Buruz* (ENBIDIA Grupo de Investigación del Área de Bellas Artes de la EHU-UPV, Bilbao, 2012), *Antes que todo* (CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010), *Guest Star/La estrella invitada/Izar gonbidatua*, Palacio del Condestable (Pamplona-Iruña, 2009) o *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Nadia Barkate, June Crespo, Kiko Pérez, Javi Soto* (Galería Carreras-Múgica, Bilbao, 2008), entre otras.

Ha sido becada con la Ayuda para proyectos de artes plásticas y visuales del Gobierno de Navarra (2008), premiada en Ertibil-Bizkaia 07 (1^{er} premio, 2007) y en el certamen Iruña eta Artista Gazteak (1^{er} premio, 2006; 3^{er} premio, 2003).

After obtaining a degree in Fine Arts from the Universidad del País Vasco EHU-UPV, spending a year at the School of Fine Arts in Athens, and a residency in Beijing during a residence programme there for Spanish artists, she now lives in Bilbao. Lorea Alfaro is a multi-disciplinary artist who combines drawing, painting, photography, and video. She has used everyday objects conceived without artistic intent, such as home photos and videos, or elements of popular culture, as the basis of her work. Interested in the idea of the portrait and its connotations, as well as in the different representations of icons of popular culture, Alfaro explores the interactions generated by these variations of the represented and their reception and socialisation.

Lorea Alfaro was part of the first PROFORMA, a project carried out by the artists Txomin Badiola, Jon Mikel Euba, and Sergio Prego at MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2010) and she has had an individual show at the Museo Gustavo de Maeztu (Estella, 2008). Her works have been included in group exhibitions, among them *Let's Go to China!!! Spanish Contemporary Art Exhibition* (EGG Gallery, Beijing, 2012), *Esta puerta pide clavo* (Galerie Tatjana Pieters, Ghent, 2012), *Honi Buruz* (ENBIDIA Grupo de Investigación del Área de Bellas Artes of the EHU-UPV, Bilbao, 2012), *Antes que todo* (CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010), *Guest Star/La estrella invitada/Izar gonbidatua*, Palacio del Condestable (Pamplona-Iruña, 2009), and *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Nadia Barkate, June Crespo, Kiko Pérez, Javi Soto* (Galería Carreras-Múgica, Bilbao, 2008), among others.

She has received funding from the support for visual arts projects from the government of Navarra (2008) and prizes at Ertibil-Bizkaia 07 (first prize, 2007) as well as at the Iruña eta Artista Gazteak competition (first prize, 2006; third prize, 2003).

Momu & No Es
Formado en 2004
Created in 2004



Momu & No Es está compuesto por Momu (Lucía Moreno Murillo, Basilea, 1982) y No Es (Eva Noguera Escudero, Torelló, 1979). Han compartido estudios de licenciatura y doctorado en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y han realizado el Master of Fine Arts en The Dutch Art Institute (DAI) ArtEZ en Arnhem. Su obra se materializa a través de instalaciones, vídeos y performances. Momu & No Es ven en su realidad próxima un entorno mediado y compuesto por una multiplicidad de relatos, a menudo atravesados por el imaginario colectivo y los iconos populares. Su trabajo se sirve de este punto de partida para generar nuevas narrativas que mezclan realidad y ficción al tiempo que proponen otras formas de posicionarse en lo colectivo.

Dentro del programa 'Open Studio 2010', han realizado performances para el TWS Aoyama: Creator-in-Residence (Tokio, 2010), y han expuesto de manera individual en Demolden Video Project (Santander, 2009), Espai Montcada – Caixaforum (Barcelona, 2008), Galería Senda (LOOP 08, Barcelona, 2008), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2006) o Centre Cívic Guinardó (Barcelona, 2005). Han recibido ayudas a la producción y la investigación de distintas instituciones como la beca de ampliación de estudios de la Fundació Segimon Serralonga-Universitat de Vic (2011), CoNCA (2010-2011), Ayudas de Matadero Ayuntamiento de Madrid (2010), BCN Producció'09, Ayuntamiento de Barcelona-ICUB, Becas Injuve para la Creación Joven Instituto de la Juventud Madrid (2007-2011) o Fundación Guasch Coranty (2004). Han recibido una mención de honor en el premio ABC.

Entre sus exposiciones colectivas figuran, entre las más recientes, las realizadas en el MAS Museo de Arte Moderno de Santander y Cantabria (2012), The Appel Curatorial Programme (varias localizaciones, Amsterdam, 2012), Espacio OCEMX Oficina Cultural de España en México (México D.F., 2012), Centre d'Art La Panera (Lleida, 2011), Tabacalera Madrid (2011), Museu de Valls (2011), Tokyo Wonder Site Shibuya (Tokyo, 2011), Solo Project (ArteSantander, 2011), ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, 2011), Museo de Arte Carrillo Gil (México D.F., 2011), Museo ABC de Dibujo e Ilustración (Madrid, 2011) o Duende Studios (Rotterdam, 2010).

Momu & No Es is composed of Momu (Lucía Moreno Murillo, Basel, 1982) and No Es (Eva Noguera Escudero, Torelló, 1979). They earned their bachelor and doctorate degrees in Fine Arts at the Universidad de Barcelona and completed the Master of Fine Arts at The Dutch Art Institute (DAI) ArtEZ in Arnhem. Their works take the form of installations, videos, and performances. Momu & No Es see in their immediate reality an environment mediated by and composed of a multiplicity of stories, often intersected by collective imagery and popular icons. Their work proceeds from this starting point in order to generate new narratives that mix reality and fiction, at the same suggesting other forms of positioning oneself in the collective.

Within the programme "Open Studio 2010" they have realised performances for TWS Aoyama: Creator-in-Residence (Tokyo, 2010), and have exhibited individually in Demolden Video Project (Santander, 2009), Espai Montcada – Caixaforum (Barcelona, 2008), Galería Senda (LOOP 08, Barcelona, 2008), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2006), and Centre Cívic Guinardó (Barcelona, 2005). They have received grants for production and research from various institutions, such as the scholarship for further studies from the Fundació Segimon Serralonga-Universitat de Vic (2011), CoNCA (2010-2011), Ayudas de Matadero Ayuntamiento de Madrid (2010), BCN Producció'09, Ayuntamiento de Barcelona-ICUB, Becas Injuve para la Creación Joven Instituto de la Juventud Madrid (2007-2011), and Fundación Guasch Coranty (2004). They received an honourable mention from the ABC prize competition.

Their most recent group shows include those held at MAS Museo de Arte Moderno de Santander y Cantabria (2012), The Appel Curatorial Programme (various sites, Amsterdam, 2012), Espacio OCEMX Oficina Cultural de España in Mexico (Mexico City, 2012), Centre d'Art La Panera (Lleida, 2011), Tabacalera Madrid (2011), Museu de Valls (2011), Tokyo Wonder Site Shibuya (Tokyo, 2011), Solo Project (ArteSantander, 2011), ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, 2011), Museo de Arte Carrillo Gil (Mexico City, 2011), Museo ABC de Dibujo e Ilustración (Madrid, 2011) or Duende Studios (Rotterdam, 2010).

A través de sus instalaciones, vídeos y performances, los proyectos de Momu & No Es generan una serie de atmósferas densas que desafían cualquier límite preconcebido. En sus trabajos quedan entremezclados lo real más inmediato con narrativas inventadas e iconografías compartidas donde todo es posible, poniendo en cuestión las frágiles fronteras entre el relato propio y la comprensión del contexto circundante. Los límites entre realidad y ficción se difuminan, generando microcosmos autónomos que entran en fricción de manera continua con los preceptos establecidos, gracias a unos personajes tratados con humor e ironía, a veces brutalidad, pero siempre con ternura.

Para *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Momu & No Es han desarrollado la producción específica 'Soft Mud and the Fanboy' (2012), una vídeo-instalación que explora la construcción de las ficciones y la recepción de los mitos por parte de los espectadores, tomando como leit-motiv una historia musical y las vivencias de ciertas experiencias "fanático-afectivas". El relato parte de Vladimir-Fanboy, un joven de 29 años, fan de Silverio, alias del compositor Julián Ledo. Al mismo tiempo, mantiene una relación marcada por el amor a los ídolos

By means of their installations, videos, and performances, the projects by Momu & No Es create a series of dense atmospheres that challenge preconceived limits. The most immediate reality is merged in their works with the invented narratives and shared iconographies where everything is possible, questioning the fragile borders between the story and the understanding of the surrounding context. The limits between reality and fiction become blurred, generating microcosms that continuously produce friction with established precepts, thanks to characters treated with humour and irony, occasionally with brutality, but always with tenderness.

Momu & No Es have realised a production specifically for *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* titled "Soft Mud and the Fanboy" (2012), a video installation that explores the construction of fictions and the reception of myths by spectators, taking as its leitmotif a musical story and the experience of certain "fanatic-affective" occurrences. The story starts with Vladimir-Fanboy, a young man of 29, fan of Silverio, the pseudonym of the composer Julián Ledo. At the same time, he maintains a relationship characterised by the love

Momu & No Es Soft Mud and the Fanboy

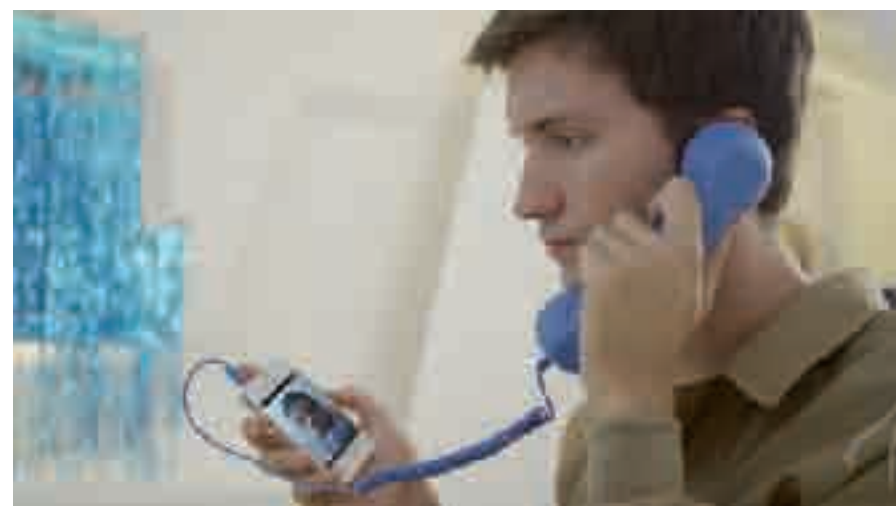
Soft Mud and The Fanboy 2012
Vídeo-instalación / Video installation
Cortesía de las artistas

musicales con su vecino Casio, a quien obsequia cada día con un retrato de la cantante Madonna pintada de negra. Como le dice el propio Vladimir a Casio, "todo el mundo necesita alguien a quien seguir". La trama relata los vínculos que se van estableciendo entre Vladimir, Casio y Silverio, los momentos de adoración, hartazgo y cariño entre ellos, todo ello simbolizado a través de los objetos que produce Vladimir, fragmentos de canciones y videoclips. A través de las diferentes tecnologías y métodos de relación propios de la música, de los afectos, activismos e ideologías que van surgiendo, se ponen en cuestión los componentes emocionales y físicos, la consideración de qué es una familia o una comunidad o los espacios deseados como lugares de confrontación y cariño. Como dice uno de los personajes del vídeo: "Su vida era brillante y su objetivo claro. No podía existir un desequilibrio, no lo podía tolerar, su mundo giraba sobre un eje claro que necesitaba reciprocidad, él sería el engranaje que generaría esa libre circulación de fuerzas".

Para este proyecto, Momu & No Es han contado con la colaboración de Federico Vladimir Strate Pezdirc como "Vladimir-Fanboy" y de Silverio. Han utilizado los siguientes videoclips y registros: "Como un fan" de La Casa Azul (Elefant Records); "In Canada" de Bj Snowden; "Yepa Yepa" y "El Iluminado" de Silverio (Nuevos Ricos) y una grabación de Cecil Dill and His Musical Hands. También han colaborado en la banda sonora Surfia y Esteban de la Monja Casar.

for musical idols with his neighbour Casio, whom every day he gives a portrait of the singer Madonna painted in black. As Vladimir himself remarks to Casio, "everybody needs someone to follow." The plot follows the connections established between Vladimir, Casio, and Silverio, the moments of adoration, surfeit, and affection between them, all of this symbolised by the objects that Vladimir produces, fragments of songs, and video clips. Through the different technologies and methods of relation proper to music and the emotions, activisms, and ideologies that tarise, the emotional and physical components, the notion of what is a family or a community, and the spaces desired as places of confrontation and affection are interrogated. As one of the characters in the video says, "his life was brilliant and his objective was clear. An unbalance could not be allowed to exist, he could not tolerate it, his world rotated around a clear axis that needed reciprocity, he wanted to be the apparatus that would generate the free circulation of energies."

For this project Momu & No Es have collaborated with Federico Vladimir Strate Pezdirc as "Vladimir-Fanboy" and Silverio. They have used the following video clips and recordings: "Como un fan" by La Casa Azul (Elefant Records); "In Canada" by Bj Snowden; "Yepa Yepa" and "El Iluminado" by Silverio (Nuevos Ricos), and a recording by Cecil Dill and His Musical Hands. Surfia and Esteban de la Monja Casar have also contributed to the soundtrack.



Christian Marclay Body Mix

Centrado en los espacios intermedios entre la música, el ruido y la imagen fija y en movimiento, Christian Marclay trabaja desde formatos híbridos los lugares de conexión de estos medios y sus diferentes representaciones. Ahondando especialmente en este último aspecto, su obra se sirve a menudo de técnicas propias de un DJ para recomponer fragmentos de imágenes, películas y músicas presentes en la cultura popular, dando lugar a unos trabajos que juegan con la carga simbólica de su materia prima para operar desde las diversas capas de conocimiento de nuestros contextos mediados.

'Body Mix' es una serie de *collages* que Christian Marclay realizó entre los años 1991 y 1992. En ella, compone imágenes de cuerpos a partir de la yuxtaposición de portadas de discos reconocibles y representativas de un estilo o un entorno. Marclay actúa como un moderno doctor Frankenstein que opera con los iconos de la música popular en lugar de con cadáveres anónimos. Diferentes fragmentos de Jim Morrison, David Bowie, Donna Summer, Michael Jackson o Eric Clapton se suturan para configurar unos cuerpos híbridos con atributos de ambos géneros, extraños e identificables al mismo tiempo.

Focused on the intermediate spaces between music, noise, and the fixed as well as the moving image, Christian Marclay works in hybrid formats to expose the places of connection between these various media and their assorted representations. Profoundly exploring this latter aspect in particular, his work frequently employs the techniques of the DJ, rearranging fragments of images, films, and pieces of music that are present in popular culture, producing works that play with the symbolic impact of their primal material, in order to operate from the diverse layers of knowledge of our mediated contexts.

"Body Mix" consists of a series of collages realised by Christian Marclay between 1991 and 1992. In them he composes images of bodies starting from the juxtaposition of record covers that are recognisable as representative of a style or scene. Marclay proceeds here like a modern Dr. Frankenstein, operating with the icons of popular music instead of anonymous cadavers. Various fragments of Jim Morrison, David Bowie, Donna Summer, Michael Jackson, or Eric Clapton are sutured together so as to configure hybrid bodies with the attributes of both genders, unfamiliar yet recognisable at the same

And Your Ass Will Follow 1991

Portada de álbum e hilo / Album covers and thread

74 x 41 x 5 cm

Cortesía de coleccionista privado, Suiza

Las reconfiguraciones de Marclay están directamente relacionadas con el contenido simbólico del material con el que trabaja, ya que no sólo combina las portadas de los discos como imágenes u objetos, o no como objetos cualquiera, sino que se sirve también de su contenido simbólico, de sus actitudes, de lo que esas músicas o esos artistas representan. Así, un disco de música clásica se recombina con la frase “y tu culo le seguirá” de Parliament Funkadelic (‘And Your Ass Will Follow’, 1991), generando una tensión entre ambos estilos musicales y los contextos sociales que invocan (la placidez de la música clásica, el protagonismo “blanco” de sus compositores, con el aspecto sudoroso del funk y su carga reivindicativa por los derechos sociales del Parliament Funkadelic); o el ídolo americano Bobby Sherman, representante del “buen muchacho americano”, sano y deportista, se convierte gracias a la acción de Marclay en un transexual de grandes pechos (al mezclar el disco *Here Comes Bobby* con el single ‘Bum Bum’ de la prostituta reconvertida en cantante Domenica en la obra *Bum Bum* de 1992). ‘Body Mix’ construye de este modo nuevos cuerpos y nuevos significados, a través de lo que de nosotros y de nuestras vivencias hay en ellos. Aunque pudiera parecerlo, los *collages* e imágenes de Christian Marclay no deconstruyen los mitos e iconos musicales, sino que ponen en evidencia justamente lo contrario, que son el espectador y el fan quienes, a través de las reappropriaciones y reencarnaciones, los dotan de vida y significado.

Marclay’s reconfigurations are directly related to the symbolic content of the material with which he works, since he not only combines record covers as images or objects, or not as ordinary objects, but also uses their symbolic content, their attitudes, what these music styles or artists represent. Thus, a record of classical music is recombined with a phrase by Parliament Funkadelic (“And Your Ass Will Follow”, 1991), generating a tension between both styles of music and the social contexts that they invoke (the placidity of classical music, the “white” prominence of its composers, against the sweaty aspects of funk and the protest for social rights by Parliament Funkadelic); or the US-American idol Bobby Sherman, representative of the “boy next door”, healthy and athletic, is transformed thanks to Marclay’s actions into a transexual with giant breasts (by mixing the record cover *Here Comes Bobby* with the work *Bum Bum* by the prostitute and later singer Domenica from the work “Bum Bum” of 1992). In this way “Body Mix” constructs new bodies and new meanings by means of what is in them of us and our experiences. Although it might seem so, the collages and images of Christian Marclay do not actually deconstruct musical myths and icons, but rather demonstrate exactly the opposite: It is the spectator and the fan who lend them life and meaning through re-appropriations and re-embodiments.

OVERTURES
IN
HI-FI



WALTER HAYES
CONDUCTOR
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
LONDON



ALSO AVAILABLE
ON TAPE
ON LP
ON CD

And Your Ass Will Follow

Bum Bum 1992

Portadas de álbum / Album covers

106,5 x 44 x 4 cm

Cortesía del artista y White Cube

HERE COMES BOBBY



CHRISTIAN MARCLAY

San Rafael, 1955

Formado en Suiza, en la École Supérieure d'Art Visuel Genève, y en Estados Unidos, en el Boston Massachusetts College of Art, Christian Marclay vive y trabaja entre Londres y Nueva York. Desde finales de los años setenta su trabajo ha explorado las conexiones entre el sonido, el ruido, la fotografía y el audiovisual. Directamente relacionado e influido por la escena musical, e interesado por el arte performativo y el punk rock, ha experimentado como performer y artista sonoro con discos de vinilo y tocadiscos tanto en solitario como en colaboración con diversos músicos. Sus mezclas sonoras, desarrolladas en paralelo al hip hop, han influenciado a toda una generación de músicos, artistas y teóricos desde principios de los años ochenta.

Además de las exposiciones colectivas, desde los inicios de su carrera sus instalaciones y video/film collages han sido objeto de muestras y pases individuales en numerosas instituciones internacionales entre las que destacan Museum of Contemporary Art (Sidney, 2012), National Gallery of Canada (Ottawa, 2012), Los Angeles County Museum of Art (2011), Israel Museum (Jerusalén, 2011), Whitney Museum of American Art (Nueva York, 2010), Musée du Louvre (París, 2009), Musée d'Art Moderne et Contemporain (Ginebra, 2007 y 2008), White Cube (Londres, 2007), Moderna Museet (Estocolmo, 2006), Tate Modern (Londres, 2004), Philadelphia Museum of Art (Filadelfia, 2003), SFMoMA San Francisco Museum of Modern Art (2002), Museum of Contemporary Art (Chicago, 2001) o New Museum of Contemporary Arts (Nueva York, 2000). Su obra ha sido incluida en destacados eventos internacionales como la Bienal del Withney, la Bienal de Venecia o la Trienal de Yokohama y forma parte de las colecciones del Museum of Contemporary Art de Los Angeles o el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, entre otras.

Christian Marclay es profesor visitante en el European Graduate School in Saas-Fee, en Suiza, y su trabajo ha sido reconocido y premiado, entre otras menciones, con Golden Lion en la Bienal de Venecia (2011), *Aurora Award* de Houston (2010), Larry Aldrich Award (The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, 2009) o Foundation for the Graphic Arts in Switzerland (2003).

Trained in Switzerland at the École Supérieure d'Art Visuel Genève and in the United States at Boston Massachusetts College of Art, Christian Marclay lives and works in London and New York. Since the end of the 1970s his work has explored the connections between sound, noise, photography, and audiovisuals. Directly related to and influenced by the musical scene, and interested in performance art and punk rock, he has experimented as a performer and artist with vinyl records and record players, solo as well as in collaboration with diverse musicians. His sound mixes, developed parallel to hip-hop, have influenced an entire generation of musicians, artists, and theorists since the beginning of the 1980s.

Apart from group exhibitions, his installations and video/film collages have been the object of exhibitions and individual showings in numerous international institutions since the beginnings of his career, including at the Museum of Contemporary Art (Sydney, 2012), National Gallery of Canada (Ottawa, 2012), Los Angeles County Museum of Art (2011), Israel Museum (Jerusalem, 2011), Whitney Museum of American Art (New York, 2010), Musée du Louvre (Paris, 2009), Musée d'Art Moderne et Contemporain (Geneva, 2007 and 2008), White Cube (London, 2007), Moderna Museet (Stockholm, 2006), Tate Modern (London, 2004), Philadelphia Museum of Art (Philadelphia, 2003), SFMoMA San Francisco Museum of Modern Art (2002), Museum of Contemporary Art (Chicago, 2001), and New Museum of Contemporary Arts (New York, 2000). His work has been included in major international events such as the Whitney Biennial, Venice Biennale, and the Yokohama Triennial and forms part of the collections of the Museum of Contemporary Art in Los Angeles and the Metropolitan Museum of Art in New York, among others.

Christian Marclay is visiting professor at the European Graduate School in Saas-Fee, in Switzerland, and his work has been recognised and awarded, among other mentions, with the Golden Lion at the Venice Biennale (2011), *Aurora Award* of Houston (2010), Larry Aldrich Award (The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, 2009), and the Foundation for the Graphic Arts in Switzerland (2003).

Francesc Ruiz The Yaois

La serie 'The Yaois' (2011) de Francesc Ruiz explora el espectro de la representación homoerótica dentro de la cultura popular, tomando como punto de partida la parodia porno gay y su uso en el cómic para construir una genealogía que se inicia en las Biblias de Tijuana y se prolonga hasta el *Yaoi* actual (el *yaoi* es un término japonés que se refiere a las publicaciones construidas en torno a esta temática). La serie, que formalmente está inspirada en las tablas que aparecen en el catálogo del COMIKET de Tokio, exporta la misma lógica paródica que se da en el *yaoi* a otros campos como la música pop, la religión o la política. Las dos series presentadas en *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* abordan el *fandom* (conjunto de aficionados dedicados a un fenómeno común) y sus desviaciones desde diferentes puntos de vista.

En 'The Yaois (Bronze Zetsuai)', Ruiz desarrolla los vínculos entre personajes, autora y fans de uno de los manga "Boys Love" de más éxito. Las imágenes mezclan un retrato de la autora realizado por sus fans con los personajes originales de la serie, para contraponer a los cantantes *Visual Kei* en los que se inspiró su creadora con los *Cosplay* desarrollados por los seguidores del manga. El conjunto reflexiona sobre las redes que vinculan deseo y reproducción

The series "The Yaois" (2011) by Francesc Ruiz explores the spectrum of homoerotic representation within popular culture, taking as a point of departure the gay porno parody and its use in comics to construct a genealogy that begins with the Tijuana Bibles and continues to today's *yaoi* (a Japanese term referring to comic book publications dealing with this theme). The series, formally inspired by the panels that appear in the catalogue of the COMIKET in Tokyo, exports the same parodic logic that appears in the *yaoi* to other fields such as pop music, religion, or politics. The two series presented in *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* deal with fandom (the totality of fans dedicated to a common phenomenon) and its deviations from different points of view.

In "The Yaois (Bronze Zetsuai)", Ruiz illuminates the connections between the characters, author, and fans of one of the most successful so-called "Boys Love" manga. The images mix a portrait of the author made by her fans with the original characters from the series, in order to contrast the *Visual Kei* singers that inspired the author with the *cosplay* developed by the manga's fans. The series reflects on the networks that link desire and cultural reproduction by means of fandom. In "The Yaois

cultural a través del *fandom*. En 'The Yaois (The Smiths)' se implementa unos grados más el homoerotismo que ya rodeaba a todo el imaginario relacionado con la banda de Manchester, ofreciendo "shots" alternativos de algunos de los personajes que aparecen en las portadas de los discos y photoshopeando algunas imágenes en que Johnny Marr y Morrissey salían abrazados, mostrando a ambos con el torso desnudo, potenciando la lógica *yaoi* que consiste en coger a dos de tus ídolos y hacer que en el plano de la ficción, se enrollen entre ellos.

Por otro lado, Francesc Ruiz propone también la obra 'SPARTACUS', creada específicamente para *Pop Politics*. A partir de un vaciado de la guía gay 'Spartacus' entre 1970 y 1980 –periodo en el que se gestaron los principales movimientos de liberación LGTB–, Ruiz descubre cómo se utilizaba el dibujo en blanco y negro, en ocasiones muy vinculado al estilo de autores como Jean Cocteau o Tom of Finland, para elaborar la publicidad de los bares, clubs y saunas que se anunciaban en la guía. Con ellos configura una serie de calcomanías donde muestra los anuncios de algunos bares y discotecas (lugares donde se escuchaba música) junto a un par de textos encontrados en las guías: uno sobre el fundador de 'Spartacus' John D. Stamford; y otro sobre una "sociedad utópica" que querían recrear: El Castillo Spartacus. Las calcomanías cumplen también una doble función: por un lado, algunos de los dibujos recuerdan tatuajes comunes; pero también, una vez aplicados sobre la piel, pueden recordar a los sellos que nos ponen cuando entramos o salimos de un club.

(The Smiths)" the homoeroticism that already surrounds all the imagery related to the band from Manchester is intensified a bit more, presenting alternative "shots" of some of the characters that appear on the record covers and manipulating some of the images in which Johnny Marr and Morrissey appear embracing each other, depicting both with naked torsos. This exploits the *yaoi* logic of taking two of your idols and having them become involved in a relationship at a fictional level.

In addition, Francesc Ruiz also presents his work "SPARTACUS", created specifically for *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*. Starting from an examination of the gay guide "Spartacus" between 1970 and 1980 – a period when the principle movements of LGTB liberation were born – Ruiz discovered how drawings in black and white, sometimes very related to the style of artists such as Jean Cocteau or Tom of Finland, were used in the guide for the advertisements of bars, clubs, and saunas. From these drawings Ruiz has made a series of tracings in which he depicts the ads of some bars and discos (both places where music was heard) together with two texts found in the guide: one on the founder of "Spartacus" John D. Stamford; the other on a "utopian society" which they wanted to recreate: the Spartacus Castle. The tracings also fulfil a double function: on the one hand some of the drawings evoke familiar tattoos; at the same time, once applied on the skin, they recall the stamps that we receive when we enter or leave a club.

Spartacus 2012

Calcomanía para la exposición *Pop Politics /*

Transfer for the exhibition

Din-A4

Cortesía del artista y Galería Estrany - de la Mota

The Yaois 577-612 The Smiths 2011

Impresión digital (36 imágenes) /

Digital print (36 images)

200 x 140 cm

Cortesía del artista y Galería Estrany - de la Mota

The Yaois Bronze Zetsuai 2011

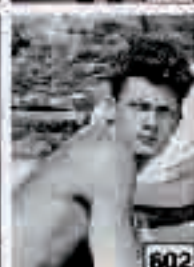
Impresión digital (36 imágenes) /

Digital print (36 images)

200 x 140 cm

Cortesía del artista y Galería Estrany - de la Mota







FRANCESC RUIZ

Barcelona, 1971

Desde los años noventa, el trabajo de Francesc Ruiz se ha centrado fundamentalmente en el dibujo, campo que le ha servido también de base para sus vídeos e instalaciones. Con el mundo del cómic y sus personajes como una de sus constantes referencias, su obra se relaciona directamente, a menudo de forma narrativa, con la ciudad y el entorno que le rodea, así como con las diferentes subculturas y su apropiación del espacio público. A través de su trabajo y sus intervenciones Francesc Ruiz captura y retrata pequeñas situaciones, con grandes dosis de ironía en muchas ocasiones, que establecen conexiones entre el entorno físico y su apropiación y uso, la identidad sexual, el mundo de la imagen o los medios de comunicación.

Francesc Ruiz ha realizado proyectos para Creative Time (Nueva York, 2010) o el MNCARS (Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, 2008) y ha expuesto de manera individual en galerías como Estrany - De la Mota (Barcelona, 2003, 2008 y 2011), Galería Et Hall (Barcelona, 2011), Maribel López Gallery (Berlín, 2007), Gallerie Sollertis (Toulouse, 2005) o Espacio Mínimo (Madrid, 2004). Asimismo, ha realizado exposiciones individuales en diversas instituciones internacionales como la Fundació Suñol (Barcelona, 2011), Gasworks (Londres, 2010), Contemporary Image Collective (Cairo, 2010), Centre d'Art La Panera (Lleida, 2009), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2006), Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2006), La BF15 Espace d'Art Contemporain (Lyon, 2005), CRAC Languedoc-Roussillon (Sète, 2005), Museu d'Art de Sabadell (2004) y la Fundació Miró (Barcelona, 2004), entre otras.

Su obra figura en colecciones como las del FRAC Corse, Cal Cego Col·lecció d'Art Contemporani (Barcelona), CGAC (Santiago de Compostela), Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, Centre d'Art La Panera (Lleida), Fonds Municipal d'Art Contemporain (París), MUSAC (León), Museu d'Art de Pollença (Mallorca) o SACEM (París). Ha formado parte de numerosas exposiciones colectivas en instituciones internacionales entre las que destacan IVAM Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2012), Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2011), CAAC (Sevilla, 2011), CA2M (Móstoles, 2010), MACBA (Barcelona, 2010), New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 2010).

Since the 1990s, Francesc Ruiz's work has focussed fundamentally on drawing, a field that serves him as well as the basis for his videos and installations. With the world of comics and its characters as one of his constant references, his work is directly related – often in a narrative form – with the city and the environment that surrounds it, as well as with various subcultures and their appropriation of public space. By means of his work and his interventions Francesc Ruiz captures and portrays small situations with, in many occasions, large doses of irony, establishing connections between the physical environment and its appropriation and use, sexual identity, the world of the image, or the media of communication.

Francesc Ruiz has realised projects for Creative Time (New York, 2010) or the MNCARS (Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, 2008) and has shown individually in galleries such as Estrany - De la Mota (Barcelona, 2003, 2008, and 2011), Galería Et Hall (Barcelona, 2011), Maribel López Gallery (Berlin, 2007), Gallerie Sollertis (Toulouse, 2005), and Espacio Mínimo (Madrid, 2004). He has moreover had individual exhibitions in diverse international institutions such as Fundació Suñol (Barcelona, 2011), Gasworks (London, 2010), Contemporary Image Collective (Cairo, 2010), Centre d'Art La Panera (Lleida, 2009), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2006), Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2006), La BF15 Espace d'Art Contemporain (Lyon, 2005), CRAC Languedoc-Roussillon (Sète, 2005), Museu d'Art de Sabadell (2004), and the Fundació Miró (Barcelona, 2004), among others.

His work is held in collections such as FRAC Corse, Cal Cego Col·lecció d'Art Contemporani (Barcelona), CGAC (Santiago de Compostela), Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, Centre d'Art La Panera (Lleida), Fonds Municipal d'Art Contemporain (París), MUSAC (León), Museu d'Art de Pollença (Mallorca), and SACEM (París). He has taken part in numerous group exhibitions in international institutions, among them at IVAM Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2012), Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2011), CAAC (Seville, 2011), CA2M (Móstoles, 2010), MACBA (Barcelona, 2010), New Museum of Contemporary Art (New York, 2010).

Del Samizdat al Agit Pop

Medios de comunicación especializados con una difusión que con lemas del tipo “hazlo tú mismo” [*do it yourself*] proponen la posibilidad de una microeconomía anticorporativa, basada en la convicción de que los medios habituales son alienantes, demasiado lentos, faltos de imaginación e insuficientes para dotar de representación colectiva a sensibilidades e intereses especializados. Elementos como los fanzines, campañas de comunicación virales y acciones como el *samizdat* (distribución clandestina de material propagandístico) o el *agit prop* (propaganda de agitación política) forman parte de estas prácticas, convirtiéndose en temas privilegiados en la trayectoria de artistas contemporáneos como Raymond Pettibon, Pepo Salazar, Dave Muller, Jeleton, June Crespo, Robert Crumb y Azucena Vieites.

From Samizdat to Agit Pop

Specialised media with a distribution that with slogans like DIY (do it yourself) propose the possibility of an anti-corporative micro-economy, based on the conviction that the customary media are alienating, too slow, lacking in imagination, and inadequate for lending sensibilities and specialised interests collective representation. Elements such as fanzines, viral communication campaigns, and actions such as *samizdat* (clandestine copying and distribution of illegal material) or *agit prop* (propaganda for political agitation) form part of these practices, converted into the privileged themes in the production of contemporary artists such as Raymond Pettibon, Pepo Salazar, Dave Muller, Jeleton, June Crespo, Robert Crumb, and Azucena Vieites.

Raymond Pettibon

It Now Had to Stand

Raise Your Arms
to Heaven

The Beatles Did
a Revolution Song

The New Beatles
Blew me Away

El cuerpo principal de la obra de Raymond Pettibon está compuesto por dibujos a tinta o rotulador que, a menudo, se sirven únicamente del texto que el autor incluye en ellos para identificarlos. Son imágenes de una violencia explícita en unos casos, implícita en otros, que recrean y desafían los aspectos más incómodos del imaginario popular del que parten. Títulos irónicos que plantean siempre una vuelta o un reverso de imágenes muy reconocibles, estableciendo historias latentes y visibilizando relaciones ocultas pero siempre presentes, en especial todas aquellas que conciernen al mito del “sueño americano”.

‘It Now Had to Stand’ (1989), ‘Raise Your Arms to Heaven’ (1986), ‘The Beatles Did a Revolution Song’ (1981) y ‘The New Beatles Blew me Away’ (1985) forman parte de estas obras en papel que operan en otro plano, o mejor, en la misma esfera del arte pero desde otras posiciones, aludiendo a un contexto que se sirve de las lógicas, estéticas y actitudes musicales, en especial del punk, para apropiarse de elementos y figuras de la cultura popular y devolverlos reelaborados y subvertidos. El hecho de que no tengan un título en concreto (todos ellos tienen el apelativo ‘Sin título’ acompañado por una frase extraída del propio dibujo) quizá se deba a que todos ellos

The main body of Raymond Pettibon’s oeuvre is composed of drawings in ink or marker which frequently can only be identified by the text that the author includes in them. In some cases these drawings contain images of explicit violence, implicit in others, which recreate and challenge those aspects of the popular imagery from which they are derived that are most discomforting. Ironic titles that propose an alteration or reversal of very recognisable images, establishing latent stories and visualising hidden but always present relationships, particularly all those concerned with the myth of the “American dream”.

“It Now Had to Stand” (1989), “Raise Your Arms to Heaven” (1986), “The Beatles Did a Revolution Song” (1981), and “The New Beatles Blew me Away” (1985) form part of these works on paper that operate on another plane, or better, in the same art sphere, but from other positions, alluding to a context that employs the logic, aesthetics, and attitudes of music, especially that of punk, in order to appropriate elements and characters of popular culture and to return them reworked and subverted. The fact that they do not possess a specific title (all of them carry the general name of “No Title”, accompanied by a phrase extracted from the drawing itself) is

The Beatles Did a Revolution Song 1981

Tinta sobre cartoncillo / Ink on cardboard

29,2 x 22,9 cm

Cortesía de Colección MACBA. Fundación MACBA

Fotografía de Rocco Ricci

© Raymond Pettibon, 2012

forman parte del mismo universo, como ventanas a través de las cuales mirar –desde los márgenes– fragmentos de la realidad social, cultural y política para construir otras visiones y experiencias que las que producen los medios habituales.

Así, las esvásticas se mezclan con reflexiones sociales contradictorias o la recepción de los discos de los Beatles en entornos domésticos se vincula con la adoración sentida por diferentes estrellas de la música, todo ello enlazado con la construcción identitaria del espectador. Muy en sintonía con las actitudes de la contracultura, Pettibon resalta y muestra de manera fascinante a través del texto y de los trazos de sus dibujos, hechos e ideologías escabrosos que atentan contra las convenciones sociales imperantes. A través de la violencia y de lo incómodo, estas imágenes –como gran parte de las prácticas relacionadas con los movimientos *underground*– remueven desde el fondo las sólo aparentemente tranquilas y pacificadas aguas de los discursos estéticos, sociales y políticos dominantes.

perhaps because they all constitute part of the same cosmos, like windows through which one can look – from the margins – at fragments of the social, cultural, and political reality in order to construct other visions and experiences, instead of those produced by the conventional media.

In this way, swastikas are mixed with contradictory social reflections or the reception of the records by the Beatles in domestic surroundings is linked with the adoration felt for the various stars of the music world, all this interlaced with the identitative construction of the observer. Very much in tune with the attitudes of the counterculture, Pettibon emphasises and displays, in a fascinating manner, the harsh facts and ideologies that fight against the reigning social conventions by means of the text and the strokes of his drawings. Through their violence and uneasiness, these images – as in a large part of the practices related with the underground movements – profoundly agitate the apparently tranquil and pacific waters of the dominating aesthetic, social, and political discourses.

THE BEATLES DID
A REVOLUTION SONG



THE NEW BEATLES BLEW
ME AWAY, AGAIN.
LOUD, LOUDER STILL: DO WE
CUT OURSELVES NEW VOLUME
KNOBS TO TAKE IT ALL IN?

MY HANDS BECOME
CAKED FULL OF BLOODY
GORE— BUT THE
WHITE ALBUM STAYS
THE SAME!

THE END IS NEAR
I KNOW— HELTER
SKELTER SOME
STRUMMING DOWN
THE WHITE ALBUM
IS ONE ACCUMULATING
PAST AND ANOTHER
SLAY FORWARD—
THE LAST RECORD—
LET IT ALL COME
DOWN.

PAUL HAS
PICKED UP
THE TERRIBLE
TRUMPET!

AND I MADE SHREE AND MY
FAMILY LISTEN TO IT AT
GUNPOINT, WHICH WAS ENTIRELY
UNNECESSARY: AFTER A FEW SPINS
ROUND (WHILE I TURNED CASTWHEELS
INSIDE), IT WAS IN OUR HEADS.

WE LIVED OFF IT STRAIGHT FOR
THE NEXT TWO MONTHS.

THE WHITE ALBUM WAS DIFF-
ERENT: IT WAS LIKE A MIRROR
THRUST FULL IN THE FACE (IT IS
BUT A REFLECTION). IT STARED
BACK INNOCENTLY, EVEN AS IT
URGED US ON, OUT OF OURSELVES,
INTO EACH OTHER. AND THE FAMILY
BEGAN TO MAKE A NAME FOR IT-
SELF IN NEWSPAPER HEADLINES.
WE HUMMED ALONG, BUT THAT
UNFILED ALBUM, IMMACULATE, JUST
STARED BACK, SHININGLY, GIVING
ME MY TRUE FACE, AND TOSHING
ME A KNOWING WINK.

The New Beatles Blew me Away 1985

Tinta sobre papel / Ink on paper

21,6 x 28 cm

Cortesía de Colección MACBA. Fundación MACBA

Fotografía de Rocco Ricci

© Raymond Pettibon, 2012



Raise Your Arms to Heaven 1986

Tinta sobre papel / Ink on paper

35,5 x 27,9 cm

Cortesía de Colección MACBA. Fundación MACBA

Fotografía de Rocco Ricci

© Raymond Pettibon, 2012



It Now Had to Stand 1989

Tinta sobre papel / Ink on paper

28,3 x 22 cm

Cortesía de Colección MACBA. Fundación MACBA

Fotografía de Rocco Ricci

© Raymond Pettibon, 2012

RAYMOND PETTIBON

Tucson, Arizona, 1957

Tras graduarse en Ciencias Económicas por UCLA University of California, el contacto de Raymond Pettibon con la contracultura y la escena punk-rock de finales de los setenta y principios de los ochenta en el sur de California ha sido determinante en el desarrollo de su obra, que desde sus inicios se ha centrado mayoritariamente en el dibujo, adoptando estéticas del cómic y de la escena musical No Wave y punk.

Desde que comenzara dibujando portadas de discos (como la del álbum *Goo* (1990) de Sonic Youth), carteles de conciertos, flyers o fanzines, su relación con las actitudes anti-autoritarias de ese contexto musical se ha manifestado en el resto de su obra a través de una temática que a menudo combina la imaginaria popular americana con una parte textual de frases propias y citas extraídas del cine o la literatura. Su obra construye así una visión descentrada de los sistemas culturales sociales y políticos donde las categorías de arte popular y alta cultura se desmoronan. Desde lo cotidiano, Raymond Pettibon propone otras narrativas sobre los discursos hegemónicos tanto estéticos como ideológicos de los *mass media*.

Consolidado en la escena artística internacional, su trabajo ha sido objeto de múltiples exposiciones individuales y colectivas en las que ha extendido su campo de acción al vídeo y a la instalación, siempre a partir de sus dibujos. Entre sus más recientes muestras individuales destaca las realizadas en Kunstmuseum Luzern (Lucerna, 2012), Regen Projects (Los Ángeles, 2011), Contemporary Fine Arts (Berlín, 2011), o retrospectivas como *Raymond Pettibon. Tramas entrecruzadas* (MACBA, 2002) o *Raymond Pettibon: The Punk Years (1978-86)*, exposición que ha itinerado por diversas instituciones de Estados Unidos y Canadá.

Ha participado asimismo en numerosas exposiciones colectivas internacionales como Liverpool Biennial (2010), SITE Santa Fe (Nuevo México, 2010 y 2004), La Biennale di Venezia (2007 y 1999), Whitney Biennial (Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2004, 1997, 1993 y 1991) o Documenta XI (Kassel, 2002), y su obra figura en las colecciones de multitud de instituciones internacionales.

After receiving a degree in economics from UCLA University of California Los Angeles, Raymond Pettibon's contact with the counterculture and punk rock scene in southern California at the end of the 1970s and beginning of the 1980s has determined the evolution of his work, which from the beginning has concentrated principally on drawing, adapting the aesthetic of the comic and the musical movements of No Wave and punk.

Ever since he began designing record covers (such as for the album *Goo* (1990) by Sonic Youth), concert posters, flyers, and fanzines, his relationship with the anti-authoritative attitudes of this musical context has permeated the rest of his work, through themes which often combine popular US-American imagery with a textual part composed of his own phrases and quotes extracted from film or literature. His work thus constitutes a disorienting vision of social and political cultural systems in which the categories of popular art and high culture are blurred. Working from the ordinary, Raymond Pettibon proposes other narratives upon the hegemonic discourses – aesthetic as well as ideological – of the mass media.

Consolidated in the international artistic scene, his work has been the object of multiple individual and collective exhibitions in which he has extended his field of action to video and the installation, at all times starting from his drawings. His most recent individual shows include those held at the Kunstmuseum Luzern (Lucerne, 2012), Regen Projects (Los Angeles, 2011), Contemporary Fine Arts (Berlin, 2011), and retrospectives such as *Raymond Pettibon. Tramas entrecruzadas* (MACBA, 2002) and *Raymond Pettibon: The Punk Years (1978-86)*, an exhibition that has toured various institutions in the United States and Canada.

He has also participated in numerous international group exhibitions such as the Liverpool Biennial (2010), SITE Santa Fe (New Mexico, 2010 and 2004), La Biennale di Venezia (2007 and 1999), Whitney Biennial (Whitney Museum of American Art, New York, 2004, 1997, 1993, and 1991), and Documenta XI (Kassel, 2002), and his work is part of a multitude of collections of international institutions.

Pepo Salazar Biziak 2

'Biziak 2' (2009) es una escultura colgante, un "móvil-máquina disfuncional" que se basa en los proyectos 'Biziaks', nunca construidos, de Laszlo Moholy-Nagy. Estos dibujos, realizados durante su época denominada "lineísta", consistían en composiciones pictóricas compuestas únicamente por líneas rectas, fuertemente vinculadas a las ideas comunistas de la Rusia de la década de los 20. Estas construcciones debían materializarse en su idea original como torres-quioscos de información ciudadana. Habrían de ser construidas con mecanotubo y otros materiales "modernos", compuestas por diversos elementos y soportes informativos como altavoces que emitían discursos políticos, relojes indicando la hora, *displays* para prensa, pequeñas estancias de información, propaganda e imágenes filmicas exaltatorias del Partido Comunista, todo ello coronado con el eslogan "El futuro, nuestro único objetivo".

El hecho de que los proyectos 'Biziaks' nunca fuesen construidos, supuso un hecho reflexivo significativo en la configuración de 'Biziak 1 y 2' de Pepo Salazar. Al mismo tiempo, fueron un sorpresivo hallazgo lingüístico, ya que Biziaks ("Visires", en ruso) es prácticamente idéntico a Biziak ("Los vivos", en euskera). A este hecho se sumó la idea de lo fallido

"Biziak 2" (2009) is a hanging sculpture, a "mobile-dysfunctional machine" based on projects by Laszlo Moholy-Nagy that were never built. These drawings, created during his so-called "linear" period, consist of pictorial compositions composed solely of straight lines, intensely tied to the communist ideas of Russia of the 1920s. According to the original idea, these constructions were meant to be realised as tower-kiosks to provide citizens with information. They were to be constructed with prefabricated metal tubes and other "modern" materials, combining diverse elements and supports for information such as loudspeakers emitting political speeches, clocks displaying the time, stands for the press, small booths for information, propaganda, and films extolling the Communist Party, the entire structure crowned with the slogan "The future our only goal".

The fact that the "Biziak" projects were never built represented a significant reflective factor in the configuration of "Biziak 1 and 2" by Pepo Salazar. At the same time, it was a surprising linguistic discovery that "Biziak" is identical to the Basque word Biziak ("the live ones"). This fact was augmented by the idea of the failed and unsuccessful, a persistent object of investigation in Salazar's work, particularly in those

Biziak 2 2009

Hierro, cadena, platos de batería y guitarra /
Iron, chain, crashes and electric guitar

Cortesía del artista y ARTIUM
Fotografía © Gert Voor in't Holt

y lo fracasado, una constante de estudio en el trabajo de Salazar, en especial los denominados proyectos utópicos y sus derivas, pero también cierto interés político, incluidos en el citado eslogan de Moholy-Nagy y los juegos de palabras con su traducción en euskera.

La pieza esta constituida por una serie de elementos comunes al contexto de la música rock-pop-punk como cadenas, tubos de acero, platos de batería y una guitarra colgada boca abajo con el eslogan "The future our only goal" rallado en su parte trasera, con una tipografía clásica de la escena punk y punk hard core que, a su vez, hace un guiño a la banda Plasmatics (cuya vocalista se suicida en 1998 tras diversas decepciones e incumplimiento de expectativas). Estos elementos quieren llamar la atención y reflexionar desde un punto de vista histórico político, en torno a la idea del contexto musical, en concreto el punk, como último estadio de la línea que se recorre desde el Constructivismo Ruso hasta Fluxus y el punk. Asimismo, en la pieza, se muestran todos estos elementos, idiosincrásicos del ámbito de la rebelión social y de la idea de lo artístico (música popular) como litigio transformador, pero esta vez inactivos, decorativos, disfuncionales, sin la posibilidad de ser desarrollados en y para la forma en que fueron concebidos. Como en el quiosco de Moholy-Nagy, se presentan como elementos de difusión de mensajes, exaltación y construcción de discurso, solo que ahora, desactivados. La pregunta entonces sería por qué, por quién y especialmente mediante qué tipo de discursos y mecanismos ligados al ámbito de la imagen, procede tal desactivación.

projects known as utopian as well as in their derivations. A certain political interest also entered the work, including that in the slogan mentioned above by Moholy-Nagy and in the play of words with its translation into Basque.

The work is made up of a series of elements common to the context of rock-pop-punk music such as chains, steel tubes, drum cymbals, and a guitar hung upside down with the slogan "The future our only goal" scratched on its back in a writing typical of the punk and punk hard core scene, which at the same time alludes to the band Plasmatics, (whose singer committed suicide in 1998 after diverse deceptions and unfulfilled expectations). These elements aim, from a political-historical perspective, to call attention to and to reflect on the idea of the musical context, specifically punk, as the last phase of a line that runs from Russian Constructivism to Fluxus to punk. At the same time, the work displays all these idiosyncratic elements from the field of social rebellion and the idea of the artistic (popular music) as a transformational contention, but now inactive, decorative, dysfunctional, without the possibility of being developed in – and for – the form they were conceived. Like in Moholy-Nagy's kiosk, they are presented as elements in the diffusion of messages, exaltation, and construction of the discourse, only that now they are deactivated. The question would then be why, by whom, and especially by what type of discourses and mechanisms, tied to the sphere of the image, does such a deactivation take place.







THE
FUTURE
IS A ONLY
GOAL

PEPO SALAZAR

Vitoria-Gasteiz, 1972

Pepo Salazar vive y trabaja en Valencia. Desde 1990 ha utilizado como medios para su trabajo instalaciones, vídeo, video-performances, fotografía, *collage*, dibujo y sonido. En su trabajo confluyen temas y referencias de diversa procedencia que oscilan desde la estética punk, las referencias a la música y a la cultura de finales de los setenta y principios de los ochenta, hasta las citas y alusiones a las vanguardias artísticas. Son los presupuestos –tanto ideológicos como estéticos– de esta variedad de referencias los que se ponen en cuestión a partir de la obra de Salazar, para ahondar en las relaciones entre el sistema y la cultura.

Pepo Salazar ha expuesto su trabajo de manera individual en ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (*Pepo Salazar. Walk Among Us (Attack, Sustain, Release, Decay)*, Vitoria-Gasteiz, 2009) y 3rd WW (*Réquiem*, Vitoria-Gasteiz 2012), Upstream Gallery (*Pepo Salazar. Forgotten Children Conform a New Faith*, Ámsterdam, 2009) y *Rich Bitch With....*, Ámsterdam, 2006), Lada Project (*Cliffs*, Berlin, 2009), Galería Casado Santapau (*Pepo Salazar. Rats Live On (No Evil Star)*, Madrid, 2009) y Galería Leyendecker (*When Cut Across the Neck a Sound like Wailing Winter Wind is Heard*, Tenerife, 2011), entre otras.

Entre las exposiciones colectivas más destacadas que han contado con su obra destacan las realizadas en el Palais de Tokyo (Paris, 2004), ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, 2003, 2010 y 2012), Künstlerhaus Bethanien (Berlín, 2004), Art In General (Nueva York, 2008), Il Fontego dei Tedeschi (Biennale di Venezia, 2003), Guggenheim Museum (Bilbao, 2007), Centro Cultural Koldo Mitxelena (San Sebastián, 2003), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2003), FLACC, Werkplaats voor beeldende kunstenaars (Gante, 2004), Objectif Exhibitions (Amberes, 2009), MACUF Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (A Coruña, 2008), Motti Hason Gallery (Nueva York, 2008), Newman Popiashvili Gallery (Nueva York, 2008), National Museum of Singapore (2006), Trafo House of Contemporary Art (Budapest, 2006), MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2007, 2005), Galería Oliva Arauna (Madrid, 2005), Upstreamgallery (Ámsterdam, 2005), T20 Galería (Murcia, 2005), MAMba Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2004) o MARCO Museo de Arte Contemporánea de Vigo (2004), entre otras.

Pepo Salazar lives and works in Valencia. He has employed installations, video, video-performances, photography, collage, drawings, and sound as media for his work since 1990. His work brings together themes and references from diverse origins, ranging from the punk aesthetic, references to music, and to the culture of the late 1970s and early 1980s, as well as quotes and allusions to artistic avant-gardes. It is the presumptions – as much ideological as aesthetic – of this variety of references which are questioned in the works by Salazar, in order to delve into the relationships between the system and culture.

Pepo Salazar has exhibited his work in individual shows at ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (*Pepo Salazar. Walk Among Us (Attack, Sustain, Release, Decay)*, Vitoria-Gasteiz, 2009) and the 3rd WW (*Réquiem*, Vitoria-Gasteiz 2012), Upstream Gallery (*Pepo Salazar. Forgotten Children Conform a New Faith*, Amsterdam, 2009) and *Rich Bitch With....*, Amsterdam, 2006), Lada Project (*Cliffs*, Berlin, 2009), Galería Casado Santapau (*Pepo Salazar. Rats Live On (No Evil Star)*, Madrid, 2009), and Galería Leyendecker (*When Cut Across the Neck a Sound like Wailing Winter Wind is Heard*, Tenerife, 2011), among others.

The outstanding group exhibitions in which he has participated include those held at Palais de Tokyo (Paris, 2004), ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, 2003, 2010 and 2012), Künstlerhaus Bethanien (Berlin, 2004), Art In General (New York, 2008), Il Fontego dei Tedeschi (Biennale di Venezia, 2003), Guggenheim Museum (Bilbao, 2007), Centro Cultural Koldo Mitxelena (San Sebastián, 2003), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2003), FLACC, Werkplaats voor beeldende kunstenaars (Ghent, 2004), Objectif Exhibitions (Antwerp, 2009), MACUF Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (A Coruña, 2008), Motti Hason Gallery (New York, 2008), Newman Popiashvili Gallery (New York, 2008), National Museum of Singapore (2006), Trafo House of Contemporary Art (Budapest, 2006), MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla and León (León, 2007, 2005), Galería Oliva Arauna (Madrid, 2005), Upstreamgallery (Amsterdam, 2005), T20 Galería (Murcia, 2005), MAMba Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2004), and MARCO Museo de Arte Contemporánea de Vigo (2004), among others.

Dave Muller Constellation #4 (White Album)

La música en sus variadas manifestaciones es el centro en torno al cual gravita la obra de Dave Muller, desde que sus dibujos empezaran a hacerse visibles en la escena de San Francisco y Los Ángeles a finales de los años ochenta. Esta experiencia musical –lo que hay de individual y colectivo en ella–, no constituye, sin embargo, una temática de fondo que recorre su trabajo, sino que se configura como el principal agente canalizador mediante el que explorar y representar un contexto mucho más amplio. La música es para Dave Muller un lugar que habitamos de manera individual y compartida, y con el que nos relacionamos a través de un inmenso repertorio de imágenes, actitudes y objetos asociados.

'Constellation #4 (White Album)' (2012), está formado por dos dibujos en acrílico sobre papel que representan *The White Album* de los Beatles en todos sus formatos de reproducción, desde el disco de vinilo hasta el reproductor digital. Muller se sirve de uno de los más reconocidos LPs de la historia de la música pop –precisamente uno blanco, una cubierta vacía que no contenía más que un troquelado con el nombre de la banda– para resignificar al oyente/fan como un sujeto activo en el proceso de escritura de esa misma historia.

Music in its various manifestations is the core around which the work of Dave Muller has gravitated, ever since his drawings began to appear in the San Francisco and Los Angeles scene at the end of the 1980s. This musical experience however, what is individual and collective in it, does not constitute a background theme that runs through his work, rather it is configured as the principal agent by means of which a much broader context is explored and represented. Music is for Dave Muller a place that we inhabit in an individual and shared manner, and which we relate to via an immense repertory of images, attitudes, and associated objects.

"Constellation #4 (White Album)" (2012) is comprised of two drawings in acrylic on paper that represent *The White Album* of the Beatles in all its forms of reproduction, from the record to the digital player. Muller uses one of the most known LPs in the history of pop music – precisely a white, empty record cover with nothing more than the embossed name of the band – to re-signify the listener/fan as an active subject in the process of writing that same history. It is these multiple formats, changing during the course of time, that in a more direct manner mediate between the musicians and the audience.

Son esos múltiples formatos, cambiantes a lo largo del tiempo, los que median entre los músicos y la audiencia de una manera más directa, son los objetos con los que nos relacionamos y los que en última instancia establecen esas relaciones cotidianas de identificación, mitificación y reappropriación de la música por parte del fan emancipado.

De este modo, Dave Muller se apropia en sus dibujos y obras de múltiples referencias e iconos con que está construida la esfera de la música, una esfera que, lejos de constituirse como un universo autónomo, está enraizada con políticas identitarias, con movimientos colectivos, con un contexto social y económico, político al fin y al cabo. A través de la descontextualización de estas imágenes, o mejor, a través de su recontextualización en una obra que no separa la parte representativa de la música de su parte material, Dave Muller consigue situarse y situarnos, en tanto que oyentes/fans, en un lugar desde el que configurarnos como sujetos.

They are the objects to which we relate and which ultimately establish the everyday relationships of identification, mythification, and re-appropriation of music of the emancipated fan.

In this manner, Dave Muller makes use in his drawings and works of multiple references and icons with which the sphere of music is constructed, a sphere that, far from being constituted as an autonomous universe, is linked to identitative politics, with collective movements, and with a social and economic context – at any rate a political context. Via the decontextualisation of these images, or more precisely, via their recontextualisation in a work that does not separate the representative side of the music from its material side, Dave Muller succeeds in situating himself and us, as listeners/fans, in a place from which to configure ourselves as subjects.

Constellation #4 (White Album) 2012

Acrílico sobre papel / Acrylic on paper

Primera parte: 114,9 x 404,5 x 5,1 cm

Segunda parte: 130,2 x 183,5 x 5,1 cm

Instalado: dimensiones variables

© Dave Muller

Cortesía del artista, Anthony Meier Fine Arts, San Francisco, y Gladstone Gallery, Nueva York



DAVE MULLER

San Francisco, 1964

Dave Muller vive y trabaja en Los Ángeles. Graduado en Chemistry & Arts (University of California, Davis), ha completado su formación en el Fine Arts Graduate Program (School of Visual Arts, Nueva York, 1990-1991) y con un Master of Fine Arts en California Institute of the Arts (Valencia CA, 1993).

A través de la relación con la música, los discos y sus representaciones, la obra de Dave Muller explora lo que hay de individual y colectivo en la construcción de las identidades culturales. Dibujante, coleccionista de discos, trompetista y DJ, combina estas facetas en un trabajo que parte del dibujo y se apropia de las imágenes del mundo del arte y de la música para reconstruir al individuo contemporáneo como una figura compleja, objeto y a la vez sujeto de las relaciones estéticas, sociales y políticas que se canalizan a través del contexto musical.

Además de su papel como programador y comisario, desde principios de los noventa su obra ha sido objeto de numerosas exposiciones individuales, como las realizadas más recientemente en Blum & Poe (Los Ángeles, 2004, 2007, 2009 y 2011), Anthony Meier Fine Arts (San Francisco, 2005, 2008 y 2010), Christian Stein (Milán, 2010), Gladstone Gallery (Bruselas, 2009), MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2008), The Institute of Contemporary Art (Boston, 2008), Gladstone Gallery (Nueva York, 2006), The Approach (Londres, 2000, 2003 y 2005), The Wrong Gallery (Nueva York, 2005), o San Francisco Museum of Modern Art (2004).

Su obra forma parte de las colecciones del Hammer Museum, Dallas Museum of Art, Solomon R. Guggenheim Foundation, Museum of Contemporary Art (Los Ángeles), MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MoMA Museum of Modern Art, o Whitney Museum of American Art. Entre las últimas muestras colectivas entre las cuales ha sido incluida figuran las realizadas en IKON Ltd (Santa Mónica, 2012), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2011), Lehmann Maupin (Nueva York, 2011), Otis College of Art and Design (Los Angeles, 2011), Centre Culturel Suisse (París, 2011), Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive (Berkeley, 2011), o Nasher Museum of Art (Durham, 2011).

Dave Muller lives and works in Los Angeles. A graduate in Chemistry & Arts (University of California, Davis), he completed his training in the Fine Arts Graduate Program (School of Visual Arts, New York, 1990-1991) and also received a Master's of Fine Arts from the California Institute of the Arts (Valencia CA, 1993).

Via the relationship with music, records, and their representations, the work of Dave Muller explores what is individual and collective in the construction of cultural identities. Draughtsman, record collector, trumpeter, and DJ, he brings together these facets in an oeuvre that starts from the drawing and appropriates images from the world of art and of music, in order to reconstruct the contemporary individual as a complex figure, object and at the same time subject of the aesthetic, social, and political relationships channelled through the musical context.

In addition to his activity as organiser of producer and curator, his work has been the object of numerous individual exhibitions since the early 1990s, such as those recently held at Blum & Poe (Los Angeles, 2004, 2007, 2009, and 2011), Anthony Meier Fine Arts (San Francisco, 2005, 2008, and 2010), Christian Stein (Milan, 2010), Gladstone Gallery (Brussels, 2009), MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2008), The Institute of Contemporary Art (Boston, 2008), Gladstone Gallery (New York, 2006), The Approach (London, 2000, 2003, and 2005), The Wrong Gallery (New York, 2005), and San Francisco Museum of Modern Art (2004).

His work belongs to the collections of the Hammer Museum, Dallas Museum of Art, Solomon R. Guggenheim Foundation, Museum of Contemporary Art (Los Angeles), MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MoMA Museum of Modern Art, and Whitney Museum of American Art. Recent group shows that have featured his work include those held at IKON Ltd (Santa Monica, 2012), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2011), Lehmann Maupin (New York, 2011), Otis College of Art and Design (Los Angeles, 2011), Centre Culturel Suisse (Paris, 2011), Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive (Berkeley, 2011), and Nasher Museum of Art (Durham, 2011).

Jeleton Las lilas de Jeleton #3

Para *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Jeleton presentan una nueva configuración de 'Las lilas de Jeleton', un proyecto de largo recorrido que comenzó en el 2002, donde investigan el intercambio simbólico entre tradición e identidad, así como su representación en los repertorios artísticos. A través de diversos lenguajes, como el dibujo, la poesía, la música, la performance, la literatura y el film, el equipo formado por María Ángeles Alcántara-Sánchez y Jesús Arpal-Moya desarrolla un trabajo que discurre entre el aprendizaje y la deconstrucción de lugares comunes en el arte. Motivos como las flores, presentes en el título, los dibujos ornamentales, la poesía adolescente o las canciones pop subrayan el potencial de diferentes procesos alegóricos.

El vinilo 'Las lilas de Jeleton #3' (2012), producido específicamente para la exposición, es una nueva vuelta de tuerca de este proceso. Es el tercero de una serie de singles de 7 pulgadas en los que invitan a colaboradores, músicos profesionales o *amateur*, a componer temas musicales originales para algunas de las poesías del libro *Las lilas de Jeleton*, extraídas del diario adolescente de María Ángeles Alcántara-Sánchez, editado por Belleza Infinita (2002). Para este tercer single deciden

For *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* Jeleton presents a new configuration of "Las lilas de Jeleton" (The Lilacs of Jeleton), a long-term project that began in 2002, in which they investigate the symbolic interchange between tradition and identity, as well as its representation in artistic repertories. Using diverse formal languages, such as drawing, poetry, music, performance, literature, and film, the group composed of María Ángeles Alcántara-Sánchez and Jesús Arpal-Moya carried out a work that runs between apprenticeship and the deconstruction of clichés in art. Motifs such as flowers, present in the title, ornamental drawings, adolescent poetry, or pop songs emphasise the potential of different allegoric processes.

The record "Las lilas de Jeleton #3" (2012), produced specifically for this exhibition, represents a new turn of the screw in this process. It is the third of a series of seven-inch singles for which they invite collaborators, professional or amateur musicians to compose original songs for some of the poetries taken from *Las lilas de Jeleton*, extracted from the adolescent diary of María Ángeles Alcántara-Sánchez, published by Belleza Infinita (2002). For this third single they have decided

interpretar ellos mismos las poesías desde una técnica de performance pop, sin ensayos, en el estudio de grabación y responde a su aprendizaje de formas musicales autodidactas y empoderadas.

Para ello, poesías del libro y de nueva creación, se combinan con la realización de la “banda sonora” de la película muda de super 8 ‘Cuento de Navidad: Nosce Te Ipsum’ que se expuso por primera vez en las navidades de 2008 (Espacio Abisal). Este film consta de tres capítulos protagonizados por Jeleton, a modo de pesadillas donde proyectan sus miedos en el pasado, presente y futuro (miedo a la mediocridad, a la irracionalidad y al sometimiento a la desigualdad social). La estructura de cuentos y su iconografía reflexiona sobre la percepción o invención de símbolos que nos rodean.

Para la inauguración, Jeleton realizará una performance dentro de la serie ‘Turntable Piece’ en la que, a partir de un vinilo seleccionado, interactúan “hablándole por encima, por debajo, parándolo, llevándolo hacia delante o hacia atrás, o rayándolo para contar, repetir o añadir lecturas y tiempos al propuesto por la grabación”. Actuaciones específicas en las que se van añadiendo o incorporando música, canto y coreografía. Con esta serie de actuaciones continúan con su investigación sobre la “anotación” como lugar de “amplificación” y “ramificación” de conocimientos en las distintas maneras de uso de la pieza de arte en un acto de “recepción-activa”.

to perform some of the poems themselves using the technique of performance pop, without rehearsals in the recording studio, and which responds to their apprenticeship of self-taught and empowered musical forms.

To this end, poems from the book and new ones are combined with the creation of a “soundtrack” for the silent Super-8 film “Cuento de Navidad: Nosce Te Ipsum” (A Christmas Story: Nosce Te Ipsum), which was screened for the first time at Christmas 2008 (Espacio Abisal). This film featuring Jeleton consist of three chapters presented as nightmares, where they project their fears to the past, present, and future (fear of mediocrity, of irrationality, and of being subject to social inequality). The structure of the stories and their iconography reflects on the perception or invention of the symbols that surround us.

For the exhibition's opening Jeleton will offer a performance from the series “Turntable Piece” in which, starting with a selected vinyl record, they will interact with it “talking to it above, from below, stopping it, moving it forward or back, scratching it to count, repeat, or add readings and times to that proposed by the recording.” Specific performances in which music, singing, and choreography are added or incorporated. With this series of performances they continue their investigation of the “annotation” as the site of “amplification” and “ramification” of knowledge in the different ways of using a piece of art in an act of “active reception”.

Land of poppies 2012

Dibujo dentro de *Histoire Politique Des Fleurs*.

Estudio sobre motivos decorativos florales /

Drawing inside *Histoire Politique Des Fleurs*.

Studio about decorative flowers



They now came upon more
And more of the big scarlet poppies,
and fewer and fewer of the other flowers, and
soon they found themselves in the midst of a great
meadow of poppies. Now it is well known that when
there are many of these flowers together their odor is
so powerful that anyone who breathes it falls asleep,
and if the sleeper is not carried away from the scent
of the flowers, he sleeps on and on forever. But Dorothy
did not know this, nor could she get away from the bright
red flowers that were everywhere about; so presently her
eyes grew heavy and she felt she must sit down to rest and to sleep.

Cuento de Navidad: Nosce Te Ipsum 2008

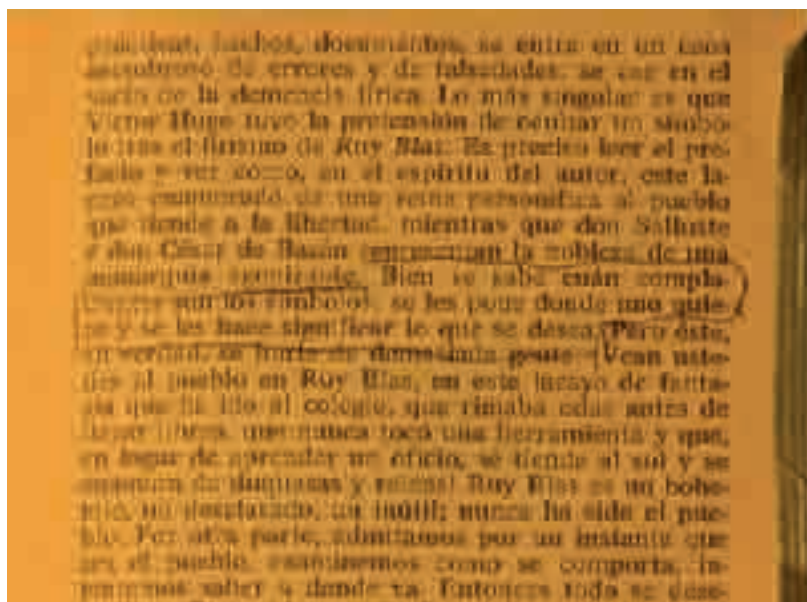
Película en super8 / Super8 film

Producida por Espacio Abisal



Gelen preparando humo como parte de los efectos especiales para la película / Gelen making fake smoke for the film as part of the special effect

Fotografía tomada por David Bestué



Cita de Zola, imagen que aparece en la película / Reference by Zola, still from the film

Las lilas de Jeleton - Rayos de flor 2012
Pruebas para la cubierta y adaptador para *single*
de porcelana, Luis Paadín / Essais for cover
and single porcelain adaptor, Luis Paadín
Producido por CA2M



JELETON

Formado en 1999

Founded in 1999

La actividad del equipo Jeleton, compuesto por María Ángeles Alcántara-Sánchez (Murcia, 1975) y Jesús Arpal-Moya (Barakaldo, 1972), está centrada en la exploración de repertorios iconográficos musicales y literarios a través de exposiciones y *workshops*, proyectos de investigación, documentación y archivo. Lejos de buscar una obra acabada y autónoma, sus actividades engloban lo documental, lo performativo y el registro que retroalimenta su trabajo para construir una visión de la experiencia artística como un aprendizaje, desde donde es posible explorar los repertorios simbólicos entre los que nos movemos como sujetos contemporáneos y activar así las múltiples subjetividades de un contexto en disputa.

Las metodologías híbridas de Jeleton, a medio camino entre la producción y la exposición, se han servido de los formatos de taller y estudio para desarrollar y presentar al público su trabajo. Han intervenido en diferentes exposiciones con sus obras en constante redefinición. Su actividad ha sido incorporada en numerosos proyectos de investigación y documentación, exhibiciones y *workshops* de instituciones y espacios artísticos como el Institut Ramon Llull (Barcelona, 2012), Arteleku (San Sebastián, 2012), ENPAP European Network for Public Art Producers (Bilbao, 2012), Proyecto Rampa (Madrid, 2012), s/t – contemporary art and culture (Berlín, 2012), General Public (Berlín, 2012), Bulegoa z/g (Bilbao, 2011), Arizko Dorretxea (Basauri, 2011), Galería Estrany - De la Mota (Barcelona, 2011), el proyecto TEXTO 1 (Barcelona, 2011), Centre d'Art La Panera (Lleida, 2011), Manifesta 8 (Murcia, 2010), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2010), Casa Vecina (México D.F., 2010), MACBA (Barcelona, 2010), Espacio Abisal (Bilbao, 2008), Le Centquatre (París, 2008), Museu de Pollença (2007), Fundació Luis Seoane (A Coruña, 2007), BCN Producció '06 (Barcelona, 2006), La Capella (Institut de Cultura de Barcelona, 2006 y 2011), Hangar (Barcelona, 2003-2005) o Sala Rekalde (Bilbao, 2002).

The activity of the group Jeleton, composed of María Ángeles Alcántara-Sánchez (Murcia, 1975) and Jesús Arpal-Moya (Barakaldo, 1972), is focused on the exploration of musical and literary iconographic repertories by means of exhibitions and workshops, research projects, documentation, and archives. Far from seeking a finished and autonomous work, their activities embrace the documental, the performative, and the recording, which feed back into their work in order to construct a vision of the artistic experience as apprenticeship, from where it is possible to explore the symbolic repertories among which we move as contemporary subjects and in this way activate the multiple subjectivities of a disputed context.

The hybrid methodologies of Jeleton, halfway between production and exhibition, have employed the formats of the workshop and the study to develop and present their work to the public. They have intervened in various exhibitions with their works, which are in a constant state of redefinition. Their activity has been incorporated in numerous research and documentation projects, exhibitions, and workshops in institutions and artistic spaces such as the Institut Ramon Llull (Barcelona, 2012), Arteleku (San Sebastián, 2012), ENPAP European Network for Public Art Producers (Bilbao, 2012), Proyecto Rampa (Madrid, 2012), s/t – contemporary art and culture (Berlin, 2012), General Public (Berlin, 2012), Bulegoa z/g (Bilbao, 2011), Arizko Dorretxea (Basauri, 2011), Galería Estrany - De la Mota (Barcelona, 2011), the project TEXTO 1 (Barcelona, 2011), Centre d'Art La Panera (Lleida, 2011), Manifesta 8 (Murcia, 2010), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2010), Casa Vecina (Mexico City, 2010), MACBA (Barcelona, 2010), Espacio Abisal (Bilbao, 2008), Le Centquatre (Paris, 2008), Museu de Pollença (2007), Fundació Luis Seoane (A Coruña, 2007), BCN Producció '06 (Barcelona, 2006), La Capella (Institut de Cultura de Barcelona, 2006 and 2011), Hangar (Barcelona, 2003-2005), and Sala Rekalde (Bilbao, 2002).

June Crespo ST

El trabajo de June Crespo se caracteriza por un uso experimental de la reproducción de la imagen y su explotación en el campo de las artes gráficas y la instalación escultórica. Aborda la escultura desde una perspectiva amplia, produciendo objetos que se sitúan en los márgenes del *assemblage*, del *collage* y de la fotografía sin cámara (scanners, Xerox y fotogramas).

En 'ST' (2011), una serie de impresiones y pósters forman una base sobre la que descansa el platillo de una batería. Este platillo, imagen paradigmática de la música pop y rock, desvela así sus cualidades estéticas y también los diferentes procesos de asociación que puede generar. Como Crespo señala: "Mis trabajos surgen de un gesto afectivo-asociativo sobre materiales recopilados, activados por una poética de encuentros y disposiciones pasajeras. La especificidad de los materiales impresos y los objetos coleccionados se ve sometida a nuevas relaciones que dan lugar a diversas formas de extrañamiento, apropiación y recontextualización (...) Definitivamente trato de extraer los objetos e imágenes del sistema de producción y consumo en el que circulan normalmente, para poner en juego sus posibilidades asociativas

June Crespo's work is characterised by the reproduction of the image and its exploitation in the field of graphic arts and sculptural installation. She approaches sculpture from a broad perspective, producing objects that are situated in the margins of the *assemblage*, the collage, and the camera-less photograph (scanners, Xerox, photograms).

In "ST" (2011), a series of prints and posters form a base on which a cymbal from a drum set rests. This cymbal, a paradigmatic image of pop and rock music, reveals its aesthetic qualities in this manner as well as the different processes of association that it can generate. As Crespo states, "my works arise from an affective-associative gesture on compiled materials, activated by a poetry of encounters and fleeting dispositions. The specificity of the printed materials and the collected objects is subject to new relations that lead to diverse forms of alienation, appropriation, and re-contextualisation [...]. I definitely try to extract the objects and images from the system of production and consumption in which they normally circulate, in order to free their associative possibilities and their capacity for generating new meanings. To deploy, and at the same time

ST 2011

Impresión lambda, posters offset y plato de batería /
Lambda print, offset print posters and crash
100 x 70 cm
Cortesía de la artista

y su capacidad para generar nuevos significados. Para desplegar, y al mismo tiempo frustrar, una potencialidad narrativa que se ve atravesada por un cruce entre alta y baja cultura”.

El trabajo de Crespo cuestiona un proceder a medio camino entre el *object trouvé* surrealista y la lógica del *bricoleur*. A partir de estos materiales fragmentados, amplificados, plegados sobre sí mismos y finalmente reorganizados en la construcción de nuevos objetos e imágenes, desarrolla un gabinete de curiosidades actualizado. Una *Wunderkammer* cuyos rastros se sitúan en territorios tan diversos como el de las producciones de las vanguardias históricas, los estudios etnográficos, pero también en espacios como la publicidad, la música, la exploración de lo cotidiano y la reflexión sobre lo circundante o más inmediato.

to frustrate, a narrative potential which is traversed by a mix of high and low culture.”

Crespo’s work questions a procedure halfway between the surrealist *object trouvé* and the logic of the *bricoleur*. Based on these materials that are fragmented, expanded, folded into themselves, and finally reorganised in the construction of new objects and images, she develops an updated cabinet of curiosities. A *Wunderkammer* whose traces are situated in territories as diverse as the productions of the historical avant-gardes, ethnographical studies, but also in spaces such as advertising, music, the exploration of the everyday, and reflection on the surrounding or most immediate.



JUNE CRESPO

Pamplona, 1982

Vive y trabaja en Bilbao tras licenciarse en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco EHU-UPV y realizar un intercambio con la Kunsthaus de Bregenz en Austria. Su trabajo se desarrolla en el campo de las artes, las artes gráficas y de la instalación escultórica para proponer nuevos significados sobre los objetos, imágenes y técnicas que toma de los sistemas de producción y consumo. El resultado es una obra que se sitúa en los márgenes de la escultura, la pintura, la fotografía y el vídeo, para desmontar las categorías previas y los valores predeterminados de las cosas que nos rodean.

El Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz le ha dedicado una exposición individual (*El rayo verde*, 2011) y bajo el nombre de *Sin Título* expuso su trabajo en la Casa Torre de Ariz (Basauri, 2010). Su obra ha sido incluida en diversas exposiciones colectivas como *Esta puerta pide clavo* (Galerie Tatjana Pieters, Gante, 2012), *Mitya* (Sala del Polvorín de la Ciudadela, Pamplona, 2012), *Teatro de Anatomía* (RMS El Espacio, Madrid, 2012), *Plano, peso, punto y medida* (Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, 2011), *Escenas Desechadas* (Narata, Bilbao, 2011), *Antes que todo* (CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010), *Guest Star/La estrella invitada/Izar gonbidatua* (Palacio del Condestable, Pamplona-Iruña, 2009), *Entornos Próximos* (Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2008) y en la Galería Carreras-Múgica (Bilbao, 2008).

Ha publicado *Escanografías. Vol.1/2* (San Sebastián: CO-OP ediciones, 2009) y ha recibido la beca Arte e Investigación del Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2010), la beca de Creación en Artes Plásticas de la Diputación de Bizkaia y la Beca Residernte de la Fundación Bilbao Arte (2006). Su obra ha recibido el Primer Premio 'Encuentros de jóvenes artistas de Navarra' (2007) y el Primer Premio 'Jóvenes Artistas de Pamplona' (2005).

Lives and works in Bilbao after graduating with a degree in Fine Arts from the Universidad del País Vasco EHU-UPV and taking place in an exchange with the Kunsthaus in Bregenz (Austria). Her work in the field of arts, graphic arts, and sculptural installation proposes new meanings for objects, images, and techniques taken from the systems of production and consumption. The result are works situated at the margins of sculpture, painting, photography, and video, breaking down the previous categories and pre-determined values of the objects that surround us.

She had an individual exhibition at the Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz (*El rayo verde*, 2011) and showed her work under the title *Sin Título* at Casa Torre de Ariz (Basauri, 2010). Her works have been included in various group shows such as *Esta puerta pide clavo* (Galerie Tatjana Pieters, Ghent, 2012), *Mitya* (Sala del Polvorín de la Ciudadela, Pamplona, 2012), *Teatro de Anatomía* (RMS El Espacio, Madrid, 2012), *Plano, peso, punto y medida* (Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, 2011), *Escenas Desechadas* (Narata, Bilbao, 2011), *Antes que todo* (CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010), *Guest Star/La estrella invitada/Izar gonbidatua* (Palacio del Condestable, Pamplona-Iruña, 2009), *Entornos Próximos* (Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2008), and at the Galería Carreras-Múgica (Bilbao, 2008).

She has published *Escanografías. Vol.1/2* (San Sebastián: CO-OP ediciones, 2009) and has received a grant for art and research from the Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2010), a grant for creation in visual arts from the Diputación de Bizkaia, and the resident grant from the Fundación Bilbao Arte (2006). Her work received the first prize at "Encuentros de jóvenes artistas de Navarra" (2007) as well as a first prize at "Jóvenes Artistas de Pamplona" (2005).

Robert Crumb

Fanny Brice

Weems String Band

Tribal Musette

The Stuff that Dreams
are Made of

Los dibujos de Robert Crumb, al margen de su extensión –de retratos a historias recogidas en amplios volúmenes–, remiten siempre a universos complejos, densos y ramificados. Formado como ilustrador de tiras cómicas en publicaciones humorísticas y directamente relacionado con un modo de observar la realidad que hunde sus raíces en las culturas del *underground* y del mundo del *fanzine*, Robert Crumb no parte únicamente de su subjetividad para construir sus viñetas, sino de un profundo conocimiento de los temas que trata. Aspectos que se apoyan, sobre todo, en un imaginario colectivo en el que la música y todas las actitudes de su producción, apropiación y experiencia cobran gran protagonismo. Y son precisamente estos contextos los que quedan activados en sus obras a través de una galería de personajes reales y ficticios. A partir de ellos, Crumb se sirve de la ironía para crear escenas que ahondan en los lugares comunes de las actitudes de los fans o en la construcción del ídolo musical en tanto que objeto de culto, para llevarlos a extremos –a veces absurdos, a veces crueles, a veces tiernos– desde donde desmontar los estereotipos con que se construyen.

Apart from their extension ranging from portraits to stories collected in thick volumes, Robert Crumb's drawings always refer to complex, dense, and intricate universes. Trained as an illustrator of comic strips in humoristic publications and directly related to a way of seeing reality that has profound roots in the cultures of the underground and in the world of the fanzine, Robert Crumb does not start solely from his subjectivity to create his comics, but from a broad knowledge of the themes that he addresses. Aspects built primarily on a collective imagery in which music and all the attitudes of its production, appropriation, and experience take on great relevance. It is precisely these contexts which are activated in his works by means of a gallery of characters both real and fictional. Starting off from these characters, Crumb utilises irony to create scenes that profoundly explore the pervading clichés of the attitudes of fans or the construction of the musical idol as an object of adoration, in order to push them to extremes – sometimes absurd, sometimes cruel, sometimes tender – form which to dismantle the stereotypes with which they are constructed.

By means of the drawing, Robert Crumb's work is developed in his own books and stories as much



Fanny Brice 1999

Tinta sobre papel / Ink on paper
25,4 x 21 cm

Cortesía del artista, Paul Morris,
y David Zwirner, Nueva York
© Robert Crumb, 1999

Weems String Band 2001

Tinta y fluido corrector sobre papel /
Ink and correction fluid on paper
35 x 27 cm

Cortesía del artista, Paul Morris,
y David Zwirner, Nueva York
© Robert Crumb, 1999

A partir del dibujo, el trabajo de Robert Crumb se desarrolla tanto en sus propios libros e historias como a través de los productos relacionados con la música: 'Tribal Mussette' (2008) serviría de portada al álbum de Dominique Cravic et les Primitifs du Futur (Universal, 2008) o 'The Stuff that Dreams are Made of' (2005) es casi un fragmento autobiográfico donde satiriza sobre la figura del coleccionista de música (él mismo) para ilustrar una compilación de country y blues de los años veinte y treinta (Yazoo, 2006).

Podría decirse, sin embargo, que sus viñetas son fotogramas de historias más amplias que revelan los complejos y difusos límites de la música –entre los que el autor está engarzado–, desde su producción y absorción hasta sus formas de representación y evaluación. Y quizás sea en este último ámbito donde más incisivo resulta el trabajo de Robert Crumb, como en 'Weems String Band' (2001) o 'Fanny Brice' (1999), al devolver el protagonismo y colocar en la primera fila del estrellato a todos aquellos que un día hicieron vibrar al público y hoy parecen olvidados.

as in products related to music: "Tribal Mussette" (2008) served as the record cover for the album by Dominique Cravic et les Primitifs du Futur (Universal, 2008) or "The Stuff that Dreams are Made of" (2005) is almost an autobiographic fragment, in which he satirises the figure of the music collector (himself) to illustrate a compilation of country and blues songs from the 1920s and 1930s (Yazoo, 2006).

One could say, however, that the comics are snapshots from more ample stories that reveal the complex and diffuse limits of music – in which the author is himself involved – from its production and reception to its forms of representation and evaluation. Perhaps it is in this latter area in which Robert Crumb's work is most incisive, such as in "Weems String Band" (2001) or "Fanny Brice" (1999), giving back the prominence, and placing in the first row of stardom, all those who once thrilled the public and today seem forgotten.



— R. G. (1911)

WEEMS STRING BAND



Tribal Musette 2008

Tinta y fluido corrector sobre cartulina /
Ink and correction fluid on cardstock
24 x 27 cm

Cortesía del artista, Paul Morris, y David Zwirner, Nueva York
© Robert Crumb, 1999

The Stuff that Dreams are Made of 2005

Tinta y fluido corrector sobre papel /
Ink and correction fluid on paper
31 x 24 cm

Cortesía del artista, Paul Morris, y David Zwirner, Nueva York
© Robert Crumb, 1999

THE STUFF THAT DREAMS ARE MADE OF

AFTER FORTY
YEARS, AT
LAST IT'S
MINE!!

THE DEAD SEA SCROLLS
OF RECORD COLLECTING!

NICE
CLEAN COPY
TOO... LOOK AT
THE LUSTER
OF THOSE
GROOVES!

JUST
ARRIVED
AFTER
MONTHS OF
TEDIOUS
NEGOTIA-
TIONS!

SUPER RARITIES & UNISSUED
GEMS OF THE 1920s & '30s

ROBERT CRUMB

Filadelfia, 1943

El guionista y dibujante Robert Crumb comenzó su carrera en estrecho contacto con el mundo del *fanzine* y las publicaciones *underground* de finales de los años sesenta y trabajando como ilustrador en colaboraciones para diversas publicaciones. A partir de entonces, y tras obtener reconocimiento internacional a través de algunos de sus personajes y de portadas de discos muy influyentes en los entornos del movimiento *hippie*, su trabajo se ha servido del cómic para elaborar una visión satírica de la cultura contemporánea. Con una galería de personajes y situaciones que llevan al absurdo las convenciones sociales y políticas incidiendo sobre los estereotipos de raza, género y sexualidad, sus historias ofrecen una perspectiva alternativa a los discursos dominantes que se ha visto reforzada con la publicación, a partir de los años ochenta, de sus propios libros en solitario.

Robert Crumb ha realizado diversas exposiciones individuales de su trabajo como las realizadas a partir de su reconocida publicación *The Book of Genesis Illustrated by R. Crumb* (W.W. Norton, 2009) exponiendo sus dibujos en Hammer Museum (Los Ángeles, 2009) y posteriormente en David Zwirner Gallery (Nueva York, 2010) para después itinerar por en diversas instituciones como Portland Art Museum (Oregón), Columbus Museum of Art (Ohio), Bowdoin College Museum of Art (Brunswick, Maine), o San Jose Museum of Art (San José, CA). En el año 2012, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ha dedicado una retrospectiva a su trabajo y ha sido objeto de más muestras en solitario en instituciones internacionales entre las que figuran el Museum of American Illustration (Nueva York, 2011), Yerba Buena Center for the Arts (San Francisco, 2007) –esta última, en una exposición que itineraría por Estados Unidos durante los años 2008 y 2009 a Seattle, Filadelfia, Boston y Santa Ana–, Whitechapel Gallery (Londres, 2005), Musueum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, 2005) o Museum Ludwig (Colonia, 2004). Su obra pudo ser vista en el Pabellón de Dinamarca de la 54 Bienal de Venecia (2011).

Su obra forma parte de las colecciones de importantes museos e instituciones internacionales como Brooklyn Museum (Nueva York), Carnegie Museum of Art (Pittsburgh), Museum Ludwig (Colonia) o MoMA (Nueva York).

The scriptwriter and draughtsman Robert Crumb began his career in close contact with the world of fanzines and underground publications from the end of the 1960s and worked as an illustrator for various publications. From then on, and after achieving international recognition thanks to some of his characters and the covers of records that were very influential in the hippy movement, his work has used the comic to elaborate his satiric vision of contemporary culture. With a gallery of characters and situations that take social and political conventions to the point of absurdity, emphasising the stereotypes of race, gender, and sexuality, his stories offer an alternative perspective on the dominant discourses, reinforced with the publication of his own books from the 1980s on.

Robert Crumb has had various individual exhibitions of his work, such as those realised after his well-known publication *The Book of Genesis Illustrated by R. Crumb* (W.W. Norton, 2009), presenting his drawings at the Hammer Museum (Los Angeles, 2009) and subsequently at David Zwirner Gallery (New York, 2010), later travelling to various venues such as the Portland Art Museum (Oregon), Columbus Museum of Art (Ohio), Bowdoin College Museum of Art (Brunswick, Maine), and the San Jose Museum of Art (San Jose, CA). In 2012, the Musée d'Art Moderne de la Ville in Paris dedicated a retrospective to his work and it has been the object of individual shows at international institutions such as the Museum of American Illustration (New York, 2011), Yerba Buena Center for the Arts (San Francisco, 2007) – this last exhibition toured the United States and was shown in Seattle, Philadelphia, Boston, and Santa Ana during 2008 and 2009 –, Whitechapel Gallery (London, 2005), Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, 2005), and Museum Ludwig (Cologne, 2004). His work was exhibited in the Danish Pavilion during the 54 Biennale di Venezia (2011).

Leading museums and international institutions include his work in their collections, such as the Brooklyn Museum (New York), Carnegie Museum of Art (Pittsburgh), Museum Ludwig (Cologne), and MoMA (New York).

Azucena Vieites Fundido encadenado / Break You Nice

A través de las piezas que conforman 'Fundido encadenado. Break Your Nice', Azucena Vieites trata de representar un momento –concreto, presente, un universo– de la cultura contemporánea, pero también una experiencia de paso cuya intensidad se irá difuminando. La primera parte del título hace referencia a una palabra técnica que se utiliza en vídeo y que consiste en editar imágenes a través de transiciones graduales entre unas secuencias y otras. La segunda parte proviene de un videoclip del grupo Scream Club. Este juego de palabras visualiza el terreno donde Vieites suele trabajar, al desarrollar modos de hacer de corta y pega, al jugar con la descontextualización de las imágenes y los versionados propios de la cultura DIY (*Do-It-Yourself*, hazlo tu mismo), pero también, como suele subrayar “de un feminismo DIY”. Todas estas técnicas son las habituales del *fanzine*, que tienen sus genealogías en movimientos sociales y artísticos como el punk, el postpunk, el dadaísmo, el situacionismo o los movimientos de liberación feministas y LGTB. La serigrafía le sirve en este caso para volcar sobre un soporte (papel) *collages* y dibujos anteriores, además de otras “imágenes encontradas”, procedentes de su entorno y de la cultura popular contemporánea (revistas, música, folletos, etc.).

By way of the pieces that comprise “Fundido encadenado. Break Your Nice” (Dissolve. Break Your Nice), Azucena Vieites attempts to represent a moment – specific, present, a universe – of contemporary culture, but also a momentary experience whose intensity will blur. The first part of the title refers to a technical term used in film and which consists of editing images employing gradual transitions between one shot and the next. The second part comes from a video clip from the group Scream Club. This play of words illuminates the territory where Vieites habitually works, developing modes of making of cut and paste, when she plays with the decontextualisation of images and the versioning which are part of the DIY (*Do-It-Yourself*) culture, but also, as she emphasises, of a “DIY feminism.” All of these techniques are common to the *fanzine* and have their roots in social and artistic movements such as punk, postpunk, Dadaism, the Situationists, or the feminist movements and LGTB liberation. The silkscreen serves in this case to place collages and previously-made drawings on a support (paper), as well as other “found images” stemming from her surroundings and from contemporary popular culture (magazines, music, flyers, etc.).

En *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Vieites presenta una serie de trabajos cuyos contenidos van generando lecturas densas y ramificadas de sus intereses y autobiografía. Así, una de ellas documenta una exposición de la propia artista, en la que, a través de una serie de filtros por los que pasa la imagen (de la foto en color a la fotocopia en blanco y negro, a su ampliación para obtener un fotolito y hacer la serigrafía), trata de remitir a la edición de *fanzines*, donde la sensación de color se da por el uso del mismo material de impresión. En otra, trabaja a partir de un folleto de carácter activista de mediados de los 80 que anuncia una Asamblea de Mujeres de Euskadi (Euskadiko Emakumeen Assemblada). El eslogan dice “que no se queden contigo, quédate con nosotras”. Al lado, otra serigrafía contiene un filtrado más abstracto y gráfico sobre una página de una agenda alemana de mujeres, comprada a principios de los años noventa en Berlín, momento en que acababa de terminar Bellas Artes. Para terminar este bloque, una serigrafía que toma como base una revista de cultura popular contemporánea anglosajona, tipo *The Face* o *ID*, con varios chicos como objeto de la representación. En el bloque superior, dentro de las serigrafías seleccionadas para la exposición, imágenes abstractas realizadas a partir de rayados o de fotografías de dibujos conviven con otras como el recorte de una revista cuya escena y texto inferior remiten al trabajo de la diseñadora Vivienne Westwood, personaje fundamental en la configuración del punk. Todas ellas componen un modo de percibir la imagen que, según Vieites, “no pase solo por los ojos, sino por una idea de los sentidos más ‘expandida’, la misma sensación que te puede provocar la música”.

In *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* Vieites presents a series of works whose content generates dense and ramified readings of her interests and autobiography. Thus, one of them documents an exhibition by the artist herself, in which, using a series of filters through which the image is passed (from a colour photograph to a photocopy in black and white, to its amplification to obtain the stencil and make the silkscreen), she alludes to the publication of *fanzines*, where the sensation of colour is provided by the use of the same material of printing. In another work, she starts with an activist flyer from the mid-1980s announcing an assembly of women in the Basque Country (Euskadiko Emakumeen Assemblada). The slogan states “don’t let them have you, join up with us”. Beside this, another silkscreen contains a filtration more abstract and graphic over a page from a German diary for women, bought at the beginning of the 1990s in Berlin, when she had just finished studying fine arts. A silkscreen finishes off this block which is based on a contemporary British popular culture magazine, something like *The Face* or *ID*, with various boys as the object of representation. In the upper block of the silkscreens chosen for this exhibition, abstract images realised from scratches or photographs of drawings coexist with others such as clipping from a magazine whose image and text refer to the work of the fashion designer Vivienne Westwood, a fundamental figure in the configuration of punk. All of them make up a mode of perceiving the image that, according to Vieites, “does not only go through the eyes, but through a more “expanded” idea of the senses, the same sensation that can be provoked by music.”

Fundido encadenado / Break You Nice 2012
Serigrafía sobre papel / Silk screen printing on paper
Cortesía de la artista y MUSAC
Fotografías de Azucena Vieites



AZUCENA VIEITES

San Sebastián, 1967

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco EHU-UPV, Azucena Vieites –profesora de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca desde 2012–, ha desarrollado su trabajo como un medio reivindicativo que opera sobre un espacio de práctica artística, cultural y activista al mismo tiempo. Desde que en 1994 fundara junto con Estibaliz Sadaba y Yolanda de los Blueis el colectivo Erreakzioa-Reacción, su actividad artística se ha centrado en el trabajo con lo colectivo y la vinculación con el feminismo a través de diversos proyectos que cubren desde la edición y publicaciones, hasta conferencias, exposiciones y talleres.

Con el *fanzine* como referencia y forma de expresión desde sus inicios, el trabajo de Azucena Vieites se ha servido del espíritu de la cultura DIY –‘Hazlo Tú Misma’, según su definición– de ciertas prácticas musicales para, sin necesidad de grandes infraestructuras, documentar y producir la propia representación, crear redes y conectar con tejidos sociales que continúan con una tradición del pensamiento feminista a la hora de generar contextos y espacios de trabajo que doten de poder a las mujeres.

El trabajo de Azucena Vieites ha sido expuesto de manera individual en el MUSAC (León, 2012), Galería Moisés Pérez de Albéniz (Pamplona, 2011), Galería Fúcares (Madrid, 2003, 2005 y 2009), masART Galería (Barcelona, 2007), Galería Adhoc (Vigo, 2006), Sala Rekalde (Bilbao, 2005) y Galería DV (San Sebastián, 1997 y 2002), entre otras. Entre las exposiciones colectivas en las que se ha incluido su obra destacan las realizadas en la Galería Moriarty (Madrid, 2011), ARTIUM Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, 2005 y 2011), The National Brukenthal Museum (Sibiu, 2011), Centre d’Art La Panera (Lleida, 2010), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2010), MARCO Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2003 y 2010), Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2010), CGAC Centro Galego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2007 y 2009), Museo Guggenheim Bilbao (2007), Sala Rekalde (Bilbao, 2002), Museo Bellas Artes de Bilbao (2001), Sprengel Museum (Hannover, 2000) o IVAM Institut Valencià d’Art Modern (2000).

Holding a degree in Fine Arts from the Universidad del País Vasco EHU-UPV, Azucena Vieites – professor on the faculty of the Fine Arts department at the Universidad de Salamanca since 2012 – has evolved her work as a protest medium which operates at the same time in a space of artistic, cultural, and activist practice. Ever since she founded the Erreakzioa-Reacción collective together with Estibaliz Sadaba and Yolanda de los Blueis in 1994, her artistic activity has focussed on working with the collective and on the link with feminism, by means of various projects ranging from publishing and books, to talks, exhibitions, and workshops.

With the *fanzine* as a reference and form of expression since her beginnings, Azucena Vieites’ work has drawn on the spirit of the DIY (do-it-yourself) culture of certain musical practices, for – without needing large infrastructures – documenting and producing her own representation, creating networks, and connecting with social networks that continue a tradition of feminist thought when it comes to generating contexts and spaces for working which empower women.

Azucena Vieites’ works have been shown in individual exhibitions at MUSAC (León, 2012), Galería Moisés Pérez de Albéniz (Pamplona, 2011), Galería Fúcares (Madrid, 2003, 2005, and 2009), masART Galería (Barcelona, 2007), Galería Adhoc (Vigo, 2006), Sala Rekalde (Bilbao, 2005), and Galería DV (San Sebastián, 1997 and 2002), among others. The major group exhibitions that have featured her work include those at Galería Moriarty (Madrid, 2011), ARTIUM Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, 2005 and 2011), The National Brukenthal Museum (Sibiu, 2011), Centre d’Art La Panera (Lleida, 2010), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2010), MARCO Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2003 and 2010), Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2010), CGAC Centro Galego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2007 and 2009), Museo Guggenheim Bilbao (2007), Sala Rekalde (Bilbao, 2002), Museo Bellas Artes de Bilbao (2001), Sprengel Museum (Hannover, 2000), and IVAM Institut Valencià d’Art Modern (2000).

Cover versions, habitando por segunda vez

Como alternativa a la encarnación directa de ideologías, posicionamientos o sensibilidades en productos culturales desarrollados a la medida, artistas como Daniel Jacoby, Icaro Zorbar, Lyota Yagi, Discoteca Flaming Star, William Cordova, Bozidar Brazda y Ruth Ewan han trabajado en la constitución de modos de existencia o modelos de acción a través de la resocialización de elementos ya existentes, una práctica que en las culturas musicales pop ha sido tipificada en formatos como los de las *cover versions* –o versiones de canciones de otras bandas o músicos– cuyas interpretaciones pueden estar muy alejadas de los planteamientos originales de sus autores, resignificándolas para dotarlas de nuevas vidas y posicionamientos.

Cover versions, inhabiting for the second time

As an alternative to the direct expression of ideologies, positionings, or sensibilities in cultural products made to measure, artists such as Daniel Jacoby, Icaro Zorbar, Lyota Yagi, Discoteca Flaming Star, William Cordova, Bozidar Brazda, and Ruth Ewan have worked in the constitution of modes of existence or models of action by means of the re-socialisation of already existing elements, a practice which in the pop musical cultures has been exemplified by formats such as that of the cover versions – versions of the songs of other bands – whose interpretations can be very far from the original approach of their authors, thus re-signifying them in order to lend them new ideas and positionings.

Daniel Jacoby Every Little Thing She Does Is Magic

La fractura, la duda, el cuestionamiento y la ironía son elementos recurrentes en el trabajo de Daniel Jacoby. A través de diferentes proyectos, Jacoby cuestiona las percepciones de lo real, altera las concepciones preestablecidas y los discursos dados para basar su posicionamiento en una eterna contingencia que imposibilita la creación de un discurso único. Sus obras, desarrolladas a través del vídeo, la instalación o diversas actuaciones con diferentes agentes, parten de una realidad compartida para, a través de su intermediación, generar un sentimiento extraño mediante técnicas en apariencia asépticas y objetivas, que debilitan cualquier posición autoritaria o hegemónica. Así, un discurso de Hugo Chávez es reelaborado palabra por palabra siguiendo un orden alfabético; reconstruye el 'Für Elise' (Para Elisa) de Beethoven organizando las notas de la más grave a la más aguda; o elabora un archivo con las imágenes que a un grupo de personas les remiten los conceptos de "grande" y "pequeño". En *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Jacoby presenta 'Every Little Thing She Does Is Magic' (2010) cuestionando las licencias poéticas de los autores o las aparentemente inamovibles leyes de la gramática.

Fracture, doubt, inquiry, and irony are the recurrent elements in the work of Daniel Jacoby. In his various projects Jacoby questions the perceptions of reality, alters pre-established conceptions and the accepted discourses, so as to base his position on an eternal contingency that makes impossible the creation of a single discourse. His works, realised in video, installations, or diverse performances with different agents, start from a shared reality in order to generate, by means of their intermediation, a peculiar feeling using techniques apparently aseptic and objective but which debilitate any authoritative or hegemonic positions. A speech by Hugo Chávez is thus re-elaborated word for word in alphabetic order; he reconstructs Beethoven's "Für Elise" (For Elisa) organising the notes from the lowest to the highest; or elaborates an archive with images which for a group of persons represent the concepts of "large" and "small". In *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* Jacoby presents "Every Little Thing She Does Is Magic" (2010), questioning the poetic licenses of authors or the apparently immovable laws of grammar.

Invisible Sun is a Spanish tribute band that plays music by The Police. Their customary repertory

Every Little Thing She Does Is Magic
(Grammatically Corrected Version Interpreted by Invisible Sun) 2010
Vídeo monocal HD / Monocal HD video, B/N 4' 28"
Cortesía del artista

Invisible Sun es una banda española tributo a The Police. Dentro de su repertorio habitual, incluyen una versión fiel a la original de 'Every Little Thing She Does Is Magic' del grupo inglés. Con la ocasión de *7 Songs*, una exposición que proponía la canción como formato único, Daniel Jacoby invitó a esta banda a grabar dicha canción con una mínima modificación: la corrección de un error gramatical en el estribillo. Donde Sting canta "she do", Christophe Riou, vocalista de la versión que constituye la pieza, entona el coro con la conjugación adecuada de acuerdo a la normativa de la lengua inglesa: "she does". La realización de un videoclip en blanco y negro, editado a partir de tomas de la grabación en estudio de la canción, pretende reafirmar la corrección y darle presencia a la versión que se cree objetivamente correcta.

No obstante, se puede percibir el titubeo del cantante al pronunciar esas palabras, dada la incomodidad de tener que utilizar el verbo "to do" en tercera persona, en lugar de en segunda. Jacoby ironiza sobre la rigurosidad, poniendo una regla gramatical por encima de toda libertad poética y echando a perder la consonancia de esas líneas de la canción de Police por una obstinación lingüística.

includes a version true to the original of "Every Little Thing She Does Is Magic" by the English group. On occasion of *7 Songs*, an exhibition that proposed the song as the only format, Daniel Jacoby invited this band to record the song with a minimal modification: the correction of a grammatical error in the chorus. While Sting sings "she do", Christophe Riou, the singer of the version that constitutes the work, sings the chorus with the correct conjugation of the verb in accordance with normative English, that is, "she does". The production of a video clip in black and white, edited from the takes of the recording of the song made in the studio, sets out to reaffirm the correction and lend presence to the version that is objectively believed to be correct.

Nevertheless, one perceives the hesitation of the singer to pronounce these words, given the discomfort of having to utilise the verb "to do" in the third person instead of the second. Jacoby mocks the rigor of placing a grammatical rule above all poetic liberty and squandering the consonance of those lines in the song by The Police for linguistic obstinacy.







DANIEL JACOBY

Lima, 1985

Graduado por la Universitat de Barcelona, donde obtuvo el máster en Producción Artística e Investigación, Daniel Jacoby ha complementado su formación en Frankfurt am Main (Städelschule) y con residencias en Japón (Tokyo Wonder Site), Holanda (ARE Artists Residencies Enschede) y Luxemburgo (Casino Luxembourg). Su obra no tiene un formato predefinido, sino que se adapta a los pequeños relatos y fragmentos extraídos de la realidad que constituyen la base de sus investigaciones artísticas, abarcando instalaciones, performances, publicaciones y vídeos, entre otros medios. Son precisamente esas narraciones de diversos aspectos muy concretos de la realidad, a menudo dadas por sentadas, las que Daniel Jacoby descontextualiza, interviene y tensa a veces hasta el absurdo para hacer de ellas lugares desde los que cuestionar el entorno inmediato, un contexto conformado a través de los medios de comunicación, los objetos que nos rodean y nuestra propia subjetividad.

Ha expuesto de manera individual en el Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain (Luxemburgo, 2012), ARE Artists Residencies Enschede (2011), Espacio Trapézio (Madrid, 2011), Galería Toni Tàpies (Barcelona, 2010), Square Studio (Barcelona, 2009) o Museu Abelló (Mollet del Vallès, 2009), entre otras. Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas de diversas instituciones, galerías y espacios expositivos entre las que destacan el Centre d'Art La Panera (Lleida, 2011), Tokyo Wonder Site (2010), Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 2010), el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2010), la Galería Nogueras Blanchard (Barcelona, 2010), la asociación cultural KKKB (Barcelona, 2010), el Centro Cultural Cajasol (Sevilla, 2010), el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2009), el Centre d'Estudis i Documentació del MACBA (Barcelona, 2009), la Galería Santa Fé (Bogotá, 2008) o el MEIAC (Badajoz, 2009). Su obra ha sido mostrada en el programa *Solo Projects* de ARCO (Madrid, 2012), los Rencontres Internationales (París, 2011), la XI Bienal de Cuenca (Cuenca, Ecuador, 2011) o el festival Loop'08 (Barcelona, 2008).

Daniel Jacoby es co-editor de *Texto*, un proyecto independiente en torno a textos de artistas que se desarrolla en formato libro y web. Es asimismo cofundador de *Cháchara*, un programa de desarrollo de charlas informales que se llevan a cabo en diferentes espacios.

A graduate of the Universitat de Barcelona, where he did his master's in Artistic Production and Investigation, Daniel Jacoby has supplemented his training in Frankfurt am Main (Städelschule) and with residencies in Japan (Tokyo, Wonder Site), the Netherlands (ARE Artists Residencies Enschede), and Luxemburg (Casino Luxembourg). His work does not employ a pre-defined format, but is rather adapted to the brief stories and fragments extracted from reality that form the basis of his artistic investigations, expressed in installations, performances, publications, and in videos, among other media. It is precisely these narrations of very concrete and diverse aspects of reality, often taken for granted, which Daniel Jacoby decontextualises, intervenes in, and sometimes strains to the point of absurdity, in order to make them sites from which to question the immediate environment, a context shaped by the media of communication, the objects that surround us, and our own subjectivity.

He has had individual exhibitions in the Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain (Luxembourg, 2012), ARE Artists Residencies Enschede (2011), Espacio Trapézio (Madrid, 2011), Galería Toni Tàpies (Barcelona, 2010), Square Studio (Barcelona, 2009), and the Museu Abelló (Mollet del Vallès, 2009), among others. He has also participated in group shows in various institutions, galleries, and exhibition spaces, principle among them the Centre d'Art La Panera (Lleida, 2011), Tokyo Wonder Site (2010), Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 2010), the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2010), Galería Nogueras Blanchard (Barcelona, 2010), the cultural association KKKB (Barcelona, 2010), the Centro Cultural Cajasol (Seville, 2010), the Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2009), the Centre d'Estudis i Documentació del MACBA (Barcelona, 2009), Galería Santa Fé (Bogotá, 2008), and MEIAC (Badajoz, 2009). His work has been presented during the programme *Solo Projects* at ARCO (Madrid, 2012), the Rencontres Internationales (París, 2011), the XI Bienal de Cuenca (Cuenca, Ecuador, 2011), and the festival Loop'08 (Barcelona, 2008).

Daniel Jacoby is the co-editor of *Texto*, an independent project featuring texts by artists realised in online and book formats. He is also co-founder of *Cháchara*, a programme of informal talks conducted in different spaces.

Icaro Zorbar Instalaciones atendidas #1/4/5/6

La serie de Icaro Zorbar 'Instalaciones atendidas', desarrolladas desde 2005, suponen un ejercicio híbrido a medio camino entre la performance y la instalación, siempre asociadas con la experiencia musical. Un conjunto de objetos comunes –tocabiscos, ventiladores, cintas, discos de vinilo, grabadoras, amplificadores– se disponen en la sala formando una delicada construcción. Estos elementos son activados por el propio Zorbar para generar diversas lecturas y variados vínculos emotivos, sociales, tecnológicos, simbólicos e ideológicos. El artista se sitúa entonces en un rol a medio camino entre el autor y el fan, activando los diferentes aparatos de manera cuidadosa: se mantiene atento hasta al final de una canción; da cuerda a los mecanismos de las cajas de música y articula coreografías entre ellos; ubica las agujas de un tocadiscos para coincidir en una frase; cambia, rebobina e incluso enhebra la cinta de un casete.

En *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Zorbar desarrollará un concierto específico a través de diferentes instalaciones. Como la '#6' (2007), donde una cinta de audio que reproduce el *Dolente Immagine* de Vincenzo Bellini interpretado por Cecilia Bartoli, viaja desde un casete en el suelo hacia el

The series "Instalaciones atendidas" (Attended Installations) by Icaro Zorbar, which he has worked on since 2005, consists of a hybrid exercise halfway between performance and installation and always associated with the musical experience. An ensemble of common objects – record players, fans, tapes, records, tape recorders, amplifiers – are distributed in the room forming a delicate construction. These elements are activated by Zorbar himself in order to generate diverse readings and varied emotional, social, technological, symbolic, and ideological connections. The artist thus situates himself in an intermediate role between the author and the fan, carefully activating the different apparatuses. He stands at attention until a song has finished; winds up the mechanisms of the music boxes and articulates choreographies in the midst of them; places the needle of a record player to coincide with a phrase; changes, rewinds, and even re-threads the tape of a cassette.

In *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* Zorbar performs a specific concert by means of different installations. As in "#6" (2007), where an audio tape that reproduces the aria *Dolente Immagine* by Vincenzo Bellini, performed by Cecilia Bartoli, travels from a cassette on the floor to the fan, floats through

Ventilador, instalación atendida #6 2007

Instalación atendida (grabadora, cassette, ventilador y amplificación) / Attended Installation (tape recorder, cassette, air vent and amplification)

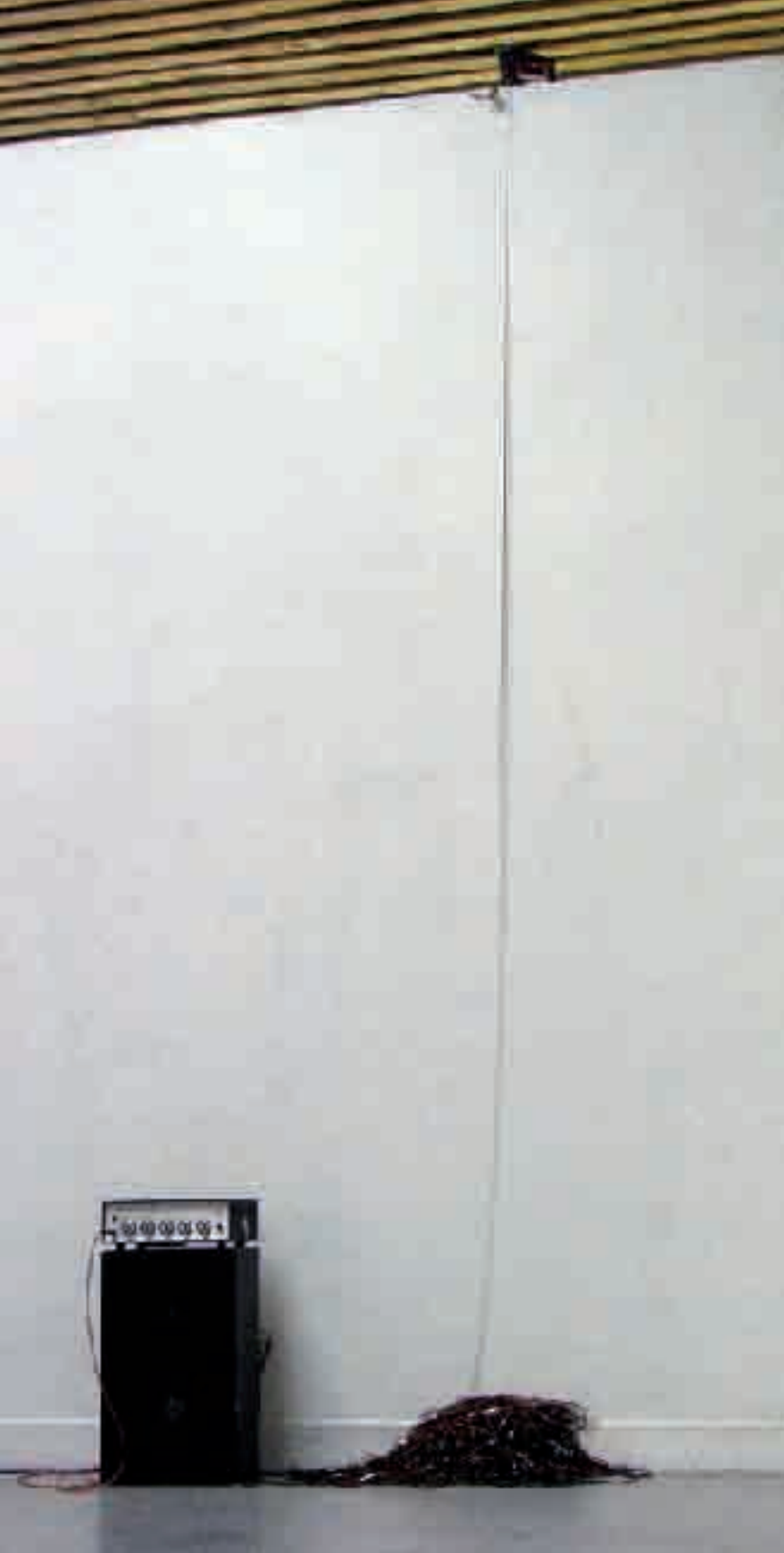
Medidas variables

Cortesía del artista

ventilador para después volar por el aire y finalmente hacer un dibujo en el suelo. Mientras, en la '#1' (2005), la voz de Nat King Cole interpreta 'Nadie me quiere' de Fernando Lobo y Antonio María, acompañando el lamento del cantante con la lenta caída de una cinta de casete. En la '#5' (2006), unos mecanismos de cajas de música ensayan una elaborada coreografía al son de *El lago de los cisnes*, chocando entre ellos, mezclando sus melodías y cayéndose hasta silenciarse. Por último, en la '#4' (2006), dos tocadiscos reproducen al mismo tiempo 'Llegando a ti', tema de Pepe Aguilar según la versión de María Dolores Pradera, para repetir una y otra vez la misma frase: "poco a poco", convirtiendo la experiencia en un proceso casi histérico. Como él mismo señala, "trabajo con máquinas, sonidos y proyecciones en circunstancias que se relacionan con los sentimientos entre las personas. Eso es lo que realmente me inspira. Intervengo, doy voz, destino, propongo conversaciones, formulo encuentros y separaciones...".

the air, and finally forms a drawing on the floor. Meanwhile, in "#1" (2005), the voice of Nat King Cole sings "Nadie me quiere" ("Nobody Loves Me") by Fernando Lobo and Antonio María, the singer's lament accompanied by the slow fall of a tape cassette. In "#5" (2006), several mechanisms from music boxes perform an elaborate choreography to the tune of *Swan Lake*, colliding with one another, mixing their melodies and falling down until they are finally silent. Finally, in "#4" (2006), two record players simultaneously reproduce "Llegando a ti" ("Getting to You"), a song by Pepe Aguilar performed in the version by María Dolores Pradera, in order to repeat again and again the same phrase: "poco a poco" (little by little), converting the experience into an almost hysterical process. As Zorbar explains, "I work with machines, sounds, and projections in circumstances that are related to the feelings between persons. That is what truly inspires me. I intervene, give voice, allocate, propose conversations, formulate encounters and separations...".





**Nadie, instalación
atendida #1 2005**

Instalación atendida (*walkman*,
cassette y amplificación) /
Attended Installation (*walkman*,
cassette and amplification)

Medidas variables

Cortesía del artista

Poco a poco, instalación atendida #4 2006

Instalación atendida (tocadiscos, vinilo "María Dolores Pradera y Los Gemelos (1984)" y cajas de *cassette*) / Attended Installation (turn-tables, vinyl "María Dolores Pradera y Los Gemelos (1984)" and cassette cases) 70 x 65 x 30 cm

Cortesía del artista y Collection Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Mudam Luxemburgo



El lago de los cisnes, instalación atendida #5 2006

Instalación atendida (15 cajas de música, mesa, micrófono y amplificación) / Attended Installation (15 mini music boxes, table, microphone and amplification)

Medidas variables

Cortesía del artista



ICARO ZORBAR

Bogotá, 1977

Vive y trabaja en Bogotá tras estudiar Cine y Televisión y realizar un máster en Artes Visuales en la Universidad Nacional de Bogotá. Para desarrollar su obra, de marcado carácter performativo, Icaro Zorbar se sirve al mismo tiempo del registro en vídeo y de diversas tecnologías como cajas de música, casetes, ventiladores o vinilos. Son su propia presencia y, de una manera más general, la de lo colectivo expresado con recuerdos, memorias y diversos imaginarios de procedencia musical y popular, las que interfieren con estas máquinas y les dan vida a través de canciones, sonidos y proyecciones. De este modo, la cualidad temporal atraviesa de manera permanente su obra y, en particular, lo que identifica como sus ‘Instalaciones atendidas’, en las que es el propio artista quien se encarga de dirigir cuidadosamente coreografías de objetos y tecnologías ensamblados.

Su obra ha sido exhibida de manera individual en el Museo de Arte Moderno de Medellín (2011), en la Fundación TEOR/ética (San José de Costa Rica, 2009) y en diversas galerías y espacios expositivos como Lugar a Dudas (Cali, 2011), Galería Santa Fe (Bogotá, 2011) o Galería Casas-Riegner (Bogotá, 2009). Ha realizado conciertos y Solo Shows de sus ‘Instalaciones atendidas’ para *24th Images Festival* (Toronto, 2011), Kunsthøgskolen i Bergen & Volt Gallery (Bergen, 2009), Galería Vermelho (São Paulo, 2009) o Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2007).

Entre sus exposiciones colectivas destaca su participación en la 30 Bienal de São Paulo (2012) y su presencia en diversas muestras de instituciones internacionales como AGYU Art Gallery of York University (Toronto, 2012), Museo del Arte del Banco de la República (Bogotá, 2011), Galería Casas-Riegner (Bogotá, 2010 y 2011), Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2010), New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 2009) o Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami, 2008). Su obra ha podido verse en numerosas ferias internacionales como SP-Arte (São Paulo), Art BASEL (Miami) o The Armory Show (Nueva York).

Lives and works in Bogotá after studying film and television as well as doing a master’s degree in Visual Arts at the Universidad Nacional de Bogotá. To realise his work – of a marked performative character – Icaro Zorbar employs video and at the same time diverse technologies such as music boxes, cassettes, air vent, and vinyl records. Their own presence, and in a general manner that of the collective expressed in reminiscences, memories, and in diverse imagery of musical and popular origin, are what interfere with these machines and give them life by means of songs, sounds, and projections. In this manner, the temporal quality permanently transverses his work, particularly in what he calls his “attended installations”, in which the artist himself carefully directs the choreographies of assembled objects and technologies.

His work has been shown in individual shows at the Museo de Arte Moderno de Medellín (2011), in the Fundación TEOR/ética (San José de Costa Rica, 2009), and in various galleries and exhibition spaces such as Lugar a Dudas (Cali, 2011), Galería Santa Fe (Bogotá, 2011), and Galería Casas-Riegner (Bogotá, 2009). He has performed concerts and solo shows of his “Instalaciones atendidas [“Attended Installations”] at the *24th Images Festival* (Toronto, 2011), Kunsthøgskolen i Bergen & Volt Gallery (Bergen, 2009), Galería Vermelho (São Paulo, 2009), and Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2007).

Among his group exhibitions, he has taken part in the 30th Bienal de São Paulo (2012) and been present in numerous exhibitions at international institutions such as AGYU Art Gallery of York University (Toronto, 2012), Museo del Arte del Banco de la República (Bogotá, 2011), Galería Casas-Riegner (Bogotá, 2010 and 2011), Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2010), New Museum of Contemporary Art (New York, 2009), and Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami, 2008). His work has been displayed at numerous international art fairs such as SP-Arte (São Paulo), Art BASEL (Miami), and The Armory Show (New York).

Lyota Yagi Vinyl: Clair de Lune + Moon River

La obra de Lyota Yagi se centra en los aspectos materiales de la música y sus formatos, es decir, en las tecnologías y objetos que nos rodean y con las que establecemos diversas asociaciones para dotar de significado a las experiencias musicales, tanto individual como colectivamente. A partir de sus acciones, vídeos e instalaciones, Yagi trabaja sobre lo cotidiano y familiar que hay en estos usos, que consigue llevar a extremos a veces irónicos o paradójicos para situar el foco de atención en el modo en que nos relacionamos con la música.

'Vinyl' (2005) hace sonar en un tocadiscos las melodías 'Clair de Lune' (Claude Debussy) y 'Moon River' (Johnny Mercer y Henry Mancini) grabadas en un disco de hielo creado a partir de un molde de silicona. En esta pequeña acción, el formato se deshace al mismo tiempo que se va reproduciendo, en parte por la temperatura del lugar y en parte por la fricción generada en su propio proceso de reproducción. La música que genera se distorsiona hasta dejar de ser reconocible, del mismo modo en que el disco, al fundirse, va perdiendo su forma y propiedades.

Lyota Yagi combina en esta obra lo efímero de la experiencia y a la vez lo persistente de la memoria,

Lyota Yagi's work is centred on the material aspects of music and its formats, that is, the technologies and objects that surround us and with which we establish diverse relationships in order to lend meaning to musical experiences, individually as much as collectively. By means of his actions, videos, and installations, Yagi works with what is ordinary and familiar in these uses, taking them to extremes, sometimes ironic or paradoxical, to place the focus of attention on the way in which we relate to music.

"Vinyl" (2005) plays the melodies of "Clair de Lune" (Claude Debussy) and "Moon River" (Johnny Mercer and Henry Mancini) on a record player from a record made of ice created with a silicon mould. In this small action the format dissolves at the same time it is reproduced, partly from the ambient temperature and partly from the friction generated by its proper process of reproduction. The music it produces is distorted until it is no longer recognisable, in the same way the record gradually loses its form and properties while it melts.

Lyota Yagi combines in this work the ephemerality of experience and at the same time the persistence of memory, invoked here thanks to popular and recognisable melodies that, in spite

Vinyl (Clair de Lune + Moon River) 2005-2008

Vinilo de hielo, tocadiscos y vídeo /

Record made of ice, record player and video

Cortesía de MUJIN-TO Production, Tokio

© Lyota Yagi

invocada aquí gracias a unas populares y reconocibles melodías que, a pesar de su progresiva disolución, no dejan de sonar, primero como canciones, después como ecos en nuestra mente. 'Vinyl' se libera de las convenciones que hay en las formas de escuchar para reconstruir de este modo la experiencia única desde un lugar común, el de un imaginario compartido, activando lo que hay de individual y colectivo en la música. Música que, lejos de ser algo inmaterial, se nos revela desde ese momento como una actividad mediada que se configura en la asociación de afectos, emociones y vivencias con los objetos y tecnologías que la rodean.

of their progressive dissolution, do not stop from sounding, first as music and then as echoes in our minds. "Vinyl" frees the conventions in the forms of listening to reconstruct in this manner the single experience from a common space, that of the shared imagery, activating what is individual and collective in music. Music that far from being something immaterial is revealed from this moment on as a mediated activity, configured in the association of affects, emotions, and experiences with the objects and technologies that surround it.



LYOTA YAGI

Ehime, 1980

Vive y trabaja en Kyoto tras graduarse en 2003 por la Kyoto University of Art and Design, ser investigador en Osaka University (2009) y artista en residencia en Location One (Nueva York, 2010) gracias a una beca de investigación del ACC Asian Cultural Council. En 2012 completó su doctorado por la Kyoto City University of Arts.

Lyota Yagi crea piezas sonoras, objetos y videos en instalaciones, a veces volátiles y otras interactivas, usando una variedad de métodos que tienen como base el uso de objetos familiares del día a día, a menudo relacionados directamente con las tecnologías propias del campo la musical y sus diversos formatos. De este modo, sus obras se constituyen como pequeñas acciones, en ocasiones no exentas de ironía y sentido del humor, que reelaboran y redefinen las funciones y los significados de los modos en que nos relacionamos con dichos objetos.

Lyota Yagi ha expuesto de manera individual en la galería Mujin-To Production (Tokio, 2006, 2007, 2008, 2010 y 2011), NTT InterCommunication Center [iCC] (Tokio, 2008) o Art Tower Mito Contemporary Art Gallery (Ibaraki, 2007). Entre las exposiciones colectivas y eventos internacionales que han incluido su obra figuran la Yokohama Triennale 2011 (Yokohama Museum of Art, Kanagawa, 2011), *MOT Annual 2011 — Nearest Faraway* (Museum of Contemporary Art Tokyo, 2011), *phono/graph* (ddd gallery, Osaka, 2011), *THE RECORD* (Nasher Museum of Art, North Carolina, 2010), *Akio Suzuki / Lyota Yagi* (The Yokohama Civic Art Gallery Azamino, Kanagawa, 2010), *Silent* (Hiroshima MOCA, Hiroshima, 2009), *Winter Garden: The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art* (Hara Museum, Tokio, 2009), *Re:Membering — Next of Japan* (Doosan Gallery and Gallery LOOP, Seoul, 2009), *Exhibition as media* (Kobe Art Village Center, Hyogo, 2007), *Arte Povera Now and Then-Perspectives for a New Guerrilla Art* (Esso Gallery, Nueva York, 2007), *KOBE ART ANNUAL 2005* (Kobe Art Village Center, Hyogo, 2005) o *stereorium* (Artzone, Kyoto, 2005).

Lives and works in Kyoto after graduating from Kyoto University of Art and Design in 2003, conducting research at Osaka University (2009), and being artist-in-residence at Location One (New York, 2010), thanks to a grant from ACC (Asian Cultural Council). In 2012 she completed her doctorate at Kyoto City University of Arts.

Lyota Yagi makes audio pieces, objects, and videos for installations, sometimes volatile and others interactive, using a variety of methods which have as their basis the use of objects familiar from everyday life, often directly related to technologies from the field of music and its diverse formats. In this manner her works are formed like small actions, often not without irony and a sense of humour, which re-elaborate and redefine the functions and meanings of the modes in which we relate to such objects.

Lyota Yagi has exhibited individually in the gallery Mujin-To Production (Tokyo, 2006, 2007, 2008, 2010, and 2011), NTT InterCommunication Center [iCC] (Tokyo, 2008), and Art Tower Mito Contemporary Art Gallery (Ibaraki, 2007). Group shows and international events that have presented her work include the Yokohama Triennial 2011 (Yokohama Museum of Art, Kanagawa, 2011), *MOT Annual 2011 — Nearest Faraway* (Museum of Contemporary Art Tokyo, 2011), *phono/graph* (ddd gallery, Osaka, 2011), *THE RECORD* (Nasher Museum of Art, North Carolina, 2010), *Akio Suzuki / Lyota Yagi* (The Yokohama Civic Art Gallery Azamino, Kanagawa, 2010), *Silent* (Hiroshima MOCA, Hiroshima, 2009), *Winter Garden: The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art* (Hara Museum, Tokyo, 2009), *Re:Membering — Next of Japan* (Doosan Gallery and Gallery LOOP, Seoul, 2009), *Exhibition as media* (Kobe Art Village Center, Hyogo, 2007), *Arte Povera Now and Then - Perspectives for a New Guerrilla Art* (Esso Gallery, New York, 2007), *KOBE ART ANNUAL 2005* (Kobe Art Village Center, Hyogo, 2005), and *stereorium* (Artzone, Kyoto, 2005).

Discoteca Flaming Star Eigentlich 12 mal Alissa

Para *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*, Discoteca Flaming Star han realizado el proyecto específico 'Eigentlich 12 mal Alissa' (En realidad, 12 veces Alissa) (2012), un trabajo en vídeo dividido en dos canales y basado en el performance del mismo nombre que presenta diversas formas de "presencia monstruosa" para reflexionar sobre la naturaleza de la monstruosidad en relación con la práctica artística.

En un espacio tan pequeño como el balcón de un teatro vacío, performers y público se mezclan con el texto de canciones y poemas, tanto propios como ajenos. Las espaldas de cuatro de los actores actúan como superficie y contenedor de las letras, que serán interpretadas y compartidas con el público. Este pequeño palco se convierte en el escenario de una búsqueda donde los artistas se preguntan y consultan con la audiencia sobre distintos monstruos y cualidades monstruosas. Se trata de averiguar cuánto espacio podemos y queremos dejar a ciertas presencias invisibles, haciendo de lo extraño un elemento aglutinador. Una interrogación, una presencia invisible, sobrevuela la obra: la de la escritora y filósofa norteamericana Ayn Rand, conocida

For *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* Discoteca Flaming Star has specifically created the project "Eigentlich 12 mal Alissa [In Reality, 12 Times Alissa]" (2012), a work on video divided into two channels and based on a performance of the same name that presents diverse forms of "monstrous presence" in order to reflect on the nature of monstrosity in relation to artistic practice.

In a space as small as the balcony of an empty theatre, performers and audience mix with the texts of their own and others' songs and poems. The backs of four of the performers serve as surface and container for the texts, which are interpreted and shared with the audience. This small balcony is converted into the platform for a search where the artists ask and consult the audience about different monsters and monstrous qualities. The idea is to try and find out how much space we can and want to give certain invisible presences, making the strange into a cohesive element. A question, an invisible presence floats above the work: That of the US-American writer and philosopher Ayn Rand, known especially for her novel *The Fountainhead* (1943) and its film version by King Vidor (1949) or *Atlas Shrugged* (1957).

Eigentlich 12 mal Alissa 2012

Film

Cortesía de los artistas

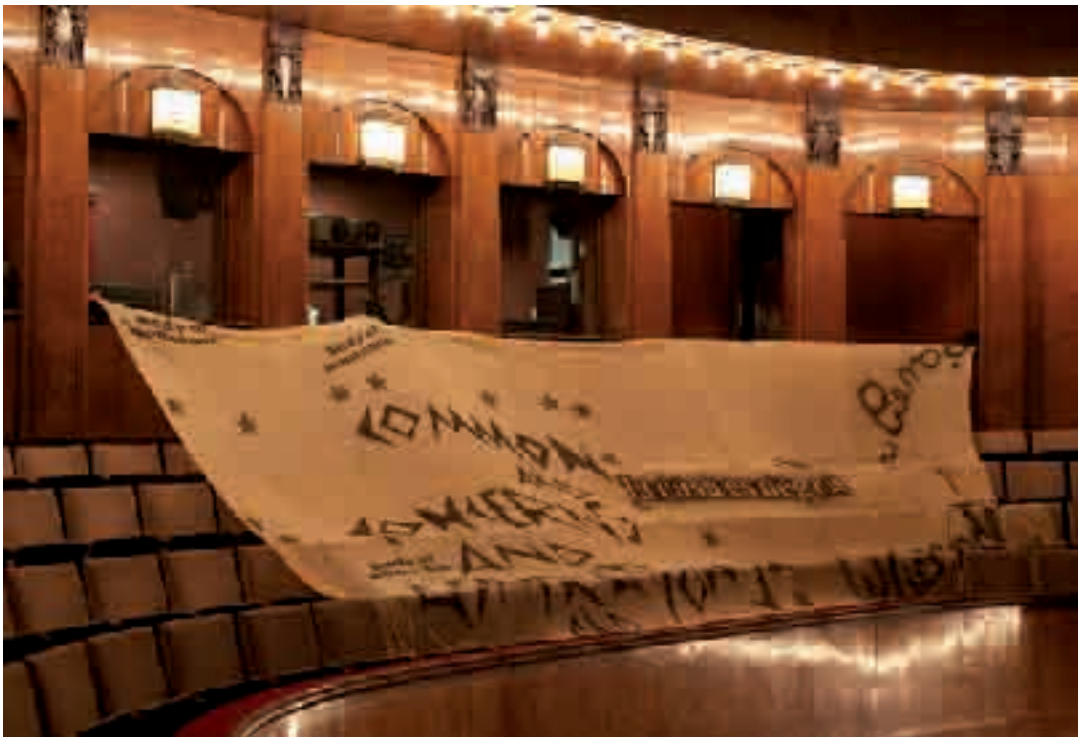
Fotografía de Anja Weber

por su novela *El manantial* (1943), trasladada al cine por King Vidor (1949). Su influencia es esencial en un contexto global como fundadora de una ética individualista ligada al capitalismo *laissez faire*. Comentan Discoteca Flaming Star: “No queremos dar espacio a sus palabras pero, a su vez, reconocemos la necesidad de apuntar algunas de las líneas de influencia del pensamiento de Ayn Rand, ya que éste es uno de los pilares del *ethos* neoliberal. Reconocerlo para exorcizarlo”. El artista, entonces, como monstruo que canaliza esa presencia a pesar de querer negarla.

Para poder hacer frente a esta figura, Discoteca Flaming Star se rodea de textos de canciones y poemas, que van moviéndose por el espacio generando una atmósfera desconcertante y envolvente que se combina con diferentes imágenes. Un ambiente concentrado pero sin ninguna intención ni articulación de eficacia, cuerpos con textos que son desplazados y rotados casi de forma constante, sin modelo ni constelación. Ese movimiento sutil pero a la vez tenaz parece que solo puede cesar para leer, para cantar, para escuchar.

Her influence is essential in a global context as the founder of an individualist ethics tied to *laissez faire* capitalism. As Discoteca Flaming Star comments: “We don’t want to give her words space, but at the same time we recognise the need to point out some of the lines of influence of Ayn Rand’s thought, since it is one of the pillars of neo-liberalism. Recognise it to exorcise it.” The artist thus as monster who channels this presence in spite of wanting to negate it.

In order to face this figure, Discoteca Flaming Star surrounds themselves with texts of songs and poems that move through the space generating a disconcerting and enveloping atmosphere made up of various images. A concentrated ambience but without any intention or articulation of efficiency, bodies with texts that are displaced and rotated almost constantly, without model nor constellation. That subtle but at the same time tenacious movement seems can only be stopped to read, to sing, to listen.







DISCOTECA FLAMING STAR

Fundado en 1998

Founded in 1998

Discoteca Flaming Star es el nombre de un grupo colaborativo interdisciplinar fundado por Cristina Gómez Barrio (Madrid, 1973) y Wolfgang Mayer (Kempten, 1967) que utiliza canciones y otras formas de expresión oral como medio para proponer respuestas personales a eventos y hechos históricos, políticos y sociales. Su trabajo se sitúa en el vacío que resta entre la acción y la documentación, en un punto intermedio que les permite crear situaciones sirviéndose de dibujos, esculturas, escenarios y performances con las que involucran al público a través de sus estrategias conceptuales, musicales y visuales desafiando su memoria personal y colectiva. Mediante las acciones de Discoteca Flaming Star se generan y recopilan al mismo tiempo documentos que sirven como retroalimentación para incitar la propia acción y activar el conflicto.

Desde su formación han realizado sus acciones y performances en numerosas instituciones, galerías, festivales y espacios públicos y artísticos como Kunstverein (Frankfurt, 2012), Heusteigtheater (Stuttgart, 2011), Basso & General Public (Berlín, 2011), Raumerweiterungshalle (Berlín, 2010), Villa Romana (Florence, 2010), Haus der Kulturen der Welt (Berlín, 2010), Batiment d'art contemporain (Ginebra, 2010), The Performance Project (Nueva York, 2008 y 2009), MACBA (Barcelona, 2009), Centre d'Art Passerelle de Brest (2009), Kunstverein Harburger Bahnhof (Hamburgo, 2009), Kunsthalle (Berna, 2008), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2008), Smart project space (Ámsterdam, 2008), Badischer Kunstverein (Karlsruhe, 2008), Tate Modern (Londres, 2007), Collective Gallery / Filmhouse (Edimburgo, 2007), Museum Abteiberg (Mönchengladbach, 2007), Freymond-Guth (Zúrich, 2007), New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 2007), La Casa Encendida (Madrid, 2006), The Kitchen (Nueva York, 2006), Art Space (Nueva York, 2005), Galerie Wieland (Berlín), MUMOK (Viena, 2003), Parlour Projects (Nueva York, 2003), Kunsthall (Oslo, 2001), o Kunstverein (Múnich, 2001), entre otras.

Discoteca Flaming Star is the name of a collaborative interdisciplinary group founded by Cristina Gómez Barrio (Madrid, 1973) and Wolfgang Mayer (Kempten, 1967) that uses songs and other forms of oral expression as a medium to launch personal responses to historical, political, and social events and occurrences. Their work is situated in the gap between action and documentation, at an intermediary point that allows them to create situations employing drawings, sculptures, staging, and performances, in which they involve the audience via their conceptual, musical, and visual strategies, challenging the audience's personal and collective memory.

Ever since their founding, they have realised actions and performances in numerous institutions, galleries, festivals, and public as well as artistic spaces such as Kunstverein (Frankfurt, 2012), Heusteigtheater (Stuttgart, 2011), Basso & General Public (Berlin, 2011), Raumerweiterungshalle (Berlin, 2010), Villa Romana (Florence, 2010), Haus der Kulturen der Welt (Berlin, 2010), Batiment d'art contemporain (Geneva, 2010), The Performance Project (New York, 2008 y 2009), MACBA (Barcelona, 2009), Centre d'Art Passerelle de Brest (2009), Kunstverein Harburger Bahnhof (Hamburg, 2009), Kunsthalle (Bern, 2008), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 2008), Smart project space (Amsterdam, 2008), Badischer Kunstverein (Karlsruhe, 2008), Tate Modern (London, 2007), Collective Gallery / Filmhouse (Edinburgh, 2007), Museum Abteiberg (Mönchengladbach, 2007), Freymond-Guth (Zurich, 2007), New Museum of Contemporary Art (New York, 2007), La Casa Encendida (Madrid, 2006), The Kitchen (New York, 2006), Art Space (New York, 2005), Galerie Wieland (Berlin), MUMOK (Vienna, 2003), Parlour Projects (New York, 2003), Kunsthall (Oslo, 2001), and Kunstverein (Munich, 2001), among others.

William Cordova Badussy (or Machu Picchu After Dark)

Una construcción elaborada con altavoces desechados, baffles, discos de vinilo, velas, una calabaza peruana, caramelos y otros elementos componen 'Badussy (Machu Picchu After Dark)' (2005), la pieza de William Cordova presente en *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones*. Desde el título podemos comprobar cómo su obra se mueve en la intersección producida por la sensibilidad Pop ("Badussy" es un término *slang* referido a ciertos sudores íntimos), las culturas autóctonas (las ruinas incas de Machu Picchu) y los recuerdos personales (ese "After Dark" que se vincula con su memoria afectiva). Y es que uno de los primeros recuerdos del artista antes de llegar a Miami procedente de Perú a finales de los años setenta, fue reparar en la multitud de cajas que había tiradas por las calles. Cajas que en realidad eran instrumentos musicales contruidos a partir de elementos reutilizados y que los estratos más marginados de la sociedad utilizaban para dar voz a sus demandas. Así, las diferentes capas de elementos se van sumando para generar un tejido de relaciones a partir de la música y de las tecnologías que la hacen posible, añadiendo al significado específico situaciones políticas y económicas muy concretas. Como explica el propio Cordova:

An assemblage made up of discarded speakers, baffles, records, candles, a Peruvian pumpkin, candies, and other elements comprise "Badussy (Machu Picchu After Dark)" (2005), the work by William Cordova presented in *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions*. The title already suggests how the work hovers over the intersection produced by a pop sensibility ("badussy" is a slang term for intimate body smells), indigenous cultures (the Inca ruins of Machu Picchu), and personal memories (that "After Dark" linked to emotional memory). This is because one of the artist's first memories before arriving in Miami from Peru at the end of the 1970s is noticing the multitude of boxes strewn among the streets. Boxes that in reality were musical instruments made of reused components and which the most marginalised sectors of society employed to give voice to their demands. In this way the various layers of elements converge to generate a net of relationships beginning with music and the technologies that make music possible, adding to the particular meaning specific political and economic situations. As Cordova himself explains:

"We live in a complex visual culture that constantly constructs and dominates our perception of the external world. A phenomenon that has its advantages and disadvantages in the formulation

Badussy (or Machu Picchu After Dark) 2005

Instalación / Installation

200 x 210 x 300 cm

Cortesía de Colección Inelcom arte contemporáneo, Madrid

Fotografías de Manuel Blanco

“Vivimos en una cultura visual compleja que, de manera continua, construye y domina nuestra percepción del mundo exterior. Un fenómeno que tiene sus ventajas y desventajas en la elaboración y difusión de la información visual de nuestro pasado y presente. ¿Quiénes son los que configuran de forma afectiva nuestro paisaje de la memoria y cuál es su cometido principal y último?”

Creo que los monumentos efímeros forman parte de la arquitectura vernácula, cuya fluidez se desarrolla a partir de un sentido colectivo de la necesidad. ‘Badussy (or Machu Picchu After Dark)’ es un ejemplo de esa estratificación temporal cuyo significado compuesto se deriva de múltiples culturas, razas, historias y lenguas que se superponen diferenciadas pero que también tienen un vínculo común.

El predominio de la cultura de la imagen en el presente tiene el potencial de desbordarnos y desensibilizarnos hasta el punto en que el ojo crítico niega e ignora tanto la imagen como el contexto. ‘Badussy (or Machu Picchu After Dark)’ es un esfuerzo por descubrir, estimular y complicar los sentidos. Un enfoque prodráctil, visualmente estimulante, pero basado en una complejidad de códigos culturales cuyo ritmo sincopado, sin conclusión, mantiene intactas las agendas específicas”.

and diffusion of the visual information of our past and present. Who is it that affectively configures our landscape of memory and what is its ultimate and principal aim?

I believe that ephemeral monuments form part of vernacular architecture, whose fluidity is developed from a collective sense of necessity. “Badussy (or Machu Picchu After Dark)” is an example of that temporal stratification whose composite meaning is derived from the multiple cultures, races, histories, and languages that are superimposed, different from each other but also sharing a common link.

The predominance of the culture of the image in the present has the potential of overwhelming and desensitising us to the point that the critical eye denies and ignores the image as much as the context. “Badussy (or Machu Picchu After Dark)” is an effort to discover, stimulate, and complicate the senses. A protrusible focus, visually stimulating, yet based on a complexity of cultural codes whose syncopated, never-ending rhythm maintains the specific agendas intact.”







WILLIAM CORDOVA

Lima, 1971

Tras graduarse en *Fine Arts* por The School of the Art Institute of Chicago en 1996 y obtener el Master of Fine Arts en Yale University (2004), William Cordova ha realizado numerosas residencias en colaboración con instituciones como University of Texas (Dallas, 2011), Tulane University (Nueva Orleans, 2010), Edward Albee Foundation (Nueva York, 2009), MacDowell Artist Colony (Peterborough, 2008), Artpace (San Antonio, 2008), Museum of Fine Arts (Houston, 2006), Headlands Center for the Arts (Sausalito, 2006), o The Studio Museum in Harlem (Nueva York, 2004), entre otras.

La base material e iconográfica tanto de sus dibujos y *collages* como de sus instalaciones, son los diversos materiales de desecho producidos por la cultura urbana de lo efímero y la obsolescencia. Frente a las experiencias programadas de la cultura de masas producidas para su constante consumo, William Cordova propone nuevas asociaciones que contribuyen a resignificar los materiales con los que trabaja y, con ellos, la realidad de la experiencia vivida.

Recientemente, le han dedicado exposiciones individuales el BCA Boston Center for the Arts (2012), Saltworks Gallery (Atlanta, 2011), La Conservera (Ceuti, 2011), Laxart (Los Ángeles, 2010), Sikkema Jenkins & Co. Gallery (Nueva York, 2009), Arndt & Partner Gallery (Berlín, 2010), Robert Hull Fleming Museum of Art and Anthropology (Burlington, 2009) o Artpace (San Antonio, 2008), entre otras.

Entre sus exposiciones colectivas figuran las realizadas en Belvedere (Viena, 2012), Henry Art Gallery (Seattle, 2012), Contemporary Arts Museum Houston (2012), la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2011), Nasher Museum of Art (Duke University, Durham, 2007 y 2010), PS1 Contemporary Art Center (Nueva York, 2010), New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 2010), Instituto de Cultura Puertorriqueña (San Juan, 2009), Whitney Museum of American Art (Nueva York, 2008), Menil Collection (Houston, 2008), The Studio Museum in Harlem (Nueva York, 2005) o la Fabbrica del Vapore (Milán, 2002). Ha estado asimismo representado en importantes eventos internacionales como la 50 Bienal de Venecia (2003) o la Trienal de Praga (2008).

After graduating with a degree in Fine Arts from The School of the Art Institute of Chicago in 1996 and obtaining a Master of Fine Arts from Yale University (2004), William Cordova has realized numerous residencies in collaboration with institutions such as the University of Texas (Dallas, 2011), Tulane University (New Orleans, 2010), Edward Albee Foundation (New York, 2009), MacDowell Artist Colony (Peterborough, 2008), Artpace (San Antonio, 2008), the Museum of Fine Arts (Houston, 2006), Headlands Center for the Arts (Sausalito, 2006), and The Studio Museum in Harlem (New York, 2004), among others.

The material and iconographic basis of his drawings and collages as well as installations are the diverse materials produced by the urban culture of obsolescence and the ephemeral. Against the programmed experiences of mass culture produced for constant consumption, William Cordova proposes new associations that contribute to re-signifying the materials with which he works, and with them the reality of lived experience.

He has recently been the subject of individual exhibitions held by the BCA Boston Center for the Arts (2012), Saltworks Gallery (Atlanta, 2011), La Conservera (Ceuti, 2011), Laxart (Los Angeles, 2010), Sikkema Jenkins & Co. Gallery (New York, 2009), Arndt & Partner Gallery (Berlin, 2010), Robert Hull Fleming Museum of Art and Anthropology (Burlington, 2009), and Artpace (San Antonio, 2008), among others.

He has participated in the group exhibitions held at the Belvedere (Vienna 2012), Henry Art Gallery (Seattle, 2012), Contemporary Arts Museum Houston (2012), the Pinacoteca do Estado in São Paulo (2011), Nasher Museum of Art (Duke University, Durham, 2007 and 2010), PS1 Contemporary Art Center (New York, 2010), New Museum of Contemporary Art (New York, 2010), Instituto de Cultura Puertorriqueña (San Juan, 2009), Whitney Museum of American Art (New York, 2008), Menil Collection (Houston, 2008), The Studio Museum in Harlem (New York, 2005), and at the Fabbrica del Vapore (Milán, 2002). He has also participated in major international events such as the 50th Biennale di Venezia (2003) and the International Triennale of Contemporary Art Prague (2008).

Bozidar Brazda Mess Age

Fear, Angst, Guest

Los diferentes trabajos del artista, músico y escritor Bozidar Brazda reflexionan sobre la cultura contemporánea a través de la configuración de historias y narrativas marcadas por estéticas muy reconocibles a las que suma posicionamientos políticos e ideológicos manifiestos, a veces inesperados. De esta manera, la cultura musical punk se mezcla con proclamas socialistas, proyectos políticos utópicos, referencias al conceptualismo o al Pop Art, citas a la presencia del Comunismo en el Este de Europa o a las visiones sociales activistas. En *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* pueden verse dos proyectos que recogen buena parte de este ideario.

Por un lado, 'Fear, Angst, Guest' (2004) es una muestra de su serie dedicada a los pósters y flyers punks (2003-2008) reelaborados a gran escala en acrílico sobre papel. Estos carteles se centran en la idea de reconvertir una serie de símbolos procedentes de subculturas o culturas populares en objetos preciados u obras de arte. Un posicionamiento irónico reapropiacionista que trata de subrayar los elementos ideológicos y estéticos de estos medios de comunicación paradigmáticos de la cultura musical, pero que no siempre son visibles en los

The various works by the artist, musician, and writer Bozidar Brazda reflect on contemporary culture using the configuration of stories and narratives marked by very recognisable aesthetics, to which he adds political positions and ideological manifestos that are occasionally unexpected. In this manner, the musical culture of punk is combined with socialist proclamations, utopian political projects, references to conceptualism or pop art, quotes on the presence of communism in Eastern Europe, or activist social visions. In *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* one can see two projects that embrace a good part of these ideas.

The first of these, "Fear, Angst, Guest" (2004), is a sample from his series dedicated to punk posters and flyers (2003-2008), re-elaborated in acrylic on paper at a large scale. These posters are founded on the idea of reconvertng a series of symbols derived from subcultures or popular cultures into precious objects or works of art. An ironic, re-appropriationist position that aims to underline the ideological and aesthetic elements of these means of communication that are paradigmatic for musical culture, but which are not always visible in the originals. Their original objective (announcing

Mess Age 2010-2012

Vinilo 7" y 50 lb de arena / Vinyl record 7" and 50lb sand

Medidas variables.

Cortesía del artista

Fear, Angst, Guest 2004

Acrílico sobre papel / Acrylic paint on paper

190 x 152 cm

Cortesía de la Colección Stéphane Ribordy, Ginebra



ejemplares originales. Su cometido original (anunciar un concierto, llamar la atención sobre una banda) queda aquí relegado frente a la capacidad de movilización simbólica que adquieren. Un mecanismo que le permite detectar los discursos asociados a ellos para construir un debate sobre el lugar que ocupan en el imaginario colectivo.

Por otro lado, Brazda presenta también 'Mess Age' (2009), una versión del clásico tema de The Police "Message in a Bottle" (1979) reproducido en un vinilo de 45 pulgadas. Este disco ha sido dispuesto en una montaña de arena, remitiendo a las prácticas minimalistas y de Land Art coetáneas al momento de la grabación del *single*. Con esta obra, Brazda hace un juego de palabras conceptual (en vez de "mensaje"-*"message"*, "época desastrosa"-*"mess age"*) que enlaza la música popular con la práctica artística y social, tratando de eliminar, según sus palabras "la idea de que el artista es una isla en sí mismo", discutiendo sobre la idea del autor como un genio aislado al margen de las corrientes y las discusiones contemporáneas. De esta manera, la obra de Brazda se articula como un puente entre las estéticas musicales más reconocibles y los diferentes debates artísticos y políticos que activan.

a concert, calling attention to a band) is here relegated to the background in favour of the capacity for symbolic mobilisation that they acquire. A mechanism that allows him to detect the discourses associated with them with the aim of raising a debate on the place that they occupy in collective imagery.

In the second work, "Mess Age" (2009), Brazda presents a version of the classic song by The Police, "Message in a Bottle" (1979), reproduced on a 45-inch vinyl record. This record has been placed in a mound of sand, alluding to the minimalist and Land Art practices contemporaneous with the recording of the song. In this work Brazda elaborates a conceptual play with words ("*mess age*" instead of "*message*") that links popular music with artistic and social practice, attempting to eliminate, in his words, "the idea that the artist is an island in himself", disputing the notion that the author is an isolated genius at the margins of contemporary discussions and trends. In this way Brazda's work is articulated as a bridge between the most recognisable musical aesthetics and the different artistic and political debates they activate.

FEAR
ANGST
& GUEST

MONDAY
SEPT 13

Keystone
Berkeley

BOZIDAR BRAZDA

Cambridge, Canada, 1972

Bozidar Brazda vive y trabaja en Nueva York, y desarrolla su trabajo a través de escritos, música e instalaciones multimedia que aglutinan escultura, pintura, música y vídeo en trabajos que se sirven de lo performativo para activarse, integrando a menudo la participación de los visitantes. Los temas que trata aluden directamente a cuestiones relacionadas con la política comunista o socialista, la historia del punk rock o el universo de las drogas, y quedan articulados a través de la construcción de narraciones autobiográficas, a menudo no lineales, que contribuyen a desestabilizar las consideraciones preestablecidas y la linealidad de los discursos.

Además de la producción discográfica y su colaboración como articulista en *artnet*, Bozidar Brazda ha desarrollado performances y expuesto de manera individual en la galería *ribordy contemporary* (Ginebra, 2010 y 2012), *Martos Gallery* (Nueva York, 2011), *The Fireplace Project* (East Hampton, NY, 2009), *Art Since Summer of '69* (Nueva York, 2009), *Bortolami Gallery* (Nueva York, 2007 y 2009), *The Kitchen* (Nueva York, 2007), *Haswellediger & Co. Gallery* (Nueva York, 2004 y 2006), *The Moore Space* (Miami, 2005), *Swiss Institute of Contemporary Art* (Nueva York, 2004), *Reena Spaulings Fine Art* (Nueva York, 2004), *Maccarone Gallery* (2003) o *Flamboyan Theater* (Nueva York, 2003).

Entre sus exposiciones colectivas destacan las realizadas en *Saatchi Gallery* (Nueva York, 2011), *Asian Song Society* (Nueva York, 2009), *Jessica Silverman Gallery* (San Francisco, 2009), *Whitney Museum of American Art* (*Whitney Biennial*, Nueva York, 2008), *AutoCenter* (Berlín, 2008), *Kunstraum Innsbruck* (Innsbruck, 2008), *Wilkinson Gallery* (Londres, 2008), *Bortolami Gallery* (Nueva York, 2007), *The Kitchen* (Nueva York, 2007), *Salon94* (Nueva York, 2007), *Galerie Neue Alte Brücke* (Frankfurt, 2007), *Haswellediger & Co. Gallery* (Nueva York, 2006), *Sculpture Center* (Long Island City, NY, 2006), *Bortolami Gallery* (Nueva York, 2006), *Galerie Rodolphe Janssen* (Bruselas, 2006), *Zwirner & Wirth* (Nueva York, 2005), *MoMA PS1* (Nueva York, 2005), *Shane Campbell Gallery* (Chicago, 2004), *Boulder Museum of Contemporary Art* (Boulder, CO, 2003) o *Free Gallery* (Glasgow, 2003).

Bozidar Brazda lives and works in New York and has realised his work in texts, music, and multimedia installations that fuse sculpture, painting, music, and video in works that use the performative to become activated, often integrating the participation of the audience. The themes he addresses refer directly to questions related with communist or socialist politics, the history of punk rock, or the universe of drugs, and are articulated by means of autobiographic narratives, frequently non-linear, which serve to undermine pre-established considerations and the linearity of discourses.

In addition to his record production and his collaboration as an article writer for *artnet*, Bozidar Brazda has staged performances and exhibited individually in the gallery *ribordy contemporary* (Geneva, 2010 and 2012), *Martos Gallery* (New York, 2011), *The Fireplace Project* (East Hampton, NY, 2009), *Art Since Summer of '69* (New York, 2009), *Bortolami Gallery* (New York, 2007 and 2009), *The Kitchen* (New York, 2007), *Haswellediger & Co. Gallery* (New York, 2004 and 2006), *The Moore Space* (Miami, 2005), *Swiss Institute of Contemporary Art* (New York, 2004), *Reena Spaulings Fine Art* (New York, 2004), *Maccarone Gallery* (2003), and *Flamboyan Theater* (New York, 2003).

His group exhibitions include those realised at *Saatchi Gallery* (New York, 2011), *Asian Song Society* (New York, 2009), *Jessica Silverman Gallery* (San Francisco, 2009), *Whitney Museum of American Art* (*Whitney Biennial*, New York, 2008), *AutoCenter* (Berlin, 2008), *Kunstraum Innsbruck* (Innsbruck, 2008), *Wilkinson Gallery* (London, 2008), *Bortolami Gallery* (New York, 2007), *The Kitchen* (New York, 2007), *Salon94* (New York, 2007), *Galerie Neue Alte Brücke* (Frankfurt, 2007), *Haswellediger & Co. Gallery* (New York, 2006), *Sculpture Center* (Long Island City, NY, 2006), *Bortolami Gallery* (New York, 2006), *Galerie Rodolphe Janssen* (Brussels, 2006), *Zwirner & Wirth* (New York, 2005), *MoMA PS1* (New York, 2005), *Shane Campbell Gallery* (Chicago, 2004), *Boulder Museum of Contemporary Art* (Boulder, CO, 2003), and the *Free Gallery* (Glasgow, 2003).

Ruth Ewan A Jukebox of People Trying to Change the World

Sin un formato predefinido sino siempre ajustado a cada proyecto, Ruth Ewan se centra en diversas formalizaciones de lo colectivo en la sociedad contemporánea, a través de investigaciones abiertas y en proceso. El resultado son obras y proyectos, a menudo participados, que inciden sobre el trasfondo social y político de los temas que trata y sus formas de representación en la sociedad. Ewan configura así un territorio híbrido, entre el arte y el activismo, desde donde desvelar la transitividad de contenidos y posicionamientos políticos en las diversas formas del imaginario colectivo.

'A Jukebox of People Trying to Change the World' es una instalación que, desde el año 2003, compila y ofrece una creciente colección de canciones que se vinculan con lo político en un amplio espectro de posicionamientos. A través de las letras, las melodías y su socialización, las canciones recogen ideales, expectativas y experiencias tanto individuales como colectivas, desde la literalidad de las canciones protesta hasta la crónica de hechos históricos específicos.

El proyecto lleva archivadas más de dos mil entradas en una jukebox, con no más de dos por el mismo intérprete o autor, que a través de la

Operating without a predefined format, but instead always adjusted to each project, Ruth Ewan concentrates on diverse formalisations of the collective in contemporary society, by means of investigations that are open and in progress. The results are works and projects, often participative that emphasise the social and political background of the issues she addresses and their forms of representation in society. In this way Ewan configures a hybrid territory, between art and activism, from which to expose the transitivity of the content and political positioning in diverse forms of the collective imagery.

"A Jukebox of People Trying to Change the World" is an installation in which she has compiled and offered since 2003 a growing collection of songs that are associated with politics in a wide-ranging spectrum of positions. By means of their lyrics, melodies, and socialisation, the songs gather ideas, expectations, and experiences as much individual as collective, from the literalness of protest songs to the chronic of specific historical occurrences.

The project has archived more than 2000 entries in a jukebox, with no more than two by the same artist or

A Jukebox of People Trying to Change the World 2003-2011

69 x 68 x 22 cm (jukebox) 105 x 60 x 45 cm (box)

Cortesía de Colección de la Junta de Andalucía – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



instalación quedan ordenadas en más de setenta categorías como el feminismo, la pobreza, los derechos humanos o la ecología. A partir de estas clasificaciones, Ruth Ewan contrapone la imagen nostálgica y lúdica de una antigua máquina de música con lo complejo de sus contenidos, incidiendo en aquellas cuestiones que hacen de las canciones –y de la música en última instancia– un medio explícita y literalmente político, un sustrato cultural configurado como un agente canalizador y catalizador de sensibilidades y posicionamientos de individuos y colectividades. ‘A Jukebox of People Trying to Change the World’ borra a través de la música los límites entre la antropología, la sociología, la historia o el arte para ofrecer un contexto desde donde poder resignificar no sólo los contenidos de las canciones, sino las propias experiencias individuales y los mecanismos de su socialización.

author, which in the installation are arranged in more than sixty categories such as feminism, poverty, human rights, or ecology. Based on these classifications, Ruth Ewan confronts the nostalgic and fun image of an antique music machine with the complexity of its content, inquiring into those questions that make of the songs – and ultimately of the music – an explicitly and literally political medium, a cultural substrate configured as a channelling agent and catalyser of sensibilities and positionings of individuals and collectives. “A Jukebox of People Trying to Change the World” erases through the music the borders between anthropology, sociology, history, and art to offer a context from which to re-signify not just the contents of the songs, but also the proper individual experiences and the mechanisms of their socialisation.



RUTH EWAN

Aberdeen, 1980

Asentada en Londres, donde vive y trabaja, Ruth Ewan se mueve en un territorio híbrido que mezcla la antropología cultural y la musicología con el imaginario histórico y colectivo, a menudo directamente relacionado con varias formas de activismo, manifestaciones y posicionamientos políticos. Su obra se configura a través de múltiples formatos que incluyen instalaciones, performances o material impreso. En el pasado, ha trabajado con historiadores, artesanos, músicos y escuelas. La colaboración y participación con diversos agentes, entre los que también incluye al espectador, forman el núcleo fuerte de gran parte de su trabajo que, a través de la música principalmente, ofrece de este modo una imagen caleidoscópica del pasado, el presente y el futuro de las aspiraciones e ideales que integran el imaginario social y político.

Ruth Ewan ha expuesto en solitario en Ingleby Gallery (Edimburgo, 2012), Dundee Contemporary Arts (Dundee, 2011), CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2011), Arthur Boskamp-Stiftung (Hohenlockstedt, 2010), Chisenhale Gallery (Londres, 2010), Radar (Loughborough University's contemporary arts programme, 2010), KIOSKO Galería (Santa Cruz, Bolivia, 2009), Ancient & Modern (Londres, 2009), ICA Institute of Contemporary Arts (Londres, 2008), Artangel (Londres, 2007), Northern Gallery for Contemporary Art (Sunderland, 2007), Studio Voltaire (Londres, 2006), Embassy Gallery (Edimburgo, 2005) y Collective Gallery (Edimburgo, 2002).

Su trabajo ha sido mostrado en la feria internacional Frieze (*Frieze Projects*, Londres, 2009), Folkestone Triennial (Folkestone 2011) o Tate Triennial (Londres, 2009). Asimismo ha sido incluido en exposiciones colectivas de representativas instituciones internacionales como las celebradas en Zabłudowicz Collection (Londres, 2011 y 2012), Louisiana Museum of Modern Art (Humblebæk, 2011), Kunstall Oslo (2011), COCO Contemporary Concerns Kunstverein (Viena, 2009 y 2010), Museu da Cidade (Lisboa, 2010), Sheffield Contemporary Art Forum (2010), Tate Modern (Londres, 2010), CAPC (Burdeos, 2009), Westfälischer Kunstverein (Münster, 2009) o New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 2009).

Based in London, where she lives and works, Ruth Ewan moves in a hybrid territory mixing cultural anthropology and musicology with historic and collective imagery, often directly related to various forms of activism, demonstrations, and political positions. Her work appears in multiple formats including installations, performances, and printed material. In the past she has worked with historians, craftspeople, musicians, and schools. Collaboration and participation with various agents, among which are included the spectator, form the core of a large part of her work, principally by means of music. In this way her production offers a kaleidoscopic image of the past, the present, and the future of the aspirations and ideals that make up social and political imagery.

Ruth Ewan has had individual exhibitions in Ingleby Gallery (Edinburgh, 2012), Dundee Contemporary Arts (Dundee, 2011), CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, 2011), Arthur Boskamp-Stiftung (Hohenlockstedt, 2010), Chisenhale Gallery (London, 2010), Radar (Loughborough University's Contemporary Arts Programme, 2010), KIOSKO Galería (Santa Cruz, Bolivia, 2009), Ancient & Modern (London, 2009), ICA Institute of Contemporary Arts (London, 2008), Artangel (London, 2007), Northern Gallery for Contemporary Art (Sunderland, 2007), Studio Voltaire (London, 2006), Embassy Gallery (Edinburgh, 2005), and the Collective Gallery (Edinburgh, 2002).

Her work has been shown at the international art fair Frieze (*Frieze Projects*, London, 2009), Folkestone Triennial (Folkestone 2011), and the Tate Triennial (London 2009). It has also been included in group exhibitions at representative international institutions such as those held at Zabłudowicz Collection (London 2011 and 2012), Louisiana Museum of Modern Art (Humblebæk, 2011), Kunstall Oslo (2011), COCO Contemporary Concerns Kunstverein (Vienna, 2009 and 2010), Museu da Cidade (Lisbon, 2010), Sheffield Contemporary Art Forum (2010), Tate Modern (London 2010), CAPC (Bordeaux, 2009), Westfälischer Kunstverein (Münster, 2009), and the New Museum of Contemporary Art (New York, 2009).

¿Cómo influye la cultura del pop musical en los códigos estéticos y qué capacidad de agencia contienen?, ¿pueden unos pantalones anchos, unas chaquetas cruzadas y unos bocadillos cambiar la recepción de un disco y significar un estamento político? ¿De qué modo afectan las ideologías y la configuración de un individuo al estribillo de una canción?, ¿es Elvis Costello la contrapolítica de las acciones de Reagan y Thatcher? ¿Han variado las mujeres su estatuto de representación en la música actual?, ¿están al mismo nivel Billie Holiday o PJ Harvey que los grandes representantes del cock rock? ¿Cómo se conectan ciertas drogas con la cotidianeidad y con un posible activismo indolente?, ¿forman el club, la electrónica y sus oyentes una sociedad contestataria? ¿Es el postpunk una de las experiencias musicales, estéticas y políticas más importantes de los últimos cuarenta años?, ¿cuál es su legado en la actualidad, de qué manera sigue activo hoy?

Todas estas preguntas y muchas otras más surgen de la lectura detenida de los textos aquí recopilados. Una serie de escritos, en su mayoría inéditos en castellano y revisados para esta edición por sus autores, donde se reflexiona en torno a la capacidad política y estética desde el tejido musical más diverso. Ya sea en la evaluación de Pet Shop Boys y el movimiento 'Paninaro' en la Italia de los ochenta gracias al artículo de Peio Aguirre –crítico de arte y activista musical mediante la sección 'Pop Político' de su blog 'Crítica y Metacomentario'–; en las lecturas biopolíticas de los discos de Elvis Costello por parte de las apasionadas crónicas de Greil Marcus; pasando por la reivindicación del papel de la mujer y la introducción de la teoría de género en el ámbito musical de Lucy O'Brien; la investigación sociológica sobre las tecnologías y espacios de relación en la electrónica de Amparo Lasén; para terminar con la auto-entrevista realizada por Simon Reynolds sobre el fenómeno post-punk. Reflexiones que amplían las lecturas posibles en la intersección generada por el arte, la música y la política contemporánea.

How does the culture of pop music influence aesthetic codes and what capacity of agency does it contain? Can flared trousers, crossed jackets, and some sandwiches change the reception of a record and signify a political class? In what way do the ideologies and the configuration of an individual affect a song's refrain? Does Elvis Costello represent the counter-politics to the actions of Reagan and Thatcher? Have women varied their statute of representation in today's music? Are Billie Holiday or PJ Harvey at the same level as the major representatives of cock rock? How are certain drugs linked with everydayness and with a possible indolent activism? Do the club, electronic music, and its listeners form a rebellious society? Is post-punk one of the most important musical, aesthetic, and political experiences of the last 40 years? What is its legacy today, in what way does it continue to be active?

All these questions and many more arise from the careful reading of the texts collected here. A series of writings, the majority unpublished till now in Spanish and revised by their authors for this publication, which reflect on the political and aesthetic capacity from the most varied musical network. Whether in the evaluation of Pet Shop Boys and the "Paninaro" movement in Italy in the 1980s, thanks to the article by Peio Aguirre, art critic and musical activist via the section "Pop Político" (Political Pop) of his blog "Crítica and Metacomentario" (Critc and Meta-Comentary); in the bio-political readings of the records by Elvis Costello found in the passionate chronicles by Greil Marcus; to the demands for a role for women and the introduction of gender theory in the musical world by Lucy O'Brien; to the sociological investigation on the technologies and spaces of relating in electronic music by Amparo Lasén; and finally to the self-interview realised by Simon Reynolds on the phenomenon of post-punk.

Paninari o, ¿Paninaro? Peio Aguirre

Un momento de sensualidad y calidez en el vestir. Mediados de los ochenta. Alrededores de Milán. La segunda revolución italiana dentro del mundo de la moda. Tan sencillo como mezclar una chaqueta amplísima de lino con unos pantalones vaqueros o unos bombachos. Camisas sin cuello, polos de punto y torsos desnudos por doquier. Un aspecto de la masculinidad como de pertenencia a la clase oprimida. Los hombros caídos y las manos en los bolsillos. Un toque neorromántico. La elegancia distendida. Alguna cosa *prêt-à-porter* y mucho Armani. También un momento en el que las luchas callejeras y el intelectualismo de izquierdas giran hacia un nuevo estilo en el vestir. La feminización del hombre, la ausencia de los símbolos del poder representados en el traje tradicional. La masculinización de la mujer, zapatos planos, gráciles chaquetas cruzadas, pantalones anchos y cierta androginia. También *cardigans* y abrigos vueltos de piel de oveja afgana. Todo ello configura un 'Made in Italy' concentrado hacia la redefinición del género a través de la moda, el estilo, y en una pérdida genealógica de estrategias vanguardistas.

En ese contexto, fuera de la hegemonía británica de la identificación de estilos asociados a subgrupos de jóvenes, surgen nuevos cultos e identidades a través de actitudes en el vestir. El estilo debía ser subrepticio. La elegancia, el dandismo y el juego de la ambigüedad sexual se sitúan en un punto de no-retorno. La cultura del pop influye en la moda, el estilo, y éstos en la música.

En 1986, "Paninaro" de Pet Shop Boys olfatea ese aroma y lo devuelve nuevamente estilizado. Incluido en el recopilatorio de caras B *Alternative* (1995), "Paninaro" deviene en recordatorio de una efímera subcultura juvenil italiana. Pet Shop Boys capturan el *zeitgeist* de toda una década, los estilos del vestir que imbuían esa época. Los primeros trajes de Armani como uniformes en la costa italiana demuestran cómo el estilo es un valor que consolida a distintos grupos sociales. Este fragmento de la conversación de Pet Shop Boys con Jon Savage sobre el fenómeno Paninari se comenta por sí mismo:¹

1. Neil Tennant y Chris Love en conversación con Jon Savage, en el libretto de *Alternative* (Parlophone, 1995).

Chris: ¡NOSOTROS descubrimos Paninaro!

Neil: Descubrimos el culto Paninaro por vez primera cuando fuimos a promocionar el éxito “West End Girls” en Italia.

Chris: Era un estilo de vestir muy distintivo; increíbles pantalones bombachos (...) ¿os acordáis que después de los pantalones acampanados llegaron los paralelos? Bajaban rectos hasta media pierna y los llevaban con botas Timberland. Incluso podría haber una separación, pero eran increíblemente anchos. También llevaban gafas de sol estupendas y un corte de pelo en forma de pluma, largo por detrás, y algún abrigo estrofulario.

JS: ¿Llevaban camisas o camisetas?

Chris: No recuerdo cómo era la prenda de arriba. Creo que debía ser una camisa. Era como descubrir un subculto inglés. Llamaban mucho la atención, cosa rara en Europa, y tenían una pinta estupenda. Solían frecuentar las sandwicherías (...)

JS: ¿Recordáis que música escuchaban?

Chris: Creo que sólo música de moda, actual. En realidad era música futbolera.

Neil: Les gustaba la música pop. Les gustaba mucho Duran Duran y Madonna. En esa época a los italianos modernos les gustaba mucho The Cure y demás, y nos invitaron a un club de moda en Milán, donde a todos les gustaba The Cure...

Chris: ...pero odiaban a los Paninari.

Neil: Me había comprado una bomber con solapa, y cuando entré con ella puesta, dijeron, “Puf, Paninaro”. Esa fue la primera vez que oímos la palabra.

Forma parte de la sabiduría del pop que, a través de rituales alrededor de la moda, la música, el lenguaje y el territorio, las jóvenes subculturas de clase obrera intentan ganar espacio cultural como una manera de resistir al orden imperante. El estilo es un arma subversiva en la inversión de las jerarquías y los órdenes establecidos. Este movimiento, los Paninari, puede localizarse a comienzos de la década de los ochenta en Milán,

y su nombre derivó de la supuesta bocatería *Al Panini*, donde una serie de jóvenes comenzaba a degustar hamburguesas y a imitar algunos rasgos de la cultura de consumo norteamericana. El estilo cogió cuerpo a través del fanzine Paninaro (la O una burger y la I una pajita para la soda).

Este hedonismo sucedió cuando Italia dejaba atrás los “años de plomo”, marcados por el terrorismo y el conflicto político y social. A la politización de la sociedad italiana le siguió en la estrenada década un desapego hacia ese compromiso y un giro hacia un consumismo que hacía suyos los incipientes signos de la desregulación económica puesta en marcha por las políticas *reaganomics* que darían salida a un neoliberalismo incipiente. Sin ser conscientes, los Paninari fueron los heraldos del neoliberalismo; con sus botas y mocasines Timberland, vaqueros con el bajo subido, camisas a cuadros y plumíferos acolchados donde no faltaban gruesos cinturones –preferentemente Moschino– así como todo ello salpicado de mucho Versace. Que Duran Duran, Depeche Mode o Pet Shop Boys ofrecieran a los Paninari aquello que buscaban suponía erradicar por completo lo que, por ejemplo, estas tres formaciones tienen de antagónicas para quedarse al final con el estereotipo o con una síntesis que simboliza la cima del pop ochentero.

En retrospectiva, la subcultura Paninari nos devuelve a una concepción de la cultura de masas para dar cuenta del capitalismo como forma. Una serie de preguntas surgen entonces: ¿Anticipaba la aparente postura “post-ideológica” de los Paninari la más reciente Italia de Silvio Berlusconi? ¿Hay acaso una cierta exotización del otro en la mirada de los Pet Shop Boys cuando en su propio contexto los Casuals recurrían a la ropa de marca italiana y francesa para pasar desapercibidos como meros *hooligans*? ¿Acaso, como recuerda Chris Lowe, era la sorpresa de descubrir un subculto inglés en otro país? ¿Hay algo de condescendiente en esta sublimación de la clase por medio del fetichismo de la marca cara o es simple reaccionarismo que socava la propia condición de clase? Pero, sobre todo, ¿qué diría al respecto Tommy Hilfinger?

Paninari, or Paninaro? Peio Aguirre

A moment of sensuality and warmth in dressing. Mid-eighties. Milan surroundings. The second Italian revolution within the fashion world. As simple as combining a wide linen jacket with a pair of jeans or of baggy trousers. Neckless shirts, polos and naked busts everywhere. A manliness look as if it belonged to the oppressed class. Low shoulders and hands inside the pockets. A neo-romantic touch. Relaxed elegance. A few *prêt-à-porter* things and plenty of Armani. In a moment when the street fights and the left wing intellectuality turn around towards a new dressing style. The feminization of man, the absence of power symbols represented in the traditional dressing. The masculinization of woman, flat shoes, graceful breasted jackets, wide trousers and some androgyny. All together with *cardigans* and Afghan suede turn sheepskin jackets. All that together sets up a 'Made in Italy' focused on the redefinition of genders through mode, style and lot of genealogic vanguard strategies.

In this context, far from the British hegemony of identification of styles related to subgroups of young people, new cults and identities popped up through attitudes in dressing. The style had to be surreptitious. Elegance, Dandyism and sexual

ambiguity play are in the spot of no-return. The Pop culture influenced fashion, style, while they influenced music as well.

In 1986, "Paninaro" by Pet Shop Boys smelled that fragrance and sent it back sterilized. Included track of B-side compilation album *Alternative* (1995), "Paninaro" became a reminder of an ephemeral Italian young subculture. Pet Shop Boys captured the *zeitgeist* from a complete decade; dressing styles which imbued that period. The first Armani dresses as if they were uniforms of the Italian coast stated how style is such a value that consolidates different social groups. The following segment from the conversation between Pet Shop Boys and Jon Savage about the Paninari phenomenon talks about itself:¹

Chris: WE discovered Paninaro!

Neil: We first discovered the Paninaro when we went to Italy doing promotion when "West End Girls" was a hit in Italy.

1. Neil Tennant and Chris Love chatting with Jon Savage, from the booklet of *Alternative* (Parlophone, 1995).

Chris: It was a very distinctive style of dress: incredibly baggy jeans, that almost looked like – you remember after flares came parallels? They were straight all the way down which would stop at calf level and then they would wear Timberland boots. There might even have been a gap, but they were incredibly baggy jeans. Then they would always wear a fantastic pair of sunglasses, and almost a feather cut, long at the back, and some fantastic coat.

JS: Did they wear shirts or t-shirts?

Chris: I can't remember what the top was. It was probably a shirt, actually. It was like spotting an English sub-cult. They were very noticeable, which was very unusual in Europe, and they knew they looked fantastic. They used to hang around in sandwich bars and you couldn't help but notice there was something happening on the style front amongst the kids.

JS: Do you remember what music they listened to?

Chris: I think it was just fashion-based. Actually it was just football-based.

Neil: They used to like pop music. They used to really like Duran Duran and Madonna. In those days your trendy italians used to like The Cure and all the rest of it, and we were invited to some trendy club in Milan, where they all liked The Cure...

Chris: ... but they despised the Paninari.

Neil: I'd bought a bomber jacket with a collar, and when I walked in wearing this, they all went, "Eugh, Paninaro". That's when we first heard the word.

It is part of the Pop knowledge, that by means of rituals surrounding fashion, music, and territory, the young subcultures of working classes try to gain cultural space as a way to resist the prevailing order. Style is a subversive weapon within the inversion of hierarchies and established orders. This movement, the Paninari, can be found at the beginning of the 80s in Milan, and its name seem to come after the Al Panini sandwich bar, where a bunch of young people started

to eat hamburgers as well as to imitate some of the aspects from the American consumer culture. Style made its place through the Paninaro fanzines (the O stood for burger, and the I stood for a straw for soda).

This hedonism happened in a time when Italy started to leave behind the "lead years", marked by terrorism and political and social conflict. At the beginning of the new decade, the politicization of the Italian society was followed by a detachment towards that compromise as well as by a turn towards a consumerism that endorsed the emerging signs of economic deregulation launched by *Reaganomic* politics, which would output an incipient Neoliberalism. Without being aware, the Paninari became the heralds of Neoliberalism; wearing those Timberland boots and moccasins, rolled up jeans, plaid shirts and padded down coats always with a wide belt - preferably by Moschino - everything sprinkled with a lot of Versace. The fact that Duran Duran, Depeche Mode or Pet Shop Boys offered Paninari what they looked for, it meant to completely eradicate what, for instance, the antagonism that these three bands featured to end up with the stereotypes or a synthesis which symbolizes the top from the 80s Pop.

Retrospectively, the Paninari subculture brings us back to a mass culture conception to account for capitalism as form. Hence some questions rise up: Did the apparent "post-ideological" position from the Paninari anticipate the latest Silvio-Berlusconi Italy? Is there any exhortation of the others within the gaze of Pet Shop Boys when within their context the Casuals resorted to Italian and French branded clothes to pass unnoticed as mere hooligans? Perhaps, as Chris Lowe recalls, was it just the surprise of discovering an English subcult in another country? Is there something condescending in such sublimation of class by means of fetishism for expensive brands or is it just a matter of simple reactionism, which undermines the class condition itself? Indeed, what would Tommy Hilfiger have to say about it?

Notas de felicidad extrema. La experiencia musical *dance* Amparo Lasén Díaz

Esa es la belleza del house, su flexibilidad. Por eso cualquier influencia que entra en el house pasa a formar parte de ese organismo musical.

[DJ Hillegonda Rietveld: www.pitchadjust.com/index_IE.html]

Lo que me explotó la nota fue un pana en una silla de ruedas en plena rumba al aire libre. Una amiga se le acercó y empezó a bailar con él, yo también me acerqué y le di una luz de bengala prendida de esas que usan los niños. El tipo empezó a brincar y la gente alrededor tripió tanto que a todos nos dio una nota de felicidad extrema, para eso es la pasti.

[NatalySantonja: <http://www.tonytechno.com/foroam.asp?id=6>]

En la música *dance* o *techno*, según queramos llamar a la música electrónica de baile creada desde mediados de los ochenta hasta hoy bajo distintas etiquetas (house, techno, trance, acid, garage, electro, hardcore, máquina, bakalao, etc.) encontramos una particular forma de escucha a través del baile que comprende la participación en un ambiente que la música contribuye a crear. Dicho ambiente depende también de la manera en que los participantes son capaces de escuchar cómo escuchan los demás y de compartir su

escucha. Este es un rasgo principal de la tarea del DJ y también el modo en que se genera el espacio sonoro y en que se configura la masa de los que bailan, escuchándose escuchar a través de los movimientos de sus cuerpos. Cuando se logra crear un buen ambiente por la combinación del sonido, la masa de los que bailan, el espacio del club o de la rave, la labor del DJ y las distintas sustancias ingeridas, se da la posibilidad de que los que allí se encuentran experimenten momentos de felicidad, una felicidad ligada a la situación vivida, a ese espacio que es un ambiente.

Desinterés por la belleza en la creación musical

Para los músicos *dance* el que una música o un tema sean buenos está menos ligado a la belleza que a la eficacia y a la energía. Otros criterios que les interesan son la innovación y la experimentación, la creación de nuevos sonidos o de nuevas combinaciones que integren sonidos sampleados de distintas fuentes. La posibilidad de introducir su escucha de músicas previas en nuevas composiciones, de revelar las posibilidades no oídas en esos

sonidos. El *sampling* y la remezcla son formas de firmar una escucha¹, su particular escucha de otros sonidos y de compartirla con el público.

La energía sónica, literal como metafórica, se convierte en un criterio de valor musical y ambiental. El DJ es un transmisor de energía² que pasa a través de las máquinas: los platos, los ordenadores, la mesa de mezclas, el *soundsystem*, provocando reacciones en el público. La música electrónica de baile favorece las bajas frecuencias, cuyas ondas sonoras son más largas, mueven una energía mayor, lo que amplifica su capacidad de resonancia, el carácter táctil de la escucha. Son aquellos sonidos que no sólo resuenan en los tímpanos, también en el estómago y en la cabeza, que erizan el vello y hacen literalmente vibrar, recordándonos que escuchamos con el cuerpo, con todo el cuerpo.

La eficacia de un tema, puesta a prueba en la pista de baile, está ligada al ritmo. La melodía ocupa un lugar secundario en el *dance* y está ausente en muchos de sus géneros. “Un buen tema no es igual que un tema bello”, afirma el productor madrileño Dr.Kucho³. La belleza puede medirse por el grado en que una música suscita y transmite emociones, pero esto no es necesario para hacer bailar. A la eficacia rítmica se une el juego con los timbres, con el grano del sonido, donde reside su base expresiva y la capacidad de evocar afectos y mundos. El énfasis en el timbre y la textura refuerza los efectos sinestésicos del MDMA, la sensación táctil y acariciadora del sonido. La evolución de estas músicas refleja una progresiva toma de conciencia de esta intensificación de los efectos del MDMA. Distintos procesos técnicos (EQing, el filtrado, *panning*, poner en fase y el Aphex Aural Exciter) se usan para ajustar/pellicar las frecuencias, los armónicos y hacer estereofónicos

los distintos sonidos, para hacerlos saltar del mix con una misteriosa tridimensionalidad y brillar con viveza alucinatoria. El uso de efectos de sonido para intensificar los efectos del MDMA muestra cómo las músicas juegan con las sustancias. Las drogas, de las rulas a la coca, pasando por las anfetaminas, la ketamina, el hachís y el alcohol, participan en la escucha y la producción musical, son “tecnologías químicas del placer”⁴ que favorecen que el cuerpo entero se vuelva oído, membrana ultrasensible que responde a ciertas frecuencias⁵.

Distintos estilos acentúan variados efectos de las mismas drogas, y distintas sustancias dan lugar a diferentes modificaciones de la percepción. Así, por ejemplo, los redobles de percusión y cascadas de cuerdas acentúan los efectos festivos, comunitarios y extáticos, en lugar de aquellos hipnóticos e introspectivos con los que juegan el *trance*, el *hardcore*, el *techno* y *house* más acelerados (*hard*). En muchos casos, la música produce los efectos psicotrópicos en ausencia de otras sustancias. El DJ y sus técnicas actúan como catalizador que permite a los que bailan ponerse con la música.

En la escucha repetida, el timbre evoca reencuentro, una experiencia olvidada se redescubre de nuevo, el temblor de lo inesperado al volver a escuchar específicos timbres desde una zona entre la memoria y el olvido⁶. En lugar de responder a la presencia de los intérpretes, el público entra en resonancia con la música y con las fuerzas que dirige en el espacio que crea. La música electrónica

1. SZENDY, Peter (2001): *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Editions de Minuit, París.

2. Palabras de Miguel Pellitero, DJ residente de los clubes Fiction y DTPM en Londres, entrevista diciembre 2000.

3. Productor musical.

4. GILBERT, Jeremy y PEARSON Ewan (1999): *Discographies. Dance music and the politics of sound*. Routledge, London. (Trad esp. *Cultura y políticas de la música dance: Disco, hip-hop, house, techno, drum n bass y garage*, Paidós Comunicación, 2011).

5. REYNOLDS, Simon (1998): *Energy Flash. A journey through rave music and dance culture*. Picador, London.

6. JOWERS, Peter (1999): “Timeshards: repetition, timbre and identity in dance music”, *Time & Society*, 8 (2), 392.

de baile aparece como una máquina para liberar el sonido mismo. La concentración en el sonido del sonido, el timbre, la textura, esto es, los aspectos del sonido más difíciles de recordar los hace desaparecer de la memoria?

Mientras estoy escuchando el tema, puedo oír las sutilezas, desmontarlo más o menos para entender lo que hay dentro, sentir cómo los distintos elementos se mezclan juntos para formar algo nuevo, tener la sensación de que entiendo completamente lo que está pasando... y diez minutos después no queda nada de eso.

[Gwendal: thewire@yahoo.com, 8 de junio 2001]

La repetición rítmica se manifiesta en la ausencia de drama o constante crescendo. Así, por ejemplo, la actuación de un DJ de *house* puede contar una historia con subidas y bajones, como las drogas, una alternancia de variaciones en la intensidad, en la velocidad, en el carácter de los temas que no se resuelve en ninguna conclusión. Así una sesión *house*, como la que describía Miguel Pellitero, empieza *happy*, con temas vocales, evolucionando hacia atmósferas más duras e inquietantes, sin voces, acabando con temas que levantan el ánimo e incitan a la alegría y a la euforia, calmándose progresivamente antes de que llegue el siguiente DJ, para que éste continúe el flujo de música y que la sucesión de DJs no se convierta en una competición. La secuencia de la noche también sigue ese modelo: *Happy-oscuro-uplifting-calma-happy*, terminando feliz para contrarrestar el mal rollo de tener que irse. Con esa alternancia de secuencias se pretende contribuir a crear el ambiente de la fiesta *house*. Otros géneros buscan lograr su ambiente de otras maneras, con otras secuencias, por ejemplo manteniendo constantes la velocidad y la intensidad sonoras.

7. VANHANEN, Janne: "Loving the ghost in the machine. Aesthetics of interruption"
<http://www.ctheory.net/printer.asp?id=312>.

Masas rítmicas

Los movimientos evocan en nosotros ideas de infinito, de deseo sin medida, de vida sobreabundante y loca, un desdén de la individualidad, una necesidad de dejarse ir sin moderación, de perderse⁸.

La escucha de estas músicas electrónicas toma cuerpo en el movimiento del baile. La excitación y la eficacia afectiva crecen cuando se hace de la experiencia rítmica una experiencia colectiva. En los clubes y *raves* no sólo se produce una resonancia entre los movimientos de cada uno y la música. Los sonidos resuenan también en los otros cuerpos, nuestros movimientos son ecos de los de los demás, como en el caso de las masas rítmicas. Este término, acuñado por Elias Canetti en *Masa y Poder*, nos sirve para definir a las masas danzantes de las *raves*, discotecas, festivales o desfiles, como las distintas *parades* techno. Cuando el colectivo de los que comparten ese espacio se convierte en una masa rítmica se ha logrado crear el ambiente esperado. Las masas rítmicas o vibrantes andan o bailan siguiendo una excitación común. Son efímeras, espontáneas y actúan en la efervescencia.

Las masas rítmicas aspiran a ser más numerosas, a ser más ahora mismo. En la escena musical *dance* el número y la densidad son importantes a la hora de lograr un buen ambiente. Uno de los principales atractivos de las *raves*, difícil de lograr en un club, es poder reunir a decenas de miles de personas en un mismo espacio, bailando al ritmo de la misma música. La sensación de bienestar, de euforia, de felicidad, que puede llegar a lograrse en estas situaciones está íntimamente ligada al sentirse en presencia de muchos otros cuerpos. La densidad es un factor crucial de la escucha y de la eficacia musical, es imposible lograr un buen ambiente cuando esos

8. GUYAU, Jean-Marie (1921): *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Félix Alcan, Paris (1911). P. 48.

cuerpos no llenan el espacio. La marcha y el baile dan a los participantes la ilusión de ser más numerosos, también ejercen, por el ritmo, una fuerza de atracción sobre aquellos que están cerca. El número parece tener la capacidad de captar y de incorporar, afirma Canetti, al reforzar la resonancia por el número de participantes que repiten los mismos gestos. El contagio afectivo se basa en la imitación de movimientos y expresiones. En estas masas no son sólo iguales y equivalentes los participantes, sino también los miembros del cuerpo que realizan los mismos gestos al unísono, como si de un cuerpo único se tratara. Esta imitación suscita sentimientos, tendencias e impresiones semejantes que no resultan de una comprensión recíproca, sino de la resonancia entre los que participan. Este contagio y esta resonancia son recíprocos y acumulativos, una especie de retroalimentación positiva en un movimiento cíclico, como una avalancha. El sonido llega gracias al juego de rebotes como resonancia. La escucha por resonancia da un carácter espectral al espacio, vivificado. "En efecto, todo entra o puede entrar en estado de danza o alucine con sólo dejar flotar un sonar en el aire (...) tambor de enigmáticas y fantasmagóricas empatías espaciales"⁹. Esta resonancia que ocurre en clubes y *raves* participa de las características de la resonancia sonora señaladas por Llorenç Barber, es como una brecha que nos abre a otras realidades.

La belleza prometida en el ambiente logrado

Simplemente nos vemos hermosos y al final podemos convertirnos en una pura energía masa de amor.

[John Kawamoto: <http://www.alt.rave>]

La felicidad momentánea que esperamos encontrar en la fiesta *dance* es una promesa de belleza. En primer lugar porque uno de los efectos del ambiente logrado es el embellecimiento de los

9. BARBER, Llorenç: "Los jadeos del son, los espacios acústicos y la estética de la recepción". *Enclaves*. Noviembre 2001, 16.

otros, favorecido además por ese curioso efecto del MDMA que parece invalidar la capacidad de hacer juicios de valor, volviendo cómico y ridículo el pensar mal de cualquiera o cualquier cosa.

Los efectos del ambiente logrado desbordan el espacio y el tiempo de la fiesta. Al salir del local o al dejar la *rave* no es sólo que llevemos la cabeza llena de ecos sonoros y de imágenes, sino que esos ecos parecen armonizarse con los ruidos cotidianos. En una especie de alucinación sonora, los ruidos de la ciudad quieren un ritmo. Los sonidos del tráfico, cláxones y sirenas, los de los trenes y metros, excavadoras y grúas, o las máquinas tragaperras y la máquina del café en los bares que recogen a los noctámbulos tras la farra, pasan de ser los olvidados ruidos de fondo a formar parte de la banda sonora. En la escucha adquieren un ritmo, se organizan formando una secuencia que resuena con la música que hemos estado oyendo toda la noche. Esa música, que en la mayoría de los casos escapa a la memoria del tarareo y del reconocimiento, llega por otra forma de memoria, en resonancia o eco, al espacio urbano mañanero. Esta inclusión de los sonidos considerados como ruidos dentro de la esfera de lo musical por parte de la escucha alucinada se corresponde con la flexibilidad de la música electrónica de baile que le da su belleza, según la DJ citada al comienzo de este artículo. Las composiciones *dance* incluyen sonidos sampleados de todos los géneros musicales, ruidos diversos, voces y sonidos sintéticos, fabricados.

Las siguientes citas nos hablan de otro tipo de embellecimiento fruto de la experiencia musical *dance*. El de la propia vida gracias a los recuerdos y experiencias relacionados con esas explosiones de felicidad:

Corta, aguda, intensa explosión de felicidad, donde uno no podría ser más feliz (...) sólo porque no dura mucho no quiere decir que sea falso. Realmente ayuda cuando estás depre, sólo recordar que has tenido tantas experiencias alucinantes y que tanta gente nunca tendrá. Escapismo es guay.

[BlondeRaver: <http://www.gum.net/forums/showthread.php?threadid=49974>]

Sentirse satisfecho está bien, pero grandes momentos son esenciales, ten unos cuantos cada fin de semana y tendrás suficiente felicidad para toda una semana de sentirte bien.

[Pegerteg: <http://www.gurn.net/forums/showthread.php?threadid=49974>]

Raving es probablemente una de las cosas que más influencia e importancia tienen en mi vida. Me alegra cuando estoy triste, me abre a gente y a modos de vivir nuevos, suscita sentimientos generales de felicidad y grooviness, y proporciona un lugar donde gente de todos los caminos de la vida puede olvidar sus problemas y diferencias y bailar y pasárselo bien. Me ha hecho conocer a algunas de las personas más creativas, inteligentes, divertidas, cariñosas, expresivas, amables en el planeta. Y sé que no estoy solo (...) Puedo volverme hacia la música, el baile y el ambiente que

firmemente me suben el ánimo y renuevan mi esperanza. Si me lo puede hacer a mí, se lo puede hacer al mundo¹⁰.

La eficacia, la energía, la innovación y las diferencias aparecen como criterios importantes a la hora de evaluar su música por parte de los músicos *dance*, en lugar de la belleza. Sin negar la posibilidad de crear música hermosa. En esta escena, la creación musical es indisoluble del lugar y de la situación de la escucha colectiva y corporal, en la *rave* o en el club. Aquí, cuando se logra crear un buen ambiente, la escucha interesada y compartida, en el movimiento del baile y la compañía de los demás que bailan, encuentra esos momentos de felicidad intensa y fugaz, poniendo destellos de belleza en ese espacio musical y más allá, en las vidas de los que crean y participan en ese ambiente.

10. Citado en LANG, Morgan: "Futuresound: Techno Music and Mediation" (<http://music.hyperreal.org/library/fewechnr.txt>).

Notes of Extreme Happiness. The Dance Music Experience Amparo Lasén Díaz

That's the beauty of house- it's flexibility. That's why whatever influence comes into the house becomes part of that musical organism.

[DJ Hillegonda Rietveld: www.pitchadjust.com/index_1E.html]

What made me hit the ceiling was a guy in a wheelchair in the open air club. A friend approached and started dancing with him. I also went next to him and gave him one of these sparkler used by children. The guy started jumping and the people around were so spaced out that everybody experienced an extreme happiness. That's what Es are for.

[NatalySantonja: <http://www.tonytechno.com/foroam.asp?id=6>]

In electronic dance music and its different labels (house, techno, trance, acid, garage, hardcore, electro, etc.) we find a particular form of listening through the dance, including taking part in an atmosphere created partially by the music. Such vibe depends as well on the participants' ability to listen to how the others listen and to share this listening. This is one of the main tasks of the DJs, as well as a way to create a sound space and to configure a dancing crowd, hearing other people's listening through their bodies movements.

When a good atmosphere is achieved, those there can experiment moments of happiness. This atmosphere, the good vibe, is the result of the combination of sound, the dancing crowd, the space of the club or the rave, the DJ's work and the different substances taken. This happiness is attached to the situation, to this space that is an atmosphere.

The lack of interest in beauty in the musical creation

For electronic dance musicians good music and good tracks are less related to beauty than to energy and efficacy measured by the ability of making people dance. Other criteria can be innovation and experimentation, the creation of new sounds or new combinations of sampled sounds from different sources. This is, possibility of introducing their listening of previous music in new tracks, of revealing the non-heard possibilities in these sounds. Sampling and remixes are forms of signing a listening¹, and sharing it with the audiences. The sonic energy, metaphorically and literally, becomes a principle to assess the

music and the atmosphere. The DJ is a transmitter of energy², which goes through the machines: computers, turntables, mixer and the sound system, eliciting reactions in the audience. Electronic Dance Music prefers bass frequencies, whose waves are longer. They carry a bigger amount of energy, which amplifies its ability to resonate. This is the tactile aspect of hearing, the sounds resonating not only in the eardrums, but also in the stomach and the head, which gives goose bumps and makes the body vibrate, literally, reminding us that we hear with the whole body.

The efficacy of a tune is tested on the dancefloor. Rhythm prevails. Melody has a secondary place in dancemusic and it's absent in many of electronic dance music styles. "A good tune is not the same as a beautiful tune"³. Beauty can be measured by the degree in which music elicits and conveys emotions, which is not necessary to make people dance. The rhythmic efficacy is complemented by playing with timbres, with the sound grain, which are its expressive ground, the ability to evoke affects and worlds. The stress on timbre and texture strengthen the sensual effects of ecstasy, the touching and caressing feeling of sound.

The evolution of these musical styles reflects a progressive awareness of this intensification of the MDMA effects. Different technical processes (EQing, filtering, panning, phasing and equipment such as the Aphex Aural Exciter) are used to adjust and pinch the frequencies and harmonics, and to make the different sounds stereophonic. The purpose is to make the sounds jump out of the mix with a mysterious three-dimensionality, shining with a hallucinatory vividness. The use of sound effects to intensify the effects of drugs

1. SZENDY, Peter (2001): *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Editions de Minuit, Paris.

2. In words of Miguel Pellitero, former DJ of London clubs Fiction and DTPM in a personal interview in 2000.

3. Dr. Kucho, music producer.

shows how music plays with substances. Drugs from E to cocaine, as well as amphetamines, ketamine, marijuana and alcohol, take part in listening and music production. They are "chemical technologies of pleasure"⁴. MDMA makes the whole body turn into an ear, an ultra sensitive membrane that responds to certain frequencies⁵. Different styles highlight different aspects of the same substances, and different substances introduce different modifications of perception. For instance, percussion rolls and string cascades stress the festive, ecstatic, and community effects. Trance, hardcore and the most accelerated techno and (hard) house play with the more hypnotic and introspective aspects. Music itself often produces the psychotropic effects in the absence of other substances. The DJs and theirs techniques act as a catalyst allowing the dancers to get high with the music alone.

In repeated listening, timbre evokes rediscovery. A forgotten experience is recovered in the thrill of the unexpected, when we listen again to the specific timbres from a zone between memory and oblivion⁶. Instead of reacting to the presence of the performers, the audience resonates with the music and its forces in the space created by them. Dance music becomes a machine to free the sound itself. The stress on the sounds of the sound, timbre and texture, which are the sound features more difficult to remember, makes them disappear from memory⁷.

4. GILBERT, Jeremy y PEARSON Ewan (1999): *Discographies. Dance music and the politics of sound*. Routledge, London.

5. REYNOLDS, Simon (1998): *Energy Flash. A journey through rave music and dance culture*. Picador, London.

6. JOWERS, Peter (1999): "Timeshards: repetition, timbre and identity in dance music". *Time & Society*, 8 (2), 392.

7. VANHANEN, Janne: "Loving the ghost in the machine. Aesthetics of interruption" <http://www.ctheory.net/printer.asp?id=312>.

While I'm listening to the piece, I can hear the subtleties, disassemble it more or less to understand what's inside, feel how the different elements mix up together to give shape to something new, have the feeling that I completely understand what's happening... and ten minutes after that it's gone.

[Gwendal: thewire@yahoogroups.com, 8th June 2001]

Rhythmic repetition reveals itself in the lack of drama or constant crescendo. For instance, as Miguel Pellitero described it, the set of a house DJ can tell a kind of story with highs and downs, as taking drugs does. An alternation of variations of intensity, tempo, and mood that do not reach any conclusion. Thus, a house session can start happy, with vocal tunes, going to harder and disturbing atmospheres, without voices, finishing with uplifting tracks creating joy and euphoria that progressively calm down before the arrival of the following DJ. Therefore, the house DJ continues the musical flow and the succession of DJs do not become a competition. The sequence of the night also follows this pattern: "Happy-dark-uplifting-calm-happy", finishing happy in order to leave the audience in a good mood at the end of the night. This alternation of sequences contributes to create the house party vibe. This is a particular example of an atmosphere reached in a particular electronic dance music style. Other styles try to achieve their vibe differently, for instance by keeping constant the sound speed and intensity.

Rhythmic masses

*Movements evoke in us ideas of infinity, unbounded desire, crazy and superabundant life, a contempt of individuality, a need of letting oneself go without moderation, of getting lost.*⁸

Dance music listening is embodied in the dance movements. The excitation and the creative efficacy

grow when the rhythmic experience becomes collective. In clubs and raves, not only does resonance happen between one's movements and the music, but this resonance is also echoed in the other bodies. Our movements are the echoes of other people's movements, as in the case of the rhythmic crowds. The term 'rhythmic crowd', coined by Elias Canetti in *Crowds and Power*, is useful to define the dancing crowds of raves, clubs, parades and festivals. When those who are in a club or a rave become a rhythmic collective, the expected atmosphere has been achieved. The vibrant or rhythmic crowds walk and dance following a shared thrill. They are ephemeral, spontaneous, and act in the excitement.

The rhythmic crowds wish to be many, to be bigger right now. In the dance music scene the quantity and the density are important for achieving a good vibe. One of the main appeals of a rave, difficult to achieve in a club, is the ability of assembling thousands of people in the same space, dancing to the rhythms of the same music. The feeling of wellbeing, euphoria and happiness that can be reached in these situations is attached to the presence of many other bodies. Density is a crucial factor of this listening, required for musical efficacy. A good vibe is impossible to achieve when these bodies do not fill the space. The dance give to the participants the illusion of being many more. Thanks to the rhythm, the dancers exert an attraction-force on those who are close to them. According to Canetti, the quantity seems to have the ability of winning over and joining when it reinforces the resonance by the quantity of participants who repeat the same gestures. The affective contagion is based on the imitation of movements and expressions. In these crowds, not only are the participants equal and equivalent, but also the body parts that accomplish the same gestures in unison, as if it was a single unique body. These imitations arouse similar feelings, tendencies and impressions, which are not the result of a reciprocal understanding, but of the resonance among the participants.

8. GUYAU, Jean-Marie (1921): *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Félix Alcan, Paris (1911). P. 48.

This contagion and this resonance are reciprocal and cumulative, a kind of positive feedback in a cyclical movement, like an avalanche. Sound arrives as resonance thanks to the play of rebounds. Listening by resonance gives a ghostly aspect to the space. It is vivified. *“Actually, everything enters or can enter in a state of dance or hallucination, just by letting a sounding float on the air (...) drum of enigmatic and phantasmagorical space empathy”*⁹. This resonance, which happens in clubs and raves, shares the features of the sound resonance described by Llorenç Barber. It’s like a breach that opens us to other realities.

The promised beauty in the good vibe

We simply see each other as beautiful people and ultimately we can become one pure energy mass of love.

[John Kawamoto: www.alt.rave]

The momentary happiness we expect to find in a club or a rave is a promise of beauty. First, because one of the effects of the good vibe is the embellishment of others, this is also favoured by the peculiar effect of MDMA that seems to invalidate the ability to make judgements, which turns comic and ridiculous bad thoughts about anyone or anything.

The results of the good vibe overflow the space and the time of the party. When we leave the venue or at the end of the rave, not only is our head full of sound echoes and images, but these echoes seem to be in harmony with everyday noises. In a kind of sound hallucination, the city noises acquire a rhythm. The sounds of traffic, horns and sirens, those of trains and the tube, diggers and cranes, slot machines and coffee machines in the bars where the revellers gather when the fun is over,

9. BARBER, Llorenç: “Los jadeos del son, los espacios acústicos y la estética de la recepción”. *Enclaves*. Noviembre 2001, 16.

all these cease to be the forgotten background noises and become part of the life soundtrack. They acquire a rhythm in listening. They are organised, forming a sequence that resonates with the music we have been listening to all night long. In most cases this music escapes the memory of humming and recognition. It comes to the morning urban space through other kinds of memory, in resonance or echo. This inclusion of sounds— usually considered noises—in the music realm through altered listening fits the flexibility of dance music that gives it its beauty; this is what the DJ quoted at the beginning of this paper makes clear. The dance compositions insert sampled sounds from all music styles, also different noises, voices and synthetic, fabricated sounds.

The following quotations tell about other kind of embellishment, fruits of the dance music experience, that of life itself thanks to memories and experiences related to these happiness explosions:

Short sharp intense burst of happiness, where u couldn't actually be any happier (...) just because it doesn't last long, doesn't make it fake. It really does help when ur down, just to remember that u have so many amazing experiences behind u, that so many people will never have. Escapism is wicked.

[BlondeRaver: <http://www.gurn.net/forums/showthread.php?threadid=49974>]

Feeling contented is nice, but big moments are essential, have a few each weekend and you'll have enough of your happiness quota for a good feeling all week.

[Pegerteg: <http://www.gurn.net/forums/showthread.php?threadid=49974>]

Raving is probably one of the single most influential and important things in my life. It brings me up when I'm down, opens my mind to new people and lifestyles, promotes general feelings of happiness and grooviness, and provides a place where people from all walks of life can forget their problems and differences and dance and have a good time. It has introduce me to some of the most creative,

intelligent, funny, caring, soulful, friendly people on the planet. And I know I'm not alone. (...) I can turn to the music, the dance and the vibe, which consistently lift my spirits and renew my hope. If it can do it for me, it can do it for the world.

Noah Raford
(alt.rave)¹⁰

The efficacy to make people dance, the energy, the innovation and differences, appear to be important elements to assess dance music, instead of beauty,

according to DJs and producers, without rejecting the possibility of making beautiful music. In the dance music scene, creation cannot be disassociated from the place and the situation of collective and embodied listening in the club or rave. When a good vibe is achieved, in the dance movement and the company of others, interested and shared ways of listening find moments of intense and fleeting happiness, giving beauty-sparks to the music space and beyond, to the lives of those who create and take part in the atmosphere.

10. Quoted in LANG, Morgan: "Futuresound: Techno Music and Mediation", <http://music.hyperreal.org/library/fewechur.txt>.

En el baño fascista Greil Marcus

Click click. Click click. Hay cierta cualidad anodina en las palmadas de acentuación del tema “Pills and Soap” de Elvis Costello que resulta casi completamente modesta –un extraño detalle para una canción sobre el fascismo de la Inglaterra de Margaret Thatcher que llevaba ya 5 años avanzando como heraldo de los Estados Unidos de Ronald Reagan. Pero quizá no resulte tan extraño cuando al fascismo se le niega su dimensión pornográfica, vinculada a las imágenes, y se lo representa al nivel que Hannah Arendt dio a conocer en 1945 con “Culpa Organizada y Responsabilidad Universal”.

La transformación del hombre de familia de miembro responsable de la sociedad a un “burgués” interesado solamente en su vida privada y desconocedor de cualquier virtud cívica, es un fenómeno moderno internacional... Cada vez que la sociedad, a través del desempleo, frustra al hombre de a pie en lo que respecta a su funcionamiento normal y mina su respeto por sí mismo, lo prepara para la última fase, aquella en la que él aceptará diligentemente cualquier función, incluso la de verdugo.

El dispositivo de Costello no acaba de sonar realmente como palmadas roqueras, las cuales han disfrutado de una gran tradición (al ‘estilo Preston Sturges’, en la película *American Hot Wax* de Floyd Mutrux –filmada en 1978–, donde un frenético productor discográfico de los años cincuenta que intenta resucitar la versión muerta de “Come Go with Me” agarra al portero negro y suelta: “¡Tienes manos grandes, métete aquí!”! Así se escribe la historia). En “Pills and Soap”, una melodía basada en “Sing a Song of Sixpence”¹, las palmadas suenan ajenas, como una broma que no es graciosa: un hipster² chasqueando los dedos frente a un pelotón de fusilamiento, quizás. La negativa de Costello a despoticar o a darse al melodrama en una interpretación en la que va a por todo

1. Canción compuesta por C. E. Quick de los Del-Vikings en 1956 que llegó a ser un top del pop en 1957. Este tema ha sido objeto de varias versiones, como la de los Beach Boys (Nota del editor).

2. Persona de tendencias modernas y bohemias en los años 50. El término es histórico, pero se puede referir en general a cualquiera persona moderna (N. de E.).

–pastillas y jabón es el material en el que los ocupantes “redundantes” (en el extraordinario neologismo thatcheriano) del Reino Unido tienen que ser derretidos– finalmente aísla las palmadas, subiendo el sonido de fondo hasta que hace que resuenen tan sutilmente como las pisadas de Boris Karloff³ en una casa embrujada. Nadie está tocando las palmas: alguien está contando.

“Pills and Soap” es pegadiza. Y, sin embargo, está demasiado bien escrita e ingeniosamente hecha para entrar furtivamente en un día del oyente, que es lo que pretende en realidad –de modo que varios días o años después, uno pueda recordar su visión completa e íntegra, a medida que los fragmentos de esa visión comienzan a hacerse realidad. En esta canción hay versos impresionantes y arrebatadores, pero no se les permite atraer la atención hacia sí mismos. El ritmo seguro, sensual y algo natural de la música, así como la insistencia de Costello en cantar siguiendo la música que no la letra, hace que sus palabras comuniquen como si fueran una conversación real, es decir, que el cantante parezca una persona real y que la situación que él está cantando parezca una situación real.

Si existe realmente algo que podamos llamar la personalidad fascista, no proviene de “la difusa tierra de nadie entre bohemios y proxenetas” (donde Susan Sontag todavía lo ubicaba treinta años después de que Arendt hubiera acuñado la frase para acabar con el cliché sociológico), sino de “la normalidad de los empleados y los hombres de familia”. El baño en la utopía fascista está hecho con yeso y azulejos, no con látex y cuero; y contiene pastillas y jabón, como cualquier otro baño, no juguetes sexuales misteriosos. La vida continúa. Para presentarlo como espeluznante, el fascismo tiene que parecer normal y corriente.

3. Actor británico conocido por interpretar papeles en películas de terror, como Frankenstein y la momia (N. de E.).

Sin embargo, si la presentación misma es normal y corriente, se evaporará al entrar en contacto con el oyente. La poesía es necesaria, y en el caso de Elvis Costello –un hombre de familia interesado en temas públicos– esto significa un juego de palabras, homilias cambiadas y slogans tergiversados. Como panteísta del Pop, Costello está demasiado cautivado por las posibilidades de esta forma escogida para conformarse con un arte didáctico de protesta. No hará de beato demagogo; no utilizará el “ellos” paranoico y no-específico de los artistas demagogos. “Give me the needle/give me the rope/We’re going to melt down for pills and soap” (Dadme la aguja, dadme la cuerda/Vamos a fundirnos en píldoras y jabón) –lo que pasa aquí no concede al cantante ni a nadie más el privilegio de una salida, que es el beneficio más específico del arte de protesta. Sin lugar a dudas, Costello, sin haberlo leído, parte de la máxima de Walter Benjamin: “la tendencia de una obra literaria [podemos decir “estética”] solamente puede ser políticamente correcta si es también [estéticamente] correcta.”

Ahora, un tema del LP *Punch the Clock* de Costello, “Pills and Soap”. Se editó por primera vez en el Reino Unido en el año 1983, poco antes de las elecciones que llevaron a Margaret Thatcher de nuevo al puesto de Primer Ministro. Se editó bajo el pseudónimo “El Impostor” y se retiró de circulación el día de las elecciones. Nunca menciona a Thatcher, ni siquiera hace referencia a ella, pero una canción Pop perfectamente subversiva es como una enfermedad –en el sentido de que su significado real llega silenciosamente. La canción empieza con un tipo de tragedia típica del telediario de la noche, periodistas metiendo sus micrófonos en la cara de una hermana, una madre, un padre –podría tratarse de un muerto en una guerra o algo mucho más privado, como un suicidio, una víctima de un incendio, incluso un miembro de la familia acusado de asesinato. Nada de eso tiene sentido con el coro que sigue: “What would you say, what would you do / Children and animals, two by two / Give me the needle, give me the rope / We’re going to melt them down for” (Qué dirías, qué harías

/ Niños y animales, de dos en dos / Dame la aguja / dame la cuerda / Nos vamos a fundir en”). El estilo tranquilo y reprimido de Costello cuando canta la palabra “soap” es tan erótico que parece estar tragándoselo. El jabón, que no la palabra.

La canción es seductora: empieza sonando como algo al estilo de Peggy Lee, hasta que Costello hace un pequeño rasguño en el tejido ondulante y suave de su música con la frase “Lord and Lady Muck”. Y entonces o más tarde o nunca, comprendes que ellos son el príncipe y la princesa de Gales. La aceptación del cantante de su nueva personalidad fascista es rápidamente reemplazada por odio: “They come from lovely people with a hard line in hypocrisy/ They are ashtrays of emotion for the fag ends of the aristocracy” (Ellos vienen de una sociedad encantadora con una fuerte postura hipócrita/ Son ceniceros de emoción para las colillas de la aristocracia).

La tranquilidad de la interpretación es tan estricta que el mínimo incremento de intensidad es como una bomba. Solamente en estos versos golpea Costello las sílabas, su tono marcado se afina y te imaginas una guillotina dando en el blanco. Los versos no son corrientes: si “ceniceros de emoción” suena a poesía barata sin significado, en realidad está preparando el terreno para “las colillas de la aristocracia”, palabras que se apresuran al ser cantadas, el tipo de verso que necesita solamente ser oído para ser comprendido, el tipo de letra que nunca se llega a absorber totalmente.

Este es el único momento en toda la canción en que Costello canta siguiendo a las palabras

y no a la música –y a medida que el estribillo “pills and soap” empuja al cantante hacia una fantasía secreta de regicidio, el hombre que canta se consuela. El hombre que canta –y el “cantante” no tiene menos de representación, de construcción, que cualquier imagen de la canción– canta solamente este estribillo de manera libre y feliz, pero al llegar al último estribillo, las energías liberadas por su fantasía serán separadas de sus fuentes y colocadas de nuevo sobre sus objetos obligatorios. El hombre que canta, lo hace en la voz de un hombre que Hannah Arendt cita en 1945 al hilo de una historia sobre un miembro de las SS que fue reconocido por un judío que había sido liberado de Buchenwald. Según el relato de Arendt, el judío miraba fijamente a su antiguo compañero de clase y el “hombre que estaba siendo mirado comentó: ‘tienes que comprenderlo, llevo 5 años desempleado. Ellos pueden hacer conmigo lo que quieran’”. Ese “ellos” no es no-específico. Después de “Pills and Soap”, puedes oír las palmadas de fondo de la canción.

Si Costello se equivoca acerca del futuro que ha dibujado en “Pills and Soap”, va a parecer un loco paranoico, pero a él ese riesgo nunca le importó lo más mínimo en el pasado. Merece la pena recordar que la gente puede ser fundida en pastillas y jabón—fundidas dentro de los límites establecidos por el proyecto thatcherista o reaganista, para utensilios, para sus funciones económicas y sociales. Que es como decir que escuchar atentamente la canción de Costello te puede convencer de que él no canta sobre el futuro.

In the Fascist Bathroom Greil Marcus

Click click. Click click. There's a bloodlessness to the punctuating handclaps on Elvis Costello's "Pills and Soap" that is almost entirely self-effacing—an odd detail for a song about fascism in Margaret Thatcher's England, after five years still on track as harbinger for Ronald Reagan's U.S.A. But perhaps not so odd when fascism is denied its image-bound, pornographic dimensions, and represented on the level Hannah Arendt brought into view in 1945, with "Organized Guilt and Universal Responsibility."

The transformation of the family man from a responsible member of society, interested in all public affairs, to a "bourgeois" concerned only with his private existence and knowing no civic virtue, is an international modern phenomenon... Each time society, through unemployment, frustrates the small man in his normal functioning and normal self-respect, it trains him for that last stage in which he will willingly undertake any function, even that of hangman.

Costello's device doesn't sound much like rock 'n' roll handclapping, a grand tradition. (In the midst of the Preston Sturges-like confusion of Floyd

Muttrux's 1978 film *American Hot Wax*, a frantic fifties record producer trying to get a dead "Come Go with Me" off the ground grabs the black janitor: "You've got big hands, get in here!" History is made.) In "Pills and Soap", a tune based on "Sing a Song of Sixpence", the handclapping sounds alien, like a joke that isn't funny: a hipster snapping his fingers in front of a firing squad, maybe. Costello's refusal of rant or melodrama in a performance that doesn't hedge its bets—pills and soap are what (in the remarkable Thatcherist neologism) "redundant" occupants of the U.K. are to be melted down for—ultimately isolates the clapping, raising it out of the background, until it echoes about as subtly as Boris Karloff's footfalls in a haunted house. No one is clapping; someone is counting.

"Pills and Soap" is catchy. And yet it is very nearly too well written, too artful, to sidle its way into a listener's day, which is what it means to do—so that days or years later one will recall its whole, unfragmented vision, as bits and pieces of that vision begin to come true. There are striking, displacing lines in this song, but they are not

allowed to call attention to themselves. The sure, sensual, somehow natural sway of the music, and Costello's insistence on singing to the music, not to the words, make his words communicate like real talk, make the singer seem like a real person, make the situation he is singing about seem like a real situation.

If there is such a thing as the fascist personality, it comes not from "the dim No-Man's Land between the Bohemian and the Pimp" (where Susan Sontag was still locating it thirty years after Arendt had coined the phrase to kill the sociological cliché), but from "the normality of job-holders and family men". The bathroom in the fascist utopia is made of plaster and ceramic tile, not rubber and leather; it contains pills and soap, just like any other bathroom, not arcane sexual aids. Life goes on. To be presented as horrifying fascism must be made to seem ordinary.

If the presentation itself is ordinary, though, it will evaporate on contact with the listener. Poetry is necessary, and in the case of Elvis Costello—a family man interested in all public affairs—this means wordplay, puns, diverted homilies, distorted slogans. As a pop pantheist, Costello is too captivated by the possibilities of his chosen form to settle for didactic protest art. He won't play the blessed demagogue; he won't use the demagogic artist's nonspecific paranoid "they". "Give me the needle, give me the rope / We're going to melt them down for pills and soap"—whatever happens here leaves neither the singer nor anyone else the privileged out that is the most specific benefit of protest art. No doubt without having read it, Costello works from Walter Benjamin's dictum: "the tendency of a literary [we can say 'aesthetic'] work can only be politically correct if it is also [aesthetically] correct".

Now a track on Costello's *Punch the Clock* LP, "Pills and Soap" was originally released in the U.K. in 1983, not long before the election that returned Thatcher to office; it was released pseudonymously, credited to "The Imposter", and withdrawn from

circulation on election day. It never mentions or even refers to Thatcher, but a good subversive pop song is like a disease—in terms of what it truly means to say it arrives silently. The song begins with some sort of nightly-news tragedy, reporters poking their microphones into the faces of a sister, a mother, and a father—this could be a war death, or something much more private, a suicide, a fire victim, even an accused murderer in the family. None of which makes direct sense of the chorus that follows: "What would you say, what would you do/ Children and animals, two by two/ Give me the needle, give me the rope/ We're going to melt them down for—". The quiet, repressed way Costello sings the word "soap" is so erotic he seems almost to be swallowing it: the soap, not the word.

The song is seductive; it begins to sound like something Peggy Lee might sing, until Costello makes a tiny rip in the smooth, curling fabric of his music with the phrase "Lord and Lady Muck". They are, you realize then or later or never, the Prince and Princess of Wales. The singer's acceptance of his new fascist personality is immediately replaced by hatred: "They come from lovely people with a hard line in hypocrisy / They are ashtrays of emotion for the fag ends of the aristocracy".

The calm of the performance is so strict that the slightest increase in pressure is like a bomb. For these lines alone Costello clips his syllables, his thick tone sharpens, and you can imagine a guillotine hitting home. The lines are not ordinary: if "ashtrays of emotion" is meaningless bad poetry, it sets up "the fag ends of the aristocracy" the words rushed as they're sung, the sort of line that needs only to be heard to be understood, the sort of lyric that is never fully absorbed.

This is the only moment of the song when Costello sings to the words, not the music—and as the pills-and-soap chorus pulls the singer into a secret fantasy of regicide, the man who is singing is comforted. The man who is singing—and the "singer" is no less a representation, a construct,

than any image in the number—sings only this chorus freely, happily, but by the final chorus the energies liberated by his fantasy will be turned away from their sources and back upon their mandated objects. The man who is singing is singing in the voice of a man who in 1945 Hannah Arendt cited in a story about an SS member recognized by a Jew upon his liberation from Buchenwald. As Arendt told the story, the Jew stared at his former classmate, and “the man stared at remarked: ‘You must understand, I have five years of unemployment behind me. They can do anything they want with me’”. That “they”

is not nonspecific; after “Pills and Soap”, you can hear the tune’s handclaps behind it.

If Costello is wrong about the future he has lined out in “Pills and Soap” he will seem like a paranoid fool, but that risk has never bothered him in the past. It is worth remembering that people can be melted down to pills and soap—melted down, within the stated limits of the Thatcherist or Reaganist project, to utensils, to their social and economic functions. Which is to say that a long listen to Costello’s song can convince you that he is not singing about the future at all.

Comunidad de Madrid
Regional Government of Madrid

Presidente / President
Ignacio González González

Consejera de Empleo, Turismo y Cultura /
Regional Minister of Employment,
Tourism and Culture
Ana Isabel Mariño Ortega

Directora General de Bellas Artes,
del Libro y de Archivos / General Director
of Fine Arts, Books and Archives
Isabel Rosell Volart

Subdirectora General de Bellas Artes /
Deputy Managing Director of Fine Arts
Carmen Pérez de Andrés

Asesora de Artes Plásticas /
Fine Arts Adviser
Lorena Martínez de Corral

Jefe de Prensa de Empleo, Turismo
y Cultura / Head of Press for the Regional
Ministry of Employment, Tourism
and Culture
Pablo Muñoz Gabilondo

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Director
Ferrán Barenblit

Colección / Collection
Carmen Fernández Fernández
Asunción Lizarazu de Mesa

Exposiciones / Exhibitions
Ignacio Macua Roy
Victor de las Heras Iglesias

Difusión / Diffusion
Iris Nava Loyola
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera

Web
Rosa Naharro Diestro

Educación y Actividades Públicas /
Education and Public Programs
María Eguizabal Elías
Carlos Granados
Victoria Gil Delgado Armada
Pablo Martínez

Exposición / Exhibition

Comisario / Curator

Iván López Munuera

Asistente del comisario /

Curator's Assistant

Roberto González

Artistas / Artists

Aitor Saraiba

assume vivid astro focus

Azucena Vieites

Bozidar Brazda

Christian Marclay

Daniel Jacoby

Daniel Johnston

Daniel Llaría

Dave Muller

Discoteca Flaming Star

Francesc Ruiz

Gabriel Acevedo Velarde

Icaro Zorbar

Jeleton

Jennie Livingston

Jeremy Deller & Nick Abrahams

Juan Pablo Echeverri

June Crespo

Kalup Linzy

Lorea Alfaro

Luis Jacob

Luke Fowler

Lyota Yagi

Mickalene Thomas

Momu & No Es

Pepo Salazar

Raymond Pettibon

Red Caballo

Robert Crumb

Ruth Ewan

Ryan McGinley

Till Gerhard

William Cordova

Zira02

Montaje / Mounting

Exmoarte

Salas

Transporte / Transport

Juan Ruiz Transart

TTI

Catálogo / Catalogue

Textos / Texts

Amparo Lasén

Ferrán Barenblit

Greil Marcus

Iván López Munuera

José Manuel Costa

Kim Gordon

Lucy O'Brien

Peio Aguirre

Simon Reynolds

Traducción / Translation

David Sánchez

Laura Puy

Diseño Gráfico / Graphic Design

gráfica futura

Impresión / Printing

BOCM

Las descripciones de obras y las biografías de sus autores han sido realizadas por Iván López Munuera y Roberto González, en colaboración con los artistas / Descriptions of works and biographies of the authors have been done by Iván López Munuera and Roberto González, in collaboration with the artists

Agradecimientos / Acknowledgements

Alexxa Gotthardt, Alicia Escobio, Amelia Aranda Huete, Andrés Jaque, Ane Rodríguez Armendáriz, Antònia Maria Perelló, ARNDT Gallery, Caroline Kirsop, Caroline Luce, Chloe Josse, Chris Rawson, Ciara Moloney, Craig Burnett, Daniel Eguskiza, Drac Màgic, Elena Ruiz Sastre, Eric Jiménez, From the backyard, Glòria Pou, Grazia Quaroni, Gregory LaRico, Ian Schwieger, Ilaria Tuci, Iñaki Martínez Antelo, Isabel Pichardo Fernandez, Javier Quilis García, Jennifer Pearce, Jessica Witkin, Jose Freire, Jose Villalobos, Julián Cruz y Marian Garrido, Kankana Records, Kelly Schroer, Kerrie Bevis, Lisa Baldelli, Lisa Polten, Luis Paadin, Manel Ibáñez, Manuel Ramírez, Maribel López, Marie-Noëlle Farcy, Mariluz, Max Falkenstein, Mayumi Wakaguri, Miguel Angel Garcia, Molly Epstein, Molly Springer, Montse Pellicer, Morgan, Nick Lesley, Pablo Lag, Paul Morris, Pre-Textos, Roland Groenenboom, Sandro Manuli, Sarah Bryan, Selina Blasco, Sergio Suárez, Soledad Llaño Gibert, Stephanie Smith, Tabor Story, Tipos Infames, Vanessa Caldas, Vicente Quilis Moscardó, Yara Sonseca Mas.

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 30 noviembre de 2012 al 21 abril de 2013. / This publication is edited by the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid in conjunction with the exhibition *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from November 30th 2012 to April 21st 2013.

Créditos fotográficos / Photo Credits:

© Mickalene Thomas, Till Gerhard, VEGAP, Madrid, 2012

Textos / Texts

© Simon Reynolds

© Lucy O'Brien

Licencia reconocimiento –no comercial– sin obra derivada 3.0 España de Creative Commons

Edita / Editor

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
Comunidad de Madrid 2012

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright / Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the of © copyright holders is strictly prohibited.

Iván López Munuera

Amparo Lasén
Greil Marcus
José Manuel Costa
Kim Gordon
Lucy O'Brien
Peio Aguirre
Simon Reynolds

Aitor Saraiba
assume vivid astro focus
Azucena Vieites
Bozidar Brazda
Christian Marclay
Daniel Jacoby
Daniel Johnston
Daniel Llaría
Dave Muller
Discoteca Flaming Star
Francesc Ruiz
Gabriel Acevedo Velarde
Icaro Zorbar

Jeleton
Jennie Livingston
Jeremy Deller
& Nick Abrahams
Juan Pablo Echeverri
June Crespo
Kalup Linzy
Lorea Alfaro
Luis Jacob
Luke Fowler
Lyota Yagi
Mickalene Thomas
Momu
& No Es
Pepo Salazar
Raymond Pettibon
Red Caballo
Robert Crumb
Ruth Ewan
Ryan McGinley
Till Gerhard
William Cordova
Zira02