

El Arte como instrumento de recuperación histórica.

Segunda Parte: Europunk 1976-1980

Je suis un papillon de nuit

Qui pour ne pas mourir d'ennui

Vient se bruler les ailes aux flammes

Des lumières de la ville infâme

Bulldozer, 1978

Entre el 15 de octubre y el 19 de enero hemos asistido en la Cité de la Musique de París a la primera exposición internacional del punk, si exceptuamos las consagradas a la moda y a la influencia de este movimiento en el diseño gráfico. Como no se trata de artes plásticas directamente ni de diseño gráfico en particular, el comisariado y el centro han debido inclinarse por las nuevas modalidades museísticas para su reconsideración, y adoptar de este modo el modelo de los « centros de interpretación » cada vez más presentes, sobre todo en las pequeñas localidades. Éstos intentan acercar al visitante a la vivencia del fenómeno, ya se trate de una experiencia artística, cultural, étnica, histórica, científica o incluso enológica, con el fin de estimular el conocimiento de la cultura popular y estimular así el turismo interior. Por ello adoptan un doble filo, dado que si por un lado

abren el concepto de museo a la sociedad sustituyendo de forma paulatina las colecciones artísticas, históricas y únicas por medios interactivos y didácticos, por otro concentran la infinitud de la vivencia en un nuevo concepto de museo en el contexto de una sociedad escindida por la producción seriada y el consumo.

Tal y como vimos en nuestro artículo “Anarquismo y heroína” al comentar la recuperación histórica y cultural del anarquismo a los cien años de la fundación de la Confederación Nacional del Trabajo en el Palacio de Sástago de Zaragoza, y compararla con la minuciosidad documental de la exposición itinerante “Quinquis de los 80” acontecida también en 2010, esta última vertiente vence con el fin no de mostrar una realidad de la sociedad, sino la reificación de ciertos fenómenos una vez transcurrido el tiempo prudente como para revestir la muestra de la seca “objetividad” oficial de las instituciones más asentadas. Sin embargo, la exposición “Europunk. Une révolution artistique 1976-1980” no oculta las ambiciones ni servilismos de la historiografía como ocurrió con los temas aún tan escabrosos como son el anarquismo y la Revolución Española del Treinta y Seis. Aun así, sí da un cierre sin vuelta atrás –no sabemos si volitivamente o no- a ciertas actitudes espontáneas y libres que según historiadores como Johan Huizinga o Greil Marcus -cada uno en su particular terreno-, siempre han residido en todas las sociedades a lo largo de los siglos de una forma más o menos latente. En ciertas ocasiones eclosionan afectando a diversos campos sociales como revoluciones y revueltas intensas (el anabaptismo bajomedieval), la cultura y el arte (desde la revolución de Amarna en el Antiguo Egipto), la religión, la filosofía e incluso la ciencia, si bien es cierto que cuando esto ha ocurrido resulta bien difícil escindir los distintos campos afectados para toda comprensión que

ambicione ser lo suficientemente amplia y profunda, más también resulta evidente que los museos y centros culturales institucionales recurran a la descontextualización antes del definitivo cierre de las vitrinas, dado que éste ha constituido su “modo operandi” desde los inicios de la museística.

En este sentido, el comisariado no ha sido ingenuo y no se ha limitado a exponer un movimiento musical basado en la espontaneidad y en el minimalismo de sus estructuras. No ha dudado en ampliar estos caracteres evidentes al diseño gráfico de las carátulas de discos, carteles de conciertos, *flayers*, y nuevos medios de expresión que con el punk se han extendido y se han generalizado hasta la actualidad digital, como por ejemplo el “fanzine”, hasta el punto de que este nombre ha resultado ser inapropiado por su rabiosa independencia juvenil (al menos desde el “punkzine” “Sniffing Glue” de Mark Perry, líder de Alternative TV) y por adoptar los mismos modelos propagandísticos de la izquierda revolucionaria que ya antes sirvieron a las publicaciones de vanguardia desde el futurismo italiano: el panfleto y el “track”. En ellos no sólo contamos con nuevas firmas de diseñadores que ya forman parte de la Historia del Arte como Jamie Reid (creador de las carátulas de los Sex Pistols), Barney Bubbles (portadas para los Damned o Ian Dury), Malcolm Garrett y Linda Sterling (para los Buzzcocks), la estética de guerrilla y comando del grupo francés gráfico Bazooka (1974-1979) conformado por Loulou Picasso, Electric Clito, Lulu Larsen, Bananar, Kiki Picasso y Jean Rouzaud, o la estética Crass de Gee Vaucher, a los que hay que añadir —aunque no presentes en la exposición por superar sus marcos geográficos—, los carteles del americano Frank Edie, los diseños de Raymond Pettibon para los grupos de la SST Records, y los collages que Winston Smith realizó para los Dead Kennedys y la discográfica Alternative

Tentacles.



En otras ocasiones eran los propios miembros del grupo los que realizaban sus diseños y configuraban su estética, como es el caso del bajista de los Weidors, Cliff Roman, así como algunas de las camisas y camisetas (si exceptuamos las diseñadas por Vivienne Westwood) que llevaban en los conciertos, decoradas con recortes, *patchworks* y aerosoles, con el fin de hacer apología de la provocación de consignas ideológicas desestructuradas por la constante opción consumista, y cansada de las historias mil veces contadas: nacidos en una época que no transcurre, absolutamente paralizada tras la Batalla de Berlín, todas las barbaries del sueño americano y de la sociedad del bienestar quedaban ocultas tras la condena unánime de las masacres nazis. Nadie parecía

cuestionarse que hay de aquello en cada uno de nosotros y en las entrañas mismas del actual modelo económico y social. Se trataba de sacar a la luz las contrariedades de una civilización sustentada en la doble moral, y los medios para lograrlo eran precisamente la espontaneidad y la reducción de los medios, perfectos para una serie de jóvenes deseosos por comenzar a hacer ellos mismos su historia y su cultura, y no los gurús que los medios ofrecían y ofrecen aún hoy sin descanso en detrimento de las capacidades del individuo común capaz de organizarse y asociarse para conformar bandas fugaces. No era la música lo que estaba en juego, sino mucho más, lo cual quizás comenzó a manifestarse antes en el mundo del espectáculo que en los conciertos musicales, como fue el caso de la COUM Transmissions de Cosey Fanni y Genesis P. Orridge (*Prostitution*, Institute of Contemporary Arts, 1976), origen de Throbbing Gristle, así como el de Diego Cortez en Nueva York. El mismo John Lydon (Johnny Rotten) siempre ha preferido calificar a los Sex Pistols como una compañía de variedades antes que como una simple banda musical.



En contra de la visión que el sectarismo y el guetismo de los ochenta ofreció, el movimiento punk estaba destinado a desatar las fuerzas de todos los jóvenes, no para destacar entre los demás y llamar la atención meramente como individuos reafirmados en sus rarezas, sino todo lo contrario. La cuestión era demostrar que cualquiera podía hacerlo, que todos podían crear su propia cultura aunque fuese a fuerza de escupitajos, y no sólo por la banalidad de los contenidos de la música comercial que inundó las radios reificando las aportaciones del rock urbano hippie de

los sesenta, sino también por todo aquello en lo que aquellas bandas, empeñadas en hablar de amor y otras insulsas apetencias adolescentes concebidas en realidad por viejos verdes, habían degenerado: en grandes orquestas con repertorios insufriblemente largos y llenos de arabescos y demás piruletas de salón, en los que, a no ser que sintiéramos una gran pasión por la técnica musical –para lo cual preferiríamos sin duda el jazz directamente-, no podíamos sentirnos reconocidos.

No fue el punk directamente el que se reveló contra este nuevo auge de músicos-estrellas geniales, virtuosos y peludos llenos de impulsos románticos y marginales. Al fin y al cabo, “punk” fue un término vago acuñado por la prensa en los Estados Unidos sobre una serie de bandas a mediados de la década de 1970 (MC5, New York Dolls, Ramones, Tubes, Blondie, Suicide, etc.), y asumido en 1976 a partir del neoyorkino zine “Punk” del escritor Legs McNeils, del diseñador John Holmstrom y de Ged Dun. Iggy Pop junto con los Stooges ya habían reducido el rock a formas simples y a un espectáculo directo de letras breves y contundentes, aunque todavía atacadas por la banalidad pop norteamericana que lo hace tremendamente artístico, y por largos repertorios de improvisaciones caóticas. En Europa Kraftwerk también optó por un estilo frío de estructuras mínimas y la sustitución de los aparatos eléctricos y folklóricos por la incipiente extensión de la electrónica (lo mismo que Devo y Von Lmo en U.S.A.), con una clara apología de la tecnocracia y la uniformación social en alas de un nuevo romanticismo técnico, para el que no dudaron en sacrificar el espíritu experimental de sus proyectos kraut-rockers anteriores como Neu!, así como ocurrió con The Future en su escisión entre Human League y Rezillos (Jo Callis) pocos años después. Se trataba en estos casos de salir del agujero de la intromisión para alcanzar un público mayor y, con ello, un nuevo

entendimiento entre la simplificación de las máquinas y la sociedad como único medio de presentarse frente a la alienación cara a cara y superarla en el reconocimiento destructivo necesario antes de cualquier acción constructiva (en ocasiones creaban sus propios instrumentos electrónicos con piezas recicladas)

En California y con un espíritu más cínico, los transdisciplinarios Residents, antes incluso que la L.A.F.M.S. (Los Angeles Free Music Society), ya habían ridiculizado el fetichismo de los gurús del rock and roll con álbumes como *Meet the Residents* (1972, parodia de los Beatles), *The Third Reich'n'roll* (1974) y, más tarde, con *The King and Eye* (1989). Su respuesta y alternativa fue el anonimato: todos sus componentes optaron por ocultar su rostro con un homogeneizador ojo, por lo que a excepción del desaparecido Snakefinger y del críptico alemán N. Senada, no se conoce a ningún miembro de este grupo aún hoy en activo, con lo que han logrado crear una auténtica "sociedad anónima" de la creación que unifica la imagen y el sonido en una sórdida y profunda estética que nunca acaba de martirizar y torturar al sueño americano. Rechazados por Warner Bros y por Frank Zappa (quien pensó en colaborar con ellos en 1972 aunque pronto desistió al descubrir lo que hacían), debieron crear su propio sello discográfico si de verdad querían sacar a la luz sus producciones: la Ralph. Este espíritu entre el anonimato y la autoproducción fue el precedente más puro y extendido del "do-it-yourself", el mismo que animó luego todo el movimiento punk posterior y que en verdad recoge y unifica todas sus manifestaciones: espectáculos, punkzines, conciertos, diseños, pegatinas, películas, collages, comics, etc., además de surgir nuevos sellos independientes decididos a producir lo que a ellos les interesaba frente a los gustos que la radio y la televisión deseaban extender. Para ello se valieron de

los medios de reproducción más baratos como la cassette (empleada por los Residents en sus inicios entre 1966-1971) y la fotocopidora, recién extendidos en el mercado y de los que, en tanto que registros comerciales, podemos afirmar en la actualidad que han ofrecido la base técnica y el soporte físico a esta explosión cultural que ha sido capaz de disparar la nómina de grupos, lo que ha traído como consecuencia, además de la apertura de la creación musical a los ámbitos obreros, los primeros grupos absolutamente femeninos con aportes realmente novedosos: Slits, Delta 5, Kleneex & Liliput, etc.. Walter Benjamin una vez más estaba en lo cierto en sus predicciones (más que reflexiones filosóficas), y el propio comisario de la exposición "Europunk 1976-1980", Éric de Chasse, afirma preferir en este sentido exponer fotocopias a originales con el fin de rescatar las manifestaciones culturales que verdaderamente han marcado las últimas décadas del siglo. Incluso no duda en considerar el movimiento punk como una vanguardia histórica que, a diferencia de las anteriores en su opinión, se ha despreocupado por una redefinición del arte. No distan mucho los imperdibles, pelos de colores y remaches de tapicerías, de las caras pintadas, las cucharas en las solapas de los abrigos y los cuadrados negros de las mangas de las camisas de los futuristas rusos, las figuras recortadas en el cabello de Duchamp, o la cicatriz en el cráneo rapado del joven surrealista Michel Leiris, por ejemplo.

Quizás constituya este "hazlo-tu-mismo" – "anti-copy rights" el mejor legado del punk frente a su sectarismo y normalización como una tribu urbana durante la década de los ochenta, en lo que los medios tuvieron bastante que ver, al tiempo que anunciaban su muerte de manera contradictoria ya hacia 1979 y 1980. Esta herencia reducida desgraciadamente en la exposición a un taller donde los visitantes pueden tocar y cantar con "expertos

punkrockers", ha sido muy profunda y significativa para toda una generación de bandas que también la prensa ha denominado malamente "postpunk", concepto que, por su incapacidad para clasificar todos estos fenómenos tan variados pero tan coincidentes en sus actitudes, incluye a bandas tan antiguas como Devo, originada en Ohio antes que los Ramones o los Sex Pistols. Este legado inclinado por la autoproducción como garantía de la democratización real de los medios productivos (la fotocopia y la casete) y la experimentación, la encontramos en el espíritu Vortex holandés, en la Crass records, en la Zick Zack Records de Hamburgo, en las italianas ADN Tapes, la francesa Cryogénisation Report, etc., muchos de ellos entregados a la aplicación de la electrónica sobre las bases minimalistas del punk rock y los bajos melódicos procedentes del dub afro como Poliphonic Size o No More, por proponer tan sólo algunos ejemplos europeos.

Fotocopias, guitarras eléctricas y samplers abren la creación musical a todo el mundo, incluso a la juventud cuyas voces no encuentran más salida que la deformación, la descontextualización y la recuperación, y eso tan sólo ocasionalmente. Estos impulsos parecen más convincentes que los simples argumentos psicológicos y sociológicos con los que los "entendidos de facultad" ya anunciaban en los setenta, una pronta absorción del movimiento punk por parte del sistema. Quizás haya sido así, aunque los medios siguen vigentes y se han ampliado. Esperemos que la eclosión digital y la popularización de Internet sean capaces de generar una revolución cultural en manos de las mentes más inquietas. Éstas deberán pertenecer a nuevas generaciones, dado que la senectud (tenga la edad que tenga) siempre se aferra al original y repudia la copia porque necesita del recuerdo para escapar de su existencia. Al fin y al cabo, y retomando la amplia

dimensión con la que comenzábamos este artículo, siempre ha residido en los posos más profundos de la sociedad estratos de rebelión capaz de ridiculizarse a sí mismos con tal de transformar y construir la realidad en la que se desenvuelven. Tan sólo esperan a ser removidos por alguna circunstancia, ya sea la fotocopia, el sonido analógico, la crisis petrolífera de 1973 o todos estos factores y demás juntos y sincronizados. Cuando esto ocurre de vez en cuando quedan registrados como rastros de carmín, tal y como los ha definido el libro del crítico musical Greil Marcus.

A propósito de esta obra cumbre de la década de 1990, no creo que hayan sido bien entendidos los objetivos de este libro por las inmensas críticas recibidas desde diversos ángulos. Su autor en verdad ha intentado establecer una fina cadena desde algunas herejías cristianas medievales como la Hermandad del Espíritu Libre, hasta el movimiento punk, pasando antes por el anabaptismo, el dadaísmo y el situacionismo. No se trata de establecer simples y justas equivalencias, sino de manifestar ese impulso al que nos referimos y que de vez en cuando rebrota con ciertas similitudes aunque nunca con el mismo rostro ni en las mismas circunstancias. Este libro ha sido capaz de devolvernos el orgullo suficiente para nuestras provocaciones, -mismo si resultan pretenciosas-, y ayuda a prepararnos para el siguiente asalto, algo muy diferente a lo logrado, pese a sus buenas intenciones historiográficas, por la exposición actual de la Cité de la Musique con sus talleres, sus clasificaciones y los límites que su ciencia impone al transcurso, y que encierran la posibilidad en los anales para transformarla en modelo inalcanzable, en un nuevo Camus por el que los estudiantes franceses de letras ya no obtienen nunca un sobresaliente en sus calificaciones. La sociedad del éxito y la frustración prosigue. Por ello leamos sus

alternativas como es debido y dejemos de llorar.