

n.º 5

LARRY CLARK  
*SELECTED WORKS:*  
*1963—1979*

06.02—03.04.2021

*Obras / Works*

*Untitled*, 1971; *Untitled*, 1971; *Untitled*, 1971; *Accidental Gunshot Wound*, 1971; *Untitled*, 1963; *Untitled*, 1963; *Untitled*, 1971; *Mexico*, 1967; *Army, 1965-1966*, 1965-1966; *Self-portrait with Teenagers*, 1969; *Untitled*, 1963; *Teenager Asleep, Oklahoma City*, 1976; *Untitled (42nd Street Series)*, 1979; *Untitled (42nd Street Series)*, 1978; *New York City, 1968, Speedy and Barb*, 1968; *Brother & Sister*, 1973; *Untitled*, 1963; *Dead 1970*, 1968

*Texto / Text by*

Álvaro de los Ángeles

*En colaboración con /  
In collaboration with*  
Luhring Augustine

1MM



*Untitled, 1971*



*Untitled, 1971*



*Untitled, 1971*  
*Accidental Gunshot Wound, 1971*



*Untitled, 1963*  
*Untitled, 1963*

## UN FULGOR ILUMINA LOS CUERPOS



*Untitled, 1971*

La fotografía, como la juventud, florece un instante. A diferencia de esta, las imágenes perduran y nos recuerdan ese momento de magia donde todo fue posible. Si en este tránsito existe una pérdida, sobre todo será proyectiva. Aquello que pudo hacerse y lo que finalmente se hizo ha marcado el futuro de entonces, nuestro pasado de ahora, aquel presente iluminado fugazmente por un destello. Nadie podrá decir que no existió, aunque haya que aceptar que ya no está. El eterno fotográfico definido, una vez más, por la presencia de una ausencia.

El arte exhibe lo autobiográfico como una exigencia de sí. En las sociedades democráticas caracterizadas, no obstante, por la alienación, el arte interpela a las diferencias. La uniformización no se evita con cuentas propias en las redes sociales que muestran, desde un número ilimitado de perspectivas, dinámicas vitales casi idénticas. Más bien al contrario. De ahí que el arte visual necesite otros campos y unos márgenes que no pueden ceñirse al formato preestablecido de una aplicación, por muy bueno que sea su diseño y por muy largas que se muestren sus ansias expansivas. Ante lo predictivo, el arte plantea lo inesperado; ante los algoritmos automatizados, este defiende su derecho al fracaso profesional, a la equivocación sentimental, al tiro errado sobre la ecuación siempre desajustada entre la razón y lo emocional. Por todo esto, el arte cuenta con un número infinitamente menor de seguidores.

Con *Tulsa*, Larry Clark inaugura un sistema donde confluyen por primera vez y donde se respaldan mutuamente lo autobiográfico, lo fotográfico, la juventud como deseo (y viceversa, el deseo sobre todo lo que resuene como joven) y una pulsión autodestructiva poderosa y magnética. Resulta difícil pensar estas fotografías o el filme del mismo título antes de la década de los sesenta, por más que las

*prácticas* que muestra no fueran en absoluto inéditas. Y, todavía más, que la publicación del libro que compila estas imágenes míticas se publicara ya iniciada la década siguiente, en 1971, con la suficiente perspectiva como para elegir entre la huida de este entorno o la sobredosis casi asegurada. Porque *Tulsa* es la constatación, por un lado, de que el uso de las drogas entre la juventud no se circunscribía a las zonas urbanas y limítrofes de las grandes ciudades, sino que —en cualquier ámbito— conquistaba los cuerpos jóvenes ante la falta de expectativas reales de progreso y los proyectaba hacia la creación de mundos que aún se creían posibles y transformadores. Estas imágenes parecen susurrar que el efecto que ejercen los medios de comunicación de masas en las mentes maleables de la adolescencia es una lección que debe ser, y solo puede serlo, auto-aprendida. Gran parte del trabajo de Clark se centra en mirar detenidamente este momento de posibilidad infinita reflejado en los cuerpos imberbes o atléticos, en la piel tersa y el músculo activado, aunque sea para buscarse las venas antes de un chute, cuya oportunidad se desvanece sin embargo antes de decidir qué hacer con ella. Es la frustración que se constata tras el anuncio falso de un mundo mejor que se promociona igual para todos, como una fórmula magistral extensible a cualquiera. No parece casual que las pistolas y las jeringuillas compitan por una misma acción que comparte en inglés la misma palabra, *shooting*. Del éxtasis efímero, sin embargo, solo salen quienes sepan encontrar en otra obsesión, como la fotografía o el arte, la literatura o la música, una motivación mayor para mirarse de frente y reconstruirse a sí mismos.

Por otro lado, *Tulsa* es una experiencia en un tiempo y un espacio concretos. Es la ciudad de origen del fotógrafo, de donde se va y vuelve en varias ocasiones cambiado, incluyendo su actividad como *free-lance* en Nueva York, o la llamada a filas para participar en la Guerra de Vietnam, entre 1964 y 1965. Resulta imposible no vincular la década de los sesenta a este conflicto armado que mantuvo a Estados Unidos cerca de dieciocho años en lo más alto

de su paranoia anticomunista y que terminó con la presidencia de Nixon y con una derrota histórica en 1973. Del mismo modo, parece imposible analizar a Larry Clark sin ver en Nicholas Ray o James Dean una referencia no solo estética, sino conductual. Ray y Dean comparten una infancia marcada por el abandono o la mala relación con la figura paterna, al igual que Clark. La introspección común en todos ellos genera una mirada al tiempo reservada, analítica y obsesiva. *Rebelde sin causa* (1955) marca un antes y un después en las películas que muestran una juventud desencantada con el sueño americano, donde confluyen la definición personal de la identidad (con un excepcional Sal Mineo), las ambiciones marcadas por el entorno social y la pulsión de llevar los cuerpos al límite, ya sea conduciendo un deportivo o blandiendo una jeringa.

En estas referencias culturales se haya implícito el carácter imperialista que desempeñó Estados Unidos desde la ventana fantasmagórica del cine, que modeló los tupés y se inventó los gestos para fumar, conducir un descapotable o morrear. Varias generaciones de adolescentes creyeron verse reflejados en el mayor espejo del mundo y descubrieron, no sin traumas, que el suelo de la realidad era más duro y estaba más frío que el de la ficción. David Lynch cogió el relevo de Ray y recuperó los tupés y el aire añado de los años cincuenta para crear distopías freudianas que empiezan en la parte de atrás de las películas clásicas y que enlazan directamente con la autobiografía generacional de las obras de Larry Clark. Y como actualización de la de Roy Orbison, Lynch empleó la voz de Chris Isaak, el músico del que Clark realizó el videoclip del *hit Solitary Man*, en 1993. Una canción original de Neil Diamond de 1966. Cualquier parecido con la casualidad es pura coincidencia.

Pese a la lógica comercial y *blanca* del formato videoclip, esta pieza reinicia su faceta como realizador de cine y ofrece aspectos característicos de Clark, en concreto las escenas de Isaak, solo en la cama de su habitación lamentando su mala suerte con las mujeres, y el *travelling* desde un coche mostrando fachadas

urbanas mientras un chico afroamericano cruza corriendo la calle. El contrapunto de estas escenas es la actuación del cantante en un local donde el público mira con esa admiración que solo se profesa a los músicos, a la juventud o a las dos cosas encarnadas en una única. Los colores brillantes de la actuación contrastan con los pálidos de la habitación y los más sucios de la escena callejera. Clark *meeting* Lynch.

Si en *Tulsa* el *punctum* es la droga, en *Kids* (1995) es el sida o en *Another day in Paradise* (1998) es la delincuencia, lo que perdura en estas o en *Ken Park* (2002), marcada por la explotación sexual adolescente, es la admiración real por la juventud y por el triángulo que conforman el ocio callejero donde destaca sobremanera la cultura *skater*, el sexo explícito y las adicciones varias. En la obra transgresora de Larry Clark se evidencia una necesidad de ver, reflejados en otros, los propios deseos y el ansia de vivir intensamente. Hasta el último segundo. Como un fulgor que ilumina, apenas un instante, los cuerpos.

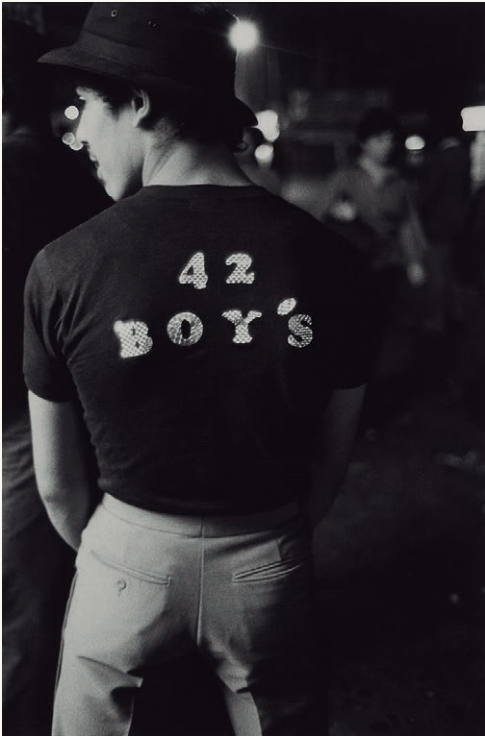




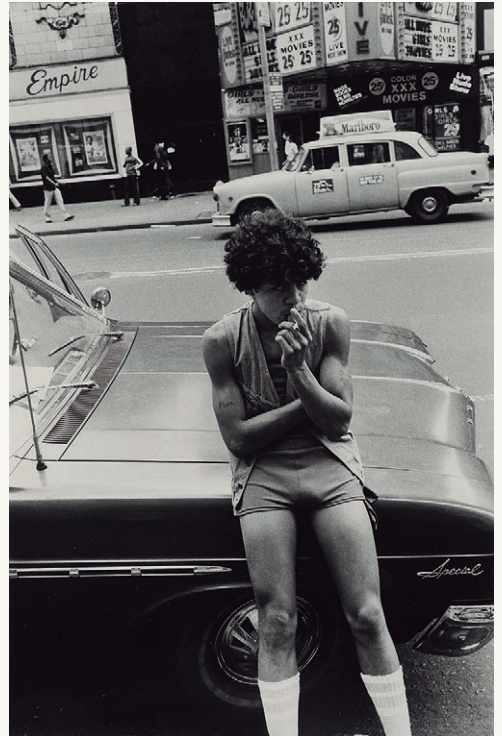
*Untitled, 1963*  
*Teenager Asleep, Oklahoma City, 1976*



*Oklahoma City, 1975*



*Untitled (42nd Street Series), 1979*



*Untitled (42nd Street Series), 1978*





*New York City, 1968, Speedy and Barb, 1968*



*Brother & Sister, 1973*

Álvaro de los Ángeles

## BODIES CAUGHT IN A GLARE

Photography, like youth, flowers in an instant. Yet, unlike youth, images last and remind us of that fleeting moment of magic when everything was possible. And if something is lost along the way, it will be mostly projective. What might have been, and what finally was, mark the future of then, our past of today, the present lit for one fleeting second by a flash. Nobody can say that it didn't exist, though you have to accept that it no longer is. The photographic eternal once again defined by the presence of an absence.

Art makes use of the autobiographical as a demand in itself. In democratic societies nonetheless characterized by alienation, art calls differences into question. Uniformization cannot be precluded by personal profiles on social media which are driven by almost identical vital dynamics, albeit from an unlimited number of perspectives. If anything, the opposite is true. Therein the visual arts' need for other fields and margins that are not restricted to the pre-set format of an app, no matter how good the design and however long-sighted its expansive reach. When confronted with the predictive, art seeks out the unexpected; confronted with automated algorithms, art defends its right to professional blunders, to sentimental failures, to misfired shots over the always unequal balance between reason and emotion. Which is why art has infinitely fewer followers.

With *Tulsa*, Larry Clark introduced a system that brought together, for the first time and in mutual support, the autobiographical, the photographic, youth as desire (and vice versa, desire above all as everything that smacks of youth) and a powerful and magnetic self-destructive drive. It is hard to imagine these photos or the film of the same name before the sixties, however much the practices depicted were by no means new. And, even more, that the



publication of the book compiling these mythical images would be published at the beginning of the following decade, in 1971, with sufficient perspective to choose between escaping from this milieu or an almost guaranteed overdose. Because *Tulsa* is the acknowledgement, on one hand, that drug use among teenagers was not confined to inner cities or poor outskirts, but that —no matter where— it laid claim to young bodies devoid of any real hopes of progress and launched them towards the creation of worlds they still believed to be possible and transformative. These images seem to whisper that the effect of the mass media on the pliable minds of teenagers is a lesson that has to be and can only be self-learned. A large part of Clark's work is centred on taking a close look at that moment of boundless possibility reflected in hairless or athletic bodies, in taut skin and flexed muscle, even if it is only to look for a vein to shoot up, a window that nevertheless closes before you can decide what to do with it. It is the frustration that follows in the wake of the false promise of a better world that is sold equally to everybody, as a master formula extensible to everything. It doesn't seem casual that guns and syringes compete for the shared action of *shooting*. The only escape from ephemeral ecstasy, however, is for those who can discover in some another obsession, like photography or art, literature or music, a greater motivation to look oneself full on and rebuild oneself.

On the other hand, *Tulsa* is an experience in a specific time and place. In the photographer's hometown, which he leaves and returns to on several occasions, each time changed, including his time as a freelance in New York, or when he was drafted into the army to serve in the Vietnam War, between 1964 and 1965. It is impossible not to associate the sixties with this war which embroiled the USA in anti-communist paranoia for the best part of two decades and which ended with Nixon's presidency and a historic defeat in 1973. Likewise, it seems equally impossible to analyse Larry Clark without seeing aesthetic, and indeed behavioural, references to Nicholas Ray and

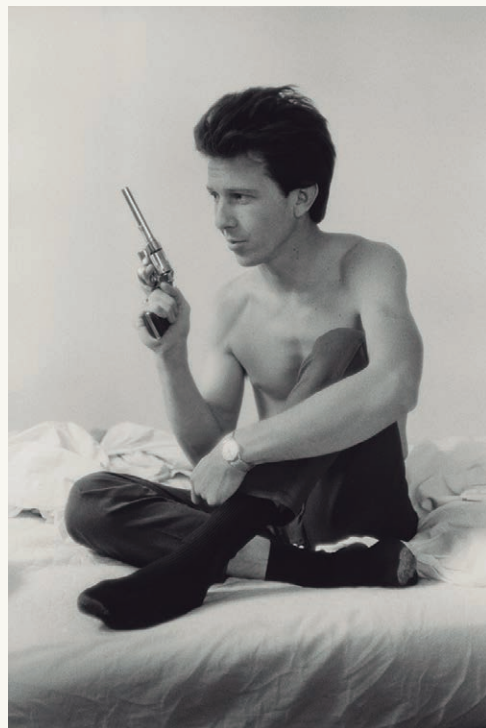
James Dean. Ray and Dean, like Clark himself, share a childhood marked by the abandonment of, or bad relationship with, the father figure. The introspection common to all three led to a gaze which is at once reserved, analytical and obsessive. *Rebel without a Cause* (1955) marked a before-and-after in movies depicting youth disillusioned with the American dream, in which the personal definition of identity (with an exceptional Sal Mineo) clashes with the goals set by the surrounding social environs and the drive to take bodies to the limit, whether driving an automobile or brandishing a syringe.

Implicit in these cultural references is the imperialist role played by USA through the ghostly window of film, which shaped our quiffs and showed us how to smoke, to drive a convertible or to make out. Various generations of teenagers grew up seeing themselves reflected in the biggest mirror the world had to offer and discovered, not without trauma, that the ground of reality is much harder and much colder than fiction. David Lynch took up the torch from Ray and recovered the quiffs and boyish looks of the fifties to create Freudian dystopias that start behind the scenes of classic movies and tie in directly with the generational autobiography of Larry Clark's works. And, like an update of Roy Orbison, Lynch used the voice of Chris Isaak, for who Clark made the video for his *Solitary Man*, in 1993, a song originally released by Neil Diamond in 1966. Any resemblance with coincidence is pure accident.

Despite the *white* commercial logic of the music video format, this piece rebooted his facet as a film director and showcased some of Clark's signature aspects, especially the scenes with Isaak alone in his bedroom bemoaning his ill-fated love life, and the tracking shot from an automobile showing urban storefronts while a young Afro-American man runs across the street. The counterpoint of these scenes is the singer's performance in a club where the audience looks on with the admiration generally reserved for musicians and youth, or the two things embodied in one.

The bright colours of the performance contrast with the subdued tones of the bedroom and the dirty tones of the street scene. Clark meets Lynch.

And if the *punctum* of *Tulsa* was drugs, in *Kids* (1995) it is AIDS and in *Another Day in Paradise* (1998) it is crime, what lingers in these or in *Ken Park* (2002), tagged as teensploitation, is a real admiration for youth and for the street culture triangle whose apexes are skateboarding, explicit sex and addictions various. Larry Clark's transgressive work evinces a need to see, reflected in others, one's own desires and the longing to live life to the full. Right up to the last second. Like a flash that lights up bodies for a fleeting instant.



© Larry Clark; Courtesy of the artist, Luhring Augustine  
(NY) and 1 Mira Madrid

1 MIRA MADRID 1MM  
ARGUMOSA 16, BAJODCHA., 28012 MADRID, SPAIN  
TEL. +912 400 504 — INFO@1MIRAMADRID.COM  
1MIRAMADRID.COM