

EXITAZOS

CHRIS FITE-WASSILAK

Conocí a Fang cuando andaba buscando músicos callejeros. Acudí a un acto en el Southbank de Londres donde me lo encontré y me acerqué a él porque pensé que tenía un aspecto muy interesante. Había participado en el proyecto *Did you Kiss the Foot that Kicked You?* (¿besaste el pie que te dio la patada?), y en aquel momento llegué a conocerlo un poco. Cuando vino a hacer la audición cantó “Paranoid”, de Black Sabbath, y fue increíble. Él cree que el proyecto *Fang Sang* lo ha convertido en una celebridad local, pero ya lo era desde antes, y lo había conseguido él solo. Había adoptado ese nombre, Fang (Colmillo), y había llegado incluso a cambiárselo oficialmente para que figurase en sus tarjetas de crédito y cosas así. Ha creado una identidad increíble para sí mismo, llevando una dentadura postiza colgada de la oreja y camisetas con mensajes sorprendentemente groseros. Había sido cantante en un grupo de música durante décadas, y solía llevar ropa interior femenina cuando salía al escenario. Afirma que los dioses lo llamaron Fang antes de que existiera siquiera el tiempo. No sé cuándo se cambió el nombre, nunca me daba una respuesta directa acerca de ese tema, y tampoco le cuenta a la gente cuántos años tiene o cuál es su nombre real.

Participamos en una sesión de micro abierto tras el proyecto *Fang Sang*. Fang y algunos estudiantes de la Escuela de Arte Byam Shaw cantaron la melodía de “Constant Craving”, de k.d. lang mezclada con las letras de “Anarchy in the U.K.”, así que sonaba “Craving Anarchy” (“Ansiando la anarquía”), y el resultado fue muy extraño, pero era mucho mejor que cualquier remezcla, resultaba muy hermoso. Estábamos recogiendo nuestras cosas cuando uno de los jóvenes bibliotecarios dijo: “Me gustaría cantar una canción”. Interpretó “Ain’t No Sunshine”, lo que resultaba muy sorprendente en aquella situación tan insólita. Algunos de los antiguos compañeros de grupo de Fang también aparecieron por allí. No los había visto en veinte años, y tocaron todos juntos¹.

-

El anuncio exclama radiante: “¡Wurlitzer los destroza por completo!”, mientras un hombre levanta un martillo sobre su cabeza para golpear los restos astillados de lo que antes era una máquina de discos. Con un movimiento y una promesa directa que resultan casi impensables hoy en día, la compañía garantiza con regodeo que va a “conseguir que los comerciales de Wurlitzer Music de todo el mundo ganen más dinero”. En 1938, el énfasis se colocaba en el futuro, en los inventos,

innovaciones y mejoras que iban a llegar de manera inminente. Parte de su propia percepción de la integridad se limitaba sencillamente a destruir cualquier modelo de máquina de discos que hubiera quedado desfasado. Fomentan abiertamente la destrucción violenta del pasado. Hoy en día, resulta provocador y a la vez absurdo el querer destruir voluntariamente estos artefactos culturales. Su decisión empresarial muestra la historia que desean presentarle al público: que cada Wurlitzer que encuentres será nuevo, el último modelo con los más altos estándares. Desvelan felizmente los mecanismos a través de los cuales ponen en práctica su discurso, pero detrás de eso se escucha el sonido de miles de máquinas de discos destruidas.

“La manipulación y reelaboración conscientes no constituyen más que un pequeño apartado del esfuerzo por remodelar el pasado. Al examinar de cerca cómo se construyen los tiempos pasados, nos damos cuenta de que en realidad dicho proceso tiene que ver muy poco con el pasado y muchísimo con el presente. Las instituciones crean lugares oscuros donde no se puede ver nada ni se pueden hacer preguntas. También hacen que otras zonas muestren una prolija precisión de detalles, que se estudian y ordenan con minuciosidad. La historia, a medida que surge, cobra una forma no intencionada como resultado de actividades encaminadas a fines prácticos inmediatos. Observar cómo establecen dichas actividades principios selectivos que resaltan cierto tipo de acontecimientos al tiempo que oscurecen otros equivale a investigar cómo influye el orden social en las mentes individuales”².

Son esos “silencios ruidosos” los que sirven para delatar los procesos de Ruth Ewan. Los rincones escondidos, los personajes silenciados y los datos olvidados del pasado representan algunos de los puntos de partida de su obra. Estos momentos culturales se ven reanimados y reubicados en el presente, a menudo como una serie de acciones, acontecimientos y actuaciones que pasan a continuación a dividirse, curiosamente, en dos direcciones divergentes pero a la vez interrelacionadas. Por una parte, operan a un nivel impersonal e histórico. Al trabajar con archivos y registros, sus procesos parecen ir a contracorriente: desentierran lo incongruente y lo inesperado, aquellos elementos que no nos son familiares en el momento presente. No se trata tanto de reflejar una supresión o subversión explícitas, sino de transmitir el sentido de aquellos elementos que “podrían” o “deberían” haberse recordado mejor, o que “quizás” habrían podido cobrar mayor importancia. Esta es la sólida vertiente historiográfica de su obra, de una investigación que nos habla de una amplia crítica estructural. Expone una versión igual de violenta, aunque más silenciosa, de las técnicas de Wurlitzer. Al observar estas palabras olvidadas y a estos personajes marginales, podemos ser conscientes de las fuerzas de la amnesia institucional, de los mecanismos ocultos que no nos permiten siquiera ser conscientes de todos estos elementos. Al exponer estas estructuras, este aspecto de la labor de Ruth Ewan se plantea cómo se crean los discursos dominantes, y cómo permitimos, de forma activa y pasiva, que otras historias queden relegadas al olvido.

Una de los músicos callejeros se llamaba Anna-Maria Tkacz, una programadora informática que había sido ganadora de concursos juveniles de acordeón cuando era niña. Cuando ganó, se preguntó: “Bueno, ¿y ahora qué hago?”, y aparcó el instrumento en el desván. Cuando vio el anuncio en el que se buscaban músicos callejeros, afirmó que siempre había querido tocar en la calle pero nunca había tenido suficiente confianza en sí misma, así que se decidió a hacerlo y sacó su acordeón. No lo había tocado en unos 15 ó 20 años. Me habló un poco acerca de la historia del instrumento; es un objeto situado en un momento muy extraño, un elemento completamente anacrónico. Existen menciones bibliográficas que lo sitúan en un momento histórico erróneo. No se llegó a patentar hasta finales del siglo XIX, pero aparece en sitios como *Piratas del Caribe*, que supuestamente tiene lugar en el siglo XVIII. Mi madre me contó, una vez que hube acabado el proyecto de los músicos callejeros, que había descubierto que sus tíos, que eran italianos emigrados a Escocia, tocaban el acordeón en las calles de Glasgow. Así es como se ganaban el sustento.

Un montón de músicos callejeros que participaron en *Did you kiss the foot that kicked you?* todavía cantan “The Ballad of Accounting” (“La balada de la contabilidad”). Uno de ellos afirmó: “¡Sólo conozco tres canciones, y esta es la número cuatro!”. Rachel, la responsable de *Artangel* que encargó y gestionó el proyecto, se encontraba en una fiesta okupa en Camden hace unos meses, en una sesión de micro abierto, y alguien comentó: “Esto es de un proyecto en el que participé hace algunos años...”, y después de una breve introducción cantó esta misma canción, así que veo que la idea sigue germinando. También se formaron algunas colaboraciones naturales en los días de ensayo. No hay ninguna organización de músicos callejeros donde la gente pueda reunirse, y muchos de ellos son bastante solitarios de todas formas. Incluso entre los que tocan en el metro, los músicos no se conocen aunque lleven 30 años actuando allí. Entonces, de pronto, se reúnen todos en la misma habitación y comienzan a tocar juntos. Había un batería africano increíble y un joven vocalista que se unieron para interpretar su propia versión de la canción y les ofrecieron dar un concierto cuando estaban actuando en la calle.

Un elemento que actúa en imprecisa oposición con el amplio enfoque histórico de la obra de Ewan es el hecho de que se encuentra salpicada de momentos indiscutiblemente íntimos. Sus instalaciones y actuaciones, preparadas y construidas con gran cuidado, se detienen en algún punto para dar paso a melodías que despiertan emociones enardecidas o que evocan la coincidencia de un descubrimiento accidental. Puede que el sueño utópico y socialista se encuentre en el alma de muchos de los personajes y momentos históricos que explora, pero al

reubicarlos en el presente, su fuerza política queda expuesta en una posición ambigua. Aunque ella fabrique estructuras en las que puede volver a liberar estos momentos del pasado, dichos momentos sólo se ven activados o devueltos a la vida por instantes de percepción personal por parte de aquellos que experimentan y participan en los proyectos. Esos instantes personales de comprensión, de conexión y de reverberación son los que se esconden en el interior de todas sus obras, y son muchos, pero a menudo se encuentran muy ocultos y pasan desapercibidos. Algunos de esos instantes son los que he recopilado y los que pretendo que puedan oírse aquí.

“Así, las presencias y ausencias que se encuentran grabadas en las fuentes (los artefactos y cuerpos que convierten un acontecimiento en un dato) o los archivos (los datos recopilados, tematizados y procesados en forma de documentos y monumentos) no son ni neutrales ni naturales. Han sido creados, y como tales, no son meras presencias o ausencias, sino menciones y silencios de varios tipos y grados. Por “silencio” me refiero a un proceso activo y transitivo: uno puede “silenciar” un dato o a un individuo de la misma forma que un silenciador silencia una pistola. Es posible dedicarse a la práctica de silenciar. Las menciones y los silencios, pues, son oponentes dialécticos activos, y la historia es su síntesis”³.

-

Al fondo de la *Jukebox of People Trying to Change the World* (Máquina de discos de la gente que trata de cambiar el mundo), o quizás al principio de todo, encontramos la canción “The Cutty Wren”. Aunque se desconoce su origen exacto, es la canción más antigua de todo el catálogo de la máquina. La historia, que presenta innumerables variaciones en su letra, habla de dos hombres que se disponen a cazar un pájaro diminuto, el chochín, también conocido como “rey de los pájaros”. La melodía pasó a ser conocida como la primera canción protesta, puesto que estaba asociada con la Revuelta de los campesinos de junio de 1381. Sin embargo, al igual que la propia canción, los orígenes de esta afirmación son algo esquivos, y se encuentran investidos de un aura mitológica. En un panfleto publicado en 1944, A.L. Lloyd, un escritor y cantante fundamental en el resurgimiento de la música folk de los años 50, presentaba una breve historia de las canciones protesta populares. “The Cutty Wren” es la primera canción que menciona. Como telón de fondo dramático y bastante cinematográfico para la canción, declara: “El estallido de desórdenes que tuvo lugar tras el desmembramiento de la vida rural, con sus consecuentes problemas laborales, llenó los bosques de forajidos y rebeldes. En torno a esta época la gente comenzó a cantar una tonadilla llamada “The Cutty Wren”... Lo más seguro es que se tratara en un primer momento de una canción mágica, totémica, y en aquel momento eso hacía que estuviera cargada de un fuerte sentido revolucionario”⁴.

Conozco a Fred desde hace seis años, y él solo tenía cuatro cuando lo conocí. Fred y yo

estuvimos hablando del contenido de la canción “The Cutty Wren”, e investigamos un poco acerca de la Revuelta de los campesinos. Aquello resultaba extrañamente apropiado, porque Ricardo II, el rey en aquel momento, tenía 14 años, y aquella fue una de las razones por las que se produjo la revuelta. Sus recaudadores de impuestos estaban tratando de hacerse con el control de los asuntos del chico. Fred se dedicó a hacer sus propias investigaciones y siguió adelante con ellas. El día antes de la boda real de abril en Gran Bretaña, su colegio iba a celebrar una “fiesta real”, y él le dijo a su madre: “Yo no quiero ir porque soy antimonárquico”. Así que preparó una pancarta y se puso unos vaqueros gastados como acto de rebelión. Estuve hablando con él acerca del pajarillo, de lo que simbolizaba y de los desacuerdos que había al respecto. Él me comentó que creía que representaba al rey.

-

Compré la primera máquina de discos de un pub de Sunderland. Todas las que he conseguido de los bares apestan a humo. En cuanto las abres el olor te golpea de lleno. La máquina de Sevilla es igual o de un modelo muy similar a la que aparece en el pub Rover’s Return, de la telenovela *Coronation Street*. Es una máquina con un aire muy británico; cuando la ve gente de otros países dicen que se parece a una máquina de tabaco. El problema con las máquinas de discos de CD es que en realidad no pueden contener tanto material, así que tengo que estar actualizándolo continuamente. Podría convertirlo a mp3 y transformarlo en una máquina digital, pero entonces estaríamos cambiándole la forma. Me gusta mucho que consista en una tecnología a medio camino entre ambas. La empresa Sound Leisure, de Leeds, fabrica unos modelos extrañísimos. No se limitan a producir esas típicas máquinas de las cafeterías americanas, sino que diseñan algunas completamente fantásticas con su propio estilo, o al menos lo hicieron durante un tiempo entre los 80 y los 90. Todavía las fabrican, pero ahora son esos modelos digitales que se controlan desde una consola central y no puedes añadir tus propias mezclas caseras. Por eso alguien se refirió a mis discos como “destilados en casa”.

En el New Museum de Arte Contemporáneo de Nueva York, al personal -especialmente el de seguridad y limpieza- le encantaba escuchar la máquina de discos, y todos tenían sus canciones preferidas. Era su obra de arte, y cuando el museo abría a primera hora de la mañana, las personas de limpieza que estuvieran trabajando en la zona de la tienda la encendían para escucharla de fondo. El museo la mantuvo allí durante seis meses después de la exposición *Younger Than Jesus* para los trabajadores, porque la gente que atendía la recepción y los chicos de seguridad siempre se alegraban cuando la encendían. Había toda una sección de canciones sobre “Trabajo”, así que espero que estuvieran escuchando melodías sindicales, aunque probablemente estuvieran oyendo a Beyoncé.

En *Escape the Overcode*, Brian Holmes afirma que “cuando emerge un territorio lleno de posibilidades, cambia el mapa social igual que hacen un corrimiento de tierra, una inundación o un volcán en la naturaleza. La manera más fácil que tiene una sociedad de proteger su forma de vida es la de la simple negación, la de fingir que el cambio nunca ha tenido lugar: y el hecho es que esta postura funciona en el panorama de mentalidades existentes. Un territorio afectivo desaparece si no se elabora, se construye, se modula, se diferencia y se prolonga a través de nuevos avances y conjunciones”⁵. En el conjunto de las diferentes capas de emisiones, ecos y reverberaciones de Ewan, lo que acaba por descubrirse es la voluntad de darle sonido a esos silencios, de escucharlos a un volumen muy alto para que puedan darse todas esas elaboraciones, diferencias y avances. Su obra nos plantea lo siguiente: ¿Qué ocurre con el potencial existente cuando escuchamos algunos versos de una canción, cuando tarareamos las palabras que encierran un significado privado para nosotros? ¿Acaso puede estar cargado este momento de un significado más amplio? Ewan reformula la paradoja de cómo una canción puede tener un significado potencial que sea tanto histórico como personal, de cómo puede resonar a ambos niveles al mismo tiempo. En esta coyuntura, Ewan crea un espacio para una serie de momentos individuales que aparecen reunidos para crear la posibilidad de que exista un significado cultural activo y global en el momento presente.

Texto sobre la exposición *Ruth Ewan. Del pasado efímero* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 30 de junio – 16 de octubre de 2011)

¹ Todas las citas en negrita provienen de una entrevista con la artista y el autor realizada el 2 de mayo de 2011.

² Douglas, Mary. *Cómo piensan las instituciones*. Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 104. Versión española de López de Letona, José Antonio y Gil Catalina, Gonzalo.

³ Trouillot, Michel-Rolph, citado en Line, Charlotte. *Working the Past: Narrative and Institutional Memory*. Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 196-197.

⁴ Lloyd, A.L. *The Singing Englishman*. Londres, Workers Music Association Ltd., 1944, pp. 7-8.

⁵ Holmes, Brian. *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*. Eindhoven, Van Abbemuseum, 2009, p. 14.