

Una búsqueda de conocimiento a través de las músicas minoritarias Entrevista a Matt Stokes.

Carlos G. de Castro

Matt Stokes nos da las claves para situar en su justo contexto una exhibición que, desde la estética pero rozando el punto de vista antropológico, nos habla de cómo a través de las subculturas se generan y definen diferentes grupos sociales que por medio de la música expresan sus creencias y modos de vida distintivos.

Carlos G. de Castro. La muestra, integrada en la sesión expositiva *La Canción como Fuerza Social Transformadora*, está compuesta por varias piezas que se aproximan a distintas subculturas musicales: punk, *grindcore*, folk, *nothern soul*, *cave rave*. ¿De dónde viene el interés por la música en su trabajo?

Matt Stokes. Para mí la música es un lenguaje universal, la música es algo que influencia a las personas y marca sus puntos de vista. En particular la música de las subculturas, mucho más que las músicas mayoritarias, nos habla de los diferentes tipos de creencias y modos de vida. Y esta capacidad de la música de afectar a la gente es algo que encuentro absolutamente increíble.

CGC. En algunos textos que hablan sobre su obra se insiste constantemente en la defensa de las diferentes subculturas como algo vivo, gracias al esfuerzo de una comunidad de seguidores. En este sentido, piezas como el vídeo *The Gainsborough Packet*, ambientado a comienzos de la Revolución Industrial, nos ofrece una adaptación folk-pop de un texto redactado en el siglo XIX: la carta de un tal Jon Burdikin a su amigo Pybus. ¿Cómo suele enfocar la relación entre el pasado y el presente de un determinado estilo musical o una subcultura?

MS. Bien. Estamos hablando de la conexión con la herencia. En el caso de la carta de Jon Burdikin, en la que se basa la canción del vídeo *The Gainsborough Packet*, hallé este documento cuando me encontraba haciendo una investigación de archivo a la búsqueda de material. Di con una historia interesante enmarcada en los comienzos de la Revolución Industrial, un momento que afectó de manera sustancial a la sociedad. En general, en mi trabajo siempre he buscado el vínculo con la historia. Tanto en el punk, como en el *grindcore* o en el resto de músicas de subculturas que aparecen en *Nuestro Tiempo*, trato de enlazar cada música con su historia, esto

es muy importante para mí. Se trata de una búsqueda de conocimiento a través de las músicas minoritarias.

CGC. Siguiendo con *The Gainsborough Packet*, el uso de la carta de Jon Burdikin revela un acercamiento al archivo a la hora de desarrollar sus piezas. ¿Qué papel juega el uso del archivo, el acercamiento al pasado, en su proceso creativo?

MS. Para mí lo principal está en reunir a las personas que forman parte de una música particular. Con *The Gainsborough Packet* el punto de partida fue el hallazgo de la carta en los archivos. Pero más importante que eso fue conocer a Sam Lee, un joven cantante miembro de la *Camden-based English Folk Dance and Song Society*, quién pone la voz a Burdikin en el vídeo. Fue una persona que influyó realmente en la pieza ya que me habló mucho sobre las corrientes del folk y sobre el folk en sí mismo. En el caso de *these are the days* – otra de las piezas – que hice en Austin, Texas, conocí a gente que había vivido los inicios del punk en esa ciudad como Tim Hamblin. Reunirme con esta gente es para mí fundamental; a menudo me gusta conocer a esas personas, rebuscar en sus historias, reunirme con ellos... además de buscar en los archivos. Todas estas cosas tienden a estar juntas.

CGC. Entonces una de las características principales de su método de trabajo consiste en sumergirse en el interior de cada comunidad, vivir con sus miembros, comprender sus motivaciones... ¿Cómo suele plantear este acercamiento en general y cómo fue en el caso de *these are the days* en Austin en particular?

MS. El principal riesgo es sentirse como un turista cultural, a veces me he sentido así. Creo que esto es uno de los motivos por los que en cada proyecto que hago necesito sentirme cómodo con la situación. Conocer a la gente es importante para sentir que tengo una buena comprensión de qué está pasando en un lugar determinado. Para mí, y es personal, es fundamental involucrarse de lleno en la materia, como en el caso de la escena punk de Austin.

CGC. En Austin contactó con algunos coleccionistas de la escena punk de los 80 y 90 como Tim Hamblin y también con miembros actuales de la subcultura, que son quienes aparecen en los vídeos de *these are the days*. ¿En qué ha cambiado el punk desde sus orígenes?

MS. Bien, Tim Hamblin es una figura importante en los orígenes del punk, él es británico, se trasladó a Austin en los 70. En el Reino Unido experimentó con el punk antes de trasladarse a EE.UU. Se largó precisamente cuando la escena punk empezaba a decaer en Inglaterra. En Austin fue la primera persona que me contó cosas interesantes sobre el punk y me proporcionó

muchos contactos en la ciudad. Por eso es alguien fundamental en este proyecto. También fue importante la presencia de Tim Kerr, quién organizó un gran número de conciertos punkis en Austin y trabajó con Hamblin en la organización de las grabaciones de punk. En cuanto a las diferencias entre el punk actual y el de los 70, básicamente ahora el punk es sobre todo estético y no se preocupa tanto por las reivindicaciones sociales como en el pasado.

CGC. En la publicación editada junto a la pieza *The Gainsborough Packet*, Will Hodgkinson defiende en su texto: “La balada en Gran Bretaña: música folk y el Santo Grial de la autenticidad”, que lo auténtico, aplicado a la música, no existe. ¿Hasta qué punto está de acuerdo con la afirmación de Hodgkinson?

MS. Bueno, el tema de la música folk es extraño porque como estilo de música ha vuelto desde los 60 a los clubs de folk británicos. La música folk ha ido variando a lo largo de las diferentes generaciones, de hecho la música folk está siempre cambiando y seguramente en las futuras generaciones el sonido será diferente o se hará de diferente modo.

CGC. Quizás una de las piezas más destacadas de las expuestas en el CAAC sea, por su complejo montaje, *Cantata Profana*. La vídeo-instalación está compuesta por seis pantallas que muestran a seis cantantes de *grindcore*, dispuestos en semicírculo emulando a un grupo coral. De un lado música coral, alta cultura; del otro *grindcore*, baja cultura. La reivindicación de la baja cultura, de la cultura popular y comunitaria, es otra de las tónicas de su trabajo. ¿Cómo cree que se establece esta distinción alta/baja cultura?

MS. Es curioso porque realmente nunca quise imitar a un grupo coral, lo que ellos están haciendo es esencialmente formar un grupo, pero no imitan un coro. Ellos hacen lo que suelen hacer con sus bandas. En cuanto a la distinción entre alta y baja cultura no veo la diferencia, no veo que haya esa ruptura, son las personas y las comunidades las que crean esta distinción. Y para mí esta separación no es importante. Suelo escuchar tanto música clásica como música de las subculturas. Muchas veces me han hecho esta pregunta y *Cantata Profana* lo que hace es precisamente romper la línea divisoria entre ambos conceptos.

CGC. Para *Cantata Profana* escogió a seis músicos de diferentes nacionalidades que no se conocían entre sí, del mismo modo en *these are the days* los músicos que aparecen en la pantalla tocaban juntos por primera vez. ¿Por qué no se actuó con músicos que tocasen juntos habitualmente? ¿No se genera de este modo demasiada artificialidad?

MS. En *these are the days* era muy importante que la banda tocara de una manera inmediata sin practicar, para “provocar” una rápida reacción. Es así como suelen reunirse las bandas punk de Austin. Las bandas realmente no existen, se crean en un momento y tocan juntas, luego desaparecen. Con *Cantata Profana* lo que quisimos fue usar gente de diferentes países, para centrarnos en el modo en que ellos tocan cada día y así reflejar las conexiones internacionales del *grindcore*.

CGC. El espacio religioso aparece varias veces relacionado con su trabajo: *The Gainsborough Packet* fue proyectado por vez primera en el interior de una antigua iglesia neogótica metodista y *Long After Tonight* recrea la cultura *northern soul* en el interior de un templo. Ahora va a exponer en Sevilla en los espacios de un antiguo monasterio cartujo, ¿podría decirnos si existe algún interés por los espacios de culto?

MS. Mmm... En realidad la exhibición aquí es una casualidad y sí, con *The Gainsborough Packet* lo hicimos en una iglesia y *Long After Tonight* fue realizado en una iglesia episcopaliana que suele usarse para espectáculos nocturnos. Aún así, que *The Gainsborough Packet* se proyectara en una iglesia también fue algo casual. No busco el aspecto religioso. Tenemos que tener en cuenta que tanto iglesias como capillas, con el tiempo, se están haciendo cada vez más seculares. Creo que en el arte conceptual no hay ningún interés por romper el espacio religioso y convertirlo en profano. Y en mi caso el uso de espacios eclesiásticos es algo más accidental que consciente.

CGC. En la Iglesia de San Salvador de Dundee desarrolló su proyecto *Long After Tonight*, un vídeo que nos habla del nacimiento de la cultura *northern soul* en Inglaterra. El *soul*, procedente del gospel – corríjame si me equivoco – llegará a Inglaterra en los años 60 donde, relacionándose con los ambientes *mod* y la cultura de las anfetaminas, dará lugar a una nueva subcultura, el *northern soul*. ¿Qué relación ve entre el uso de drogas en el nacimiento de esta subcultura y la religión de la cual partía el gospel?

MS. En la mayoría de las religiones se han usado drogas de una forma o de otra, sobre todo en religiones orientales. Pero no creo que la utilización de drogas sea necesaria para la creación artística, de hecho en muchos grupos *mod* fueron las responsables de su ruptura. En mi opinión las drogas pueden ayudar a la creación pero no son absolutamente necesarias.

CGC. *Long After Tonight* es una producción que involucró a un gran número de personas, entre equipo técnico y bailarines. Según cuenta en una entrevista con Elizabeth Dunbar, inicia su carrera como escultor. ¿Por qué pasó de trabajar en solitario a trabajar de forma colectiva?

MS. Fue una decisión muy consciente. Como muchos artistas comencé en la escuela de arte y cuando terminé alquilé un estudio con algunos amigos, pero después de un tiempo descubrí que trabajar en el estudio me aislaba. Yo me divertía con ese trabajo, en serio, hacía objetos escultóricos y me gustaba, pero al cabo de un tiempo descubrí que trabajar en la escultura me dejaba vacío. Y finalmente quise hacer algo diferente, probablemente fue la decisión más saludable que he tomado en mi vida. Quería aprender otras formas de trabajar, el primer proyecto colectivo que hice fue una colaboración con gente de la música.

CGC. En la exposición *Nuestro Tiempo*, la única obra que nos encontramos exenta de vídeo-proyecciones – a parte de algunas piezas menores – es *Real Arcadia*. La instalación documenta las *raves* celebradas a finales de los 80 en lugares rurales alejados en la región británica de Lake District. Durante este periodo, marcado por el férreo gobierno de Margaret Thatcher, las *raves* supusieron un espacio de libertad que contrastaba con el desolador paisaje de las ciudades industriales en declive. Pero, ¿cómo se desarrollaron estos acontecimientos en realidad y qué supusieron para la gente que tomó parte en ellos?

MS. En la época de Thatcher la gente comenzó a realizar fiestas *rave* como una réplica contra el gobierno, las *rave* eran así un oasis de libertad donde la gente podía tomar sus propias decisiones, aún con una atmósfera enrarecida, a veces en exceso enrarecida... La presión del gobierno fue tal que, de hecho, llegó a considerarse delito la reunión de tantas personas en un mismo punto.

CGC. ¿Cómo se recopiló el material de *Real Arcadia* y qué nos podemos encontrar?

MS. Bien, durante mucho tiempo estuvimos preparando *Real Arcadia*. La mayoría de la información, así como las grabaciones musicales, se lograron gracias a los contactos con organizadores de las fiestas *rave* que desarrollamos. Fue un largo y arduo trabajo debido a la dificultad que entraña contactar con los participantes originales, conseguir este tipo de contactos y lograr que las piezas encajen con éxito es complicado.