

RIA

M^{*}AT

PR—U
ENTER
EV

ISTAS

**MATERIA
PRIMA**

ENTREVISTAS

*ONMEDIATION/5

MATERIA PRIMA

Entrevistas

La recopilación de entrevistas que conforman esta publicación digital surge del proyecto curatorial ideado en el marco de la fase práctica de la quinta edición del seminario sobre teoría y prácticas curatoriales **ON MEDIATION (OM)**. Dirigido por **Anna Maria Guasch** y **Martí Peran**, y coordinado por **Christian Alonso**, **Pablo Santa Olalla** y **Olga Sureda**, OM se enmarca dentro de las actividades del grupo de investigación **Art Globalization Interculturality (AGI)** de la **Universitat de Barcelona**. Desde la investigación, este seminario, dirigido a historiadores, teóricos del arte, artistas, críticos, investigadores y otros agentes interesados en las artes y la cultura, pretende estimular el pensamiento, la crítica y la curaduría en torno al arte actual.

OM consta de dos fases: una teórica, en la cual comisarios de reconocida trayectoria nacional e internacional ofrecen perspectivas sobre su experiencia curatorial; y otra práctica, en la que se desarrolla un ejercicio curato-

rial y de mediación con todas las características de un trabajo profesional en el campo artístico contemporáneo. **OM** proporciona seguimiento y tutorización, tanto para la propuesta personal con que cada participante culmina la fase teórica, como para el ejercicio práctico, en el que se cubren las fases de conceptualización, producción y comunicación de un proyecto en colaboración con una institución, galería o museo de arte. Se crea, así, un laboratorio de investigación, un espacio para la discusión y el debate que sitúa en la práctica la teoría y las habilidades, y favorece la transversalidad del conocimiento y el trabajo colaborativo.

La fase teórica de **OM/5**, que tuvo lugar en los meses de noviembre y diciembre de 2017, ha contado con la participación de **Ana Dević**, comisaria que forma parte del colectivo establecido en Zagreb What, How & for Whom (WHW); **José Miguel G. Cortés**, director del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM); **Manuel Segade**, director del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles; y **Lars Bang Larsen**, comisario del Moderna Museet de Estocolmo. Y también con los proyectos del contexto local **La Escocesa**, **Can Serrat**, **La Trastera** y **Bombon Projects**, en una mesa de discusión.

En cuanto a la fase práctica, en las cuatro ediciones anteriores se llevaron a cabo proyectos que, aunque planteados de diferentes modos, dieron pie a una o varias exposiciones. Para la quinta edición, la propuesta partía de un proyecto expositivo ya realizado, *Materia Prima*, que tuvo lugar entre noviembre de 2017 y abril de 2018 en **Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona**, y que estuvo organizado por un comité curatorial conformado por **David Armengol**, **David G. Torres** y **Martí Peran**. El objetivo de la fase práctica consistió en realizar entrevistas al amplio número de artistas que conformaban la exposición, calificados, no sin polémica, como agentes *mid-career* (de media carrera).

En este marco, el equipo de participantes y coordinadores de la fase entrevistó a **Antonio Ortega**, **Avelino Sala**, **Dani Montlleó**, **Daniela Ortiz**, **David Bestué**, **Domènec**, **Enric Farrés Duran**, **Erick Beltrán**, **Ester Partegàs**, **Jaume Pitarch**, **Javier Peñafiel**, **Joan Morrey**, **Joana Cera**, **Jordi Mitjà**, **Luis Guerra**, **Luis Bisbe**, **Luz Broto**, **Martí Anson**, **Mireia Sallarès**, **Núria Güell**, **Oriol Vilanova**, **Patricia Dauder**, **Pere Llobera**, **Rafel G. Bianchi**, **Regina Giménez**, **Tere Recarens**, **Xavier Arenós** y **Yamandú Canosa**.

Estas entrevistas, que tienen el propósito de servir de recurso de investigación sobre la obra de los/las artistas mencionados/as, pueden consultarse en la página de *Materia Prima* dentro del sitio web de **Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona**¹, así como en la plataforma on-line de **OM, On Mediation Platform**².

Partiendo de esta recopilación de entrevistas, el equipo de OM/5 elaboró una publicación relacionada que se puede consultar on-line². Dicha publicación surge a modo de colofón del proceso de mediación entre los artistas, el centro de arte, la exposición y el equipo de comisarios del seminario. Del grueso de entrevistas se extrajeron ocho términos que han sido analizados mediante propuestas ensayísticas. De este modo, se conforma un grupo heterogéneo de conceptos que pretende facilitar algunas claves para navegar entre las entrevistas de los artistas de *Materia Prima*. La publicación relacionada entabla un diálogo con las entrevistas con el ánimo de proponer un juego de ida y vuelta entre ambos trabajos que provoquen lecturas transversales y suplementos de sentido.

¹ <http://ajuntament.barcelona.cat/centredart/es/content/materia-prima>

² <https://onmediationplatform.com/materia-prima>

El equipo curatorial de OnMediation/5 quiere expresar su agradecimiento a **Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona**, a **OnMediation Platform on Curatorship and Research**, al grupo de investigación **AGI (Art, Globalization Interculturality)** con los proyectos *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global III Parte* MINCINN: HAR 2016-75100-P y *Art, Globalització, Interculturalitat* (AGI/ART) Grup de Recerca Consolidat Agaur SGR, así como a los/las artistas entrevistados/as por su tiempo y colaboración, sin los cuales este proyecto no hubiera sido posible.

PUBLICACIÓN

Autores

Adriana A. Leanza
Albert Salvador
Carlos Vásquez
Christian Alonso
Gabriel Llinàs
Laura Anglès
Manuela Docampo
Mónica Galván
Olga Sureda
Pablo Santa Olalla
Virginia Expósito

Servicios lingüísticos

EMC Transcripcions

Dirección

Martí Peran

Coordinación

Christian Alonso
Olga Sureda
Pablo Santa Olalla

Produce

On Mediation/5

Patrocina

Fabra i Coats Centre d'Art
Contemporani de Barcelona

Edición y maquetación

Virginia Expósito

ON MEDIATION / 5

Directores

Anna Maria Guasch
Martí Peran

Coordinación

Christian Alonso
Olga Sureda
Pablo Santa Olalla

Organiza

ON MEDIATION
Platform, como proyecto
del grupo de investigación
AGI (Art Globalization
Interculturality),
Universitat de Barcelona,
el cual se enmarca en el
proyecto de inves-
tigación “Cartografía
Crítica del Arte y la
Visualidad en la Era de lo
Global: Nuevas metodolo-
gías, conceptos y enfoques
analíticos III Parte”
(HAR 2016-75100-P)

Institución colaboradora

Fabra i Coats Centre d'Art
Contemporani de Barcelona

ONMEDIATION
Platform on curatorship and research



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



FABRA i COATS
CENTRE D'ART
CONTEMPORANI
BARCELONA

ÍNDICE DE ENTREVISTAS

| | |
|--------------------|-----|
| Antonio Ortega | 11 |
| Avelino Sala | 29 |
| Dani Montlleó | 40 |
| Daniela Ortiz | 54 |
| David Bestué | 76 |
| Domènec | 91 |
| Enric Farrés Duran | 105 |
| Erick Beltrán | 120 |
| Ester Partegàs | 133 |
| Jaume Pitarch | 151 |
| Javier Peñafiel | 169 |
| Joan Morey | 187 |
| Joana Cera | 210 |
| Jordi Mitjà | 228 |
| Luis Bisbe | 241 |
| Luis Guerra | 257 |
| Luz Broto | 274 |

| | |
|-------------------|-----|
| Martí Anson | 286 |
| Mireia Sallarès | 297 |
| Núria Güell | 310 |
| Oriol Vilanova | 338 |
| Patricia Dauder | 356 |
| Rafael G. Bianchi | 372 |
| Regina Giménez | 387 |
| Tere Recarens | 401 |
| Xavier Arenós | 415 |
| Yamandú Canosa | 426 |

Entrevista a Antonio Ortega

Pablo Santa Olalla

Antonio Ortega (Sant Celoni, 1968) es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Está representado por la galería Elisabeth & Klaus Thoman (Innsbruck / Viena) y es profesor de la Escola Massana-UAB. Ortega inició su práctica artística en el campo de la instalación y la performance expandida para, desde el año 2007, focalizar su trabajo en el texto. Es autor de la obra de teatro *The ten best tips ever, in alphabetical order*, estrenada en Objectif Exhibitions (Amberes, 2009), y ha publicado el libro *Demagogia y propaganda en arte según Antonio Ortega* (2013), en la editorial Bielbooks. Asimismo, Ortega ha dedicado parte de su trayectoria a ofrecer seminarios y conferencias, que contempla como obras performáticas. En su trabajo como artista destacan proyectos individuales como *Fe y entusiasmo* (2004), en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró; *Antonio Ortega & The Contes-tants* (Londres, 2002), en The Showroom; la exposición individual *Opfer sind wir alle* (Moenchengladbach,

2003), en el Abteiberg Museum; o *I hope Alice Cooper does not become a vegetarian* (Phoenix, 2007), en el Scottsdale Museum for Contemporary Art. También ha sido responsable de actividades en el Centre d'Art Santa Mònica entre los años 2004 y 2008, tarea por la cual profundizó en los formatos de trabajo que prescindían de la exposición como un canal privilegiado de difusión y presentación de las creaciones artísticas. En este marco se llevaron a cabo proyectos como el festival Espontáneo; *Hem Pres la Ràdio!*, comisariado por Jorge Luis Marzo; o *Alternativas a la exposició*n, de Beatriz Herráez. Antonio Ortega centra sus investigaciones en el conflicto entre autoridad y autoría. Parte de los resultados han sido presentados en la exposición *Autogestió*n (2017) de la Fundació Joan Miró, que ha comisariado y por la que ha publicado un ensayo con el mismo título. Recientemente se encuentra derivando estas investigaciones hacia la defensa del amateurismo en el arte.

La primera pregunta es una general para todos los entrevistados, artistas de la exposición *Materia Prima*: ¿qué supone hacer una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Para mí, el término *media carrera* responde a uno de los diferentes estadios en los que agrupar artistas según el grado de *profesionalización*: cuando el artista empieza a ganar «medio sueldo», o es «medio listo», o está «medio capacitado». *Media carrera* proviene del ámbito semántico de la empresa, y está muy relacionado con el *expertise*. Creo que el arte no funciona así. Por lo tanto, forzar eso supone hacer una división que no responde a la realidad. En este caso concreto diría que, aunque por un lado no hay una relación entre la edad y los resultados, por otro, entiendo que se enfoque en una serie de agentes sobre los que hay una sospecha de que no reciben una atención clara por parte de las estructuras administrativas. Es decir, en Barcelona hay un espacio de presentación para artistas jóvenes, y también para artistas que revisitan su obra, y por tanto necesitan estar en el museo. Para los que no hay espacio de atención es para los que no son jóvenes y siguen explicándose a partir de nuevas producciones y no a partir de la retrospectiva. Si a este segmento de artistas se les quiere llamar «media carrera» teniendo en cuenta que todo el mundo entenderá aproximadamente a qué se refiere, está bien, ya que es eficaz para saber a quién nos referimos.

¿Crees que este proyecto tendrá continuidad? ¿Materia Prima servirá de materia prima para consolidar Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona?

También tengo una doble respuesta: sí, y a la vez, ¿para qué? La respuesta «sí», en primer lugar, porque verdaderamente hay una desatención a este segmento de artistas. Quiero indicar que los que estamos incorporando este segmento de «media carrera» somos gente acostumbrada a la relación con la Administración. Muchos de nosotros hemos tenido la capacidad de incidir en las decisiones políticas y en las de la Administración, más que cualquier otra generación. Somos carne de Administración. Por tanto, es muy fácil que se acabe forzando la existencia de una oferta que cobije a aquellos que tienen la capacidad de incidir en la Administración, y que esto ocurra de una manera natural.

Por otro lado, ¿para qué? Desde hace mucho tiempo defendiendo que la pura presentación del trabajo no hace que el trabajo sea mejor. La potencia de la oferta cultural no reside en el estadio final, que es el de la exposición, sino en los estadios anteriores de investigación y producción. Si

yo tuviera que destinar dinero público, lo haría en otros estadios que no son los finalistas.

En tu caso, trabajaste en programas públicos del Centre d'Art Santa Mònica (CASM) –que ahora se llama Arts Santa Mònica– entre 2003 y 2008. ¿Qué influencia tiene esta participación en el sistema del arte en tus trabajos desde ese momento hasta, por ejemplo, *Demagogia y propaganda en arte* (2013) o la exposición *Autogestión en la Fundació Miró* (2017)?

Demagogia y propaganda en arte es claramente hijo de esas circunstancias y del conocimiento que albergué trabajando en el CASM. Entré muy ignorante y salí menos ignorante. Lo que sí es cierto es que, cuando estaba allí, el peso de la programación que desarrollé era reactivo a la idea de exposición. De entrada, desarrollé junto con Ferran Barenblit el concepto de *evento expandido*: la exposición no era un espacio de depósito, donde se deja una obra, sino que era susceptible de variar en el tiempo. Ocurrían cosas, había eventos que iban pasando durante muchos días. Explicado de forma muy sencilla, podría decir que las exposiciones no eran iguales el primer día que el

último. Por supuesto que se realizaban exposiciones ortodoxas, pero, sobre todo con las que se podía trabajar de manera más cercana —con los artistas locales—, tratábamos de trabajar en el marco de la idea de «evento expandido». Mi responsabilidad no era la de programar exposiciones, sino la de ayudar a desarrollar este concepto. Esto era parte de mi trabajo. En paralelo, por orden, desarrollé el espacio *Consulta*, que básicamente consistía en una mediateca comisariada. Dirigí una línea de investigación, por ejemplo, la que comisioné a Beatriz Herráez sobre alternativas a la exposición. Investigamos otros formatos, como la idea de trabajo en el medio radiofónico con Jorge Luis Marzo y el proyecto *Hem Pres la Ràdio!* Trabajamos la performance de una manera muy inclusiva, no ya como performance en sí, sino como «artes presenciales», donde tenía nuevas formas de acción y eludíamos la performance más clásica de raíz Fluxus. Un ejemplo fue el festival Espontáneo, donde todo el mundo que quisiera podía salir a escena.

Con la apuesta por las artes presenciales también me posicionaba sobre otra cuestión relevante: ¿en virtud de qué han de cobrar los artistas? Mi convencimiento es que no tienen que cobrar de las ventas, sino de su trabajo. De este

modo –también el «evento expandido»– no solo problematizaba cómo se jerarquiza la información, cómo se tiene que comportar el público, qué recoge la prensa, dónde está la noticia o se genera pensamiento. En mi opinión, este programa de trabajo estaba posicionándose sobre qué debía soportar los honorarios al artista. Todo ello, seguramente, refleja mi desconfianza respecto al formato expositivo tradicional, que después aparece en *Autogestión*. El tema principal de esa exposición es que el artista tiene control absoluto sobre lo que está relatando y, por tanto, niega la tradición que defiende la idea de la autonomía de la obra de arte, tradición que le confería a la obra el estatus de sujeto. En consecuencia, abría las puertas a la interpretación basada en hacer preguntas a la propia obra en cuanto sujeto; las preguntas hay que hacerse-las al artista, y en su ausencia puede buscarse información sobre el contexto.

Continuando hacia atrás en tu trayectoria, en 2002 hiciste la exposición *Antonio Ortega & The Contestants* en The Showroom (Londres). ¿Puede decirse que a

principios de los 2000 hubo un paso en tu práctica hacia el comisariado? ¿Cómo se relaciona esto con tu trabajo de *mediador* en el Santa Mònica?

Querría destacar que en el comisariado no considero necesaria la mediación, sino la información. Incluso cuando hacía visitas guiadas para escuelas en el CASM, yo solo daba datos: ¿cuánto ha costado esto? ¿Quién lo ha hecho? ¿De dónde viene el artista? Pura información. Debo indicar, asimismo, que nunca he estado comfortable con que la actividad de comisariar se pueda confundir con un ejercicio de gusto –y muchas veces es así. Siempre he defendido que, como mínimo, el 30 por ciento de aquello que expones no tiene que gustarte. *Antonio Ortega & The Contestants*, de todos modos, no fue un caso de comisariado ortodoxo. Yo fui a dar una charla a Bellas Artes. Tenía que hacer una exposición en Londres, y lo que hice fue escribir mi dirección de email en la pizarra y anunciar que los cinco primeros que se pusieran en contacto conmigo participarían en ella. No les avancé en virtud de qué; finalmente fue en calidad de iguales e hicimos una exposición colectiva. ¿Es un criterio de selección absurdo? No, porque confío en que solamente la gente que tiene cierta seguridad en sí misma dará el paso de ponerse

en contacto. Aquel que tenga un trabajo menor nunca dará este paso. Todo el mundo es bienvenido, pero en este caso tras una prueba de velocidad. Volvimos a repetir el mecanismo con Alex Reynolds en *Fax* (2009), en Sant Andreu Contemporani, donde se seleccionaron los diez primeros candidatos que mandaron un fax en una fecha y hora determinada. Considero que esta cuestión de la rapidez es un criterio de selección más válido que el gusto.

Sin embargo, el comisariado de *Autogestión* es más «de tesis»; allí se expone un ideario.

Sí, porque en *Autogestión* no pasaba nada en tiempo real. Operaba la memoria de unas cosas que pasaron.

Aun así, había una intervención en las cartelas...

Sí, encargué a Mariona Moncunill que hiciera un contraplano a mi discurso, que, por pura narrativa del formato expositivo, aparecía cargado de autoridad. Así, para problematizar mi discurso, para no otorgarme tanta autoridad —creo en la autoría, que es necesaria y requerida, pero no en la idea de autoridad— lo que provoqué fue asumir la

divergencia y presentar los comentarios de Mariona a los textos de sala y cartelas en el mismo plano jerárquico.

Por un lado, en tu trabajo está este impulso de organización, de comisariado; por otra parte, hay una crítica a los medios, a su contenido, y al mundo del arte en relación con su capacidad medial. A principios de los 2000 también preparas *Fe y entusiasmo* (2004), que incluso acaba teniendo repercusión en ARCO con el enorme retrato de Yola Berrocal como una maja goyesca (2008). ¿Cómo fue el proceso de trabajar con un personaje famoso, y cómo se ligaban estas acciones con el mundo del arte?

Si lo miramos de manera fría, el gesto de Duchamp es el inicio de lo que encierra la frase «art is about moving things», que escuché a la comisaria Mai Abu ElDahab y que he hecho mía. Consiste en poner una cosa inesperada en un lugar que no tocaba. Este es el gesto con Yola Berrocal; ella es mi urinario, en ese sentido. En una ocasión, con motivo de una visita guiada a la exposición *Autogestión* me preguntaron qué diferencia había entre los objetos de Duchamp y los que presentaba Cesare Pietroiusti.

Yo contesté que Cesare sabía mucho más de Duchamp que el propio Duchamp cuando hizo su primer *ready-made*. Por ello, esta idea de *mover cosas*, aunque está contaminada del gesto duchampiano, hoy en día es más compleja. Como operación, *Fe y entusiasmo* consiste en un *mover cosas*, pero ¿con qué objetivo? Yola Berrocal glosaba el trato implícito que hay con los artistas, según el cual la promesa de una recompensa futura de notoriedad hace que se pague muy poco por el trabajo. Hoy en día algunas *celebrities* se han profesionalizado. Cuando aparece Belén Esteban en televisión, aquello que está haciendo es finalista, y se hace pagar mucho dinero por ello. Yola Berrocal cobraba una miseria porque pensaba que lo que hacía le ayudaría a tener la oportunidad de actuar en una película o serie televisiva. Ya que junto a Yola – como ella, muchos artistas – cobrábamos en notoriedad en lugar de en dinero, consideré que, como la máxima expresión de fama era tener una figura de cera, abriría una oficina con la misión de recaudar fondos para ver si podíamos hacer la suya. Era un fracaso anunciado, porque en aquellos momentos había todo un movimiento reaccionario dentro del cotilleo televisivo, que volvía a dar voz a las duquesas de Alba y a los toreros, aquellos que

habían sido ninguneados por un ejército de famosos paródicos. De alguna manera, Yola Berrocal era mi *alter ego* con el que expresar un conflicto de clase.

Quería plantearte una serie de conceptos extraídos de textos alrededor de tu obra, escritos por David G. Torres y Montse Badia. De tus *Registros* de los noventa surgió primero el calificativo *doméstico* (David G. Torres, «Antonio Ortega. El arte domesticado», en *Lápiz*, 1998). En los 2000 se pasaba al término *científico* (David G. Torres, «Antonio Ortega. Sobre animales y cómicos o sobre tú y yo», 2001), y en seguida se destacaba tu actitud «no naíf» (David G. Torres, «Antonio Ortega. Sobre cerdos, tú y yo (II)», para la 6ª Bienal Martínez de Gericabeitia, 2001). Finalmente, un poco más adelante se hace mención a una «actitud naíf» que te «aparta de todo cinismo» (Montse Badia, «Antonio Ortega. Fe y entusiasmo», texto para la exposición de 2004). Esta serie por pares, que va desde lo doméstico hasta lo cínico, me parece muy interesante. ¿Qué papel desempeña el gamberrismo en todo ello?

De entrada, entiendo el uso común de la palabra *cinismo* que emplea Montse Badia, pero yo lo reivindicó en su acepción original. *Cinismo* viene de *perro*, y representa a aquel cuya ambición es la misma que la de un perro; por lo tanto, es insobornable. En ese sentido, el cinismo sería bienvenido, incluso un objetivo digno. Lo «doméstico» tiene esta cosa del *do it yourself*, esta torpeza o falta de control para hacer las cosas; es la antítesis de «profesional». Cuando se hablaba de «científico», se hacía casi en el sentido de «protocientífico», como de científico loco. David G. Torres lo usaba para ahondar más en la cuestión de los modos de producción en los que se permite operar con poca eficacia. Si lo «doméstico» era hacer trabajo en bruto, lo «científico» era, además, hacerlo de modo complejo y sin asegurar resultados. Además, una forma de producción contaminada de clichés cientifistas la hace ineficaz respecto de la perspectiva de la economía del esfuerzo. Después, David G. Torres decía que yo hacía todo esto con una finalidad, y de ahí el calificativo de «no naíf». Finalmente, Montse Badia, en ese texto que citas, se sorprendía de que yo realmente fuera amigo de Yola Berrocal, y de que la apreciara personalmente.

Este recorrido, ¿podría responder a una actitud generalizada, contextual, dentro del campo artístico español —o barcelonés— desde finales de los noventa hasta principios de los 2000? ¿Había cierto gamberrismo en el aire? ¿Puede tener algo que ver con tus orígenes periféricos, de extrarradio?

Yo me he sentido acompañado, pero no excesivamente. No todos, ni tan siquiera no muchos, participaban de este gamberrismo —que, por otra parte, es un gamberrismo limpio, donde no tiras nada ni rompes nada. Me he sentido acompañado en algunos recorridos largos y otros cortos, pero no como para pensar que esto era una cuestión hegemónica.

Respecto a venir del extrarradio, lo más llamativo es verte incorporado en el sistema arte. Pero, en el momento que han abierto la puerta —y es una frase que trabajamos a medias con David G. Torres—, ¿qué otra cosa podemos hacer aparte del gamberro? Nos han dejado entrar en la fiesta, ¿qué esperaban de nosotros, que nos comportáramos bien? No sabemos, ni queremos. No está en nuestro espíritu. Es casi una consecuencia lógica, y tiene mucho que ver con la estructura de segmentación social. Para mí, el arte es uno de los pocos lugares donde existe el «ascensor

social». Un ascensor que funciona tanto de subida como de bajada con aquellos artistas que se quieren bohemios.

Habiendo hecho un repaso al sistema mediático, a este darse cuenta del mundo del arte y emplearlo como material artístico, y entrando en los años noventa, quería preguntarte por la relación de tu trabajo con la *crítica institucional*.

Se trata de una sospecha de que el mercado del arte, que es un mercado absurdo, contamina las políticas públicas. Como creo en la estructura pública, me da rabia cuando la veo pervertida por algunas cosas que, además, son corregibles. Y no solo eso: son errores en origen. Me refiero, por ejemplo, al hecho de que la inversión en arte sea un modo de desgravar impuestos, a la ley de mecenazgo. Esto implica que quien deja de pagar impuestos selecciona qué arte adquiere difusión y que, dicha colección, en realidad, la hemos pagado entre todos al ceder, para esta cuestión, el importe de los impuestos que deberíamos haber administrado desde la estructura pública. ¿A quién beneficia la pervivencia del mito de la obra ori-

ginal y única? No tiene que ver con nuestros días, y perverte algunas dinámicas del museo. Este puja grandes precios, se gasta el dinero en conservaciones absurdas, juega al monopolio de la experiencia estética a través de la exhibición del original. Toda una serie de cosas que no son consustanciales a la idea de conocimiento, sino a un mercado singular.

Quería preguntarte también por tus inicios en el arte, y por tu actividad como docente en la Escola Massana, ya que es una parte muy importante de tu actividad en el campo del arte.

Estudié Bellas Artes, porque confío en la estructura formativa dentro del arte. Durante aquel periodo en Santa Mònica del que hemos hablado ya quería ser profesor, y dejé esa institución para serlo. Para mí, la educación y las estructuras de producción son mucho más importantes que la cuestión finalista. Expresado de una forma muy simple, diría que la estructura académica es mucho más eficaz generando conocimiento que las estructuras de presentación pública.

Por último, acabas de abrir una exposición, *Confort*, en Aurora Galería. A pesar del título, mencionas en algunos comentarios el concepto de *incomodidad*. Y, por otra parte, es muy objetual, con grandes masas informes. ¿Querías comentar algo al respecto?

Te contestaré hablando de Grayson Perry. En el programa sobre la burguesía de la serie *All in the best possible taste*, en la que explica el gusto según la clase social, defiende que toda expresión del gusto burgués consiste en demostrar que se es una buena persona. Grayson, en otros capítulos, había mostrado que para las clases altas y bajas parecer buena persona no era relevante, pero que la burguesía proyecta sus gestos —desde tomar roibos a colgar un cuadro— a la demostración pública de ser buena persona. Perry lo explica a partir de una dicotomía brillante entre *deco* y *decorum*, decoración y decoro. La decoración, en el fondo, no es más que una ficción en la que te representas según una imagen. Cuando empecé a usar el título de *Confort*, quería incidir en la idea de que confort era la socialdemocracia. Hoy en día, las sociedades que antes estaban preocupadas por el confort de los habitantes, ahora lo están por la seguridad. Tal vez sea un indicio del fin del paradigma burgués. La exposición que comentas,

además, gira en torno a desautorizar la idea de interpretación. Hay unas masas de poliuretano, un material que conserva y esconde, que oculta unos centros de mesa. Además, se trata de un material con el que no puedes controlar su apariencia más allá de decidir qué pones debajo; y, aun así, el control es muy pequeño. Sin embargo, y a pesar de ello, el material tiene una capacidad estética muy particular. En todo caso, la moraleja sería que, si quieres saber alguna cosa, no se lo preguntes a la escultura, ¡pregúntaselo al artista!

Entrevista a Avelino Sala

Mónica Galván

Avelino Sala (Gijón, 1972) es un artista polifacético. No sostiene una única manera de hacer las cosas; su metodología se basa en permitir que los proyectos fluyan, sin obsesionarse por la técnica que aplica al proceso ni por el resultado. Observa los nexos instaurados culturalmente entre el individuo y el poder dentro de un discurso social globalizado. En sus propuestas explora cómo se ven afectadas las acciones individuales a consecuencia de las dislocaciones contemporáneas. Vincula su visión personal al relato artístico que desarrolla, donde inevitablemente se encuentran relaciones colectivas debido a la multiplicidad de lecturas que se abren en sus narraciones. Sus obras presentan descripciones críticas con ironía aguda, que ejercen el seguimiento y la estimulación de la conciencia denunciativa poética, resaltando la importancia de fomentar la acción de dar visibilidad a las otras historias para no perderlas en el olvido.

Tu obra no se limita a una disciplina. ¿Cómo decides el medio para desarrollar la narración que observamos en tus propuestas?

Trabajo un poco «dejando que fluya» la relación con los proyectos. Al enfocar un proyecto voy viendo qué formalizaciones son las más adecuadas para cada idea. No me obsesiona para nada cómo van a acabar siendo estas. Desde luego, el equilibrio entre el discurso y la forma es muy importante para mí. Vengo de una formación teórico-práctica, creo que eso se nota en las piezas, pero es verdad que formalmente me voy de un lugar a otro sin problema alguno.

Los objetos, los lugares y su interacción con el sujeto están muy presentes en tus obras. ¿Cómo planteas la presencia del individuo como espectador?

Una de las cuestiones del arte es la interacción con el espectador. Y quien dice «interacción» puede decir «agitación», «reacción»... Considero que para que funcione la obra de arte ha de generar eso en el otro. Que ocurra algo, que despierte algo en el público, las emociones del tipo que sean, pero que ocurra.

Elaborar objetos que hablan del presente supone una responsabilidad. ¿Asumes alguna? ¿Reconoces algún inconveniente al hacer arte en tu contexto inmediato?

Los artistas que trabajamos con los sucesos actuales y la realidad tenemos, como tú bien apuntas, una responsabilidad. Si no hablamos de lo que nos preocupa, de las dislocaciones de nuestro tiempo, de los desmanes de las sociedades, del ahora, no sé de qué vamos a hablar. Por dar un ejemplo, ahora estoy haciendo unas piezas sobre el *brexit*. Pues, por un lado, es un proceso muy interesante o atractivo para trabajar sobre él –los procesos de desmantelamiento de la Unión Europea me interesan–, y, por otro lado, hablar sobre lo actual tiene algo de «periodístico», aunque creo que hay un ejercicio de «artisticación» que lo cambia. Es cierto que el artista ahora es una especie de *sampleador*, pues no somos ni historiadores, ni científicos, ni técnicos o especialistas cualificados en casi nada, pero nos llevamos al terreno del arte multitud de estrategias y materiales que nos apropiamos, los pasamos por la licuadora y los devolvemos en forma de obra de arte.

¿Cuál sería la aportación del artista al tomar un fragmento o indicio del contexto para presentarlo como una pieza artística?

Aportamos una mirada diferente. Probablemente accedemos a materiales que visibilizan capas que ya no se ven. El arte aporta otro tipo de información.

Actualmente, la comunicación parece estar monopolizada por las plataformas digitales, espacios de reacción inmediata y fugaz. ¿Cómo coexistir con este nuevo orden mundial de la información? ¿Se relaciona de alguna manera con la idea de «atlas del olvido» que presentas en la instalación titulada *1935 (Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente)* (2017)?

La pieza *1935* es un intento por visibilizar un hecho histórico desde otra perspectiva, una que no sea la oficial. Que tenga una pizca de mirada poética. En ese borrado de la historia hay un ejercicio de resistencia, pero a la vez hay una manera de hacer borrón y cuenta nueva, de determinar que la historia se cuenta de una manera, pero hay muchas más lecturas de un tiempo en concreto.

Por otro lado, la manera de relacionarse a través de las imágenes en redes sociales, sobre todo las que usan ese medio, tipo Instagram, ha cambiado radicalmente. El arte no es ajeno a ese cambio, en muchos frentes: desde la difusión y venta de obra en ellas, o el uso de esas redes como espacio para el *fake* y como medio de trabajo, hasta considerarlas un lugar casi como «expositivo». Son medios y fines a la vez para muchos artistas.

¿Te preocupa que de alguna manera tus piezas o discursos sean utilizados en un sentido contrario o negativo al que propones inicialmente?

Las interpretaciones de las piezas son libres, así que en ese sentido no estoy especialmente preocupado. Al tener, además, un carácter abierto las obras, puede ocurrir. De hecho, alguna experiencia de estas ya he tenido.

¿Tiene sentido elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Entiendo que de alguna manera hay que cartografiar lo que ocurre en cada contexto específico. En Barcelona hay un caldo de cultivo muy potente en cuanto a artistas. No

sé cómo definir cada grupo, pero ahí están los diferentes estratos de artistas. Hacer un mapeo de estos estratos es necesario, aunque siempre se corre el riesgo de dejar gente fuera, como ha pasado aquí y como pasa en todos los proyectos de este tipo. Pero hay que hacer estas exposiciones de tipo «generacional», pues funcionan para dar una visibilidad que a veces no se tiene.

¿Qué opinión tienes del actual ecosistema artístico local?

Lo tengo en muy alta estima, como siempre con sus cosas buenas y sus cosas malas, sus carencias y sus aspectos positivos. Llevo en Barcelona unos ocho años; llevaba muchos en Madrid, y también he pasado por escenas como la inglesa o la de Roma, pero creo que los veo todos muy diferentes, más bien por mis momentos vitales. En Madrid tenía que trabajar de otra cosa para ser artista, con lo que la perspectiva es muy diferente, por ejemplo, a la que tengo de Barcelona ahora.

El arte contemporáneo ha ampliado su rango de acción al generar redes de colaboración autoges-

tionadas o lideradas por artistas. ¿Cómo interactúan el proyecto editorial de la revista *Sublime* y el colectivo curatorial Commission dentro de la diversidad de mecanismos y lenguajes que desarrollas en tus procesos?

Trabajo en ambos desde hace muchos años y con un marcado carácter colectivo, junto a otros artistas, gestores y comisarios, pero sobre todo gente cómplice, intentamos sacar proyectos adelante. Como la revista, que por cierto acabamos de publicar de nuevo en formato periódico, con una periodicidad anual. Nos interesa de *Sublime* la autogestión, que sea editada por artistas. Todo lo financiamos nosotros, por lo tanto no existe la censura. En cierta medida restamos un poco de «solemnidad» al arte, porque, sin dejar de ser seria, la revista tiene un punto de ironía que la hace fresca.

Las condiciones en las que actualmente se produce y gestiona la cultura en un contexto de constante crisis mundial es ambivalente. ¿Entre qué ambivalencias te mueves?

Bueno, yo creo que vivimos tiempos en los que entramos constantemente en contradicciones, la vida es una pura contradicción. Producir obra con un carácter crítico con nuestro tiempo y que entre en el mercado del arte, por ejemplo. Algo así como criticar al capitalismo y vender las piezas que critican eso en el corazón del mismo capitalismo. Pero aquel que no se contradiga varias veces al día, que tire la primera piedra; todos somos carne de ambivalencia.

1935 Taula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente es la pieza que presentas en la exposición Materia Prima. El título es muy contundente: hace referencia a un momento crucial en la historia española. Esta obra es una instalación, integrada por láminas intervenidas, el vídeo que registra la acción de borrado con Tipp-Ex y el ejemplar de Historia de España de la editorial Espasa Calpe. ¿Dónde lo conseguiste? ¿Fue una búsqueda específica para esta pieza? ¿Cómo refuerza el sentido de la obra elegir una edición de esta editorial? ¿Dirías que exploras los procesos de apropiación del ready-made?

Primero encontré la edición por internet y luego ya solo fue cuestión de buscarlo. Lo encontré en *Todocolección*, una de esas páginas de compraventa de todo. Trabajo bastante con libros, enciclopedias y demás, así que estoy continuamente buceando en esas páginas de coleccionistas. Una parte importante de mi trabajo es la búsqueda en internet, la investigación.

Me interesa el *ready-made* como medio artístico desde hace tiempo; formalmente lo llevo utilizando años, también de manera videográfica, objetual, con el audio, etc. Recurrir a materiales ya preexistentes es una manera de trabajar que nos permite aprovechar cosas que ya se han realizado y darles un nuevo sentido.

En la distancia y haciendo un acto de memoria, ¿tienes la sensación de que en tu formación en la escuela de primaria o en la educación secundaria obligatoria existió una especie de negación u ocultación de la memoria histórica?

Claro, mi generación ha crecido en «la transición», ese proceso político que ya de por sí es perverso como término. Transitar de una dictadura a una democracia sin

que haya un cierre legal, moral... en definitiva, de ningún tipo, es una especie de broma. Pero es que se acomodaron un montón de políticos franquistas y sus familias en la vida «democrática».

Me educé en un colegio de curas, así que ni te cuento lo que opinaban de la memoria histórica... Mi colegio era el antiguo cuartel de Simancas, en Gijón, famoso lugar por aquella frase de «el enemigo está dentro, disparad sobre nosotros», que también he abordado en mis obras.

Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, expuso en una de las charlas de TED *El peligro de una sola historia*, donde resalta las consecuencias de contar una única historia cuando no reflejan la realidad e incluso censuran la memoria colectiva viva. ¿Qué consecuencias crees que ha dejado el ocultamiento de la memoria como estrategia política?

Que funciona. La ocultación tiene su efecto, pues al ir pasando las generaciones todo va quedando estratificado, capa sobre capa, y esto al final del día se llama olvido. Por eso tenemos que intentar desde el arte dar visibilidad a las otras historias, que a veces son mínimas, personales,

familiares. Sobre esto, sobre la Guerra Civil y la posguerra, sobre sus causas y sus efectos y lo que pasó, y sobre todo lo que nunca llegó a pasar.

Entrevista a Dani Montlleó

Virginia Expósito

Dani Montlleó (Mataró, 1966) es un personaje multidisciplinar (creador, por ejemplo, de Spoon Syndicate) que, entre muchas otras funciones vitales, desempeña el papel de artista. Su trabajo se inspira en elementos y personajes del pasado vinculados al mundo de la música, la moda, la arquitectura... Es capaz de unificar un material, una historia y un personaje que inicialmente se presentan inconexos en un mismo destino final. Quizás el resultado sea una maqueta con un pequeño escenario, o puede que un gran espacio con banda sonora. Las posibilidades son realmente infinitas e inimaginables.

¿Cómo construyes tu identidad artística, qué trayectoria o recorrido sigues para idearla? ¿En qué momento te encuentras actualmente? ¿Estás planificando algo nuevo? ¿Hay algo de plástico?

Mi identidad artística es mi obra. La construyo a partir de lo que me interesa, de mis intereses vitales, desde el punto de vista formal e ideal. No hay nada forzado, la elección formal y conceptual se va concretando a lo largo de los años porque mis intereses también se van concretando. Yo pienso que las propuestas artísticas pretenden ser una realidad en sí mismas. Lo pretenden porque así lo hemos decidido, al menos yo. Son una construcción, con sus elementos formales, leídos, unos como un alfabeto personal y otros como parte de un alfabeto comunitario. La mezcla de estos dos alfabetos crea mi identidad artística. Mi alfabeto personal, como el de todos los artistas, se ha ido desarrollando con los años, por acumulación y rayones en el mapa.

En referencia a lo plástico y al plástico, debo decirte que el plástico me gusta mucho. Una de las cosas que colecciono son muñecos, maquetas y y diferentes objetos de este material. Me gusta el plástico porque es un material muy característico desde los años cincuenta y sesenta hasta la actualidad, de objetos realizados en masa (prototipo de estandarización), y es el material de juego de mi infancia. Un material que seguramente marcará una época muy concreta porque puede ser que, dentro de unos

años, desaparezca por exceso de contaminación. Es decir, a lo mejor en unas décadas los objetos realizados en plástico serán como reliquias. He realizado piezas seriadas de resina, de látex, de silicona, de madera, de papel, de cartón, espuma... pero nunca de plástico. Es un proyecto pendiente que me gustaría realizar algún día. De momento no he podido por temas de presupuesto.

Respecto a ahora mismo, como siempre, estoy con varios proyectos en la cabeza, de momento muy en la línea de mis últimos trabajos. A partir de una anécdota, analizo un concepto concreto poniendo en relación personajes, momentos y hechos, tanto reales como de ficción, y permitiéndome, a través de ellos, desarrollar mi propuesta. Uno de los proyectos en los que estoy trabajando ahora mismo es un análisis muy sui géneris de la utilización de la idea de «campamento» por parte de las élites (en general) para manipular y controlar.

El concepto “muzak” proviene de una empresa norteamericana fundada en los años treinta que se dedicaba a distribuir música ambiental para establecimientos y espacios de trabajo con el fin de

aliviar el estrés de sus trabajadores. De esta manera, les proporcionaban una jornada más armoniosa y les presentaban un mundo melódico y armonioso, cuando realmente era lo opuesto. Has decidido reinventar este concepto: ¿qué visión subyace en este proyecto? ¿Qué archivos tenías en mente y qué ficción buscabas?

El concepto "muzak" lo he utilizado mucho en mi trabajo. Con esta palabra titulé una exposición hace unos años, y también una publicación. Yo, básicamente, utilizo la idea de "muzak" como sinónimo de estandarización. Me gusta aplicar esta nomenclatura, inicialmente de carácter musical, a otros ámbitos, como por ejemplo la arquitectura, la moda, la peluquería, el diseño, la literatura. etc.

El concepto es, a la vez, un artefacto históricamente de control social en el trabajo, del ritmo de producción y de selección de clientes (por ejemplo, en tiendas), como de música de mobiliario. O sea, como decía Satie, «música para oír y no escuchar»; música de ambiente, de ascensor, música que crea paredes sónicas para proteger unas conversaciones de otras y relajarlas.

En tu trabajo se ven claras alusiones al mundo de la arquitectura, la música, la moda. También presentas una clara debilidad por las biografías de personajes. ¿Cuáles son tus iconos, tus personajes más destacados, y por qué?

El elemento central sobre el que gira toda mi obra es la identidad, y el análisis de esta a partir del concepto de complemento y de referencia. Trabajo a partir de referencias, ya que considero que todo en la vida es referencial. Yo utilizo las cosas que me gustan como excusa para reflexionar, aunque sea esta reflexión también la excusa, de cosas que me interesan, tal y como dices. La arquitectura, la moda, la música... Me gusta emplear un ámbito para reflexionar sobre otro.

El tema biografías, pues sí, me gustan. Evidentemente, biografías de personajes que me interesen por alguna cosa en concreto. Para mí, una biografía no es más que un proceso, el proceso de una vida, similar al proceso de un trabajo o de un proyecto. Hace ya años que existe en el mundo del arte preocupación por los procesos creativos. A mí me interesan más los procesos vitales. Muchas veces –este comentario lo hago a menudo– me interesa más el creador de algo que su obra. Muy a menudo, me

gusta más –por ejemplo, en el ámbito de la moda y la pasarela– cómo sale vestido el diseñador de una colección de moda, cuando sale a saludar al final de un desfile, que su obra presentada en sí.

Respecto a mis iconos, mis iconos son muchos. Repasando mis trabajos se pueden ir viendo. De Yves Klein a Haim Steinbach, pasando por Basquiat; de Céline a Mishima, pasando por Ian Fleming; de Herriman a Tardi, pasando por Franquin; de Loos a Jean Prouvé, pasando por Mendelsohn; de The Primitives a The Phantom Surfers, pasando por Five or Six, Brian Wilson o The Monks; de Raymond Scott a Joe Meek, pasando por Stu Sutcliffe; de Bibendum a Madelman, pasando por los Thunderbirds; o de Jean-Pierre Melville y George Franju a Wes Anderson, pasando por Michael Powell, Jacques Tati y Jim Jarmusch. Etcétera, etcétera.

Prácticas desde hace tiempo la recuperación de elementos alejados de nuestra época, reinventándolos o acoplándolos a conceptos más actuales. ¿Cómo conectas versionar el pasado con tu obra? ¿Qué representa para ti ese pasado?

Creo que desde siempre he ido mezclando elementos del pasado y del presente. Como comentaba, mi obra es totalmente referencial; creo que lo son todas, aunque algunas no lo parezcan. Antes he citado el mapa. Yo siempre he necesitado de mapa, aunque solo sea para salir y dar el primer paso. De todas formas, normalmente una vez en la calle, el camino trazado, debido a las circunstancias, es alterado, pero la referencia, la flecha inicial, sigue siempre ahí. Es decir, incluso en mis obras más conceptualmente “incorrectas” hay siempre alguna referencia más o menos clara a algo. Utilizo momentos históricos, personajes, movimientos estéticos, movimientos políticos, etc. como estándares, como ideales; como si fueran colores, formas o volúmenes. Me gusta escoger estos momentos, personajes, etc. y ponerlos en diálogo para desarrollar el discurso que me interesa. Me interesan y atraen diferentes elementos, pero normalmente de estos elementos solo me interesa una parte. Esta parte es la que utilizo para trabajar. Hay pocos temas que me apasionen al cien por cien.

¿Qué hacemos con la memoria, con la historia de un arte postcanónico en la actualidad? ¿Cuál consideras que es el vínculo entre arte y cultura?

Pienso que el arte (a lo largo de toda su historia), casi siempre, ha intentado ser postcanónico, y que luego, casi siempre, se ha vuelto canónico. Realmente el tema nomenclatura, en este caso, no me interesa nada; me refiero a que tampoco pasaría nada si ahora decidiéramos dejar de llamar “arte” a la actividad que realizamos. Estaríamos en las mismas. El llamado “arte plástico contemporáneo” no es más que un espacio donde poder desarrollar ideas, cosas y actividades que serían de muy difícil justificación en cualquier otro ámbito. Es una realidad en sí misma, que habla de la realidad.

Para mí, el arte es un ámbito de la cultura que analiza la misma cultura.

Amante del coleccionismo. Tengo entendido que creas muchas producciones que nunca son mostradas, que se acumulan y que nunca llegan a ver la luz. ¿Qué relación tienen la obra de arte final y la documentación acumulada durante el proceso de

producción? ¿Cómo diferencias acumular de coleccionar?

Respecto a las producciones creadas y nunca mostradas, decirte que sí, existen bastantes. La mayoría, cuando se trata de proyectos formalmente un poco complejos, existen en fase de idea o esbozo. Cuando se trata de piezas más sencillas, existen en sí mismas. Precisamente me gustaría realizar algún día una pieza consistente en la presentación de mis proyectos frustrados (formato maquetas y esbozos), proyectados y presentados a lo largo de los años a becas, bienales, convocatorias, etc., no seleccionados y nunca realizados.

Para mí, la documentación acumulada durante el proceso de trabajo de un proyecto es básica. Algunos proyectos tienen un punto de salida determinado que, al ir contrastándose con la documentación que va apareciendo a lo largo del proceso de trabajo del mismo proyecto, se va alterando. Aunque, normalmente, lo que se acaba alterando sobre todo es la parte formal, el vestido; es decir, casi siempre la primera idea se mantiene tal cual. Primero acumulo información y después la discrimino. La que sobra se guarda para posibles nuevos proyectos.

Soy amante del coleccionismo. ¿Diferencia entre acumular i coleccionar? Así, de entrada, diría que la colección sería la parte no discriminada de una primera acumulación. Acumular objetos o ideas es muy similar. Este concepto, esta referencia histórica... Me gusta este personaje, me lo apunto, me lo guardo porque me interesa. Para algo inmediato... o no. Pasa lo mismo con las colecciones objetuales. Este objeto, esta cosa, este dibujo, este cuadro..., me los guardo porque me gustan y creo que me interesarán, ahora o más adelante, para ponerlos en relación con otros objetos y crear un diálogo o, quizás, dicho de una manera más contemporánea, crear un relato, una narrativa. Una identidad.

¿Cuándo consideras que se lleva a cabo la profesionalización del artista? ¿Consideras que hay un puente entre este concepto y el de estandarización?

No creo que profesionalidad y estandarización tengan que ir necesariamente unidas. Depende, como en todos los ámbitos; a veces tienen que ver y a veces no. Si nos referimos a *profesional* como a una persona que subsiste desde un punto de vista económico desarrollando una actividad concreta, en este caso la de artista, esta persona,

este artista, puede desarrollar una obra tanto mainstream como no *mainstream*. Si entendemos como profesional a aquella persona que trabaja en una actividad en concreto (en este caso, la artística), desarrollando un discurso y una obra mínimamente consistentes pero sin una dependencia crematística al cien por cien o nula, pienso también que la estandarización no tiene por qué ir unida a la profesionalidad. Existen todas las variantes.

Existen artistas fundamentales, como por ejemplo Duchamp, que no fue casi nunca desde el punto de vista artístico-crematístico... profesional. Su obra global no tiene nada de conceptualmente mainstream, pero algunas de sus obras seriadas son claros antecedentes de una futura estandarización, como es el caso de *Boise-en-valise*. O artistas como el dibujante –pilar del comic español– Coll, con una obra con una firma superpersonal, nada estandarizada –una especie de Herriman catalán–, que para vivir de un modo mínimamente decente tuvo que dedicarse casi toda la vida a la construcción trabajando de albañil. O está el caso de Jaume Plensa, un artista muy profesional en todos los sentidos, con una obra –de ya muchos años para acá– muy, muy

estandarizada. O artistas superprofesionales en todos los sentidos como Perejaume, con una obra nada estándar.

Dicho esto, para mí “estándar” o “mainstream” no son sinónimo de déficit cualitativo. A veces sí y a veces no.

Te fascinan los logos, la huella de algo o alguien, la firma como identidad. ¿Qué representa para ti el autógrafo en el arte?

Sí, los logos me gustan mucho. Como las firmas. Parte de mi trabajo es un diálogo entre firma i estandarización. Una dialéctica entre lo personal y lo colectivo. La obra única –la firma– versus la obra seriada –lo estándar. Para mí, un logo y una firma son conceptualmente lo mismo. Son una síntesis de toda una acumulación de datos, de información. Creo en la estandarización –utopía de baja intensidad–, es necesaria y me gusta, pero al mismo tiempo tengo necesidad de firma –de identidad. La firma o el logo, en cualquier creación, nos ofrecen un plus de información. Nos ofrecen todo el “background” de su creador sintetizado. La firma es un interruptor.

¿Qué sentido tiene para ti elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Bueno, creo que puede funcionar como muestrario –son algunos ejemplos– de las preocupaciones, intereses y metodologías de un grupo de artistas –más o menos generacional– con unos lenguajes ya muy concretos y que está actualmente trabajando en Cataluña.

En tus obras siempre hay juegos con el espacio y la arquitectura, algo muy interesante de manipular de cara al público. ¿Cómo sería tu exposición idílica?

Muchas veces mi obra funciona como un mueble o un espacio en sí misma. Sí, me gusta, dentro de lo posible, crear pequeñas cápsulas objetuales, tanto a escala 1:1 como en maqueta. Aunque a menudo trabajo con piezas grandes, cada vez tiro más hacia las maquetas y, mira, mi ideal sería –ahora mismo– acabar realizando solamente obras de medidas reducidas, presentadas tal cual directamente en el suelo, en expositores o dentro de dioramas, vitrinas o habitáculos como realidades en sí mismas, porque, en mi caso, las maquetas y la pequeña

escala –igual que la estandarización o el “muzak”– son
sinónimo de utopía portátil, doméstica. De utopía jíbara.

Entrevista a Daniela Ortiz

Laura Anglès Torrents

Daniela Ortiz (Cuzco, 1985) se afirma a través de su arte como un referente indispensable para entender el discurso antirracista y anticolonial en España. Un arte tan directo y visceral como su propio discurso, disidente e incómodo para algunos. Sus últimas investigaciones exploran la inmigración, el racismo y las formas institucionalizadas de violencia que los avalan: desde el uso de sedantes durante las llamadas *joint return operations* (deportaciones masivas), pasando por la colonización de la naturaleza como mecanismo que justifica la muerte de inmigrantes durante su recepción, hasta la violencia de género promovida por la ley de extranjería.

¿Cómo nació tu bicho (germen) político?

Me quedé embarazada a los quince años en Perú. Allí es ilegal abortar y la experiencia fue muy bestia. No solamente el aborto en sí, sino también el hacerlo de manera

clandestina, que es peligroso y conlleva mucho estrés. Estuve embarazada casi tres meses, porque no tenía dinero, ni sabía cómo resolverlo. En ese momento no tenía claro lo que conllevaba, ni sabía que había una ley que prohibía el aborto, simplemente sabía que no lo podía hacer. Ahí fue mi primer giro de desnaturalizar lo que tenía a mi alrededor. El segundo giro fue con el proceso migratorio. El sometimiento a la ley de extranjería fue muy violento. Desde el inicio de mi visado me hicieron exámenes para ver si tenía sífilis y tuberculosis, exámenes de sangre y radiografías. En el mismo momento, una las normaliza, pero luego te genera rabia y distanciamiento.

Cuentas que cuando viniste por primera vez a España lo hiciste con un imaginario de país próspero, una imagen eurocéntrica en la que Europa se presentaba como la capital del arte en mayúscula. Una vez aquí, tus expectativas se dieron un trompazo. ¿Cómo fue ese aterrizaje?

Cuando llegué lo que más me chocó fue ver que esa Europa próspera y capital autoimpuesta del arte existía, pero que una no tenía acceso a eso como se hubiese imaginado

que lo tendría. Mucha gente dice: «Cuando llegan los inmigrantes, acá se desencantan, y no es la imagen que vieron en los televisores», y yo creo que sí es la imagen que vimos en los televisores, pero es una imagen a la cual no puedes tener acceso precisamente porque hay una ley de extranjería que está diseñada para que no tengas acceso. Personalmente, me pasó que vine a estudiar, pero económicamente mi situación era muy precaria; mi cabeza y mi tiempo estaban dedicados a trabajar. Mi relación con la universidad fue lo mínimo indispensable para poder trabajar. Ahí fue donde me desencanté. También con mitos como los de que Europa había construido sobre ella: un lugar progresista, donde no hay racismo. De hecho, muchos latinoamericanos repiten: «Latinoamérica es más racista que Europa». Yo venía con esa idea de Europa como un lugar amable y me sorprendió el nivel de racismo o de machismo.

¿Cómo funciona tu proceso de creación?

Cada trabajo es completamente diferente. Hay algunos que tienen cierta continuación de contenido o formato con otros. Por ejemplo, los libros para niños o el glosario.

Pero, en realidad, está muy unido a la vida cotidiana. Normalmente, cuando voy haciendo cosas, como limpiando, o ahora cuidando a Inti, voy pensando; siempre tengo una ansiedad muy grande por comunicar ciertas cosas, por ejemplo, en relación a mi investigación del sistema de control migratorio. Si me entero de que están pidiendo informes de arraigo a una familia de ecuatorianos en la que los hijos han nacido acá y, para sacarle la tarjeta de residencia al niño, a la mamá le piden estar integrada. O que te llaman para decirte que te acerques a la policía para el proceso de regularización, y terminas deportado. Es información que yo voy viendo en los contextos migrantes en que me muevo, o mismo en mi propio caso, o en los medios. Tengo mucha ansiedad de querer comunicarlo; el arte tiene esa capacidad de comunicar de otra manera, que muchas veces puede ser muy útil delante de unos medios que han bombardeado unas ideas o han naturalizado cierta información. Voy viendo cosas y, de pronto, me planteo cómo se podría narrar o crear una herramienta de resistencia pedagógica ante todo este monstruo racista – que es lo que he tratado de hacer con el libro de niños.

¿Qué sentimientos canalizas a través de tu obra?

Normalmente, casi todas son pequeñas venganzas. Van variando con el tiempo, porque una va experimentando. Antes trabajaba mucho en confrontación con los europeos y los blancos, tipo «te voy a presentar esto para reventarte». Ahora me dan ganas de hacer cosas hacia dentro de mi comunidad. Por ende, tiendo a otros lenguajes. No quiere decir que esté dejando de hablar sobre el tema. También depende del proyecto. Piezas como *El 12 de octubre* me salen de la tripa. Por otra parte, son muy distintas las cosas que hago de manera autogestionada que las cosas que hago con una institución, donde el tiempo y los procedimientos condicionan el proceso creativo. Me divierto más normalmente con las cosas que hago por mi cuenta. Tengo la capacidad de hacer sin tiempo y sin dinero, que es una cosa que en las acciones autogestionadas funciona siempre. Cómo hacer algo visual y creativo solo con la fecha, el 12 de octubre. Uso la imagen que el opresor está creando, y le doy la vuelta —«Malditos descendientes de colonos que están celebrando esto». Yo, por ejemplo, cada vez que voy a la oficina de extranjería los grabo, no solamente como material de denuncia, ya que esta materia me puede servir para mi propio trabajo.

Aunque tu arte se expresa a través de formas como el *ready-made*, la performance o las formas conceptuales, últimamente has priorizado un lenguaje visual y transparente, en obras que apuntan hacia una voluntad pedagógica y didáctica.

Sí. Abogo cien por cien por ser pedagógica y didáctica en lo que hago. No por enseñarle algo a alguien, sino porque considero esencial comunicar. Creo que el trabajo del artista en gran medida es explorar herramientas a través del lenguaje y, además, comunicar. Mucha gente no se acerca a los museos intimidada por la falta de comunicación. Creo que la deriva que ha habido de experimentación es un poco cuestionable. De pronto hay piezas como una bolsa de plástico colgada en una esquina. Lo considero arte hasta como vago, no hay ningún tipo de intención estética, o comunicación, no hay ningún tipo de ruptura. Es distinto de Duchamp en el momento que saca el inodoro y está experimentando y rompiendo con ciertas herramientas del lenguaje. No pienso que la bolsa comunique.

El lenguaje puede plantearse como una herramienta para modificar imaginarios. ¿Cómo lo aplicas en tus investigaciones para desnaturalizar ciertas ideas preconcebidas sobre racismo, anticolonialidad o inmigración?

Por ejemplo, al hablar en primera persona como migrante. Fue un proceso que me tomó tiempo y trabajo. Es decir, autodenominarme como inmigrante, y hablar de mi propio caso cuando hablo sobre ello. Repensar así el término y reivindicarte con un concepto que se ha utilizado de forma despectiva, como señalamiento; también autodenominarte «sudaca», que es algo que varias usamos. Tú nos llamas «sudaca» o «machupicho» de manera despectiva; nosotras le damos la vuelta y lo reivindicamos. Después, utilizar Abya Yala, en vez de América Latina, me parece esencial. Estás defendiendo una serie de ideas sobre el territorio, primero negando los estados criollos independientes latinoamericanos; volviendo también al nombre anterior al proceso colonial. Incluso deberíamos reivindicar que nosotros no hablamos ni español ni castellano, hablamos peruano, o una mezcla de lo nuestro y lo otro. O decir *todes* en vez de *todos*: con ello desnaturalizamos el tema de género. Otro ejemplo sería no asociar

lo negativo con lo negro, con la oscuridad. Es una operación constante, que uno va haciendo.

Paralelamente, las instituciones también utilizan el lenguaje para construir realidades casi imaginarias.

La ley, con el tema del lenguaje, hace un mecanismo de encubrimiento total. Las instituciones generan un lenguaje muy complejo y de difícil acceso para legalizar la violencia. Me parecen alucinantes casos como el término de retención química (*chemical restraint*) para referirse al uso de sedantes durante las deportaciones; o hablar de «vuelos de retorno conjunto» (*joint return operations*) para referirse a las deportaciones masivas. *Joint return operations* no me suena a 300 personas retenidas en un avión, amarradas y sedadas posiblemente. Utilizan ese vocabulario para encubrir una situación de violencia y desviar lo que podría ser un cuestionamiento. También está el tema del idioma: utilizar el inglés, o que la ley de extranjería esté escrita únicamente en castellano, mientras que aquellos sobre quienes gobierna esa ley muchas veces no hablan esa lengua.

En tu trabajo existe un ejercicio constante de repensar miradas, agentes y autores de los sistemas arraigados en la sociedad, de acuerdo a lo que llamas “un mundo al revés”.

Es el mundo al revés: quienes han sido invadidos, vienen a invadir. Mientras Europa está literalmente invadiendo a países árabes, a las pocas personas que vienen acá o que ya venían antes se les llama «invasores». A la población afrodescendiente, a quienes se ha explotado y robado de manera constante, es a quien más se fiscaliza. Que no vayan a robarte en el metro, o a quitarte las ayudas. Si yo pierdo mañana mi tarjeta de residencia, todo lo que he cotizado en la seguridad social se lo queda el Estado español. A lo único que voy a tener derecho es posiblemente a una deportación. Sin embargo, el debate está en si nosotros nos llevamos las ayudas o que nos aprovechamos de este sistema de recaudación. Yo pago mis impuestos completos igual que tú, pero no tengo acceso a los mismos derechos que los españoles. Es el mundo al revés, en el sentido de construcción de narraciones. Ya son 500 años del mundo al revés.

Narrar a los indígenas como bestias, cuando los únicos indígenas que había eran los españoles que estaban yendo

a asesinar. O narrarlos como salvajes, caníbales o incivilizados, un imaginario que ejercía el otro lado. Se ha creado esta imagen de una Europa ordenada y con derechos, cuando en realidad lo único que tienen son un montón de mecanismos narrativos para legalizar la violencia. Es como cuando te pones las gafas del feminismo y ves el mundo de una manera que no veías antes, no hay vuelta atrás. Con el tema del racismo es lo mismo. Una vez que haces el clic, es un proceso constante de desnaturalizar lo que está absolutamente naturalizado, que es bastante bestia. No me deja de sorprender el nivel de normalidad con el que vive Europa la violencia que ejerce. Me parece increíble el nivel de paz social que viven los propios europeos mientras hay 50.000 muertos en la frontera.

Denuncias que se ha contabilizado el sufrimiento como herramienta legitimadora de tu voz.

Eso es algo muy fuerte que pasa en la izquierda, la que llamamos «la izquierda blanca». Si no cumples la cuota de opresión que a ellos les parece bien, si no certificas que lo has pasado «pa la mierda», no te han deportado,

¿de qué te quejas si has seguido viviendo acá, o has podido viajar? Los niveles de violencia que los europeos están acostumbrados a ver sobre la población migrante racializada, a nivel histórico y ahora también con las zonas de frontera, son tan bestias que, cuando uno les cuenta la violencia burocrática que ve en la oficina de extranjería, no les parece legítimo, porque ellos lo que consideran violencia en relación a ti es que te mueras. La media con los sujetos migrantes y racializados es la muerte. Cuando sale una noticia sobre una deportación es porque han pegado a las 300 personas que viajaban en un avión. ¿Cuándo se han puesto a debate los centros de internamiento? Por ejemplo, cuando mueren Samba Martine o Idrissa Diallo ingresados en un centro de internamiento de extranjeros. Para que se hable de la situación de violencia en los inmigrantes tiene que haber una muerte de por medio. Entonces, cuando una va y explica que es violento someter a un niño desde su nacimiento a la ley de extranjería teniendo que ir durante seis meses a presentar documentos a la oficina de extranjería, no les parece suficiente. O cuando una dice que es violento no poder salir del país más de seis meses –a pesar de que tengo el mejor permiso de residencia, a riesgo de perderlo. Qué pasa si mi padre mañana está enfermo y tengo que ir a cuidarlo

un año. Cuando la izquierda blanca hace algún reclamo en relación a la población migrante, solamente reivindica los derechos humanos, los más básicos y más extremos, entre los que se encuentra la muerte. Nunca hablan de los derechos civiles o los políticos, porque ahí sería hablar de estar en igualdad de condiciones. No creo que a la población blanca europea se le pueda ejercer ese nivel de violencia; sería un escándalo.

¿Cuál es tu idea de feminismo?

Un feminismo antirracista, no blanco, no como el que se viene imponiendo y generando. Lo que siempre decimos varias: tiene que ser un feminismo antirracista para que no sea un feminismo racista. Para no ser un feminismo racista tiene que estar muy metido en esas otras formas en las que se articulan la violencia de género en las personas trans, o las mujeres racializadas. Recupero el discurso de las feministas racializadas en el contexto norteamericano de los setenta, cuando el feminismo blanco cobra fuerza y salen las mujeres negras y latinas a decirles: «Tus reivindicaciones no me interpelan porque tú quieres ir a trabajar y yo estoy trabajando cuidándote el hijo para

que puedas ir a la oficina; tú nunca vas a interpelar por mi situación». Hay muchos feminismos, muy distintos, y no tienen que ser contrapuestos. Funcionan desde el feminismo comunitario, inmigrante, hasta el afrocaribeño. Mi noción de feminista no la adquirí leyendo a Simone de Beauvoir sino teniendo un aborto en Abya Yala en una situación de ilegalidad. Desde ahí es de donde pienso yo. Cómo hacer la lucha feminista, cómo crear las herramientas de lenguaje, para que sirva en relación no a lo que hacía Simone de Beauvoir, sino en relación a una mujer que se tiene que enfrentar a una situación de aborto con una ley machista patriarcal que la pone en riesgo.

Un feminismo que no piense desde la universidad, sino desde las necesidades de las situaciones que se están dando. La discusión intelectual no me interesa. Son herramientas que sirven para confrontar. Igual que pueden ser herramientas creativas, de protesta, otros usos de la legalidad. Muchos compañeros usan la herramienta de darle uso a la legalidad con todos esos saberes. Yo me nombro feminista porque es una necesidad para confrontar ciertas cosas. Ahora que he tenido un hijo se me ha explotado una situación enfrente, en el sentido de lo poco

preparados que están algunos contextos que se creen feministas para tener cerca una compañera que tenga un hijo en soledad, o con un marido. Lo del tema de la maternidad es algo que se habla desde un lado muy ñoño, o desde un lado muy neohippy burgués. Ay, este si das teta o no das teta. La maternidad son otras cosas más chungas. Temas de custodias legales, juicios. Mujeres que llevan años siendo maltratadas psicológicamente por los padres de sus hijos, porque el nivel de derechos que les dan a los tipos sobre sus hijos es brutal. Y el poder que la ley, mediante el tema de las custodias, genera del hombre sobre la mujer, cuando ella se está comiendo todo el cuidado y toda esa carga, es aterrador.

En obras como *97 empleadas domésticas* o *Habitaciones de servicio* presentas cómo esta violencia viene incluso de las contratadoras, mujeres blancas de la clase alta limeña.

El feminismo tiene que ser contemplar la violencia en su totalidad. Muchas veces es violencia de género que viene de la mano de las propias mujeres blancas. Ya en los ser-

vicios sociales, muchas de las que deciden quitar las custodias o las que normalizan situaciones de violencia en relación con la ley de extranjería, son mujeres blancas.

En el caso de la obra *97 empleadas domésticas*, si una mujer blanca se está aprovechando de una mujer racializada, ahí también hay violencia de género y violencia racista. Lo que me interesa mucho de este proyecto es que en primer plano sale el opresor. Quién es que se aprovecha de esta situación de explotación, quién tiene el poder de decidir. No hablar otra vez de la persona oprimida. Fue muy intuitivo el encontrar las fotos, que ellas mismas habían generado. Otro nivel es el tema de mujeres blancas que se consideran liberadas, porque tienen otra mujer trabajando para ellas, mujeres que son explotadas y maltratadas. Debido a un sistema neorracista colonial su mano de obra no vale nada, y pueden estar 24 horas al día en una casa en un trabajo que es superdemandante. No me imagino el nivel de estrés que te puede generar cuidar al hijo de otra persona. Imagínate la esposa del dueño del estudio de abogados más importante de Lima. Si le pasa algo a ese menor, tu vida se arruina. Todo por un sueldo mínimo. También me pareció interesante que en las fotos de *97 empleadas domésticas* una se da cuenta de quién es

la trabajadora doméstica por el color de la piel. Las contratadoras son en su mayoría gente de clase alta blanca, rubia casi, son bien rubias la clase alta limeña. Y ellas son mujeres mestizas o indígenas.

¿Cómo se puede uno acercarse a la experiencia del racismo o el maltrato de género, si no es desde la experiencia? ¿Qué lugar ocupa el academicismo?

El terreno académico es necesario, un espacio de debate muy importante, pero no creo que sea desde ahí desde donde se tiene que pensar lo político; normalmente es una herramienta más. Las que más útiles me han parecido son aquellas que desde la experiencia personal han tenido la necesidad de escribir, teorizar o hacer algún tipo de análisis del eurocentrismo, la blanquitud, etc. Normalmente, las personas que más pueden conocer el sistema de control migratorio son las que se enfrentan a él cada día. No solamente tu experiencia con el racismo constitucional o la violencia burocrática en la oficina, en tu propia comunidad, tu amiga que también está pasando por lo mismo, tu primo... Cuando te dicen que hay que presentar el in-

forme de arraigo y ya sabes lo que es. Hay trabajos brillantes de gente blanca sobre temas de racismo o colonialismo. Desde esa posición, desde la blanquitud, se puedan hacer o leer muchas cosas. No cierro la puerta a que desde Europa y la blanquitud se puedan hacer trabajos sobre eso, siempre y cuando estén en consonancia con lo que están haciendo las personas de las excolonias, racializadas, y parta de la sinceridad consigo mismos, desde donde está hablando. Que no utilicen estratégicamente el lugar desde donde está hablando, que otra vez no se pongan en el centro.

La letra U de tu obra *El atlas de la Europa Racista* recoge: «Desde su privilegio racial, la izquierda blanca usurpa el discurso de clase para beneficiar la estructura social racializada que los beneficia». ¿Qué opinas de iniciativas del Ayuntamiento de Barcelona como la Xarxa Antirumors o la Ciutat Refugi?

Me parece que en la Xarxa Antirumors hay gente trabajando muy válida. Aprovechan ese espacio y me parece genial. Pero, como ayuntamiento, ¿de qué te sirve incentivar la Xarxa Antirumors si luego vas a salir a los medios

públicos a criminalizar la venta ambulante aprovechándose del racismo que hay contra la población negra? Estás financiando una cosa, por un lado, y matándola por el otro con tus propias declaraciones. La izquierda se cree antirracista por defecto, sin tener que trabajarlo. Para ser antirracista, yo me tengo que poner todos los días a leer qué está haciendo Frontex, ver qué hacen mis compañeras en otros puntos del mundo en estos temas, debatir con mis compañeras... Es un trabajo constante. Creo que no hacen suficiente investigación. También tienen un problema de interpretación, de qué es el racismo. Muchas veces la izquierda blanca da más legitimidad al racismo social, el de la vecina, que al racismo que el propio Ayuntamiento, mediante la persecución de la venta ambulante o mediante el tema de los informes de arraigo –que emiten ellos–, puede estar ejerciendo, y la violencia racista que ello supone.

Ciutat Refugi me parece sostenido por un discurso racista paternalista, el de «vamos a acogerlos». *Ciutat Refugi* opera dentro del plan de reparto que es hablar de repartir personas migrantes. En ella operan todas estas lógicas violentas en donde se distribuyen los refugiados como si no fueran personas con vida, con facultades, intenciones

y libertad de decidir dónde quieren vivir. La lógica del acoger como si te van a alimentar y vestir en una casa, cuando el tema del asilo es diferente y todo ese lenguaje es diferente para la población migrante, y en concreto para los solicitantes de asilo. Son programas que se reproducen. Cuando entras en un proceso de asilo, el nivel de violencia y control es brutal. Si estás en un piso de protección por el asilo, tienes un horario de entrada. No puede entrar gente en la noche contigo. Luego, cuando tienes la tarjeta roja, puedes estar tres o cuatro años para que te respondan. No puedes salir del país. Tengo compañeras que han pedido asilo y el nivel de violencia burocrática de repetir las cosas que te piden y que necesiten certificarlo para el asilo, no depende de tu historia o de que tú consideres que necesitas asilo, sino de que España, Europa o el país en el que lo estés pidiendo lo considere, y esa decisión no viene dada por tu historia o por la violencia que hayas vivido: viene dado por la conveniencia política de España de decidir si es que en tu país de origen se están violando de manera sistemática los derechos humanos.

¿Qué sentido tiene elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

[Mira a Inti] No sé, a mi mamá le pagaron 600 euros, jajaja. La verdad es que no fui a verla, yo solo la hice. Yo no lo haría, personalmente. Hay mil cosas que haría antes que hacer esto. Mil artistas, mil temas. O, con esos mismos artistas, otras cosas que se pueden hacer. Creo que ese tipo de lógica lo que hace es soportar la industria cultural tan bancaria que hay. A veces pasa que estás trabajando dentro del mundo del arte, y ves que hay gente que podría estar perfectamente trabajando en un banco y no se darían cuenta, vendiendo hipotecas, o que están trabajando en la institución Arte y ponen muchas trabas al proceso artístico. Cuando nosotros trabajamos con dinero público tenemos que pensar quién lo paga, y no en el sentido de qué quiere consumir el que lo paga, sino pensar cómo yo puedo aportar; hay una responsabilidad.

¿Cómo vives la censura? ¿Y la autocensura?

Antes era una especie de logro. Si te censuran, algo bien estás haciendo en las maquinarias. Al principio te genera mucha adrenalina, incluso quieres luchar. Pero luego, a

la segunda o la tercera, te acabas cansando. Piensas en todo el trabajo hecho, que estás generando, y queda aparcado a la mitad. En Perú, por ejemplo, no me invitan a exponer institucionalmente después de la exposición *97 empleadas domésticas*. Recientemente, en el Pompidou se me vetó un proyecto en el que estaba trabajando, donde reflexionaba sobre los Indígenas de la República, un grupo político de descendientes argelinos racializados en Francia. No se me dejó hacer el proyecto, ni se me abonaron los honorarios. Hay otras censuras que actúan invisibilizando ciertas apelaciones, ignorando llamadas. Por ejemplo, el proyecto de las reivindicaciones coloniales en Cataluña generó mucho debate, pero no fue un debate abierto ni al que se quiso responder públicamente.

Acerca de la autocensura en mi caso, creo que no. Bueno, hay una pieza que hice hace poco, muy chiquita, en A3. Una foto mía en la que había dado a luz recientemente, al lado de la cual aparecía: «He tenido el impulso de querer investigar sobre la quita sistemática de custodias por parte de la DGAIA y otras instituciones a madres solteras migrantes, pero no lo he hecho por miedo a tener represalias». Es algo que me da miedo tocar, no por el mundo

del arte, sino por la institución en sí y lo que podría significar para mí o mi hijo investigar sobre ello. El nivel de ansiedad que me genera me quiebra psicológicamente; escuchar a madres migrantes que les han quitado a sus hijos... El miedo me anula mucho con ese tema. Por otro lado, sí creo que hay muchos artistas que se cortan, por miedo a no tener trabajo. También dentro del mundo del arte hay curadores que se abstienen de incorporar ciertas cosas.

Entrevista a David Bestué

Albert Salvador

La obra de David Bestué (Barcelona, 1980) contiene dosis de escultura, arquitectura y lenguaje. Tras trabajar en equipo con un inicio marcado por lo performático, su trabajo más reciente retoma el interés por la poesía. Lejos de una práctica artística autorreferencial, el artista se sumerge en campos ajenos para expandirlos, evidenciando sus conexiones. Interesado en los límites de la representación, la obra de Bestué es siempre fruto de una exhaustiva investigación.

Empecemos por el principio. ¿Cómo fue la transición de tu trabajo como dúo artístico a tu trabajo individual?

El trabajo con Marc Vives duró diez años (2002-2012), y supuso nuestra primera incursión en el arte, cuando apenas éramos unos veinteañeros. Esa iniciación por parte de ambos está muy patente en nuestras obras conjuntas. Por ejemplo, mi primer vídeo e instalación lo hice durante esa

etapa. El primer encargo que recibimos fue de Pilar Bonet, cuando estábamos estudiando en la facultad (*Acciones en Mataró*, 2003). Además se nota que es un trabajo fruto de un diálogo entre dos personas. En ese contexto, el humor es como un engranaje, como la grasa o el aceite, entre esa convivencia. Nos dijeron de hacer una exposición en el CaixaForum de Barcelona, una especie de retrospectiva, y entonces decidimos que ese era el mejor contexto para cerrar esa etapa. A partir de ahí, quise alejarme de las acciones e intenté desarrollar un trabajo que no tuviera mucho que ver con ese período. Aunque algo queda de eso, enfoqué mi trabajo hacia lo escultórico, y más tarde me adentré en la arquitectura.

La posición de Nicanor Parra frente a la poesía tradicional, saturada de ego y melancolía, lo llevó a devenir un antilírico. Esa disconformidad podría equipararse a la que tú estableces con un tipo de escultura que sigue emulando patrones del pasado.

Cuando empecé a trabajar con la escultura, partí de referentes en los que esa desmitificación ya se había producido, como en el *arte povera* o el conceptual americano.

Mi línea de interés es Mallarmé, quizá uno de los primeros poetas, junto a Baudelaire, que trabaja con esa angustia de la ausencia de dios. Es un poeta ateo, y expresa muy bien el espíritu moderno. Es el precursor de un trabajo con la poesía que después desarrolló Apollinaire, la poesía concreta brasileña y Nicanor Parra. En el poema *Un golpe de dados* (1897), Mallarmé, además de trabajar con esa angustia del azar, de intentar poner orden al desorden, trabajó a nivel gráfico con las palabras. Lo que más me interesa es la poesía como un trabajo con el lenguaje. Siempre necesito buscar referentes fuera del ámbito de lo artístico, sino me sería muy aburrido y monótono. Justo ahora estoy en Lima trabajando con el poeta y lingüista Mario Montalbetti, que también tiene un trabajo antilírico, más a raíz de la expresión, con un lenguaje casi material. A Montalbetti no le interesa nada la idea de metáfora, al revés, lucha contra este estereotipo de poeta saturado de metáforas e imaginación.

¿Te influyó este trabajo con el lenguaje al empezar a trabajar con la escultura?

Sí. Cuando era adolescente escribía poemas pero tampoco es que me interesara especialmente la poesía. Hacia

los diecisiete o dieciocho años lo descarté, pero ese germen está ahí. Es decir, al principio trabajaba con el lenguaje y después pasé a estudiar Bellas Artes. Más tarde, en la exposición *Piedras y poetas* (Galería Estrany-de la Mota, 2013), me centré en unos trabajos más relacionados con la poesía. Al final ha sido una evolución muy orgánica. Muchos escultores americanos de los 60-70 habían trabajado previamente con esto, por ejemplo Carl André y Vito Acconci escribían poesía.

La arquitectura es uno de los ejes principales de tu obra. ¿Cuándo despertó un interés en ti, y cómo la enfocas desde tu práctica artística?

Barcelona durante una época fue una ciudad muy arquitectónica, y yo crecí en ese contexto. Durante cinco años, se construyó mucha arquitectura, y eso me influenció. Cuando tenía unos diez años, los arquitectos eran conocidos en la ciudad, en las portadas del periódico salía Norman Foster, entre otros. Crecí inaugurando plazas, iba al MACBA o el CCCB con quince o dieciséis años. Posteriormente descubrí una serie de textos que me interesaron mucho, desde Rem Koolhaas a Dan Graham y algunos libros de historia de la arquitectura. De repente,

tenía este tipo de lecturas, que eran de otros ámbitos, pero que tenían mucha relación con lo que a mí me interesaba. Muchas de las cuestiones de la arquitectura tienen relación con investigaciones de la escultura, de trabajar lo físico. A mí lo que me interesa es como puedo manipular o trabajar el espacio tridimensional. Eso coincide con la escultura, pero también con el lenguaje. El lenguaje al final tiene este punto tridimensional, al igual que muchos otros mundos.

Robert Smithson o Dan Graham fueron importantes para Enric Miralles, tal y como evidencias en tu proyecto sobre el arquitecto. No se acostumbra a hablar de la figura de un arquitecto influenciado por el arte contemporáneo, y menos por prácticas efímeras.

Sí, esto es así. De hecho ahora son mucho más permeables. Arquitectos más jóvenes, como Guillermo Santomà o Andrés Jaque, realmente tienen una relación muy fluida con el arte. Va por rachas. Hay ese mito de que a los arquitectos solo les gusta Oteiza, pero hay algunos que efectivamente ya trabajan con referentes contemporáneos. Al final trabajamos en ámbitos, materiales o con-

textos que son muy parecidos. Por eso siempre me ha interesado la arquitectura, porque la entiendo como algo de lo que yo podría participar. Mi forma de ver las cosas tiene mucho que ver con el modo de ver las cosas de un escritor o un arquitecto. No entiendo tanta separación de disciplinas. Desde el arte, no sé si llegará el momento en el que construya arquitectura, pero me permite escribir o reflexionar sobre ella, y eso para mi es imprescindible.

La investigación es una parte crucial en tu trabajo. Puede conllevar tener que descartar material que, por una razón u otra, no terminará siendo mostrado. ¿Qué importancia le das a ese trabajo de proceso, invisible a los ojos del espectador?

Sin duda hay un trabajo de descarte, y es muy duro. Por ejemplo, con el proyecto sobre ingeniería tuve que leer libros y publicaciones un tanto densas, sobretodo porque es un ámbito muy técnico, poco dado a lo poético, en el sentido de plantearse ellos mismos la profesión. Aún así, disfruté mucho de ese proceso, yendo a una biblioteca de ingeniería y consultando libros, porque siempre acababa descubriendo cosas interesantes, como podía ser un anuncio o un proyecto. En el caso de *La línea sin fin* (2013-

2014), proyecto desarrollado junto a la escritora Andrea Valvés, se trata de una destilación de muchas horas de estudio, que para mi no son farragosas, porque tengo interés por aprender. Aunque trabaje de una forma muy intuitiva, llega un momento en que tengo un esquema y sé cuáles son los puntos de interés a tratar.

¿Qué importancia le das a visitar un lugar, aunque no se evidencie en un proyecto?

Para mi visitar los sitios es imprescindible. Es una cuestión personal, quizá para la publicación o libro no sea necesario, pero creo que se notaría. A su vez, prefiero que las fotografías sean todas mías, que se hayan hecho desde el mismo punto de enfoque o cámara, que a nivel de visualidad haya homogeneidad. Aunque por ejemplo en el proyecto de ingeniería había muchas imágenes de archivo, porque hay cosas que ya no existen. Como decía, quizá no es necesario, pero ahora cuando pienso en un puente, tengo en mente su contexto, recuerdo su paisaje o población alrededor, o recuerdo su posición a nivel espacial. Por ejemplo a mi me gustan mucho los Mochica, una cultura prehispánica, y hace dos semanas fui cerca de Trujillo, y pude ir a dónde estaban, a la huaca del sol, de

la luna, al desierto... Todo eso no lo tenía antes. Ahora sé dónde evolucionó esta cultura y lo tengo en la cabeza. Para mi es una experiencia vital. No es trabajo de más.

Desde tus inicios en el proyecto *Bestué-Vives*, trabajas la escultura con una cierta apreciación corporal, primero desde una aproximación escultórica efímera, frágil y susceptible a transformación.

Cuando trabajaba con Marc Vives, entendíamos ese límite de la representación. Esa idea de entender el texto en lo real a través de la acción. Después me he derivado a considerar como ese límite de lo textual puede ser una escultura. Encuentro muchas similitudes entre lo corporal y lo escultórico. Cuando empecé a trabajar sobre el trabajo de Enric Miralles, ya me interesaban una serie de cuestionamientos como la idea de deconstrucción, propiciados por algunos arquitectos que introdujeron condicionantes físicos al espectador, como el desequilibrio, el peso, la gravedad o el volumen. Me interesan estos condicionantes porque suponen uno de los límites de lo escultórico; evidencian como una escultura se puede acercar físicamente a un sujeto, o como el objeto puede afec-

tar directamente a un sujeto. Lo corporal ha estado siempre presente en mi trabajo de una forma muy natural, porque al final somos cuerpos que hacen algo con otros cuerpos.

De hecho has explorado el cuerpo en sí como ente escultórico, mutable. Podemos verlo en ejemplos como *Estructuras al límite* (2014), donde habitan ingeniería y poesía, o más claramente en tu interés por el culturismo.

Estructuras al Límite (2014) trataba de llevar un texto a lo corporal. Un texto con nociones espaciales, como podía ser: gravedad, peso, arriba, abajo. Todas esas nociones llevarlas a una acción. Por otro lado, empiezo a interesarme por el culturismo porque tiene formulado la idea de un escultor que esculpe su propio cuerpo. En la exposición *Realismo* (2015) introduje un culturista porque todas las estructuras tenían unas medidas muy parecidas al cuerpo humano, a pesar de su variación matérica. Por ejemplo, había una estructura vertical que tenía aproximadamente dos metros, había un nicho, o un esqueleto. Quise introducir una escultura corporal viva, para ponerla

en relación a esa escala del cuerpo con los otros elementos, pero sólo fue durante dos horas de la inauguración. Fue una forma un poco humorística de introducir la figura de Calatrava en la exposición.

En *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe* (2005) ya trabajas con la idea de traducción, de llevar la poesía a la tridimensionalidad. Parece ser que un cierto pudor por escribir, te hace enfocar la poesía desde otras perspectivas.

Me interesa esa tensión entre proyectar algo y llevarlo a la realidad. Esa tensión entre lo teórico y lo práctico. Esto tiene que ver con *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe* (2005). Poco a poco ese trabajo fue evolucionando hasta acabar en las piezas de resina que hice para *Rosi Amor* (MNCARS, 2018). Al principio ponía materiales dentro de cajas metálicas (*Esculturas metálicas*, 2012) porque eran precarios, efímeros. Al ocultarlos, quedaban en un nivel mental, como un concepto o imagen. Después fui trabajando más con la resina, que me permitió poder manipular esos materiales. Para mí, es mejor la resina que las cajas. Aunque para llegar a la resina, tuve que hacer las cajas.

La fisicidad te hace incorporar elementos como las pesas entre la colección de un museo (*Sala 83*, MNAC, 2016). ¿Tiene también relación con un interés por mezclar elementos arquitectónicos de distintas épocas?

Siempre me ha interesado trabajar con los límites de lo escultórico, y al final la pesa es como un grado cero de un objeto, sólo es importante por su peso; no es nada, ni siquiera es volumen. Ese grado cero de lo escultórico lo introduje en el MNAC por esa noción. La pesa estaba mezclada con piezas modernistas, de cerámica verde. Además me interesaba esa combinación, del peso con lo amanerado. En algunos trabajos he explorado la relación del tiempo, muchas veces ordenando elementos de diferentes épocas. En el caso de la serie escultórica *Expositor* (2016), quise mezclar cerámicas modernistas junto a llantas de coche. Un gesto irreverente que situase esas piezas al mismo nivel. En ese momento, yo venía de Barcelona y el modernismo me parecía demasiado empalagoso. Era una manera, quizá no de reírse, pero sí de ponerlo al límite, porque puede hacerse. También trabajo con esa noción de que hay un cambio histórico en el que la historia

ha muerto, lo que me permite manipular los elementos de otras épocas como si fueran cadáveres. Es decir, el modernismo y una llanta de coche son lo mismo. De esos elementos me interesa el material, la forma en sí.

¿Has pensado en intervenir o modificar el espacio expositivo, más allá de la disposición de las obras?

Lo espacial es básico para mí. Lo que pasa es que no he tenido oportunidad de desarrollarlo mucho. Tampoco he hecho tantas exposiciones ni he contado con espacios muy especiales. A nivel personal quizá lo he podido hacer una o dos veces. De hecho, la exposición *Realismo* (2015) estaba pensada específicamente para La Capella. El arco de piedra que se encuentra en la exposición es fruto de una investigación estructural del espacio, ya que precisamente era un proyecto sobre diferentes tipos de estructuras. La exposición bebe de una investigación previa, recopilada en la publicación *Historia de la Fuerza* (2017). El libro se presentaba mediante unos carteles en el espacio expositivo, cuando todavía no había sido publicado, y era complementario. Fue una forma de comprobar como una investigación teórica sobre ingeniería podía a su vez tener una representación tridimensional.

En *Rosi Amor* (MNCARS, 2018), había salas más estándar, y otras espacialmente más complejas. Junto a Marc Vives sí que hicimos un laberinto para *Acciones en el Universo* (2007). Si pudiera, plantearía exposiciones en las que el espacio estaría muy pensado, pero es complicado a nivel de producción.

Veo mucha analogía en tu interés por cuestionarnos a través de las formas que habitamos y el libro *L'infra-ordinaire* (1989) de George Perec.

Lo infraordinario es muy catalán; la idea de lo próximo, lo precario... George Perec es un autor que le gustaba mucho a Enric Miralles. Él en un momento dado de su tesis, habla de *La vida instrucciones de uso* (1978), una novela que creo es más interesante que sus trabajos teóricos. Me interesa el George Perec de esa época. Después me ha dejado de interesar. Hay libros que te persiguen y otros con los que ocurre precisamente lo contrario. *Roland Barthes por Roland Barthes* no me ha dejado de interesar. Es posible que mi investigación sobre el lenguaje y la poesía venga de ahí, de ese trabajar con el lenguaje que tenía Roland Barthes. Esta lectura fue fundamental

desde muy joven. Hay otros textos que también lo fueron. Lorca quizá ya no me interesa tanto, pero también es crucial para mi desarrollo.

En *Ciudad fuera, ciudad dentro* (2013), transitas los pasajes del libro *Poeta en Nueva York* (1940), y dejas por escrito: “...ingerí fragmentos de ladrillo, vidrio, acero, cemento y granito. Nueva York estuvo fuera y dentro de mí, y yo estuve justo en medio.” En este caso, llevas al límite la convergencia entre cuerpo y objeto, introduciendo la arquitectura dentro del cuerpo.

Este proyecto lo desarrollé para una exposición sobre Federico García Lorca, en la que se organizaron varias actividades. En un principio quería escribir un poema. Después quise llevar a la realidad un poema de *Poeta en Nueva York* (1940), pero era muy difícil, surrealista, algo que no podía hacer. Entonces decidí hacer una versión muy material, como un poeta que iba capturando momentos en Nueva York e ingiriendo materiales que se encontraba. Fue un recorrido sin público, una *performance* íntima. A nivel privado me gusta lo performático. Quisiera

explorar más este tipo de piezas. La *performance* me cuesta, pero a nivel privado me interesa.

Para cerrar la entrevista, teniendo en cuenta el marco en el que se encuentra, ¿qué sentido tiene elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Creo que siempre está bien trazar un mapa de los artistas de la ciudad, para poner en relación las prácticas que se desarrollan en un mismo contexto. Quizás tengo más dudas con si ese mapa debe regirse con una premisa tan ambigua como "media carrera". Además un mapeo siempre supone una selección en la que hay gente dentro y se queda gente fuera, por lo que siempre será parcial.

Entrevista a Domènec

Manuela Docampo y Adriana Leanza

Domènec (Mataró, 1962) es un artista visual que trabaja con distintos formatos, como la escultura, la fotografía, las instalaciones o el vídeo. Su investigación se centra en diferentes contextos locales y en el proyecto arquitectónico de la modernidad como legado de la época contemporánea. Ha realizado numerosas exposiciones en diferentes países como Irlanda, Bélgica, Francia, Italia, Estados Unidos, México, Argentina, Brasil, Israel, Palestina, Finlandia o Japón.

Manuela Docampo [MD]: Empezamos con una pregunta común a todas las entrevistas, relacionada con *Materia Prima*: ¿qué sentido crees que tiene realizar una cartografía de artistas de media carrera en el ámbito de Barcelona?

El formato tan anglosajón de la media carrera, que sería el artista que está entre los cuarenta y los cincuenta años,

es un poco extraño, pero cartografiar un momento de un contexto me parece interesante. De vez en cuando es necesario hacer una revisión de qué está pasando y cuáles son las temáticas, las formas, los modos de trabajar..., ver qué se respira, qué *links*, qué interacciones y qué interrelaciones se establecen entre una comunidad y un contexto concreto. Aun así, al ser una exposición con una curaduría colectiva, tiene sus pros y sus contras. Toda cartografía deja a alguien fuera porque cada uno tiene su propio *ranking*.

MD: El término *media carrera* también hace referencia a artistas que han logrado reconocimiento a nivel local pero que aún no se han consagrado internacionalmente. Quizás resulta paradójico que participes en *Materia Prima* y que, justo después, vayas a inaugurar en el MACBA.

Claro, es que es muy relativo. Allí podríamos entrar en muchos debates: hay artistas en la exposición como Yamandú, que no ha tenido una retrospectiva en el MACBA pero en Uruguay es un personaje absolutamente reconocido.

MD: ¿Te sientes identificado con el término *media carrera*?

No me siento nada identificado. Las prácticas contemporáneas no funcionan al estilo de carrera; la palabra *carrera* a mí me produce auténtica alergia. Además, el concepto está presente en contextos donde el mercado, las instituciones, la estructura y la institución Arte funcionan y, por lo tanto, la gente tiene carreras, y estas tienen una lógica biológica... Eso, en nuestro contexto, es un poco surrealista. Está bastante alejado de la realidad. Finalmente, no te relacionas tanto por generación, sino por intereses, por temáticas, por formas de trabajar... Por lo tanto, insisto, esto de *media carrera*...

Adriana Leanza [AL]: Volvemos a la exposición que inauguras en el MACBA, *Ni aquí ni en ningún lugar* (del 18 de abril al 11 de septiembre de 2018), que traza un recorrido que va desde finales de los noventa hasta la actualidad. Nos parece que este título sintetiza muy bien tu producción artística.

Fue difícil en esta exposición encontrar un título, porque no es realmente una antológica, ni una retrospectiva en el

sentido clásico, no tiene una voluntad historicista. Las piezas no se organizan de forma cronológica, sino que hemos intentado construir un relato conceptual. El recorrido es bastante libre: empieza con una pieza que hice en 2012 sobre los icarianos, una utopía del siglo XIX, y, de hecho, el recorrido termina con unas piezas que reflexionan más bien sobre procesos muy distópicos. En cierta manera, ese juego lingüístico de «ni aquí ni en ningún lugar» no deja de ser una expresión popular. *Ningún lugar*, etimológicamente, es «no place», «no lugar»; es utopía. De ahí la idea de los icarianos que en el año 1948 se largaron a EE. UU. para seguir la utopía y al final todo terminó siendo un fracaso total. Me gustaba jugar con esta ambigüedad del título. Puede ser un interrogante, puede ser una afirmación, puede tener muchas lecturas.

MD: A finales de los noventa comenzaste a centrar tu trabajo en los modelos arquitectónicos del proyecto moderno. Sin embargo, anteriormente tus piezas ya reflexionaban alrededor del espacio y la noción de *habitar*, como por ejemplo la serie *Híbridos* (1996-1998). ¿Cómo llegaste a interesarte por los proyectos de arquitectura de la modernidad?

Desde principios de los noventa empiezo a preguntarme sobre mi papel como artista y mi responsabilidad política. Siempre me había interesado la arquitectura, porque, de las artes, es la que realmente interfiere y modifica la vida cotidiana de las personas. El arquitecto, y el urbanista, quieran o no, más allá de algunos proyectos privados tienen una responsabilidad pública que afecta a gente que no ha encargado el proyecto, que no son espectadores o usuarios voluntarios del proyecto.

AL: La arquitectura se relaciona estrictamente con el poder. Estoy pensando en la arquitectura fascista en Italia.

Claro. Para poder construirse, uno debe establecer unas relaciones ambiguas y peligrosas con el poder.

MD: La arquitectura como inconsciente político...

Sí, allí fue donde empecé a investigar sobre el inconsciente político del arte, y sobre los límites del proyecto, los «grandilocuismos» de la modernidad y la realidad de la vida cotidiana de las personas. El caso más claro es *24 horas de luz artificial* (1998), el proyecto es casi...

MD/AL: ... irónico.

Exacto. Estos grandes relatos, típicos de la modernidad, eran mi *background*, pero, al mismo tiempo, yo me posicionaba con una cierta distancia sobre esta grandilocuencia ideológica, o esta confianza ciega en la posibilidad del proyecto moderno. Me parecía muy interesante estudiar sus límites, sus fisuras y sus contradicciones, como en el caso del hospital de Paimio de Alvar Aalto. Estuve allí un invierno, es una arquitectura increíble, pero cuando empiezas a estudiarlo y descubres que en 1929 la tuberculosis no se curaba, que en el fondo este hospital era un magnífico lugar donde ir a morir, se produce una gran paradoja. Más tarde he introducido en mi investigación un interés por el monumento, quería reflexionar sobre las artes que más directamente afectan a un espectador no especializado.

AL: También la desmonumentalización de la arquitectura, su conversión en simulacro. Esta acción de apropiarse de una arquitectura importante, como puede ser la Unité d'Habitation o la Casa Bloc, y, de repente, hacerla accesible a cualquier persona.

En muchas de mis piezas hay un juego irónico, desmitificador, de bajar del pedestal los grandes proyectos. Se trata de establecer un tipo de relación menos grandilocuente, más informal, cotidiana y directa. Una relación menos cargada del peso del programa. Sin embargo, mi trabajo no es una impugnación, es una reflexión crítica. Mi posición es de diálogo, de cuestionamiento, pero desde cierta complicidad. A veces, incluso, de cierta melancolía.

AL: Realmente estos proyectos modernos te fascinan.

Claro. La Unité d’Habitation me fascina, pero al mismo tiempo nos relacionamos con estos proyectos desde otro tiempo y contexto. Mi crítica sería, más bien, desde ciertas posiciones de la arquitectura y el urbanismo anarquista o libertario, en el sentido de que –aunque pueda compartir su voluntad de construir espacios de vida en común– no dejan de ser, en general, posiciones, voluntaria o involuntariamente, autoritarias o paternalistas. La relación de surfteo sobre el compromiso político que establecen Mies van der Rohe o Le Corbusier produce escalofríos. Me centro en cómo deconstruir todo ese sustrato, ese inconsciente político.

**AL: Por eso te interesa trabajar en el espacio público.
Espacio público como espacio político.**

Sí, de hecho se produce una paradoja cuando se introduce un trabajo en el *white cube*, en el contexto del museo: tanto el emisor como el receptor operan bajo el «modo arte», hay una aceptación de un código, unas pautas de comportamiento. En cambio, cuando se introduce una escultura en un espacio público, se inserta en un espacio de negociación y conflicto de personas que no tienen ninguna obligación de utilizar el código del arte. Y allí se producen situaciones y conflicto político.

MD: Como dices, en el espacio expositivo hay instaurados unos códigos que en el espacio público no existen. ¿Cómo valoras el impacto de las intervenciones públicas en las realidades sociales y políticas en las que se ubican?

Es difícil valorar los resultados con parámetros de rentabilidad social y política. Lo que me interesa es experimentar lo que pasa allí, creando distintos niveles de lectura. Un caso clarísimo es la intervención de la torre Ta-

tlin en México (*Playground*, 2011), cuyos primeros receptores, los niños, no tenían el referente cultural o iconográfico para entender la obra. Seguramente muchas veces solo yo, y quien haya seguido de cerca todo el proceso, podemos ser capaces de entender todos los matices que se han producido alrededor del proyecto. Pero lo que me parece interesante es darle diferentes vueltas. En este caso, decidí retirar mi pieza antes de que terminase el periodo de exposición para instalarla en un centro cultural y social para niños de Iztapalapa. En el fondo es una ironía sobre la utopía nunca realizada, que se convierte en un juego de niños y, finalmente, participa de un microproceso revolucionario: formar parte de un centro autogestionado. Me encanta que las piezas tengan estos *links* y no me importa que la gente solo lea una parte o muchas; me gusta dejar la posibilidad de que estas ramificaciones se puedan seguir o no.

AL: En tus proyectos existe un intento de recuperación de la memoria política.

Claro, se trata de confrontar el relato del poder con los microprocesos de construcción colectiva, nuevas formas

de vivir en común, más igualitarias y más justas. Normalmente son experimentos que fracasan, algunos muy ingeniosos, pero no por eso dejan de ser interesantes.

AL: También está presente la idea de refugio, como por ejemplo en *Sakai Shelter* (2016) o *Existenzminimum* (2002).

Sí, por supuesto. El refugio es un acto de autogestión. Si eso lo trasladamos a un contexto más político, espacio y lugar siempre tienen una connotación política, son pequeños refugios de sujetos expulsados por el sistema. Son como metáforas, homenajes. *Existenzminimum* es un refugio; en este caso me refería más a la indigencia, a la intemperie ideológica. Me refería más a mis amigos, a mis contemporáneos y a mí mismo como sujetos, a principios del siglo XXI, que residen en la intemperie, desprovistos de relatos para explicar el mundo. Hemos perdido los referentes. Hay que entender el contexto en el que se hizo esa pieza, muy ligado al año 1989, a la caída del muro de Berlín y a la victoria, a principios de los ochenta, de Reagan y Thatcher. En el caso de *Sakai Shelter* es lo mismo, pero más centrado en sujetos del contexto. Desde finales de los noventa, con el colapso de la economía de

Japón aumentaron enormemente los *homeless*. Cuando la economía se recuperó, esos sujetos ya no eran útiles para el sistema y ahora, ya viejos, siguen viviendo en chabolas. Me interesó trabajar esa idea.

AL: En *Sakai Shelter* (2016), *Here/Nowhere* (2005) o los proyectos relacionados con Palestina-Israel, como por ejemplo *Real Estate* (2006-2007), tu aproximación es muy arquitectónica: estudias a fondo el territorio, el espacio y el contexto social, político e histórico.

Sí, me gusta trabajar sobre un contexto concreto, y el motor principal es la curiosidad: intentar entender un contexto específico. En *Here/Nowhere*, aunque es un proyecto muy contextualizado, fue muy fácil: ver el lugar y ¡pam!, salió... A veces pasa eso, ves la imagen y ves casi el producto final. Todo el proceso consistió en ajustar el proyecto, no hubo una gran labor de investigación. Fue más bien estar ahí, hablar con la gente... Y el *background* de haber leído literatura irlandesa. En el caso de Palestina-Israel no tenía mucha información, realmente. El motor fue que me invitaron a hacer una residencia allí. Estuve dos años absolutamente *full-time* trabajando en ese tema, y fui como siete u ocho veces a Jerusalén.

AL: Esto es un proceso de investigación de campo, y luego tienes otro tipo de proceso que es más de archivo.

Intento combinar las dos cosas. De hecho, lo ideal para mí es una metodología céntrica. No es una auténtica metodología científica. No es ni la metodología del historiador, ni la del antropólogo, ni la del periodista. Lo ideal para mí es sumar estas posibilidades. Y el *flâneur*... Todas esas capas de información las voy acumulando y después intento darles una forma coherente. Normalmente, siempre que puedo, y siempre que lo permite el proyecto, lo que pido es estar un periodo de investigación, sin objetivo ninguno.

MD: Para que el tema surja.

Eso es. Pasar un tiempo ahí, caminar, hablar con gente, hacer entrevistas. Las primeras semanas son simplemente caminar. Pero, al mismo tiempo, voy leyendo libros de historia o novelas. En el caso de Palestina-Israel, leí literatura, vi mucho cine, me entrevisté con arquitectos, antropólogos e historiadores. Iba al barbero judío tradicio-

nal, para que me hablara. No jerarquizaba una información sobre otra. El contexto era tan complejo que me obligó a ir más allá incluso de lo que yo inicialmente había previsto.

MD: Resulta sorprendente cómo la temática de Palestina-Israel te llegó de casualidad, porque encaja con total coherencia en tu práctica artística. Parece casi obvio que llegarías a este punto.

Al llegar ahí descubrí que era el mejor caso de estudio que podía haber encontrado, sin haberlo buscado. La invitación era para una residencia en Jerusalén, en The Jerusalem Center for Visual Arts. Sin embargo, en principio lo que me fascinaba de ahí era Tel Aviv, una ciudad construida en las dunas, de la nada, por alumnos de la Bauhaus, como Brasilia o Chandigarh; pero, después, descubrí que Jerusalén era el laboratorio urbano más complejo que he conocido nunca. Es una ciudad donde chocan todos los conflictos contemporáneos. Me servía, y me ha servido, para seguir pensando y repensando la ciudad.

MD: ¿Algunas de las piezas nuevas realizadas para la exposición del MACBA tratan este contexto?

Sí, hay una pieza sobre el juicio de Eichmann, la última de la exposición. Construye este relato, que empieza con la utopía del siglo XIX y acaba con el juicio de Eichmann. No he querido que tratara tanto el tema del Holocausto, ni el contexto palestino-israelí. He puesto como título el primer capítulo del libro de Hannah Arendt *Audiencia Pública*. Yo quería terminar mi exposición aquí, interpe-
lando al espectador: ¿dónde te posicionas?

Entrevista a Enric Farrés Duran

Adriana Leanza

Enric Farrés Duran (Palafrugell, 1983) es un *story-teller* que crea relatos a partir de eventos reales y ficticios. Sus proyectos se concretizan en forma de instalaciones, de libros, de recorridos comentados y guiados, de vídeos o de objetos. La obra de Duran ha sido mostrada en numerosas exposiciones individuales. Entre otras, en el Bòlit, Centre d'Art Contemporani (Girona), en el Centre d'Art La Panera (Lleida), en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), en el 56x45x25 (Los Ángeles) y en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Ha participado en distintas exposiciones colectivas, entre otras en La Casa Encendida (Madrid), en Blueproject Foundation (Barcelona) y en el MACBA (Barcelona).

Me parece interesante evidenciar que en las presentaciones que se hacen de ti no aparece la etiqueta de «artista» sino más bien la de «story-teller», narrador de

cuentos y ficciones. Pero en una entrevista de 2017 publicada por Bòlit, Centre d'Art Contemporani, tú mismo te defines como «artista visual».

Sí, realmente mi contexto de trabajo entra en el ámbito de las artes visuales. Y, al mismo tiempo, muchas veces mis proyectos pasan por elaborar relatos en los que hay verdad y ficción. Relatos que acaban traducándose en conferencias, en exposiciones, en libros, en objetos.

Te mueves entre distintos formatos.

Sí, cada formato tiene su especificidad, no hay jerarquía. Por ejemplo, para mí no hay diferencia entre hacer una exposición, un libro o las clases en la Escola Massana; todo ello entra en lo que llamamos «prácticas artísticas». Son momentos de comunicación que pueden ir tomando muchas formas, y son todas igualmente importantes.

Hablamos de la primera vez que experimentaste con el formato vídeo. Fue en el caso de la película *El viaje frustrado* (2015).

Exacto. Un día conocí a unos coleccionistas que me pro-

pusieron una colaboración. Yo tampoco fabricaba objetos, con lo cual tampoco hubiesen podido comprar algo mío. Les propuse el proyecto de un viaje. La idea era coger un relato del escritor Josep Pla que se llama «Un viaje frustrado». A principios de siglo, Pla sale de Palafrugell en barco de vela con un amigo, Hermós, para ir a Francia a ver a unos familiares. Cuando llevan ya siete días de navegación, Hermós le dice que quiere volver para poder contar a los amigos que habían estado en Francia. He estado investigando sobre la historia y he descubierto que en realidad Pla no hizo nunca este viaje.

¿Él escribió de este viaje, con detalles minuciosos, pero en realidad era ficción?

Sí, no lo cumplió nunca. Está escrito de una forma tan precisa que todos creen que el viaje se ha cumplido en realidad. Pero si se consultan los archivos de la obra de Pla, se entiende que no puede haberlo hecho. No se trataría de una novedad: su libro más importante, *El quadern gris*, es en teoría un dietario de juventud del año 1918, publicado en 1966, pero en realidad es mentira. Pla parte de un dietario pero escribe y reescribe las partes que le

interesan. Y eso es lo que me interesa mucho en mi trabajo, este efecto de sinceridad que se puede utilizar a la hora de contar las historias. Una «realidad ficcionada». En mi proyecto le al coleccionista de realizar el viaje de Pla: él iba con su barca, yo con la mía, como un anti-héroe, y él me remolcaba. En este viaje nada es épico el evento más extraordinario fue seguramente cuando se me cayó la almohada al agua...

París no se acaba nunca: #districte cinqùè (2014) es, según las palabras de Montse Badia, una «clonación formal» del libro de Enrique Vila-Matas París no se acaba nunca. ¿Podrías contarnos cómo te acercaste al escritor?

*París no se acaba nunca: #districte cinqùè es el tercer libro de una trilogía. Yo tenía este proyecto y estaba buscando un título. Fui a Laie, la librería del CCCB, a buscar libros para poderme apropiarme directamente del título de uno de ellos, hasta que me encontré con *París no se acaba nunca*, de Vila-Matas, y me apropié del título. Realmente yo no conocía nada de este escritor.*

¿Te acercaste a él de casualidad?

Sí, no sabía ni quién era, pero este libro tuvo repercusión. La gente me llamaba para invitarme a charlas sobre arte y literatura, para hablar sobre Vila-Matas, entendiendo que yo sabía algo de él. Hasta que un día, durante una de estas charlas, me lo presentaron y yo no sabía qué decirle. Él sabía de la existencia de mi trilogía.

Y acabaste teniendo una charla con él en la librería +Bernat de Barcelona.

Sí, en YouTube hay un vídeo de la presentación. Me dijeron de hacer un café con él y tuve miedo. Como tenía que presentar mi libro, le dije: «Ya que tu presentas tantos libros, eres un escritor de renombre, dame un consejo a la hora de presentar un libro». Él me contestó: «Una presentación de libros solo sirve para que venga la prensa e intentar vender algún libro, con lo cual tienes que invitar a alguien famoso, que te haga buenas preguntas para que tú puedas hablar de ello». «Vale, entonces te invito a ti», le dije. «Genial, pero haremos como que el libro es mío», me contestó. La presentación estuvo muy bien, y lo guay fue que la gente no sabía qué libro estábamos presentando

y su reacción fue interesante.

El libro (el tuyo) empieza con la historia de un perro que parece haber tenido una indigestión accidental de alguna hoja de *potus* en una de sus frecuentes visitas a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona. Es un pretexto, porque en realidad el libro no trata únicamente de perros, sino que presenta una multitud de conexiones. En él hablas de una carta de tarot, la carta de *El Loco*, en la cual aparece un perro. En 2017, en Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona expones una serie de propuestas para perros –*Refregar-se amb un mort per fer-se invisible (2017): Confirmación arquitectónica de la diferencia entre ambos / International breaking news / Un olor desplazado / Hogar feliz, tranquilidad y bienestar constante / Coherencia que es contradicción*)–: ¿por qué te interesa utilizar esta figura?

La figura del perro me va muy bien para tratar diferentes temas. Es un animal que tiene mucho que ver con la ficción. Primero, es un animal creado por el hombre: siglos de ingeniería genética para llegar de un lobo a un chihuahua. Segundo, la fantasía de que sea nuestro mejor

amigo, cuando él tampoco ha decidido ser amigo de nadie. Es una relación de sumisión absoluta, es dependiente del hombre. Es interesante a la hora de hablar de otras cosas, funciona como un comodín.

¿Y en el caso de *Materia Prima*?

La idea de mi exposición en *Materia Prima* viene de *Encostar-se a um morto para se fazer invisível* (2017), que tuvo lugar en el espacio de Mauro Cerqueira, Uma Certa Falta de Coerência, en Oporto. Fue interesante porque la programación que hacen en este espacio mola mucho, es un espacio muy anti-*white cube*. En Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona, al principio la premisa era exponer algo que no se hubiese visto en Barcelona, y pensé que era una buena ocasión para presentar esta propuesta. Se hizo más interesante aún cuando me dijeron que los perros, por normativa, no podían acceder al espacio expositivo del centro, y mi propuesta, precisamente, era una exposición para perros invisible para los humanos. Se creó este juego en el cual los humanos no podían verla y los perros no podían entrar. En la normativa existían dos excepciones: el perro de los ciegos y el perro po-

licía sí que podían acceder. Tenía que ser perro trabajador.

Refregar-se amb un mort per fer-se invisible: ¿a qué se refiere el título?

Durante el proceso aprendí, gracias a distintas personas más expertas en perros que yo, que cuando los perros encuentran un animal muerto, en descomposición, se refriegan con él. Es un instinto ancestral, muy antiguo. Lo hacen para que se les pegue el olor del muerto y nadie pueda seguirles la pista.

¿En serio?

Sí, lo hacen todos. Hay un vídeo del mejor visitante en Oporto, un perro que solo tiene tres patas, que hace todo el recorrido de la exposición hasta llegar al sapo muerto. Cuando el perro llega allí, se refriega con la peana. Es un acto biológico, remoto. El perro no podía refregarse con el sapo, porque estaba encima de una peana, así que acaba refregándose con aquello. Con este trabajo, y también con otros, el significado cambia según el contexto. En Oporto la exposición significa una cosa, pero en Fabra i Coats

Centre d'Art Contemporani de Barcelona adquire todo otro tipo de sentido. No sabemos quién es el muerto (¿el centro de arte?). La invisibilidad es la mía, como artista, ya que los visitantes no pueden ver las piezas. Me interesa ver cómo la obra va cogiendo otras capas de significado, aunque no se trate de crítica institucional.

¿Por qué participaste en la muestra? ¿Crees que tiene sentido hacer una cartografía de artistas de media carrera en el ámbito de Barcelona?

Participé porque me invitó un amigo, David G. Torres, pero no me identifico con la categoría de la media carrera. Prácticamente hace dos días que hago cosas.

Hace dos días que haces cosas y nadie te hace caso.

Como me pasó el día 8 de marzo. Hice una conferencia en el centro de arte Bòlit –tengo una exposición allí– y fue muy divertido porque no vino nadie. Era interesante la imagen de un hombre hablando solo durante dos horas, en el Día de la Mujer, sin nadie que lo escuchara, haciendo una conferencia sobre el viaje a São Paulo para ver las obras de Lina Bo Bardi. En el libro de Vila-Matas

Aire de Dylan (2012) existe un personaje que lucha por quedarse solo en una conferencia. La imagen era parecida, y adquiriría más sentido siendo el Día de la Mujer.

Realmente has hecho más libros y conferencias que exposiciones.

Sí, tanto míos como de otros, porque me gusta editar los trabajos de otras personas. En *Bibliotecas insólitas*, ahora en Arts Santa Mònica, están presentes todos estos libros, más algunos de mi biblioteca personal.

***Bibliotecas insólitas* es una exposición que se presentó también en La Casa Encendida de Madrid.**

Sí, y en el Reina Sofía había otra parte de la misma exposición. Gloria Picazo, la comisaria, había invitado a artistas que producían libros para reflexionar en torno a la idea de biblioteca. Mi propuesta fue la de ordenar todos los libros al revés, creando una «biblioteca sin títulos», y el proyecto se expuso en distintos sitios: en La Panera, en la biblioteca del Reina Sofía, en el Bòlit y en la biblioteca del Ateneu de Barcelona.

Hablando de libros... Trabajaste muchos años en una

librería de segunda mano y acabaste descubriendo papeles escondidos entre las páginas. Fue una obsesión para ti; acabaste reuniendo tu propia colección, *Los papeles del Siglo*, un proyecto artístico al cual diste muchas vueltas.

Los papeles del Siglo era una colección que me servía para desarrollar proyectos, y de ella nacieron como otros seis o siete proyectos. Cuando trabajaba en la librería, en Sant Cugat, coleccionar papeles era una estrategia para pasar el tiempo. Un día descubrí un papel en el que ponía «PEPSI-COLA. Anar-hi dilluns 4 tarda. Demanar per el Sr. Grasa. Si hi ha algun problema trucar al 337-48 80». Entonces llamé: «Señor Grasa, hay un problema». Me contestaron que no había ningún «Señor Grasa». «Pero me he encontrado un papel», un papel que parecía de los años cincuenta. «Que aquí no hay ningún “Señor” y no sabemos de ningún papel», y colgaron. Llamé otra vez y no me cogieron el teléfono. Fue a partir de allí cuando me di cuenta de la potencialidad de los documentos, como si fueran instrucciones, y me pregunté cómo utilizarlos. Fui recopilando papeles, hasta tener una colección de 2.500.

Hiciste una exposición en EtHALL, *Una exposición de dibujos* (2016).

Y en aquella exposición aún eran pocos. Coleccioné mucho más: tiques, fotos, cartas, dinero... La gente se dejaba muchas cosas en los libros.

Diste entonces otra vuelta al proyecto y acabaste exponiendo en el espacio 56x45x25 de Los Ángeles.

Sí. Invité a la responsable del archivo del MACBA en aquella época, Maite Muñoz, que trabaja mucho con este tipo de documentación, a pensar sobre *Los papeles del Siglo*. Le pregunté qué eran para ella, y ella me dijo que aquello que tenía no era un archivo. Me quedé maravillado. Me explicó que por «archivo» se entiende toda aquella documentación que se crea en el transcurso de una actividad, de una persona o una empresa, y yo no había creado ningún tipo de información. Yo había ido cogiendo documentos, coleccionándolos. El archivo está a medio camino entre una biblioteca y una sala de exposiciones, donde el material no es reposicionable; es un espacio que requiere seguridad y condiciones de preservación. Me interesó mucho porque fue entonces cuando

quise transformar mi colección en un archivo, de la manera más rigurosa posible.

Estuve tres años trabajando sobre esta transformación: catalogamos y presentamos todos los documentos en Madrid, en ocasión del Premio Generación de 2016. Todo estaba preservado, había guantes, una temperatura establecida, el archivo se había reproducido con estos papeles, que realmente eran cotidianos y de poca importancia. Tuve miedo de que la gente me desorganizase el trabajo, y caí en mi propia trampa, porque el archivo no era realmente importante, era fruto de una intención mía de reorganizar *Los papeles del Siglo* de forma sistemática. No habría pasado nada si alguien hubiese robado un documento, ya que eran documentos poco importantes, pero había destinado tantas horas de trabajo y de dinero a ello que había generado un valor, y, una vez organizados, no logré trabajar más con estos documentos: los cogí y los trituré todos con el túrmix, hasta hacer una pasta que terminó siendo un pisapapeles. El resultado se expuso en Nogueras Blanchard, bajo el título de *Cualquier objeto excepto un papel* (2016).

¿Qué hiciste antes de triturarlos?

Los escaneé todos. Con la exposición en 56x45x25 pasé del JPG a la realidad. *Realizar un papel* era un proyecto en el que cogía un papel digital y lo hacía realidad, entendiendo el documento como instrucción. Hay algunos que son difíciles, como una carta donde alguien deja una relación: la acción sería encontrar a alguien que quiera dejarlo con su pareja; tendría que hacerlo con estas palabras exactas de la carta. En Los Ángeles utilicé uno de estos documentos. Era un sobre que parecía contener un papel, pero si se abría el sobre, no había nada. Lo que había pasado era que el papel había oxidado el sobre y había dejado una marca.

En el garaje donde tuvo lugar la exposición pasó algo parecido. El título de la pieza era *Paper Playing a Part: Make Nothing Out of Something*. Me interesaba este concepto de generar expectativas. Había un recorrido, la gente tenía que pasar por distintos puntos antes de entrar en el garaje. Y, una vez dentro, no había nada, el espacio estaba vacío; estaba presente una cartela explicativa, nada más. En California el garaje es un lugar casi sagrado, fundacional de todas las empresas, las *startups*... Se hacen rutas de garajes. Dejarlo vacío correspondía a un *bluff*

americano. Era potente, porque destruía las expectativas que la gente se iba haciendo en las dos horas de coche que había de camino al espacio.

Entrevista a Erick Beltrán

Mónica Galván

Asociar imágenes no es un acto inocente. Si colocas una al lado de otra, inevitablemente se abrirán diálogos entre ellas, se generará información, narraciones esperadas e inesperadas que provocarán la aparición de conceptos y relaciones que a primera vista no planteábamos encontrar. Esto sucede en la obra de Erick Beltrán (Ciudad de México, 1974), que retoma los procesos metodológicos de hacer diagramas, cuadros sinópticos y mapas visuales. Evoca símbolos como medio para observar las diferentes escalas de una sola imagen, genera tensiones entre ideas/representaciones para explicar cosas desde un ámbito intuitivo, cercano a los territorios mentales. Los diagramas que propone en sus obras son actos, es acción que materializan sus herramientas de pensamiento que comparte con nosotros.

Se detiene minuciosamente en las posibilidades rizomáticas de las imágenes, como intento para entender cómo fluyen el poder y sus herramientas: políticas, económicas e ideológicas. Resalta las consecuencias perceptivas más

que el resultado matérico; enfatiza aquello que se mueve entre los objetos, es decir, las ideas y sus correspondencias.

Antes de dedicarte al arte, ¿tenías algún tipo de colección o afición por relacionar cosas entre sí?

Relacionar cosas no es un fin en sí, es un método de lectura. El tipo de lectura que me interesa está relacionado con los diagramas, pues se pueden aplicar a muchos casos en diferentes escalas.

Mis padres, profesores universitarios, siempre utilizaban cuadros sinópticos, diagramas y símbolos. Es decir, no explicaban la realidad con un largo discurso, sino, desde las tensiones entre ideas para explicar las cosas. Generando un sistema más ligado a territorios mentales y a flujos de imágenes que a narraciones textuales. Eso fue una ventaja para mí de pequeño; en la escuela, se me aparecían las cosas como dibujos o formas en el espacio y no como textos.

La colección más grande que había en casa era de libros con imágenes. Ahora tengo una colección intangible de imágenes en la computadora. Lo menciono porque una

colección tiene un ingrediente físico importante: implica territorio y, consecuentemente, propiedad. Es una declaración con objetos. La mía es más como una nube de formas que se reproducen de vez en vez en exposiciones y conferencias. Las muestro sin necesidad de propiedad o autoría, pues son parte de un circuito de relaciones. No se muestran como cosas sino como portadoras (circulantes) de una idea. Son partículas que construyen algo y luego se disgregan.

¿Consideras que haber crecido en una metrópoli tan compleja como Ciudad de México propició tu interés en la recopilación de información y las asociaciones discursivas?

Creo que un factor común de crecer en la ciudad de México es estar expuesto a una fricción social permanente e imposible de ocultar. Prácticamente todos los artistas hablan desde esa presión aún y cuando no sean explícitos con ello.

Actualmente casi ningún mexicano confía en las instituciones, aunque asumes que tienes que lidiar con ellas a diario. Siempre hay una segunda o tercera agenda oculta. Las cosas nunca son solo lo que en un principio dicen ser.

Mi interés en los diagramas es también parte de esa desconfianza y un intento por entender desde dónde fluye el poder.

¿Tienes algún objeto o referente que consideres tu tótem?

La definición más acertada que conozco sobre *tótem-tabú* la da Warburg recordando a Freud: «El tótem es una manera de conectar objetos heterogéneos con lo orgánico, orientado al pasado. El tabú es una manera de distanciar objetos heterogéneos desde lo orgánico, en relación con el presente».

No tengo tótems, pero sí imágenes de las que no me puedo desprender. *El Cristo trifornis* del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, México; el frontispicio del *Leviatán* de Hobbes; la figura de una mano cortada que se mueve por sí sola, la mano de Álvaro Obregón; *Finis Gloriam Mundi*, de Juan de Valdés Leal; el *Pudriero* de Pinacoteca de La Profesa, en México; *el omphalós*; el *Paladio*; la versión petrificada de la *pneuma* de Atenea; la *Testa Anatomica* de Filippo Balbi; *La incredulidad de Santo Tomás* de Caravaggio; *El manto de la Verónica* de Zurbarán; *El martirio de Marsias* de José de

Ribera; los diagramas de Juan Esteban Fassio; la diosa Coatlicue; el *Ars Magna* de Ramon Llull...

El seguimiento de los procesos, la investigación y los desarrollos teóricos están muy presentes en los museos de arte contemporáneo. En tu opinión, ¿qué sería lo positivo y lo negativo de este giro expresivo?

Una pieza, al entenderse como una herramienta de análisis y crítica política, económica o social, provoca que las cosas y las imágenes dejen de tener valor por sí mismas y pasen a ser parte de historias más largas, siempre son una suma o derivados de otros objetos e imágenes, siempre variables, síntomas de una circunstancia. También, que se tome conciencia de las cosas; las imágenes son entradas a territorios ideológicos. Un discurso implica disciplina de lectura, no solo dentro del campo natural de pensamiento sino también de manera interdisciplinar. La especulación sobre el objeto no es foco, sino su desarrollo y relaciones con otros. Leer –un texto, una imagen, un problema– implica duda y distancia. Es un esfuerzo, una posición incómoda, estar fuera de la fiesta. La investigación y la teoría desde el arte generalmente es considerada por investigadores académicos de otras disciplinas como

limitada, ya que no respeta el protocolo y las jerarquías (tradiciones) de estas.

Elaborar objetos que hablan del presente supone cierta dicotomía entre responsabilidad e inconveniente. ¿Qué tipo de responsabilidad asumes? ¿Reconoces algún inconveniente al hacer arte en tu contexto inmediato?

El arte permite leer en direcciones oblicuas, unir ideas disímboles y tener una libertad de lectura. Esta movilidad y velocidad permite ver realidades que difícilmente se cruzarían.

El tipo del arte que me interesa es de circulación. Nunca habla de sí mismo pues es antítesis de concentración y discursos únicos. La imagen es acto, es acción. Trato de compartir ideas para reactivar una redistribución en lo social, en lo moral y en lo estético.

Inconvenientes siempre habrá, al manejar discursos que pueden confrontar a grupos de poder. Se dice que existe una «lista negra» de artistas en México que, al ser incómodos, se les revisa y bloquea cada vez que se puede. Me

decían hace poco que estoy incluido en ella. Si fuera menos incisivo tal vez sería más fácil estar en expos institucionales, en mercado o estar en colecciones privadas.

Las narrativas que desarrollas revisan el estado de los objetos que utilizas considerando tres elementos: espacio, tiempo y sentido. ¿Cómo te percibes en el mundo valorando los mismos elementos? ¿Qué significa ser contemporáneo?

Planteo que las cosas y las ideas son apariciones. Es decir, no llegan si no las convocamos. Vemos lo que podemos y queremos darle un espacio entre otros elementos.

El ser contemporáneo es un adjetivo muy general y da pie a muchas interpretaciones. Me quedaría con una definición sencilla y práctica: el hecho de tener significado inmediato de lo real (que te permita relacionarte con lo con-tiguo). Resonar con ideas, personas o cosas que definen nuestro presente es contribuir a un horizonte de visibilidad, que en el fondo es un pacto social. En lo real conviven muchos horizontes simultáneamente. Mientras más elementos, más vínculos y vías.

Cuando hablas de «máquinas de realidad», ¿te refieres al dispositivo que presentas, la pieza, o a las reflexiones que esperas generar en el espectador?

Cuando hablo de «máquinas» me refiero a dispositivos mentales que permiten sondear variables y reconocer aquellos que crean sentido y, por tanto, producen lo real. Trato de referirme a una metodología de combinatoria, pues de esta forma la voluntad del sistema no es necesaria para hacer su aparición. Se eluden categorías de sujetos superiores e inferiores, de mensajes últimos o secundarios, lo real y lo ficticio, y el único factor crucial para la aparición del mundo es la consistencia.

¿Qué preguntas te haces para reorganizar las uniones que estableces y que tengan un sentido para ti?

No busco que tengan sentido para mí, sino que tengan sentido. Muchas veces he encontrado trabajo de otras personas (artistas, filósofos, teóricos) que dicen exactamente lo que llevo trabajando una temporada, y siempre es un gusto, porque significa que no es una invención, sino que por lo menos dos personas pueden leer lo mismo. Es decir, que está fuera de uno mismo y por tanto describe la realidad correctamente.

El rigor que se busca es el que los símbolos mismos exigen. Es como una partitura: no quieres que suene lo que sea, sino que lo que lees siga su propio curso. Esa partitura está escrita entre muchas personas y cada uno descubre una parte aún ambigua u oculta, o una forma más adecuada.

Estos diagramas son mis herramientas reales de pensamiento. Al hacerlos llego a conclusiones y a versiones que no había considerado, a figuras nuevas.

En esta creación orgánica de sistemas que propones, ¿dónde o cómo sabes que tienes que parar y que estás listo para iniciar otro?

Al ser una investigación de larga duración, cada trabajo es una oportunidad para analizar un fragmento del territorio o un caso que ejemplifique una mecánica en particular. Cada uno es una entrada a un problema que, con el suficiente tiempo de análisis, se transforma en otro. Claro que, mientras un diagrama resuelva la pregunta base que le da origen, puede cerrarse; sin embargo, hay un punto donde las preguntas siempre son otras y nunca vienen solas.

Como artista, lo que quiero enseñar no es lo que está en las piezas o publicaciones, sino lo que se mueve entre los objetos, imágenes e ideas que monto. Es una imagen que aparece más allá de lo que se exhibe, es decir, siempre es fragmentaria, móvil y múltiple. Puede mostrarse con más o con menos foco. Es mostrar pistas para llegar a una conclusión, pero si se presenta resuelta, no actúa en la psique de los lectores, pues se arma como objeto, se prejuzga y deja de ser verbo. Mientras más elementos tengas en un mapa, más fácil es localizarte y relacionar partículas, y te mueves, investigas.

Después de varios años de trabajar con este método, observo que en el fondo es una sola imagen compleja que poco a poco voy cartografiando.

¿Consideras que utilizar el término *artista de media carrera* es una estrategia de microcomprobación, sistematización de valor, o simplemente un método de organización? ¿Tiene sentido elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Es una forma sencilla utilizada por la crítica y la prensa para hacer referencia a alguien que no está saliendo de la

escuela, pero tampoco es de generaciones completamente institucionalizadas. (En el mejor de los casos) se refiere a artistas profesionales que sobreviven después de años de trabajo.

Funciona como referente para quien se introduce en el tema, pero al ser reduccionista no tiene sentido para quien está buscando detalle. Lo menos interesante en un artista es definirlo por su referente institucional.

¿Qué otras disciplinas, acciones o asociaciones que no estarían habitualmente vinculadas al arte exploras o te han ayudado a generar reflexiones que desarrollas en tus proyectos?

De entrada, puedo decir que el arte que me interesa no habla de arte. Considero al arte un método que permite movilidad, dislocar elementos, hacer hibridaciones que no serían cánones de una disciplina. Es por ello que mis fuentes son la ciencia, la historiografía, la filosofía, la psicología, la cartografía, la mitología, la anatomía, la iconografía... , pero se puede explicar mejor como temas: el órgano independiente, la multiplicidad y el individuo, la repetición de patrones, la mecánica de la memoria, el *Do-*

ppelgänger, la relación entre forma e ideología, la inexistencia de la voluntad, la unidad y los horizontes de visibilidad, la escala, la organización de partículas, las máquinas de lectura, la imagen como verbo, la aparición de formas...

Generar asociaciones y correspondencias entre conceptos e imágenes devela múltiples narraciones; el exceso de información puede llegar a fatigar la mente o el espíritu. ¿Qué opinas del aburrimiento o el ocio como técnica de reinicio y reflexión?

Hay dos tiempos que mencionar. Uno sería el inmediato o de corto plazo, en el que es cierto que es necesario alejarse de algo para poder ver de nuevo con atención. Sigue funcionando algo en la atención al caminar o ir al parque que ordena y elimina caminos cerrados para descartar pistas falsas. A mí me sucede al hablar, necesito explicar en voz alta a alguien para ser más certero y rápido en mis conclusiones.

Pero también está un tiempo lento o de largo plazo, en el que trato de eliminar divagaciones. Hace poco me di cuenta de que solo me interesa leer ensayos, teoría, ciencia, y dejo a un lado las novelas, la narrativa e inclusive

el ocio en general. Tengo la tendencia de centrar todo en cómo resolver el siguiente proyecto; se ha vuelto un dispositivo que trata de encontrar formas, soluciones e ideas de continuo.

Entrevista a Ester Partegàs

Manuela Docampo Cesio

La obra de Ester Partegàs (la Garriga, 1972) centra su foco en nuestra cotidianeidad: en objetos genéricos producidos en masa y en espacios públicos de tránsito, de consumo y de desecho. A través de la recuperación de los detalles inadvertidos del día a día, sus esculturas e instalaciones exploran y cuestionan las interacciones entre los objetos y las personas; lo material y lo emocional, lo político y lo familiar.

Desde finales de los años noventa reside y trabaja en Nueva York (alternando estancias en Marfa, Texas). Ha realizado exposiciones en importantes instituciones nacionales e internacionales y compagina su actividad artística con su trabajo como profesora de escultura.

Tu trabajo explora el paisaje urbano de la sociedad de consumo. ¿De qué manera crees que ha influido en tu obra el contexto estadounidense, donde el capitalismo se manifiesta de manera aún más exacerbada?

Mi trabajo ha sido desde el principio una investigación de nuestra relación con las cosas y objetos más omnipresentes, los producidos masivamente en y para el mercado capitalista de consumo. Este tipo de objetos ya empezaron a aparecer en los trabajos que hice en Berlín, donde me mudé después de licenciarme en Barcelona y antes de trasladarme a Estados Unidos: bolsas de plástico, edificios urbanos genéricos, cosas comunes como un cenicero, una taza, envoltorios de comida; todo esto recreado de manera semirrealista en papel y cartón. Así que, cuando llegué a Nueva York, me fascinó ver la escala tan brutal en la que estaba todo. De ahí que mis primeros trabajos también fueran a gran escala y priorizaran el objeto de consumo como portador de unos valores nuevos impuestos por el poder. Eso se ha ido matizando con el tiempo.

Con respecto al mundo del arte, ¿qué significó a nivel profesional mudarte a Nueva York? ¿Qué facilidades y dificultades has encontrado allí que, quizás, no hubieses encontrado en el contexto catalán?

Yo me mudé a Nueva York en 1997, justo después de terminar mis estudios de Bellas Artes en Barcelona y Berlín. No tuve tiempo de explorar el mundo profesional catalán porque solo lo viví como estudiante; mi relación ha sido siempre a distancia. En Nueva York hay una cantidad enorme y muy diversa de artistas, y eso me motiva visual, intelectual y socialmente. Me hace entender que todo se mueve y cambia y se relaciona de una manera poco controlable; es algo vital que me gusta tener alrededor y que, por extensión, aplico al mundo profesional y creativo. Aunque en algunos momentos pueda llegar a ser muy angustiante, la gran cantidad de contrastes me sirve como termómetro para mantener un equilibrio entre mí misma y los demás, entre un estado interno y externo, entre el anonimato total y cierto protagonismo particular. A veces pienso cómo hubiera sido mi trabajo, mi proceso, mi carrera si me hubiera quedado en Barcelona, y la verdad es que no tengo ni idea: es imposible saberlo.

Tu práctica artística se caracteriza por la utilización de medios y materiales muy variados, pero podría englobarse bajo el rótulo de «escultura». ¿Qué es la escultura para ti?

Es cualquier trabajo artístico que se entienda, se produzca y se elabore desde su volumen y en relación con el espacio que lo rodea. Algo que me gusta mucho del término *escultura*, y que me parece muy perverso e interesante en el marco educativo, es que es un término arcaico y pesado, pero a la vez, por defecto, acepta todo lo que no es claramente pintura, fotografía, diseño o cine. Como profesora de escultura me encanta recibir todos los híbridos que no se adaptan a una descripción formal fácil o tradicional: objetos performativos, performance e imagen, instalaciones de vídeo, de sonido, de palabras, trabajos de investigación, combinaciones de imágenes, textos y proyecciones, etcétera.

Hablemos de tu trabajo como docente. ¿Qué consejo le darías a los jóvenes artistas que quieren dedicarse a la escultura?

Me gusta valorar el proceso y la visión individual del estudiante por encima de todo. Mi trabajo consiste en conectar esta visión con el contexto histórico-cultural, enriquecerla y ampliarla con mis conocimientos y experiencia, e involucrar al estudiante en el proceso sociabilizador de la escuela. Mi consejo es muy básico: no perder nunca

de vista tu propio proyecto (proyecto como algo mucho más grande que el producto final); y que, aunque dispongas de pocos recursos, espacio, tiempo o dinero, dediques un trocito de espacio –ya sea una mesa, un área en el suelo, un pequeño estudio si puedes– exclusivamente a este proyecto. Delimitar un espacio para mí es fundamental, y ese espacio tiene que estar dedicado solo a tu proceso creativo. Te ayudará a respetarlo y cultivarlo.

Sueles trabajar en contacto directo con un original, a partir del cual utilizas diferentes técnicas para crear las piezas (moldes, impresión...). ¿Cómo se desarrollan tus procesos de creación? ¿Qué fomentó este modo de trabajo?

Quería acercarme más a los objetos que simulo, que tuvieran más presencia en la obra. Así que he optado, durante estos últimos años, por sacar moldes de estos objetos en vez de reproducirlos a distancia. El molde toca y se adapta al objeto original, así que eso le permite al objeto final hablar simultáneamente de presencia y ausencia, algo que me parece fascinante y que se hace eco del trabajo mismo.

¿Qué es lo que te fascina del binomio presencia/ausencia de los vaciados? ¿Lo relacionas de alguna manera con la acelerada vida contemporánea, donde, aunque todo se multiplica, tenemos la sensación de que todo desaparece?

Sí, esa podría ser una de las razones. Lo que más me gusta es que la reproducción ha tocado el original, hay una relación epidérmica real. También me gusta pensar el vaciado como imprenta, como lo que ha quedado de ese momento táctil ya desaparecido. Es como pasar un relevo de material a material sin tener que ir muy lejos.

Cabe suponer, debido a la magnitud y complejidad de algunas de tus instalaciones, que cuentas con una persona, o varias, que te ayuda a llevar a cabo los proyectos. ¿Cómo se complementa tu individualidad artística con la colaboración de otras personas?

Intento trabajar sola lo máximo posible, porque lo necesito y porque me gusta. Luego, dependiendo del proyecto que tenga en mano, me procuro los asistentes; pero siempre es puntual.

Has mencionado en alguna ocasión que la instalación de las piezas en el espacio expositivo es, para ti, la parte más emocionante del proceso artístico. ¿Cómo das forma a tus exposiciones?

La gran mayoría de veces tengo claro de antemano cómo se van a disponer los trabajos en el espacio porque tomo en cuenta el espacio expositivo a la hora de preparar los trabajos de la exposición. Lo emocionante para mí en la instalación es poder ver las piezas «por primera vez», porque en el estudio nunca se acaban de ver bien, por falta de espacio y de tiempo. Al instalarlas les otorgo el espacio y el tiempo que se merecen, para los cuales han sido pensadas. Además de un problema de visibilidad y acomodación, es también de autonomía. Cuando las piezas se instalan en la exposición, de repente se liberan de mí y pueden empezar su vida independiente.

Tus obras surgen de lo que has llamado «unidades de pensamiento», que, después, se traducen en series. Me interesa saber cómo se desarrolla el proceso creativo desde la «unidad de pensamiento» hasta los productos finales.

Esta frase o definición fue acuñada en los años noventa por Manel Clot. En ese momento se trabajaba mucho en series, que consistían en desarrollar una idea con unos materiales específicos y exclusivos para esa ocasión, y esa idea necesitaba varias permutaciones físicas para constituirse. Se trata de una serie de trabajos que comparan la misma idea. Ese grupo de trabajos se cerraba y pasábamos a otra idea que tenía que tratarse de nuevo. Yo sigo pensando y trabajando así, y eso fue, desde luego, a raíz de esta influencia de Manel Clot.

¿Podrías hablarnos de la «unidad de pensamiento» en la que estás trabajando actualmente?

Invisible Forces es un trabajo que consiste en combinar una imagen y un texto en un *flyer*, es decir, una fotocopia que se reparte por la calle y sitios públicos. Fotos de cosas o situaciones que encuentro en las calles –puede ser una caja de plástico rota, bancos, unas fundas de aire acondicionado– y un texto asociativo que lo acompaña como reflexión, filosófica, poética o política, de lo que vemos en la imagen. Estos trabajos se van a mostrar en la Bienal Transfronteriza, en el El Paso Museum of Art de Texas y el Museo de Arte de Ciudad Juárez, y van a estar tanto en

las galerías expositivas como en la calle. Entre otras cosas, para mí es una manera de devolver el trabajo a su punto de origen, a la calle.

Situar la obra artística en la calle, en el espacio público, la acerca a un tipo de espectador no necesariamente especializado. ¿Qué impacto buscas generar en este público accidental?

El poder abarcar a cualquier tipo de público, y sobre todo público que no tiene intención en esos momentos de ver arte, me atrae muchísimo. Pero, en realidad, lo que me interesa más es dejar mi trabajo en la calle tal cual, que pase a formar parte y se confunda con los miles de elementos del espacio público. Es mi tributo a la calle, a todo lo inesperado y poético que conlleva.

Hablabas antes de la asociación de imagen y texto, un aspecto muy importante en tu obra. La conjunción de imágenes u objetos propios de la sociedad de consumo (vallas publicitarias, tickets...) y textos que sacan a relucir aquellas emociones –contradictorias a veces– que nos genera el consumismo, es una acción muy irónica. ¿Qué papel desempeña la ironía en tu obra?

Mis primeros trabajos tenían más ironía, creo que salía sin que yo la pudiera controlar. He ido siendo más consciente de ella y la he ido eliminando porque tomaba demasiado protagonismo y no traducía con sinceridad el sentimiento que quería plantear. La ironía aparece como un amortiguador. Quizás en algunos momentos es inevitable, pero no es algo que actualmente me interese para trabajar.

¿Hay algún otro aspecto que se escape de tu control en el proceso creativo? ¿El azar desempeña algún rol en tu producción?

Sí, un poco sí. El más importante y necesario: mi trabajo surge de encuentros en la calle con cosas y su disposición en el espacio público. El azar también desempeña un papel en el comportamiento y las cualidades de los materiales, que dictan parte de los resultados.

Tu producción artística recupera los espacios residuales generados por la sociedad de consumo, no solo los desechos físicos sino también los emocionales. Por

ejemplo, en *Barricades* (2004-2007) la imagen nos enseña cubos de basura y el texto describe emociones que tienen que ver con el malestar del individuo en nuestra sociedad (*Have I ever done anything useful?*). ¿Qué conexiones estableces entre estos dos tipos de desechos?

Para mí van mano a mano, no están separados. Todo lo material está vivo y vivido, y no podemos desprendernos de ello tan gratuitamente, sin consecuencias. Con *Barricades* quería dejar muy claro que los materiales no son una cosa separada de los seres humanos, ya que todo(s) es(somos) material. Y también quería presentar el paralelismo que se puede trazar entre nuestro trato a los objetos y a nosotros mismos.

Te interesan los espacios de tránsito (aeropuertos, mercados...), *no-lugares* donde los usuarios adquieren una disposición específica que tiene que ver con la sumisión de la individualidad en el anonimato. En algunas de tus instalaciones, como por ejemplo *To from from at across to in front. The centerless feeling* (2001) o *Samesation* (2002), se asiste a un simulacro de estos

espacios. ¿Qué tipo de relación pretendes crear entre el espectador y los espacios/simulacros?

Quería provocar cierta sordidez, incomodidad y sorpresa. Quería presentar conflictos de escala, el efecto de lo repetitivo y lo genérico, cuestionar lo anónimo y lo que damos por hecho como entorno normal e incluso benévolo en nuestra cotidianidad. En esas instalaciones, lo más importante era que toda esta reflexión empezara por el cuerpo del espectador, el cuerpo que circulaba dentro del trabajo.

Hay elementos iconográficos que se repiten en tu obra, como por ejemplo las cadenas, las basuras, los árboles... ¿Qué significan para ti?

Los elementos que escojo son siempre cosas, objetos o espacios manufacturados genéricamente, despiadadamente ordinarios, omnipresentes, de carácter global, baratos y feos, que siempre se encuentran a medio camino entre su estado funcional y su estado de desecho; incluso la naturaleza que reproduzco está a medio camino entre un elemento natural y un objeto inerte y fijo, deshabitado. El significado va surgiendo al sospechar y cuestionar estas suposiciones.

En *The Passerby* (2017), la obra que se expone en *Materia Prima*, recreas un mercado callejero. Martí Peran sugiere que en esta obra podría estar implícita una analogía entre el espacio del arte y el espacio público: ambos estarían atravesados por las mismas dinámicas. En sus propias palabras: «La movilización de espectadores disciplinados no encarna sino la misma inacción social que late en el bullicio del *shopping* convencional». ¿Qué piensas al respecto?

Me parece un poco desafortunado que, muy a menudo, en el Estado español las interpretaciones de mis trabajos se entiendan como aplicaciones de teorías críticas del capitalismo. Desde hace ya bastantes años, desde la aparición de «basuras» seguramente, mis trabajos han querido mostrar una parte más psicológica, interna, con asociaciones antropomórficas y no binarias, de nuestra relación con las cosas que nos rodean. En este trabajo, *The Passerby* (el transeúnte), hablaba de la experiencia de la arquitectura y los materiales efímeros de la calle, algo muy familiar que, por el mismo hecho de serlo, no vemos, pero sabemos de su presencia, y nuestro cuerpo la reconoce. De ahí mi elección por un material translúcido (que no transparente), un poco fantasmagórico, por un proceso y objeto

final delicado y desnudo. Me fascinan los espacios y objetos genéricos, baratos, reemplazables, que están siempre en el limbo entre lo funcional y el desecho, porque su omnipresencia me hace pensar en que quizás no son tan diferentes a nosotros como suponemos, ya que «viven en y con nosotros». La analogía de Martí Peran no me parece desacertada, y desde luego lo interesante del trabajo es que genere diferentes interpretaciones. No creo en los sistemas; por tanto, estoy de acuerdo con Martí en que evidentemente no hay emancipación en los sistemas. Pero yo añadiría que sí la hay en el ejercicio de acercarse a las cosas, verlas en su singularidad y en su dignidad, entender que nosotros las hacemos a la misma vez que ellas nos hacen a nosotros. Mi intención con *The Passerby* era materializar estos momentos fugaces de atención, que me parecen delicados, imposibles de aprehender y un pelín borrosos.

Es evidente que te interesa centrarte en estos puntos intermedios, en la frontera donde las entidades pueden ser una cosa u otra, o ambas a la vez. Además de captar este aparente estado de transición permanente, ¿qué es lo que más te atrae de este «a medio camino»?

Es donde el objeto es más libre y no está forzado a ser una cosa u otra, no está tan presionado por responder al sistema de información y productividad. Allí es donde lo pillo más desinteresadamente.

Retomando lo que comentabas acerca de la interpretación de Perán, ¿en qué situación dirías que se encuentra la institución Arte en 2018?

¡Ah! No sé responder a esta pregunta tan general, no sé darte un parte objetivo. Pero, grosso modo, te diría que todo se ha «espectacularizado», profesionalizado y regulado más. Algo que me intriga es la gran capacidad del objeto de arte de producir muchísima riqueza, una riqueza que, a excepción de casos muy específicos, no vuelve al artista, sino que beneficia a terceros más o menos alejados del proceso y discurso artístico: ferias de arte, alquiler de espacios, eventos sociales, *apps*, servicios de todo tipo... Y todo esto es más grande y poderoso que nunca, y tiene sus consecuencias.

Tu práctica artística busca recuperar el día a día. Es un acto de resistencia a la aceleración a la que estamos acostumbrados, una contraposición a la cultura de lo

efimero. Se trata, en el fondo, de una politización de las prácticas cotidianas. En esta línea, ¿cuáles serían tus referentes artísticos?

Mis referentes son muy varios y van cambiando, pero los básicos y siempre presentes son *La invención de lo cotidiano*, de Michel de Certeau; *Monuments of Passaic*, de Robert Smithson; y todos los paisajes y fondos en las películas de Michelangelo Antonioni, sobre todo los últimos diez minutos de *L'Eclisse*. Ah, y casi me olvido: creo que el primer libro del que tomé consciencia como material de trabajo fue *Pureza y peligro*, de la antropóloga británica Mary Douglas.

Tu fascinación por estos paisajes cinematográficos se puede apreciar, de algún modo, en los fondos que tú utilizas en numerosos casos: murales que envuelven el espacio expositivo, complementando la escenografía. ¿Podrías explicar qué fue exactamente lo que te impactó de los diez minutos finales de *L'Eclisse*? ¿Te ha influido de alguna manera la estética de *Il deserto rosso*?

Curiosamente, *Il deserto rosso* no mucho –me lo han preguntado muchas veces, quizás porque es mucho más pictórico. Pero el final de *l'Eclisse*, para mí, es lo máximo: los dos protagonistas de la película, Monica Vitti y Alain Delon, deciden encontrarse al día siguiente en una esquina equis de la ciudad. La cámara se coloca en esa esquina para esperarlos, pero no llegan. En ese momento, Antonioni está filmando la ausencia de esos dos cuerpos, nos está enseñando lo que no hay. La cámara sigue ahí un buen rato y luego empieza a moverse, parándose en detalles de la calle como una manguera de agua, los ladrillos de un edificio en construcción, una farola de luz, etc. De manera lenta, pasamos de no ver a ver, a fijarnos en esos detalles también, a observarlos detenidamente, así Antonioni nos enseña el fondo, y ese fondo pasa a ser el protagonista. Vitti y Delon, al no aparecer, al no cumplir con su promesa, han provocado una grieta irreparable en su relación; su falta de pasión y compromiso los aísla el uno del otro, y los aísla de su contexto. Creo que Antonioni nos está diciendo que el amor y las vidas modernas y, por extensión, la ciudad moderna están en construcción, son proyectos medio hechos, medio fallidos, que se comportan como un eclipse: un cuerpo que obstruye la luz de otro cuerpo: el resultado es la oscuridad general.

Por último, esta entrevista se realiza como complemento a la exposición *Materia Prima*. Dicha propuesta expositiva consistía en un ejercicio de prospección del actual ecosistema local. En tu opinión, ¿qué sentido tiene realizar una cartografía de artistas de media carrera en el ámbito de Barcelona?

No creo que tenga el conocimiento suficiente para evaluar la exposición desde este punto de vista porque desconozco el panorama actual y reciente de Barcelona. Como sabes, me fui de Barcelona en 1996 y mi relación ha sido muy puntual y a distancia.

Entrevista a Jaume Pitarch

Gabriel Llinàs

La pràctica de Jaume Pitarch (Barcelona, 1963) parteix d'un permanent qüestionament d'aquelles estructures socials en les quals ens trobem inscrits com a individus, i que ens provoquen, d'alguna manera, un sentiment d'inadaptació i d'angoixa. Pitarch treballa a partir d'objectes quotidians fabricats per l'home, sotmesos a un tractament poètic, sota el criteri de la mínima intervenció, per provocar un desdoblament del seu significat. Així mateix, té una sòlida trajectòria internacional i ha exposat a Nova York, Buenos Aires, Londres i Berlín –i, per descomptat, a Barcelona– en nombroses ocasions. Aquest passat 2017 va presentar *La pràctica impossibilitat del dejuni* al Centre d'Art Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat.

En els teus inicis t'inclines de manera més accentuada per la pràctica pictòrica, però en un cert moment decideixes obrir la mirada cap a altres formats com el videoart o l'escultura. En aquest moment sembla que emergeix un altre tipus de sensibilitat i posicionament

envers la pràctica artística. Quan es produeix, aquest punt d'inflexió, i a què es deu?

Dues coses van obrir una porta des de dins cap a fora de la pintura. Per una banda, des de feia molts anys el meu pare i jo havíem compartit una mena de ritual amorós consistent a dibuixar-nos l'un a l'altre. Això venia de molt lluny: ell va ser una persona dotada d'una habilitat natural per al dibuix bastant excepcional, de manera que des de ben petit va anant corregint els meus dibuixos i explicant-me alguns aspectes tècnics d'aquesta pràctica. Malauradament, va desenvolupar una malaltia de molt jove que, tot i viure amb normalitat, a poc a poc li va anar menjant la salut fins a morir relativament jove. El cas és que al 1989, quan jo tenia 24 anys, vaig anar a Londres, on vaig viure onze anys i on vaig estudiar pintura d'una manera més reglada. Cada any tornava a Barcelona, una o dues vegades, de manera que a mesura que els anys passaven les seves capacitats físiques anaven minvant i la consciència de la seva mort planava sobre els nostres encontres, d'una manera quasi invisible, poques vegades parlada, però amb aquella densitat que atorga l'inevitable.

Així, a mesura que el temps passava, els retrats recíprocs que fèiem anaven adquirint un cert sentit: eren una forma d'estar present, de viure amb certa intensitat i consciència aquell moment, de captar la seva presència, de deixar constància de la meva davant d'ell. Giacometti era un dels artistes que mirava sovint en aquella època, justament pel tema de la presència, de la intensitat i del temps que tenien els seus olis i dibuixos.

Quan tornava a Londres sempre m'emportava aquests dibuixos, i intentava dibuixar les coses del meu voltant, els objectes, les meves eines de pintor, la fruita que estava a punt de menjar, amb la mateixa intensitat, la mateixa concentració, amb el mateix estat d'ànim amb què havia dibuixat el meu pare...

Després, quan ell va morir vaig intentar continuar dibuixant amb aquesta manera d'estar, però a poc a poc vaig anar descobrint que cap dibuix no tindria mai tanta raó de ser i que hi havia quelcom que jo estava buscant que, tot i estar relacionat amb aquesta mena de pràctica que anomenem *art*, escapava del fet de fer un bon dibuix o un bon retrat.

Dos anys després em vaig trobar pintant unes figures bastant realistes sobre grans teles blanques, molt semblant, en la seva aparença, al cavall de *Race, Class, Sex* de Mark Wallinger. Aquestes figures funcionaven com un *trompe l'oeil*: tenien una escala natural i es mostraven sempre molt quietes, com els personatges que apareixen en les pintures d'Edward Hopper. Els contextos (omesos mitjançant el blanc de la tela) d'aquestes figures eren el museu (figures en l'acte de contemplar un quadre, que també pintava) i el centre comercial o supermercat (figures quietes, absortes, llegint la llista de la compra, o dubtant davant de la tria d'un producte o un altre). Aquests àmbits no van ser triats casualment. Un dia, no estant satisfet amb el resultat d'un detall d'un quadre –una bossa de la compra del supermercat Waitrose que un personatge portava a la mà–, vaig decidir grapar una bossa real a la tela, a la mà pintada del meu personatge, per dibuixar-la de nou i després procedir a pintar-la a sobre del quadre (fer un retoc). La visió de la bossa real sobre el quadre va tenir un efecte sacsejador sobre tot el que havia estat fent des de feia un temps. La manera com la bossa s'integrava dins el quadre, com es confonien realitat i ficció... allò real i la seva representació.

Vaig començar a fer les figures menys «currades», més grotesques, i vaig començar a incloure objectes als quadres. Per exemple, si pintava una cara en 45 graus, afegia molta cera a l'oli i esculpia una orella que sortia físicament del quadre, com un alt relleu. Sobre aquesta orella potser dipositava un llapis, tal com el porten, sovint, els fusters. I així, a poc a poc, vaig anar sortint del quadre, dipositant objectes com un carret de la compra davant del quadre on hi havia una figura i fent més evident el quadre com a objecte. De tot això es va desprendre una reflexió i una evidència: primer, la potència dels objectes, i, després, el meu creixent interès a *presentar* i no a *representar*. Ja no importava tant el realisme, o la literalitat. Recordo que en aquells dies hi havia companys que m'argumentaven que no hi ha res més literal que un objecte. I és cert. Però també és cert, penso, que no hi ha res més *literal* que un objecte, i a partir d'aquí treballa.

A poc a poc vaig anar constatant que el potencial significatiu i poètic de l'objecte m'era molt més útil per parlar d'aquelles coses que m'interessaven i que escapaven del fet tècnic, estilístic, inclús estètic; allò que m'havia portat a deslligar-me del ritual diari de dibuixar.

Cada objecte tenia la seva pròpia estètica i la seva pròpia història intrínseca, en les quals jo no havia participat, i a més a més com a conjunt els objectes tenien un apartat dins la història de l'art, un relat que semblava menys exhaurit que el de la pintura i amb més possibilitats de revisió. Això em va semblar excitant, tot i que, amb sinceritat, no n'era plenament conscient de tot. Era més aviat una intuïció que els següents anys varen anar confirmant. Més tard vaig començar a enregistrar en vídeo les accions ordinàries que dúiem a terme amb aquests objectes, inicialment fent variacions sobre les mateixes, i més tard duent-les o repetint-les fins a un extrem aparentment absurd però del qual es deslligava un eco de la nostra condició humana, marcada per l'absurd, per la supeditació del nostre temps al fet productiu, etc. Varen ser una sèrie de documentacions de performances íntimes. Vist retrospectivament, sembla tot un pas lògic.

Podríem entendre, doncs, que tot i aspirar a replantar situacions de caire més social, referint-nos a les estructures sobre les quals ens aixequem com a societat, la teva obra és eminentment autobiogràfica?

No, no ho és «eminentment». Però ocasionalment pot tenir un punt de partida en una vivència personal, que és ben diferent.

Tota obra té un component autobiogràfic, perquè surt de la interacció de pensament i experiència entre l'autor i el seu context social i espacio-temporal. Les obres van escrivint una biografia. A les pàgines web dels artistes solem veure un apartat que diu «Bio».

Pel que fa al meu treball, en general, els fets vivencials que ha «permeat» se m'han fet recognoscibles, gairebé sempre, a mig procés o passat un temps... Diguem que han funcionat com a rerefons psicològic. Suposo que això te tot a veure amb un cert caràcter intuïtiu en la meua forma de treballar. La manera com s'incorporen o no, i en quina mesura, al fil discursiu de l'obra varia de forma individual en cada treball. Una peça com *Work in progress*, per exemple, on vaig fer, dels meus recorreguts acompanyant el meu fill a la seva classe de judo, el punt de partida, acaba sent una obra que parla del temps, dels processos d'aprenentatge, però també funciona com un diàleg amb l'obra *Spiral Jetty*, exposada a una erosió i decadència físiques que recorda la crisi del nostre model acumulatiu de saber.

En moltes de les teves peces, d'una manera més o menys evident hi ha subjacent la idea del pas del temps, del ritme i la repetició. A través de *Curriculum Vitae* (2009), *Theory of Evolution* (2009) o *Work in progress* (2017) abordes aquest tòpic des de diverses esferes com ara el consum, la productivitat, el coneixement científic...

Hi ha una part que considero troncal dins la meva obra. Són els anomenats *momentums*. Sovint, i erròniament descrits com a escultures, són estructures en transició cap a la seva caiguda. Exposen, entre altres coses, la nostra capacitat limitada de percebre el temps. El que per a nosaltres poden ser anys, a escala còsmica són mil·l·lisegons. A partir d'aquests treballs va sorgir tota la resta, incloent la meva obra videogràfica.

La nostra percepció del temps ve marcada per la noció de productivitat, una equació que ens ha anat fent impossible experimentar el temps de manera més pura.

La productivitat ens ha convertit en una espècie acumulativa i alhora contradictòria: acumulem coneixements científics i després lluitem per superar els paradigmes que

aquests coneixements científics generen; acumulem possessions i després busquem trasters per desfer-nos de la seva presència molesta; o creem ritus de regeneració com pot ser la moda, acumulem models de transmissió que després hem de revisar, costums i creences que després cal abandonar... Finalment, com anticipava Guy Debord, hem acabat per reduir les persones a la seva imatge (mercaderia), la saviesa a informació i la informació a una sèrie de bits que han d'ocupar un espai cada vegada més reduït perquè puguem emmagatzemar-los.

Tot plegat sembla un *Big Crunch* on l'absurd o el patètic de la nostra tasca sisifiana és el que intento fer visible. La paradoxa està en el fet que el meu propi esforç se suma a aquesta entropia.

Com has dit més d'un cop, la teva manera de fer, a partir de la manipulació d'objectes quotidians, es basa sempre en la mínima intervenció per tal de desdoblar-ne els significats.

A partir del surrealisme, l'objecte adquireix una certa centralitat dins la història de l'art. Però aquest objecte està supeditat a una fórmula dominant: $1 + 1 = 3$ (el

famós encontre fortuït entre el paraigua i la màquina d'escriure sobre la taula de dissecció). Aquesta fórmula, en la meua opinió, es repeteix al llarg de la història amb matissos i en mitjans diferents, com poden ser el collage, l'*assemblage*, la poesia visual..., i així fins als nostres dies, en què ha estat absorbit, per la seva capacitat de comunicació lateral, pel món de la publicitat. La fórmula magistral es converteix, així, en mercaderia. En els meus primers treballs amb objectes també havia investigat aquesta via, però la consciència d'aquest fet i el meu desig de trobar respostes a preguntes de caràcter més ontològic m'obligà a fer un treball de reducció, buscant més l'essència humana en les traces d'allò que l'home fabrica que no pas juxtaposant elements per aconseguir el reflex d'un estat psicològic o emocional. Això em portà a interessar-me per l'*l* de la fórmula inicial i declinar la suma d'elements.

També hi ha una voluntat de coherència en aquesta economia de mitjans i d'intervencions, quan un parla de precarietat o es fa referència a col·lectius humans vulnerables o poc afavorits.

Per altra banda, la teva obra gira al voltant de les pors, les incerteses i el fracàs, temes molt presents en l'imaginari col·lectiu d'una societat que, com diria Zygmunt Bauman, és endèmicament líquida, imprevisible... Tot i la gravetat d'alguns dels casos que plantejes, semblaria que ho fas de manera desenfadada i amb certa naturalitat, com qui sap que es troba en zona segura. Quin paper creus que té l'art en aquests territoris?

Bé, permet-me uns petits matisos: la meua obra no gira al voltant de les pors, les incerteses o el fracàs, però constata que aquests elements formen una part molt important del nostre esquema funcional i, o bé fa ús de la narració que aquests elements fomenten, o bé es reconeix dins els paràmetres que aquests sentiments o percepcions (individuals o col·lectives) comporten. La naturalitat amb què tot això és tractat radica precisament en la consciència clara que tinc d'aquest últim fet.

Per altra banda, tampoc soc conscient d'estar plantejant cap cas; per tant, tampoc en conec la gravetat, però sí sé que a la meua mirada hi ha una certa absència d'optimisme no exempta d'esperança: les coses són el que són, però precisament la facultat de poetitzar o de filtrar-les a

través de l'humor (respectant la distància entre tots dos, que és molt variable) potser no les farà millors, però sí que ens augmenta la nostra consciència de l'entorn i les nostres possibilitats de dirimir-nos més satisfactòriament amb aquest. Això passa clarament, per exemple, amb la poesia de Wislawa Szymborska, o inclús en la bellesa horripilant dels poemes de Charlotte Delbo. Per a mi, potser aquest és un dels rols de l'art.

El funcionament del museu com a màxim exponent de la cultura a l'espai públic i els seus mecanismes de presentació de l'obra d'art han estat altres focus de treball teus. Has apel·lat al treball invisible del personal de sala, als transportistes, als muntadors, a l'anàlisi del projector com a dispositiu expositiu...

En un món on tot s'ha espectacularitzat, hi ha un model de museu dominant que no s'ha sostret a aquesta tendència. Nous macroedificis, campanyes publicitàries i producció creixent de merchandising com a font d'ingressos. També existeixen centres d'art que funcionen amb recursos més limitats i s'han de dirimir amb esponsoritzacions amb condicions imposades. Aquesta dramaturgia reque-

reix tot un entramat d'actors humans que sovint no consten en el relat oficial de les exposicions, un fet que algunes vegades pot entrar en contradicció amb l'esperit o el relat d'algunes de les mateixes propostes expositives puntuals d'aquests museus/artistes.

El cas de Van Gogh és paradigmàtic: ell estava interessat per la classe treballadora del camp del seu temps («gent que treballa amb les seves mans», deia), que apareixien en alguns dels seus quadres i dibuixos, però en la translació d'aquest interès als nostres dies i dins el context dels museus que mostren els seus treballs, s'ha omès una mirada o una posada en valor del segment equiparable (personal de neteja, per exemple) a aquell que motivà el pintor i que també forma part del microunivers museu i que participa, tot i que d'una manera bastant invisible, en la construcció del relat oficial de la figura mítica de Vincent van Gogh.

També hi ha uns codis que artistes i curadors maneguem en la posada en escena de les obres i que en ocasions doten aquestes d'una veracitat augmentada que em sembla qüestionable i que pot incidir en la mirada de l'espectador. La gestió autocrítica i honesta d'aquests codis marca

la diferència entre una obra creïble i una que em fa sospitar, entre curadoria o espectacle (un espectacle que igualment pot estar disfressat de quelcom espartà).

Revisar l'ús d'aquests codis i revisar la importància dels grups humans o professionals que participen en la construcció dels relats, per humil o discreta que sigui, em sembla quasi obligat dins una forma de treballar que pretén ressignificar o posar en valor les coses desapercebudes que ens envolten. Són part de l'entorn immediat, revisables com ho és qualsevol objecte del meu entorn domèstic o trobat a les meves passejades per la ciutat.

A l'expo de Tecla Sala, per exemple, vaig trobar una vigilant de seguretat, la Yoli, que va retitular les 43 peces que exposava d'acord amb uns seus criteris, totalment personals. Vaig trobar aquesta llibertat molt interessant, i de fet estic valorant la possibilitat de fer-li una proposta per a un projecte conjunt.

En el teu currículum hi consten ja més de 30 exposicions individuals a ciutats com Barcelona, Madrid, Londres o Nova York. Què t'ha aportat, exposar aquest passat 2017 un projecte de gran escala com *La pràctica impossibilitat del dejuni* al Centre d'Art Tecla

**Sala de l'Hospitalet, en un context, a priori, més local?
Una exposició que, a més a més, ha estat seleccionada
per als Premis ACCA 2018.**

Tecla Sala és un espai de 1.200 m² situat al mig d'una ciutat petita a escala estatal. Fer un ús coherent d'aquest espai quan la meua obra no es caracteritza per posades en escena grandiloqüents o a gran escala ha suposat, primer que tot, la possibilitat d'afrontar un repte d'una magnitud que encara no havia atacat, deixant constància d'això mitjançant la producció d'un catàleg molt cuidat, dissenyat per l'Anna Subirós, i tot emmarcat en una localització geogràfica que encaixa perfectament amb l'esperit del meu discurs de posar en valor allò proper però moltes vegades desaparebut.

Per altra banda, Tecla Sala té un projecte educatiu brutal, amb nens i adults, en el qual m'he intentat involucrar tant com he pogut. Amb el suport de la direcció, la Teresa Rubio i l'Úrsula García fan una gran tasca per aproximar l'art a tot tipus de públics. Ser útil per a aquest programa ja m'ha suposat una gran satisfacció, recompensada de sobres després de veure els treballs que tants nens han fet a les escoles a partir d'aquesta expo.

Si la teva pregunta va més orientada a l'impacte que aquesta exposició pot tenir en relació amb la carrera d'un artista, penso que, a escala internacional, com totes, serà hipermodest. Als últims quatre anys la possibilitat de fer una expo semblant va estar a prop de cristal·litzar en un altre museu dins el territori espanyol, i de fet la proposta de Tecla Sala estava supeditada, en termes de dates, a la confirmació d'exposició per part d'aquesta institució, però el conflicte entre el personal del museu i les polítiques pressupostàries del govern local, que afectaven el conjunt de la programació, van desencadenar la renúncia de l'equip directiu del museu, i tot va quedar en no res. Tampoc va quallar l'oportunitat de fer el pavelló català a Venècia, amb un projecte individual molt diferent i a proposta de Carolina Grau, i on vàrem quedar finalistes per a la 56 edició, que va guanyar l'Albert Serra. De manera que l'oportunitat que em brindà Tecla Sala m'ha permès donar forma a una energia acumulada durant cert temps. La generosa col·laboració de tot l'equip humà de Tecla Sala i l'acompanyament curatorial d'en David Armengol han suposat fer possible un projecte que, sense cap caràcter retrospectiu, ha ajudat a endreçar una part important del meu treball, fent-lo visible en un context que ha anat

una miqueta més lluny d'allò ultralocal. De fet, i de manera inesperada, arran de la publicació del catàleg d'aquesta expo ha sorgit una proposta d'expo en una galeria de Nova York i la participació en una expo col·lectiva a la Pratt Manhattan Gallery el passat desembre, amb gent interessant, com l'Alan Berliner. Són petites coses. I pel que fa a la nominació, molt content, sí.

Quin sentit té elaborar una cartografia d'artistes de mitjana carrera en el context de Barcelona?

La utilitat que se li doni i l'extensió d'aquesta cartografia ho determinarà... L'important és que hi hagi una rotació de noms i que no sembli que els que estan en aquesta exposició són els únics. Hi ha molts més companys i companyes artistes que podien haver-hi estat i no hi són..., i un mateix és conscient que en podria estar perfectament fora. De fet, és una tradició local a la qual estic acostumat, ha, ha, ha!

Què destacaries dels onze anys que vares passar a Londres? Què et porta a prendre aquella decisió?

Si ara anés un mes a Zagreb, on no he estat mai, i en tornar algú em fes aquesta pregunta, segurament faria una

llista bastant llarga de coses que m'han semblat destacables. Imagina-t'ho, després d'onze anys! Per aquesta raó, penso que això requereix una resposta massa àmplia que no et puc respondre en quatre línies. O, potser, d'aquests onze anys destacaria que ja no es poden tornar a viure.

I pel que fa a la decisió d'anar-hi, parlem del període 1989-2000, i va ser una resposta intuïtiva a la voluntat de sortir del meu àmbit local per conèixer una nova cultura, al desig de tenir a l'abast una ciutat que oferia molts estímuls i a la necessitat de trobar un lloc on els horaris laborals em permetessin compaginar el treball amb la pràctica de la pintura, que és el que m'interessava llavors. Van ser les mateixes raons que podien portar a fer aquest viatge a qualsevol jove de la meua generació. Res d'especial, a part d'un desig afegit de veure de primera mà les pintures de Lucian Freud i d'intentar conèixer-lo. Però això seria també una història massa llarga d'explicar.

Entrevista a Javier Peñafiel

Laura Anglès Torrents

En un ejercicio de autodefinición, Javier Peñafiel (Zaragoza, 1964) se describe como un dibujante que se sirve de voces —«a veces, un escriba», puntualiza. Y en esta hibridación entre dibujo y escritura puede articularse su obra, un trabajo que explora estas «voces» vehiculadas a través de sus narrativas más íntimas, discursos que acaban por desgarrar la existencia del sujeto contemporáneo. Desde la exploración del deseo de intimidad hasta las dificultades en la comunicación personal o el cuestionamiento de las dinámicas del sistema arte. Un estilo dolorosamente poético y abierto caracteriza su obra, que, cual abismo, se abre al público. La preocupación por la vida política del individuo, la biopolítica, le conduce a explorar nuevos formatos que acomoden un discurso amenazado por la obsolescencia del formato expositivo tradicional. De ahí que su trabajo se exprese en muchas ocasiones a través de conferencias dramatizadas («confedramas»), publicaciones y libros de artista.

Especulando precisamente acerca del mismo formato que nos ocupa, la entrevista, quiero remontarme a la que hiciste en 2004 a Martí Peran, en la que invertíais los roles de artista-entrevistador y tú mismo dirigías las preguntas al comisario, que ahora era el encargado de interpretar y comentar tu obra, alterando la dinámica artista-comisario en la que el artista actúa de acuerdo a un modelo creador. Esta estrategia puede extrapolarse directamente a tu obra, que plantea una maniobra parecida, y adopta así una función catalizadora, además de evocar a su paso la lectura del receptor.

Martí y yo conversamos siempre en esos términos desde entonces. Nos saltamos los gestos y posturas de curador y artista. Mi trabajo se inició así también, como una desobediencia al modo artista y también a lo normativo y lineal de su desarrollo.

¿Y cómo evolucionó? ¿Mantienes tu espíritu de juventud o te has suavizado?

El conocimiento del clientelismo institucional y de la endogamia ensimismada a lo largo de mi profesión me han radicalizado hasta un extremo difícil y no sé si operativo.

¿Cómo se gestiona una amistad entre curador y artista sin caer en amiguismos y dinámicas perversas en la institución del arte?

Por empatía, ética y alegría; con eso se previene de las malas prácticas. La amistad se construye en mi caso así, no compartiendo copas, gastroterror, etc.

«50% humor dramatizado, 50% amor desdramatizado» es una de tus propias frases axiomáticas que mejor describe tu trabajo. ¿Qué función ocupa el humor en tu obra?

Como dice Rosemarie Trockel, «la ironía me salva del cinismo». A mí lo que me lleva a trabajar es cuestionar el patetismo de la especie en su expresividad. El humor actúa el amor, por decirlo de alguna manera, nos desdramatiza; y viceversa: el amor cuida al humor de su crueldad.

Los grandes paradigmas modernos quedan en entredicho en tu trabajo. Las narrativas se quiebran, los

mitos desaparecen. Una de tus propuestas es precisamente romper con la idea de la obra biográfica del artista, que suplantas a través de la ilusión biográfica. Sin embargo, tu obra es un reflejo de tus preocupaciones más íntimas, de tus narrativas más profundas.

En la conectividad, lo falso es constitutivo, y eso es un problema por debatir, no sé si posmoderno o moderno. Para mí, tiene mucho más de higienismo libertario, es política mi opción respecto a la cultura. Casi te diría que mi tipología es de agricultor.

Hablando de higienismos, no podemos evitar pensar en tu obra *Tu extrema higiene* (2017), que precisamente expones en la muestra *Materia Prima* de Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona. ¿Mi extrema higiene me descubre como individuo narcisito e aislado, impertérrito ante la falta de higiene de los demás?

No, todo lo contrario: la higiene del primer mundo es extractiva respecto a la del resto de la corteza terrestre. Se refiere a ese problema.

**¿Por qué elegiste esta obra para *Materia Prima*?
¿Cómo se acomoda tu obra a la exposición? ¿Se crean
nuevos vínculos?**

La verdad, elegí esta obra porque tiene condiciones distintas respecto a las formalizaciones mayoritarias en Barcelona. Y porque las confedramas, que son mi centro de interés, se habían mostrado en Arts Santa Mònica en junio de 2017. Este trabajo presentado es mi particular agenda de preocupaciones.

Nietzsche abraza al caballo cuando este cae rendido ante los fuertes azotes del cochero y, entre sollozos, le pide perdón. Un antiespecismo parecido puede extraerse de la confedrama *Perfeccionando muerte* (2016). «Los animales somos decisivos en las matanzas espectaculares», afirmas en él para luego ocultarte bajo la cabeza de un caballo y mimetizar sus gestos. ¿De qué manera la muerte, una muerte animal, trasciende la especie para convertirse en antiespecista?

Creo que precisamente no se trata de trascender. La muerte es muerte desnuda, nunca entierro. Es una sucesión de errores celulares la muerte de cada ser vivo. Hay que preguntar quizá cómo ha muerto el muerto, en qué

condiciones, y también, esta vez siguiendo no a Nietzsche sino a Cristo, dejad que los muertos entierren a los muertos. Mi antiespecismo ahora está unido a, por un lado, el entendimiento con el animal afuera de mí, nunca con el animal como mascota; y en lo respectivo a la trama humana, mi posición es desnatalizadora. Y también me importa el derecho a una muerte digna, el acceso a la imagen de la propia muerte y el acceso a la eutanasia para los humanos que la necesiten vivir.

Remontándonos de nuevo al mismo formato, ¿de dónde nacen las confedramas?

Ya en 1997, con *Agencia de intervención en la sentimentalidad* tenía una necesidad de activos teatrales más que formalizaciones performativas. Vienen de un pedido del proceso de trabajo en sí mismo, resultado de conversaciones, de preguntas y respuestas verbales o escritas. No veo otra forma de comunicar lo que me preocupa ahora, ni el trato con los objetos, los dispositivos tridimensionales, etc. me dan lo que la asamblea del teatro procura. Sin embargo, el dibujo o trabajos como los que he presentado en esta exposición sí aportan suplementos de sentido

desde la experiencia del archivo doméstico, tan mediado como meditativo.

En 1997 creabas un personaje que te acompañará a lo largo de tu trayectoria como artista, el Egolactante. Un infalible personaje-tipo que arrojas al mundo, en apariencia tuya –o tú en apariencia de él–, como bien apuntas, y que expresa el narcisismo último de la subjetividad moderna. El individuo se encuentra sumido en un contexto de incertidumbre e inseguridades, que intenta suplir a través de la construcción de una identidad propia, una identidad que lo distinga como ser único e individual. Se trata de un sujeto en el que opera de manera mimética un proceso contemporáneo de inversión: el infante pierde prematuramente su condición de niño, mientras que el adulto consume ávidamente roles y objetos infantiles. ¿Qué aspectos conserva el adulto que lo trasladan a ese mundo infantil? Alternativamente, ¿qué condiciones arrastran al niño a la edad adulta?

Las neuronas espejo nos confirman que cognitivos, lo somos, pero no por placer, sino por mimetismos. Creo que el patriarcado se funda al destruir a la madre, y lo hace a

través de la insatisfacción absoluta del hijo. Quizá porque este es trágicamente mimético y desea dejar de serlo pero no tiene éxito; en una sociedad tan monótona como la del sujeto consumidor, no es nada fácil. El problema ya no es el narcisismo sino un *selfismo* dotado de una ansiedad institucionalizada. ¿Se puede ser algo más que ansioso y mimético con un teléfono móvil desde los once años? Solo si se dibuja el mismo tiempo que se permanece frente a las pantallas. Eso sí, con goma de borrar. En ese sentido, Egolactante anticipaba muchas cosas del *selfismo* actual en 1997 y ahora queda mascota cruel, cien por cien hijez. Es realmente ese adulto infantilizado el que alimenta a Egolactante de contenidos reversibles. Parece que el dibujo se anima con tanto *selfismo* parasitario. Lo imaginaba, pero no imaginaba hasta qué punto sería desesperado Egolactante a día de hoy.

Después de veinte años, en los que Egolactante ha ido evolucionando y adaptándose a distintos formatos – desde la escultura hasta la web *egolactante.com*, vinilos, una pieza radiofónica y muñecos–, ¿cómo podemos reinterpretarlo?

Egolactante ahora es una mascota. Se convirtió en animal doméstico. Tiene una columna demasiado pesada para su altura y problemas digestivos, como tantas otras mascotas.

¿Morirá Egolactante algún día?

Está a salvo, es resurreccional.

Tu obra se caracteriza por una hibridación de formatos, que transita desde la escritura y la pintura hasta el dibujo, la escultura, el teatro o el vídeo. En el caso del dibujo observamos una evidente resistencia a la digitalización imperante, que también se expresa a través de la escritura, motivo que acompaña tu obra gráfica y que actúa como tal. ¿Cómo entiendes el influjo de la caligrafía? Observo una naturaleza escultórica en tu trazo, un escribir cursivo especialmente reconocible por los vacíos rellenos que singularizan las letras.

Soy grafómano, cada día dibujo y escribo a lápiz casi todo. Ya no reconozco la diferencia entre escribir y dibujar; se traducen mutuamente. Comencé a escribir de esa forma escultórica que dices. Criticando los diagnósticos

de los grafólogos, me preocupa la sustitución de las identidades por los diagnosticados; es un campo de trabajo de hace años. Adopté grafías diagnosticadas como fobias o esquizopatías y fundé con ellas mi propia grafía de mano, para demostrar quizás que en cada diagnóstico hay una criminalización punitiva.

En una entrevista con Gloria Picazo recuperas una frase de María Zambrano que dices describe bien tu proceso de escritura. Zambrano habla de «borrar el usual decir» como una práctica de emboscada a la palabra y que bien refiere tu silencio, tu no-decir, ese impedimento al que sometes al público.

En las relaciones prioritarias, en el uno a uno, lo que no nos decimos es lo que nos transforma. Es fácil seducir diciendo, pero es mejor intuir el entredicho, lo inadvertido, el malentendido. Intento crear campos de dicción o escritos que lleven a esa posibilidad.

Se puede percibir una voluntad moralista en tus obras, que abrazas y aceptas placenteramente.

Muy con placer. Deseo la transformación de la realidad y no su eliminación. Sí, detesto el biofascismo hegemónico.

¿Qué papel ocupas entonces como artista?

No es necesario el diagnóstico para esta función.

En 1999 escribes *Tragedia de las corporaciones*, una obra de teatro que, comentas, no ha leído nadie enteramente a excepción de algunas mujeres. ¿Percibes diferencias entre un público femenino y masculino en la recepción de tu obra? (Entiéndase la pregunta en el contexto de un binomio performativo imperante.)

Las y los mujeres no son seniles de inmediato, como ocurre en la tradición monótona masculina. Y la cultura patética es distinta y el rendimiento no es una palabra en común. Creo que trabajo para los y las mujeres, lo compruebo cada día de trabajo público. Hay algo también: la anticipación, el erotismo del anticiparse. En muchos textos trabajo con eso y veo distintas recepciones, es algo más oscuro... que me produce una intensa alegría al reconocerlo.

Tu obra se ha ido levantando a caballo entre Barcelona, Nueva York, Brasil, Lisboa, Sineu o Mallorca. ¿Cómo determina la ubicación tu producción? ¿Cómo funciona tu proceso de trabajo?

Llevo dos inviernos ya en Sineu, un pueblo silencioso, extraño del todo, que me descansa. A tanto cansancio, tanto descanso. Continúo viajando demasiado, cada mes tengo que volar varias veces; no lo haría si no fuera necesario para sobrevivir económicamente. No tengo carnet de conducir, detesto las cuatro ruedas, soy deliberadamente lento y deseo andar cada vez más. Pero la producción no está determinada por esto: mis confedramas se hacen en ciudades y en contextos concretos y espacios elegidos. Puedo trabajar en todas partes, nunca tuve un estudio pero sí viviendas de trabajo que me hacían escapar de la guillotina doméstica. Puedo ir mañana a Sao Paulo tres meses, sin que me afecte porque no he creído nunca en la ciudad como importancia, sino en las personas del encuentro. Si me preguntas cuáles son mis estudios favoritos, te diré que paseos y distancias recorridas a pie y sus conversaciones. Sin embargo, trabajar en Lisboa o Valparaíso es parecido y no encuentro otra razón que subir y bajar colinas...

La exposición, comentas en una entrevista a Jaime Cerón, tiene un perfil necrófilo, que queda obsoleto ante la proliferación de nuevos medios y articulaciones en el mundo expositivo. Es por eso que para suplir sus carencias optas por las conferencias performativas o las publicaciones o libros, que concibes a modo de piezas.

Sí, el cubo blanco nos llevó a la anorexia y luego lacaron nuestras cuevas. La vida oral es mejor, definitivamente, para mí. Y también la distribución editorial.

Desde los títulos de tus exposiciones hasta tu obra misma hay una constante evidente expresada a través de frases rotundas, definitivas, de una poética intensa. Una suerte de aforismos que inundan tu trabajo. ¿Por qué este formato?

Escribir en clave de síntesis y desdoblamiento, alejarme del ejercicio persuasivo de la prosa proselitista. La poesía, o lo que reconocemos como tal, es vulnerable incluso cuando persevera. Hay que dar –al cierto cosmos– del lado del misterio. Todo lo demás me parece jerarquizante,

un ejercicio de autoridad y patetismo de especie. Maldonado dice que mis textos están destilados; Rita Só, sin embargo, los ve deshidratados. Ya ves...

¿Cuáles son tus autorxs preferidxs? ¿Qué admiras de ellxs?

Tantos... Intento ser el mejor público posible.

La anticipación, sus desdoblamientos. Eso les une a mis amores.

En tus textos aparece una profunda y cínica crítica al sistema de arte institucional. Tienes aquí un espacio para expresar tu malestar ante la escena del arte barcelonés, si quieres ocuparlo.

Sirve para cualquier escena de la institución arte. Detesto la endogamia, nos quedamos sin públicos, somos nuestro público por ejercicios mediocres de clasismo y pereza. Mi trabajo va contra esto, con apariciones en muy diferentes espacios desde 2008.

¿Quiénes son los necrópatas del cinismo de la nueva institucionalidad? ¿Y los necrófilos de la historia del arte?

No criminalicemos en concreto. Nunca descender a su nivel patógeno. Se trata de escapar de la vida pugilística, no de aumentarla.

La ambigüedad de tus obras, descontextualizadas, abiertas, puede dificultar su comprensión, ante un receptor que tiene que hacer un esfuerzo para adentrarse en tu universo. ¿Cómo debe enfrentarse a tus obras el público (o cómo te gustaría que lo hiciese)?

Para muchos es lo contrario a lo que dices, quizá porque roban lo que les afecta y completan sin prejuicios esta propuesta que está abierta del todo. Mis trabajos van contra el cinismo de la multiinterpretación. Antes las llamaste «moralistas», con cierto sentido. No soy monofocal, ni proselitista tampoco. Me interesa la posición anti-autoritaria fundamentalmente en la oralidad.

Chus Martínez utiliza el adjetivo *críptico* para describir tu obra. No sé cuán exacto te parece.

No hay por qué comunicar evidencias, este es mi caso. Nada es hermético, solo el cierre de cada persona, su voluntad de autocensura o el índice de su desinterés, pero incluso eso no se puede mantener toda la vida en el mismo tono.

Quizás no tenga sentido una posible catalogación, pero ¿cómo te definirías a nivel artístico, si es que es posible articular una identidad artística?

Soy un dibujante que se sirve de voces, a veces un escriba.

¿Qué sentido tiene elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

La curiosidad por ver qué hace insistir a tantas personas en una dificultad tan severa.

¿Qué compartes con los artistas que conforman la exposición?

Características de una época y el resto de una ciudad.

¿Echas de menos a algún artista en esta cartografía?

¿Por qué tendría que incluirse?

No ha sido mi trabajo. Nunca he deseado ser comisario por el terror de la elección.

¿Con qué comisario te gustaría trabajar en tu próxima exposición?

Estoy siempre contento con los comisarios con los que he trabajado. He tenido suerte, pero también intuición, al renunciar a muchas propuestas que me hubieran hecho decirte lo contrario. Acabo de terminar una con cuatro comisarios suizos e italianos y ahora mismo estoy con María Morata, Juan de Nieves, Oriol Fontdevila y Diana Padrón en experiencias totalmente diferentes. Eso es quizás lo más emocionante, la suma de diferencias radicales.

En abril del año 2000 ya formabas parte de los artistas elegidos por Manel Clot para definir la «escena artística» barcelonesa en la exposición *Inter/zona* organizada en la Virreina. ¿Consideras que te encuentras en tu *mid-career*?

Nunca fui un artista de carrera. Tengo la misma edad desde nuestro parto, una fecha de nacimiento. Luego vino una sucesión de errores celulares que tienen fecha de caducidad. Esa muestra fue una fiesta compartida, en realidad.

¿Qué temas te obsesionan actualmente? ¿Por dónde apuntan tus próximos trabajos?

La muerte. El derecho a la imagen de la propia muerte.

El final de la familia reproductiva.

El deseo de intimidad.

Confedramas y libros es lo que haré los próximos años.

Entrevista a Joan Morey

Christian Alonso

Joan Morey investiga las potencialidades del lenguaje y la gramática de la performance, medio del cual se sirve para explorar cuestiones centradas en el cuerpo y su representación, en los mecanismos de control, o en los devenires de las subjetividades múltiples que puede albergar. Con frecuencia, sus dispositivos de experiencia se desarrollan en base a un engranaje de instrucciones, normas y protocolos que deben acatar intérpretes y responsables de documentación y que también se extienden al público. En sus performances convoca simultáneamente cuerpos de intérpretes, documentalistas, espectadores, y sus formas de ver, entender, sentir y actuar en el acontecimiento. Joan Morey se implica activamente en la conceptualización de cada performance, en su diseño de producción y en la dirección de los procesos de trabajo, pero se coloca al margen durante su desarrollo. De esta forma, consigue crear «maquinarias de producción autónomas»

que expanden el rol del arte, en cuanto práctica cultural, al ámbito de lo social.

Tomemos como punto de partida tu proyecto *Il Linguaggio del Corpo* (2015), presentado en Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona en el contexto de la exposición *Materia Prima*. La pieza audiovisual arranca de una performance en tres actos a puerta cerrada que se ideó y desarrolló en la Real Academia de España de Roma, en el marco del programa de becas MAEC-AECID, del que fuiste beneficiario. Centrémonos en la performance en sí. ¿Nos podrías explicar de qué trata? ¿Cuáles son sus referencias?

Il Linguaggio del Corpo es un trabajo de investigación transversal que relaciona dos disciplinas artísticas que emplean el cuerpo humano o su representación: la escultura y la performance. El proyecto se concibe como un *site-specific* donde el legado artístico de Roma, en concreto el escultórico, actúa como materia prima de la obra y acota el proyecto. El planteamiento es muy simple: consiste en un estudio de los gestos y movimientos del cuerpo en la escultura clásica occidental y su traslado al

medio vivo de la performance. Para tal fin se elaboró una metodología que, desde un posicionamiento crítico en el ámbito de la performance, fuese capaz de tensar la idea de cuerpo como receptáculo y máquina de resistencia. Al mismo tiempo, el cuerpo del intérprete formaría parte de un engranaje o sistema cerrado, entendiendo así la performance como una maquinaria de producción capaz de funcionar con cierta autonomía. Por otro lado, fue muy importante para el proyecto la incorporación de conceptos tales como *embodiment*, interpasividad o desbordamiento en los procesos de trabajo, o la eliminación del lenguaje verbal durante la ejecución de la obra. Estos rasgos enmarcan *Il Linguaggio del Corpo* en un plano discursivo que hace posible otras maneras de entender y pensar la escultura y tomar conciencia del cuerpo y sus capacidades físicas, ya sea desde el lenguaje o desde el texto argumentativo que atraviesa el proyecto.

¿Nos podrías contar más en detalle cómo exploras las políticas de representación del cuerpo en estas traslaciones de la escultura clásica al medio de la performance? ¿Qué ideas estéticas se esconden detrás de la elección de los grupos escultóricos reunidos en los tres bloques de trabajo que titulaste «Berniniana», «Le

Fontane» y «Belvedere»? ¿Por qué se estructura en tres actos?

La estructura formal de *Il Linguaggio del Corpo* estuvo condicionada por circunstancias distintas. Al idear el proyecto deseché la utilización de los *capolavori* de la escultura como punto de partida, pero tuve que recular en ese aspecto en las primeras probaturas con los intérpretes. También se descartó desde un principio cualquier ordenación de los referentes escultóricos por cronología, movimiento o estilo, lo que desencadenó la esquematización del proyecto en bloques de trabajo organizados mediante un ejercicio de reducción basado en otros parámetros. Simplificar el proyecto a esa forma más breve y menos compleja tuvo más que ver con la organización interna, los espacios físicos que acogieron la performance, el número de intérpretes necesario y, sobre todo, con la gestión del presupuesto.

Il Linguaggio del Corpo se configuró finalmente como una performance en tres actos: el primero, denominado «Berniniana», resume en una secuencia de movimientos entrelazados la representación del cuerpo femenino en tres esculturas de Gian Lorenzo Bernini –*La Verità* (1646-1652), la *Transverberazione di santa Teresa*

d'Avila (1647-1652) y *L'Estasi della beata Ludovica Albertoni* (1674)–; el segundo bloque, «Le Fontane», plantea un estudio del desnudo masculino en relación con el movimiento cíclico del agua desde las esculturas que conforman tres fuentes romanas –Fontana di Marforio (siglos I-II d. C.), Fontana dei Tritoni (1610) y Fontana dei Quattro Fiumi (1651)–; y, por último, el bloque «Belvedere», que aborda la contracción del cuerpo en la escultura y su fragmentación mediante cinco variaciones libres del *Torso del Belvedere* (siglo I a. C.). Estas tres partes, actos o capítulos tomaron tres espacios cerrados para su desarrollo: el Tempietto di Bramante y las salas de exposición y el Salón de los Retratos de la Academia, respectivamente. Cada emplazamiento marcó y delimitó la amplitud o concreción de cada acto en el número de intérpretes y su disposición espacial, y definió en su conjunto la dramaturgia general de toda la performance.

Afirmas que en tus propuestas la propia realización de la performance es indivisible de la organización previa (planificación técnica, preproducción) y de la comunicación posterior, es decir, que forman un todo unitario. En el caso de *Il Linguaggio del Corpo*, ¿cómo

concebiste el despliegue de la performance en términos operativos y logísticos? ¿Qué agentes involucraste en el equipo de trabajo? ¿Qué papel ocupaste en la toma de decisiones?

Considero fundamental trabajar la temática y la conceptualización de la obra conjuntamente con el esquema de producción. El principal motivo se debe a que no utilizo mi cuerpo como ejecutor de la performance y necesito colaborar con otros profesionales; e incluso el hecho de que no pueda autofinanciar mis proyectos y esté limitado al presupuesto que proporciona una beca o premio o al que asigna la institución u organismo que acoge el proyecto. En el caso de *Il Linguaggio del Corpo*, al tratarse de un *site-specific* todos los intérpretes y componentes del equipo técnico, así como las esculturas referenciales, procedían del contexto romano, lo que facilitó considerablemente la organización y logística o la administración del presupuesto de forma rentable.

Por otro lado, y por una decisión metodológica, delegué algunos aspectos creativos en otros profesionales, con el fin de que el proyecto tuviese un significado mayor para quienes lo llevarían a cabo. Trabajé mano a mano con la

coreógrafa y bailarina Marta Ciappina, que no solo se encargó de seleccionar a los intérpretes de la performance sino también de idear un sistema de mediación interno con el que los intérpretes se comunicasen durante la acción sin utilizar el lenguaje verbal. Para el registro audiovisual conté con Leonardo Aquilino como director de fotografía, quien diseñó un equipo de colaboradores de la RUFA-Rome University of Fine Arts como responsables de la documentación. También trabajó en el proyecto el mismo personal de la Academia y otros profesionales para la adaptación de espacios, maquillaje/pelequería, atrezzo, etc. Cabe decir que antes de que alcanzase su forma final, el proyecto pasó por múltiples etapas en las que se amplificaba y retraía de forma orgánica y en las que fueron necesarios técnicos de museos, el equipo de gestión administrativa de la Academia, una ayudante de producción y el apoyo de otros becarios. Mi rol como autor se centró en la conceptualización de la obra, en delimitar su estructura y diseñar la maquinaria de producción, en acompañar los procesos de trabajo y, sobre todo, en la creación de un marco de experiencia en el que interviniesen las formas de ver, entender, sentir y actuar de todos los colaboradores. Intentar dirigir esos aspectos desde una perspectiva convencional es del todo inútil.

Consideras que *Il Linguaggio del Corpo* supone una ruptura y a la vez un cuestionamiento de tu forma de trabajar en tus anteriores proyectos. Este giro coincide con tu proyecto de generar una «maquinaria autónoma de producción performática», como te sueles referir. ¿Nos puedes explicar en qué sentido?

Este proyecto nace específicamente de la necesidad de cuestionar lo que hago y el porqué, de revisar o explorar otros métodos de trabajo o de identificar fórmulas adquiridas para gestionarlas de otra manera al ponerlas en diálogo con las ideas específicas que trata este proyecto. Para *Il Linguaggio del Corpo* fue necesario retroceder hasta la esencia de la performance, a su herramienta más básica: el cuerpo. Pero no un cuerpo tal y como lo había entendido hasta ese momento (como amplificador del discurso, portavoz del guion y objeto de encaje en la obra), sino un cuerpo como sustrato de inscripción y de construcción cultural. La minimización de los pivotes conceptuales en *Il Linguaggio del Corpo* me condujo a la danza y a Yvonne Rainer, a la historia del arte y a Winckelmann, a la escultura clásica y la arqueología, para los que la ciudad de Roma fue el máximo detonante.

Volver al origen de la representación del cuerpo en la historia del arte occidental y analizar el modo en que la danza posmoderna reaccionó a los límites de composición y de presentación de la danza moderna, forzaban a repensar el cuerpo (en y desde la performance) como algo construido y performativo. Por este motivo tomé la decisión de que los cuerpos (de los *performers*) debían «funcionar solos», como máquinas autómatas capaces de repetir estructuras de lenguaje. La performance *Il Linguaggio del Corpo* no necesitaba de guion ni partitura, sino de una serie de instrucciones y normas que permitían a los intérpretes adoptar roles duales entre la actividad y la pasividad. Para los responsables de documentación se plantearon esquemas conceptuales que hacían del registro algo cíclico y repetitivo, y su rol activo dentro de la acción agotaba físicamente sus cuerpos e interfería en el registro de la obra. A su vez, negué mi participación en el desarrollo de la performance, que marcó un «salir de» o permanecer al margen de la obra con el objetivo de comprobar la eficacia o fracaso de ese modelo de producción «maquínica» creado exprofeso.

Las esculturas cobran vida en la performance, que pasa a tener otra corporeidad en la instalación audiovisual y sonora en el tríptico dispuesto en *Materia Prima*, el cual disuelve la distancia entre el espectador y la obra, entre sujeto y objeto. Se deja de privilegiar el ojo sobre el oído, todos los sentidos están convocados a participar. Este continuum es un rasgo distintivo de tus performances, donde intérpretes y espectadores son la misma persona. ¿La performance puede redimir al arte en tiempos de crisis?

En tu pregunta tocas diversos puntos que pueden confluir en un único sustrato pero que deberíamos tratar por separado. Una cosa es *Il Linguaggio del Corpo* como proyecto de performance y otra distinta la obra derivada del proyecto en formato audiovisual. Mi manera de entender y utilizar la performance suele tomar al público como uno de los elementos fundamentales del discurso, ya sea implicándolo o negándolo. Los tres actos de la performance *Il Linguaggio del Corpo* se llevaron a cabo «a puerta cerrada», lo que significaba no integrar a un público ajeno a la obra durante su tiempo de ejecución, sino considerar que el público de la performance son el conjunto de intérpretes y los responsables del registro audiovisual. De

esta forma, ejecutores y equipo técnico identificaban la acción y situación in situ y se ubicaban en ella como en un laberinto de espejos. Este parámetro excluía el uso de guion, incluso para el equipo técnico, ya que tanto la acción de los intérpretes como los materiales documentales debían estar sujetos a la experiencia performativa en/desde el interior de la performance.

Il Linguaggio del Corpo se organizó en tres «encierros» de una hora de duración, y posteriormente desencadenó una pieza audiovisual que sintetiza esas tres horas de performance. La pieza resultante no es más que un constructo realizado a partir de restos de audio y vídeo tomados durante la performance y que abren un nuevo relato en un lenguaje y codificación distintos. Por ese motivo, la formalización de esta obra también se separa en tres partes que se muestran a la vez como un todo, colocando en la sala de exposición un incómodo tríptico de pantallas sujetas a puntales que generan un dispositivo de mediación tecnológica anclado en la arquitectura. El propósito de este *display* es mantener la tensión que se genera en la performance original y al mismo tiempo indicar al público su relación de exterioridad con la obra, señalándole constantemente ese «tú no estuviste aquí». De esta forma,

el espectador debe tomar decisiones sobre qué posición adoptar ante la pieza asumiendo su corporeidad dentro de una «amodalidad» perceptiva, ya que este tríptico audio-visual se organiza como un espectro en el que los modos de percepción aparecen separados: lo auditivo ocupa todo el espacio, incluso más allá de la sala; lo visual está fragmentado en tres pantallas separadas entre sí; y lo cinestésico depende del lugar que adopte cada espectador en relación con estas.

En cuanto a tu pregunta sobre servirse de la performance en tiempos de crisis, tan solo podría decirte que no creo que la performance libere al arte de sus mecanismos habituales, pero sí hace posibles otras formas de hacer que requieran revisar, actualizar o ampliar las estructuras de producción más convencionales. El único problema es que la performance se convierta en un modismo.

Generalmente, en las piezas videográficas que registran tus performances –las cuales entiendes como obras derivadas de las mismas– nos sumerges en la acción mediante el papel determinante que das a la cámara, a la cual se podría decir que le confieres una corporeidad propia. Este hecho se hace evidente en *CUERPO SOCIAL [Lección de anatomía] (2017)*, uno

de tus proyectos más recientes. ¿Qué psicología otorgas al juego de la cámara que orienta o desorienta al ojo?

CUERPO SOCIAL [Lección de anatomía] es una performance para la pantalla, es decir, que su registro tecnológico está concebido originariamente como sustituto del espectador en el directo de la performance. Para llegar a este punto fue imprescindible entender cuál fue el lugar y la función de la cámara en proyectos anteriores, y entonces la resituaba aquí de forma diferente. La cámara en *CUERPO SOCIAL* ocupa el espacio de un personaje plural a través del manejo de dos tipos de grabación de imagen: una cámara «en mano» subjetiva, temblorosa e inestable, y una cámara mecanizada que está sujeta a la repetición de patrones de movimiento. Ambas ofrecen dos puntos de vista de una misma acción de forma totalmente diferente y que, combinados en el montaje, estructuran la emisión en diferido de la performance.

Para la concepción de la cámara en este proyecto recurrí a diversos conceptos tratados en la teoría del cine-ojo (1920) del documentalista soviético y director de cine de vanguardia Dziga Vértov, que postuló por un cine capaz de explicar el mundo a través de la captación exhaustiva

de imágenes y su combinación a través del montaje. El procedimiento de captación de imagen y sonido utilizado en *CUERPO SOCIAL* responde a una extensión mejorada del método de trabajo empleado en *Il Linguaggio del Corpo*, que ya exploraba la cámara-ojo, la imagen táctil o el paisaje visual y sonoro entre los engranajes de producción de la performance.

Siguiendo con *CUERPO SOCIAL* –el cual fue merecedor del Premio de Videocreación de la Xarxa de Centres d’Arts Visuals de Catalunya, l’Arts Santa Mònica, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y LOOP Barcelona en su tercera edición–, en este proyecto examinas la construcción social del cuerpo revisitando la célebre pintura *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt (1632), escogiendo al *performer* Arthur Gillet como cadáver que yace en la pila de mármol del anfiteatro del Colegio de Cirugía, sede de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya. ¿Consideras que los dispositivos de autorepresentación que los medios digitales permiten propagar son las nuevas lecciones de anatomía? ¿En qué medida crees que estas representaciones dan cuenta de una anatomía social?

Este proyecto toma como referencia numerosas lecciones de anatomía presentes en la pintura del Renacimiento y el barroco. A pesar de que la obra de Rembrandt sea la más popular, tomé como principal referencia una obra posterior, *La lección de anatomía del doctor Velpeau* (1864) de Augustin Feyen-Perrin, que fue fundamental para escoger al personaje central de la obra. El artista, actor y modelo francés Arthur Gillet tiene un parecido considerable con el cadáver que aparece en la pintura.

En *CUERPO SOCIAL* fue también primordial romper con la frontalidad de la pintura y convertir la performance en un dispositivo tridimensional de representación y autorepresentación, otredad y poder. Las características arquitectónicas del anfiteatro anatómico de la Real Academia de Medicina de Cataluña permiten claramente esta ruptura y, a su vez, asocian automáticamente la performance a los mecanismos de vigilancia que la sociedad moderna ejerció como sistemas de control de poder y conocimiento. La arquitectura diseñada para la observación y los sistemas panópticos han adoptado nuevas formas contemporáneas que van desde el control absoluto del cuerpo a través de las nuevas tecnologías, o las políticas de control social vinculadas a la seguridad, o las redes

sociales, hasta el poder sobre el cuerpo a través de la medicina; todos ellos, aspectos intrínsecos de la postura crítica que adopta el proyecto.

Por su naturaleza, *CUERPO SOCIAL* reivindica lo corpóreo y la materialidad del cuerpo, tomando consciencia de sus formas y preguntándose por su lugar en el mundo. Pero también cuestiona de qué forma y hasta qué punto el marco histórico en el que aparece un cuerpo modela a este y lo dota de significación. Lo mismo sucede con los medios digitales de captación de imagen y sonido que desbordan la obra y que adoptan una presencia corpórea. En consecuencia, podríamos lanzar aquí una de las preguntas que se hace Judith Butler en su ensayo *Cuerpos que importan*: «¿Deberíamos despojar el cuerpo de su significado social para llegar a su materialidad pura, o ambos aspectos están tan interrelacionados que la pérdida de la dimensión social también comporta la pérdida de la dimensión material?». A esta pregunta reaccionan tanto *CUERPO SOCIAL* como *Il Linguaggio del Corpo*, situando el cuerpo en primer plano en un ejercicio de vaciado de contenidos, despolitización y reinserción de nuevos significados.

Tus performances están regidas por unos protocolos que deben seguir los asistentes, los cuales, convertidos en «actores», respetan códigos de todo tipo que varían en función de las ideas que se trabajan en cada propuesta. Tiendes a remarcar que, más que explorar mecanismos de control, tu obra expone el poder como objeto de interrogación. ¿Cómo tratas esta cuestión en *TOUR DE FORCE* (2017), performance que aborda la historia del sida/VIH y su relación con la ciudad de Barcelona, organizada en el contexto de la exposición *1.000 m² de deseo. Arquitectura y sexualidad* en el CCCB?

Es habitual que los proyectos que desarrollo pongan en tela de juicio los mecanismos de control y poder sobre el individuo, así como los efectos en su construcción social. Si tomamos el VIH/sida como paradigma, este aparataje trasciende el plano corporal de sometimiento y control del cuerpo a los espacios, lugares o personas para llegar al extremo de hacer del cuerpo su propia cárcel. La performance *TOUR DE FORCE* se comporta del mismo modo que los proyectos *CUERPO SOCIAL [Lección de anatomía]* e *Il Linguaggio del Corpo*, puesto que los tres trabajos examinan múltiples aspectos relacionados con el

cuerpo y la carne o con la cámara y la máquina y que permiten hacer visibles los mecanismos de control y poder sobre el cuerpo y sus tácticas de intervención.

TOUR DE FORCE se desarrolló en un prólogo (en el Espai Mirador y el Pati de les Dones del CCCB) y cinco actos (a través de cinco recorridos por la ciudad de Barcelona en vehículos a modo de escenarios móviles) y realiza la idea de una sociedad vigilante y de la vigilancia, un tiempo de control social de los cuerpos sobre el cuerpo e incluso un lugar en el que la inocuidad de un cuerpo farmacológico descubre una peligrosa utopía contemporánea en la indetectabilidad del VIH. Es posible englobar estos aspectos en una obra, pero solo si se toman decisiones concretas en torno al rol del público en relación con esta, puesto que considero decisivo el hecho de trasladarle una parte de responsabilidad como tutor delegado y mediador del discurso.

Según afirmas, con *POSTMORTEM (Projet en Sept Tableaux)* (CASM, 2006/2007) querías hacer una autopsia de la obra que has realizado entre 1997 y hoy, y con ello hacer balance de tu trayectoria. ¿Se podría decir que tu obra hasta 1997 estuvo más centrada en

un comentario autoreferencial acerca de los mecanismos de producción y recepción del arte contemporáneo de los cuales todos somos cómplices? ¿En qué se distingue de tu obra posterior hasta *Il Linguaggio del Corpo* (2015)?

Por supuesto, mi obra se preocupa de los mecanismos de producción y recepción del arte, pero prestando especial atención a los interlocutores posibles y al modo en que se intercala la obra en un contexto cultural mayor. Pero igual de importantes son los temas imbricados de los que se ocupa, así como los procedimientos de trabajo, de entre los que me sirvo, de forma indiscriminada, de la apropiación, el agenciamiento o la arqueología para enhebrar una práctica militante desde el arte, que entre sus procesos incluye además la exploración del lenguaje. Por ejemplo, *POSTMORTEM* puso al límite la performance como canal para organizar tanto los procesos como los argumentos que fueron utilizados durante un plazo de producción de diez años. Mirar hacia atrás fue imprescindible para comprender qué funcionaba y qué no en las obras anteriores, identificar cuáles eran los elementos que se repetían y cuáles descartaba, ordenar los temas y fuentes de

investigación y detectar los métodos de conceptualización y formalización de las obras. Asimismo, el proyecto sentaba las bases de una forma de hacer y creaba una gran caja de resonancia con forma de ataúd en la que se volcaban anárquicamente todos esos aspectos durante siete paneles de performance, buscando nuevos mecanismos de mediación y fijación de la obra a través de la experiencia.

De los siete paneles que formaron *POSTMORTEM* a los tres actos de *Il Linguaggio del Corpo* se repiten argumentos, estrategias y obsesiones que, aun depurándose o haciéndose más complejas, han encauzado mi relación con el medio y la codificación de las obras, lo que ha provocado situaciones muy diversas. Pero si de algo estoy seguro es de que mi trabajo se aferra firmemente a la performance como máquina de trabajo, ya que me permite ampliar el radio de acción específico del arte a un campo expandido de lo social.

En varias ocasiones has comentado la difícil situación en la que te has encontrado como artista, lo que te llegó a hacer pensar en abandonar tu carrera. Hay un problema de base cuando nuestra sociedad no considera a un artista como un profesional, pero en cambio

los gobiernos instrumentalizan el arte para fines políticos. ¿Qué tipo de acciones crees que podrían estar en nuestras manos como artistas para cambiar las cosas?

La situación del arte y de la cultura en nuestro país no ha pasado por su mejor momento en los últimos años, y, por extensión, la figura del artista y la de otros profesionales del sector se han visto gravemente afectadas. Personalmente he tenido momentos complicados que me han llevado a pensar no en abandonar el arte, sino a preguntarme desesperadamente qué sentido tiene seguir produciendo obras o proyectos artísticos en condiciones inadecuadas. Pero me niego rotundamente a asumir que la precariedad es ya una condición impuesta, y siempre me ha vencido el sentimiento de lucha frente al de derrota. Esto implica que todavía hoy siga aquí, luchando por dotar a la producción artística de la importancia que se merece, reivindicando el estatus del artista y el de cualquier otro profesional de la cultura, exigiendo el cumplimiento de las buenas prácticas profesionales en el contexto del arte y un largo etcétera que me mantienen activo y agotado a la vez. Lo que más me entristece es que es inviable la normalización de una situación profesional para los artistas sin una cohesión absoluta de todos los agentes del sector,

entre los que se encuentran los propios artistas como máximos responsables, y eso no sucede. Ante una situación preocupante y altamente insostenible sigo defendiendo el arte como una importante herramienta de conocimiento, y no solo a través de las obras y sus contenidos, sino también en el modo en que el artista desempeña su tarea y acarrea una importante función social, mal que les pese a muchos.

Por último, ¿qué sentido crees que tiene hacer una exposición como «foto fija» de los artistas llamados «de media carrera» en el contexto de Barcelona, como plantea *Materia Prima*?

Personalmente no considero que la exposición *Materia Prima* sea una «foto fija», sino más bien creo que corresponde a una «imagen en movimiento», una panorámica que, al recorrerla, nos lleva dentro y fuera de la exposición, y que posibilita aproximarnos a la situación actual del arte en un contexto determinado y en un momento específico de la trayectoria de algunos creadores. Debido al sistema por el que ha optado la organización de la muestra para configurar este mapeado, se generó una lista de

treinta artistas a través de un comité curatorial, pero perfectamente podrían ser otros treinta, o cincuenta o cien. La delimitación a un número y unos nombres concretos diría que tiene más que ver con una acotación práctica vinculada a los intereses particulares de los comisarios, o a cómo leyeron el encargo, y al presupuesto. Siempre he sido crítico y exigente con las políticas culturales que se aplican en este tipo de exposiciones y de las que un artista forma parte siempre, directa o indirectamente, por inclusión o exclusión, pero el hecho de exponer la obra en un marco como este da a conocer al público de qué forma un conjunto de artistas afrontan su producción en/desde un mismo territorio bajo situaciones similares o equidistantes, y dibuja un horizonte de diversidad muy necesario. En mi caso, además, ha supuesto poder mostrar una obra anterior por primera vez en España y prolongar su función con actividades relacionadas a su proceso de gestación, pero no menos importante ha sido poder hacer visible el marco que la hizo posible, la beca para artistas e investigadores MAEC-AECID de residencia en la Real Academia de España en Roma, para que otros artistas e investigadores se animen a solicitarla y continuar la revolución desde dentro.

Entrevista a Joana Cera

Albert Salvador

La obra de Joana Cera (Barcelona, 1965) se resiste a las imposiciones contemporáneas. Especializada en escultura, sus últimos trabajos se han enfocado a la instalación. En su caso, el arte no es únicamente un medio de expresión, puede ser también un medio de canalización para hacer emerger imágenes. Con un esfuerzo por llegar a lo intemporal, el suyo es un trabajo que contempla la relación entre lo terrenal y lo espiritual.

Durante tu estancia en País Vasco, asististe a talleres impartidos por Ángel Bados, entre otros. ¿Te ha influenciado de algún modo lo que se ha venido denominando la nueva escultura vasca?

Si Ángel Bados me influyó fue porque nos transmitió su entrega. Arteleku fue para mí el refugio que aquí no existía al salir de la facultad de Bellas Artes, para alguien que quería además dedicarse a la escultura era un lugar fértil. Los vascos me dieron cobertura en mis primeros

pasos, la primera beca me la dio la diputación de Guipúzcoa, es algo que agradeceré siempre. En ese contexto, la escultura era la disciplina estrella con figuras como Chillida y Oteiza y sus generaciones posteriores que establecían diálogos con ese legado, así que debo mucho al Arteleku que dirigía Santi Eraso. Tuve la suerte de pasar por allí cuando era un lugar vivo y de referencia, donde podías asistir a conferencias y debates con pensadores y creadores del momento, por lo que terminé viviendo allí tres años.

Algunos de tus primeros experimentos tridimensionales recuerdan al *assemblage* o un especie de *collage* matérico. ¿En qué momento empezaste a trabajar con recortes de imágenes y qué te llamaba la atención de estas?

Creo que de manera intensiva empecé cuando estuve en Arteleku, recortaba todo tipo de revistas buscando imágenes sugerentes que luego plastificaba e introducía en mis esculturas estableciendo diálogos con ellas o tratando la imagen como si fuera tridimensional. También me gustaba recortar palabras y hacer poesías a base de collage.

Tu trabajo compila un abanico de medios varios. Quizás de forma equívoca, podríamos situar tu obra en un paradigma *post-medium*, entendiendo así el medio como mera respuesta en la búsqueda de la formalización de un concepto. Frente a esta tesitura, parece que te reafirmas en lo escultórico, entendiéndolo como un modo de *ver*, más allá de su condición de medio. ¿Podrías hablarnos de ese *ojo escultórico*, que al trascender otros medios o lenguajes, sigue presente?

No sé si es una decisión consciente o casi una genética heredada, la decisión de ser escultora vino desde niña, me crié en una casa encima del taller de mi abuelo escultor, con modelos que atravesaban mi casa para ir al baño. Considero que miro desde lo escultórico porque concreto mis ideas escogiendo los medios, la forma, la materia, su posición y relación con el espacio, aunque hasta ahora, nunca me ha interesado desarrollar ninguna maestría sobre ningún material. Cuando lo necesito me encanta trabajar con artesanos y técnicos, ellos son muchas veces mis manos y me acompañan a plasmar aquellas ideas para las que no me basto yo sola, puede parecer un handicap

pero no disponer de herramientas me permite tenerlas todas y me atrevo a jugar con cualquier medio, material o espacio que me inspire.

A veces reivindico disciplinas que están desapareciendo en aras de un cierto tipo de progreso, quizás las echaremos en falta cuando ya no podamos disponer de ellas, me parece comparable a la pérdida de un idioma.

La visibilidad es una noción crucial para trazar un recorrido por tu obra. En la exposición *A distància* (Sala Montcada, 1999), expusiste un trabajo fotográfico que anunciaba y exploraba un ambiente no perceptivo por lo visual. ¿Podrías hablarnos de tu interés por la oscuridad, y cómo este se vincula con la introspección?

Hallarse en la oscuridad obliga a la búsqueda si uno quiere salir de ella y toda búsqueda no deja de ser un trabajo introspectivo. El tema de la luz y la oscuridad y su sentido metafísico me persiguió durante unos cuantos años. Empecé a trabajar dentro de espacios sin luz cuando me sentí en la oscuridad, era un momento en el que la búsqueda del sentido de la realidad se encontraba, se podría decir, en fase aguda. No he realizado muchas fotografías pero hice tres series fotográficas que giran en

torno al tema de la oscuridad y lo que las define es el cambio de mi actitud en relación a ella; en la primera me relacioné desde el miedo, en la segunda la reconozco y espero dentro de ella, en la tercera quise cerrar el tema de la oscuridad, mi actitud ya era de confianza, acciono luz, una parte de esa serie habla de la salida de la oscuridad.

Es interesante conectar esa dimensión de la oscuridad con los sueños y la ceguera; cómo sueñan las personas ciegas y qué tipo de sensaciones no visuales experimentan en lo onírico. Artistas como Sophie Calle, por ejemplo, han abordado la ausencia de visión en su obra, quizás desde un enfoque más directo al sujeto que lidia con esta posición.

En mi caso nunca me referí a la falta de una percepción sensible, a la ceguera física, sino al sentido profundo de la palabra, partí del miedo de no poder alcanzar jamás La visión, hablaba de la búsqueda de lucidez.

En la serie fotográfica *Llúcia* (1995-1996), te sitúas como sujeto de las imágenes. Si no me equivoco, la serie podría leerse a partir de una imagen central, un primer estadio, en la que el sujeto pierde la vista, y las

imágenes de sombras que la acompañan suponen la entrada en la oscuridad. ¿Eres protagonista de esas imágenes o más bien hablas de otros a través de ti?

Lo describes bien, cuando hice esa serie yo era claramente el sujeto en primera persona del singular aunque reflexionaba en abstracto y sí, se puede decir que supuso una entrada en la oscuridad o más bien, un encuentro con mi sombra. En aquel momento estaba sumida en un periodo de ataques de pánico, visto desde la distancia es sorprendente que realizara sombras porque fue un proceso más intuitivo o catártico aunque también era una búsqueda intelectual y estética, quiero decir que no me puse a hacer sombras consciente de que era un momento en que me enfrentaba a mi sombra, sino que curiosamente hice sombras en un momento en el que estaba enferma y estaba buscando salida a mis trastornos. *Llúcia* aunque ciega ofrece su mirada.

Podríamos decir entonces que entiendes el arte como un proceso de sanación.

No es sólo eso pero para mí es evidente que el arte es sanador. Si no hubiera tenido este recurso, no sé si hubiera atravesado cierta época de mi vida a salvo. Es una

gran herramienta que hace de espejo y responde preguntas. Es capaz de calmar también a un espectador, me parece una gran medicina, muchos creadores se hicieron artistas por ello y en su primera etapa creativa lo que hacen es, básicamente, sanarse, limpiar su canal.

En *Llumull* (Museu de l'Empordà, 2007), comentas que te gustaría que el mismo título de la exposición se percibiera como una pieza más. Una palabra que conecta pero a su vez tiene entidad propia. ¿Puedes profundizar sobre tu interés por el lenguaje y cómo éste se aborda en tu trabajo?

Si algo me conmueve es la poesía, envidio además la austeridad de los medios de la escritura, algunos de mis trabajos han tenido que ver con el intento de escribir: a través del collage, o por ejemplo, en las fotografías de la serie de la luz en la oscuridad que expuse en la Sala Montcada (*A distància*, 1999) en un inicio pensé que acabaría escribiendo pero al final me quedé con el trazo. También me gustan los juegos de palabras para bilingües, y he disfrutado mucho al hacer dos libros de artista, dos poemas escritos. Me seduce acabar escribiendo aunque decir eso, son palabras mayores.

Por otro lado, me doy cuenta de que últimamente mis propuestas se han agarrado a las palabras, mis trabajos se están volviendo literales y eso me interesa, hacer trabajos que sean poéticos precisamente por ser literales, que no por ello figurativos, como la pieza que acabo de mostrar en la exposición de Matèria Primera, *Enfonsar els 20 dies a la terra. Omplir*, en el que la pieza es el acto y el título la descripción de lo que se ha realizado pero que también puede tener su lectura poética.

El recorrido de esta exposición se inicia con unas libretas blancas con piedras piritas y espátos de Islandia. Parece ser que tu interés por las piedras y minerales, va más allá del uso de estos como materiales. Por ejemplo, en el video-registro de la instalación *SENSE MESURA VARIABLE (Acto 22, Fundació Suñol, 2012)*, podemos observar tu relación con estos materiales. Parece que “algo” gestione la disposición que estos tendrán, como si estos te guiaran, y no al revés.

Cuando deposité las piedras sobre las libretas podríamos decir que lo hice como si fueran palabras. Lo hice también para mostrar cómo las piritas proyectan simultáneamente por un lado una sombra y por otro su reflejo luminoso que pensándolo bien es como el propio lenguaje cuando nos encontramos que a veces desde una misma raíz etimológica se originan conceptos opuestos. En la instalación para la Fundación Suñol, las situé como dices, de forma intuitiva, guiada desde el corazón.

Un proceso que podríamos equiparar a la idea de ritual.

Yo fui la primera sorprendida cuando al concebir *SENSE MESURA VARIABLE* me di cuenta que se estaba convirtiendo en un ritual, casi tuve que sobreponerme a esa realidad cuando el trabajo empezó a desplegarse en ese sentido, obedecí, era coherente. Además, que el montaje pase a ser una parte crucial, es una propuesta que me interesa, pone el foco no sólo en lo que hacemos sino en cómo lo hacemos. El montaje deja de ser un mero tránsito para pasar a ser clave, el vídeo resultante amplifica la propia obra al dar nueva información a cerca de la instalación escultórica, añadiendo otra capa a lo visto en directo. Ese

vídeo es la pieza que queda después de la instalación efímera porque en este caso, se planteó desde el principio, no como documental, sino como pieza de videoarte.

En una instalación de porcelana y papel (Espai Sant Marc, 2015), las piezas de porcelana desprenden una apariencia frágil que las vincula y asemeja a las de papel. Me gustaría que me hablases sobre las apariencias de los materiales. ¿Cómo los materiales complementan y refuerzan el discurso de la propuesta?

Se ha dado que en mi trabajo a veces he pulido una piedra Negro Bélgica de tal manera que parece plástico para que se acercara a un cristal negro que tampoco parecía cristal o he utilizado una piedra de Sant Bartomeu que mucha gente pensaba que era cartón, ese tipo de confusiones me atraen, poner a prueba el ojo para ver si capta o no las sutilezas del material.

Es interesante ver de dónde parten algunas de tus obras. En el caso de la escultura *Manos-Corona*, hablamos de un origen fotográfico, en la que el sujeto en

sombras de la imagen, una vez más parte de ti. También hay un trabajo de dibujo con múltiples variaciones e interpretaciones sobre esa imagen.

La fotografía *Manos-Corona* fue una revelación para mí, con ella no sólo se cerró la serie de las sombras, fue la última sombra que hice y la única que hice fuera de su contexto, pues ya estaba empezando a trabajar en la serie que realicé dentro de espacios a oscuras. Esa imagen, la vi nacer como un síntoma de que parte de una etapa vital desasosegante había concluido. Hacerse una corona con las manos fue una imagen potente que vino a mí para contarme que había atravesado una parte de mi sombra, y aunque todavía era una sombra habitada por la oscuridad, se autocoronaba. Luego más adelante esa imagen me sirvió para hacer una escultura de piedra y aún tiene otra evolución distinta en la estuve trabajando pero que todavía no he podido concluir, que debe realizarse en cristal.

En esta obra en particular, y en tu obra en general, se percibe un interés por la síntesis.

Poesía es síntesis, precisión que nos abre con su bisturí. Me gustan aquellas imágenes que de un solo golpe nos llevan a un largo recorrido.

Tengo entendido que hubo un momento en que decidiste retroceder al lenguaje convencional de la escultura. ¿Podrías hablarnos sobre los motivos que te llevaron a ese acercamiento?

Una vez más fue la vida la que me llevó a trabajar con mi padre, que es técnico en talla de piedra, sabía que al intentar hacer escultura contemporánea en piedra cuestionaba tabúes que yo siento que el arte contemporáneo, en nuestro contexto, tiene con respecto a ciertos materiales o prácticas, me pareció un reto. No podemos confundir fondo con forma, trabajamos para que digan lo mismo, un medio nuevo es muy interesante pero no garantiza una buena obra contemporánea, son los planteamientos los que deben ser innovadores. A veces me preocupa que discursos como los del arte que se proponen como anti-autoritarios caigan en tendencias que provoquen obligaciones secretas y restricciones nuevas.

En estos ejercicios con la piedra, estableces relaciones entre materiales, una dialéctica de los opuestos o los contrastes. Te resistes a los discursos en contra de los viejos materiales.

Mi trabajo está lleno de reflexiones en torno a los opuestos, el intento de juntar los extremos se repite de diferentes maneras a lo largo de mi trayectoria.

Queriendo introducir el uso de piedras no convencionales en la historia de la escultura en piedra acabé trabajando con cristales que obligan a parar de manipular pues es una piedra perfecta que se organiza geoméricamente, ordenada incluso a nivel molecular, lo importante pasa a ser cómo la ubicas en el espacio. Creo que materiales ancestrales todavía pueden cuestionarnos, sin contar que, hablando de posicionamientos en el momento actual, suelen ser más respetuosos con la naturaleza.

¿Qué papel juega la intuición y/o azar en este proceso de combinación, de conversaciones entre materiales?

Estar atenta al denominado azar es la clave para establecer diálogos intuitivos con los que te rodea, para mí juega un papel fundamental a la hora de buscar y encontrar soluciones.

***Lapso (Galería Alegría, 2017)* me lleva a pensar en el tiempo como método de reflexión. Si bien es necesario**

la observación y cierto grado de intimidad para acercarnos en tu obra, ¿cómo te sitúas frente al tiempo cronológico en un contexto en el que el ritmo pausado o la reflexión brilla por su ausencia?

Supongo que todos los artistas lo que intentamos es parar al espectador, sacarlo de su ritmo. En mi caso creo que trato de acercarlo a la contemplación o a reflexiones que piden un ritmo más lento aún cuando lo que presente sean imágenes sintéticas.

¿Te interesa la idea silencio?

Sí, mucho. Está en relación con la idea de parar al espectador.

Esta necesidad de implicación, es también un requisito para acercarse a tu trabajo de videoinstalación.

¿Cuándo te acercaste a este formato y cómo te sitúas en él?

Mi primer vídeo *First* lo realicé en Nueva York en el año 2000. Mi trabajo en vídeo siempre estuvo asociado a una instalación, no es, digamos independiente, al menos no lo

es en una primera instancia aunque busco que a posteriori una vez finalizada esa instalación se defienda por sí sólo.

Has trabajado con dibujos digitales a la vez que con dibujos trazados directamente con la mano. ¿Cómo de importante es para ti el dibujo? ¿Haces distinciones entre el uso digital o manual del medio?

Dibujo poquísimos para lo productivo que me resulta, enfrentarse a una página en blanco es un reto que a mí, me produce cierto vértigo, quizá por ello, practico poco. Las ideas que me vienen claras las resuelvo con dibujos-esquema o por escrito, pero el dibujo, entendido como el disponerse a trabajar con un buen papel, siempre me plantea vencer una resistencia, no soy una dibujante figurativa y cuando me dispongo a ello es para enfrentarme a lo que nace que desconozco de entrada. También es cierto que a veces lo he utilizado a posteriori para dar una vuelta más a una idea que en un inicio me vino a través de la escultura o fotografía. La decisión entre digital o manual depende de lo que más conviene a la propuesta, pero de entrada prefiero las técnicas manuales.

Recientemente ha salido una noticia sobre la muerte repentina de aproximadamente 72 millones de abejas en Córdoba. La exposición colectiva en la que recientemente has participado (*Beehave*, Fundació Joan Miró, 2018) precisamente se pregunta: “¿Dónde están las abejas?”. ¿Podrías hablarnos de tu interés por este tema, y de tus propuestas de trabajo en el marco de esta exposición?

No me resultaba un tema ajeno cuando me lo plantearon porque mi familia había tenido colmenas y de adolescente me había fascinado su mundo. Tratar asuntos que afectan a la ecología en este momento se está convirtiendo en imprescindible. La experiencia me ha servido para empezar a conocer un material muy especial, la cera. Su uso artístico nos acompaña a lo largo de la historia, posee un potencial creativo propio, es reciclable, respetuosa con el medio ambiente, terapéutica, una materia tan apreciada que en temas de iluminación, antiguamente, su uso se reservaba a la liturgia, la luz del templo. Instalamos una vela/reloj de casi 4'50 m para que quemara sin pausa durante los tres meses que dura la muestra, lleva clavadas unas piezas metálicas que cuando la llama llega a ellas caen haciendo sonar el paso del tiempo. De nuevo hablo

de contar el paso de un tiempo que no deberíamos perder porque ya es un tiempo de prórroga. Debemos cambiar nuestra actitud y replantearnos seriamente nuestra relación con la Tierra y sus reinos. Grabamos el montaje porque forma parte de la pieza. Habla también de la acción de velar la luz porque cada día vamos a cuidar de ese cirio, haciendo la antigua función del despabilador.

Lo que se expone en estos momentos en la Fundación Miró, no lo considero obra en sí, se planteó como una sugerencia de la instalación que íbamos a realizar en el centro cívico del convento de Sant Agustí y que ahora está en curso, era una forma de abrir boca. En la sala de exposición, puse el material que íbamos a emplear, un documental de los talleres que realizamos previamente sobre la cera i las abejas con los alumnos en el colegio Vallde-mia de Mataró donde hicimos velas con ellos y les grabamos en acción de velar, un colegio que fue escogido porque celebra su fiesta el día de la Candelaria. Más la foto de un pábilo, el alma de una vela sin su cuerpo.

¿En qué proyectos estás trabajando en estos momentos?

Suelo trabajar con varias propuestas a la vez, en estos momentos quiero dibujar y seguir experimentando con cera. También busco recursos para avanzar en un proyecto que me persigue desde hace unos años que se llama *El orden correcto de los números* en el que trabajo directamente con números y su posición en el espacio, es una instalación que también precisa de un relato filmado.

Para cerrar la entrevista, teniendo en cuenta el marco en el que se encuentra, ¿qué sentido tiene elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

En nuestro contexto de crisis y de escaso coleccionismo me atrevería a decir que, contrariamente a lo que parece, estamos muy desprotegidos porque se nos acabó el tiempo para muchos concursos o ayudas, así que en esta travesía del desierto en el que la dureza se intensifica no está mal el planteamiento de fotografiar este mapa de actores creativos que llegamos hasta esta fase para poder reflexionar sobre lo que hacemos pero debería hacerse también desde la implicación y el acompañamiento y no desde contabilizar propuestas que pueden quedar inconexas o desasistidas sin esa complicidad.

Entrevista a Jordi Mitjà

Manuela Docampo

El trabajo de Jordi Mitjà (Lladó, 1970) ha ido evolucionando, en los últimos diez años, hacia la escultura, lo material y el volumen. Su práctica se centra en lo procesual, en la apropiación y la compilación de objetos y experiencias de diferentes contextos para plantear problemáticas de carácter social y metaartístico. A su vez, ha publicado un gran número de libros de artista y es editor de CRANI. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en diversas instituciones, como por ejemplo la Fundación Suñol (Barcelona), Espai 13-Fundació Joan Miró (Barcelona), Bòlit (Girona), MACBA (Barcelona) o La Panera (Lleida).

Tu práctica artística supone una decodificación y subversión de la lógica consumista. Recuperas objetos y materiales que han perdido su utilidad para explorar sus posibilidades y darles un nuevo sentido en el

ámbito artístico. Este gesto de recuperación y resignificación denota una resistencia a la dinámica de desaparición instaurada en nuestra sociedad. ¿Crear es resistir?

Mi práctica artística tiene mucho que ver con esa idea de resistencia, pero también está ligada a una nueva manera de entender nuestro trabajo desde la precariedad y de buscar formas que tengan esa doble función: desmontar el relato capitalista y sobrevivir en ese mismo relato. No se trata tanto de recuperar o reciclar materiales como de evidenciar que, en este periodo de precariedad que nos ha tocado vivir, seguimos aportando una voz crítica.

De los materiales, comprados o no, me interesa cada vez más desmontar el relato con el que fueron indexados. Me gusta aplicar una dinámica «disléxica» sobre ellos para llegar a resultados que nadie ha pensado antes.

¿En qué consiste esta dinámica o «método disléxico»?

Cuando hablo de «método disléxico» lo hago para centrar mi trabajo en cuestiones como: ¿qué pasa cuando los métodos o procesos ya no son los que se espera? ¿Cómo abordar hoy, con la escultura, ideas como la de inhabilitar

los materiales con los que trabajamos? Los artistas que sufrimos dislexia podemos superar los escollos del lenguaje (oral, textual) con otros lenguajes (visual, objetivo...) y ver cómo se afectan unos a otros. En todo caso, mi trabajo no intenta responder a estas preguntas, intenta generar un flujo de cuestiones nuevas, constantes, y eso se refleja en mi producción. En definitiva, eso debe ser el «método disléxico»: un método sin método.

En cierto sentido, esto se relaciona con tu interés por permitir una dosis de no control en el proceso...

Así es, es una apuesta muy clara por la «dislexia» aplicada al proceso. Perder el control forma parte de una estrategia para llegar a algún nuevo lugar.

Trabajas con diferentes formatos como la escultura, la fotografía, el dibujo o el vídeo. No obstante, en los últimos años ha predominado tu obra escultórica. ¿Qué motivó esa tendencia hacia la objetualidad?

Sin duda fue una evolución natural, producida en parte por la cercanía al oficio de mi padre, que era herrero, y un cierto cansancio por la proliferación vinculada al

mundo de las imágenes digitales. Creo que hoy en día es básico trabajar con una cierta calma, y los tiempos que utilizo para el dibujo y la escultura se adaptan a la perfección a esa idea de lentitud, que, insisto, cada vez es más necesaria.

Por estas razones, entiendo, has ido dejando de producir piezas de vídeo. También, has mencionado en alguna ocasión que te resulta problemática la inserción de lo audiovisual en el espacio expositivo. ¿Crees que hay alguna forma de encajar mejor las piezas de vídeo en el ámbito museístico?

Creo que es mejor hacer cine o usar la sala de cine. Supongo que el público, en general, no soporta los tiempos y las condiciones para ver, en su totalidad, cualquier trabajo en vídeo o en cine en un espacio que no se adapta y no respeta la noción de comodidad y de silencio necesarios. Es precisamente por esto por lo que me he desvinculado del vídeo. La gente no suele marcharse de una sala como lo hace en el ámbito museístico, donde generalmente se camina por entre las piezas, sean de vídeo o no. De todas formas, hay artistas que integran el vídeo y sus

tiempos en el museo, pero yo reconozco esos trabajos como instalaciones.

La vinculación de tu producción con el oficio de tu padre se pudo apreciar de manera más explícita en *La escultura no es importante* (Fundación Suñol, 2017). ¿Qué supuso para ti –y para tu obra– partir de un ámbito tan personal?

En *La escultura no es importante*, el tema personal está muy presente y funciona casi como ese «marco-conceptual», pero lo abandono (muy al principio) justo después de plantear esa idea de consanguinidad, para abrazar a la escultura y a los materiales y sus posibilidades. Analizando a posteriori esa exposición, me di cuenta de algunas de las particularidades de mi trabajo y empecé a hablar de la dislexia y de cómo esta afecta a mis trabajos.

Es frecuente encontrar en tu trabajo una dicotomía entre preservación y destrucción. Un ejemplo muy claro podría ser *Concèntric. Poble petit, infant gegant* (2006), donde recuperaste archivos filmicos familiares que, una vez finalizada la pieza, fueron destruidos. ¿Qué propicia este doble impulso?

Es cierto, en todo lo que hago siempre está muy presente esa dualidad de construcción/destrucción. Concretamente, en este ensayo filmico estoy hablando de temas que, en cierta manera, son muy personales, familiares... En ese sentido, me pareció justo y ciertamente radical destruir todo el material que había usado para componer ese film. Es como un acto de propaganda. Actuar sobre unos materiales que demasiadas veces acaban prostituidos en mercados de segunda mano.

En relación con esta dualidad, me viene a la mente el trabajo de Josep Pujiula, el creador de las cabañas de Arguelaguer, que te ha interesado enormemente. ¿Qué conexiones encuentras entre su proceso creativo y el tuyo?

El caso de Josep es muy curioso; me acerqué a él por un tema de fascinación y proximidad. Lo hice en un momento idóneo, cuando no era tan popular, y me fascinó su generosidad. Construyó y destruyó sus creaciones durante toda su vida, pero lo que más me enganchó de él fue su manera de adaptarse y de trabajar con el entorno y los elementos que tenía a su alrededor. Eso sí que caló en mi manera de hacer. La exposición *Monumento. Ladrones*

de alambre (Espai 13, 2012) se convirtió en todo un homenaje a su humilde y generosa forma de trabajar. El artista *outsider* aleccionando a un artista con estudios.

David Armengol, al referirse a tu relación con el entorno sobre el que trabajas, ha utilizado el término *vampirización*. Esta forma de trabajar, ¿tiene que ver con el aprendizaje de Pujiula? ¿Cómo surgen y se desarrollan tus procesos de investigación en los diferentes contextos?

Sí, David Armengol se refiere a unos trabajos y a una época donde el proceso estaba muy vinculado al contexto. De hecho, el ejemplo más evidente lo podemos encontrar en los trabajos que surgen en el «bosque» de Josep Pujiula. No obstante, en la actualidad, sin descartar esta opción, estoy menos centrado en encontrar detonantes en mi contexto habitual. El hecho de trabajar diariamente en el taller ha variado sustancialmente esos hábitos. Los procesos se desarrollan sin tener esa muleta de un «marco-conceptual» muy acentuado.

Podría decirse que tu obra escultórica se inserta en la genealogía del *ready-made* y la estética del *arte povera*. ¿Qué piensas al respecto? ¿Cuáles han sido tus referentes artísticos más importantes?

Del *ready-made* que yo practico cada vez queda menos del germen del *ready-made* original. En cierta forma se ha olvidado o superado a Duchamp, o no es relevante para el trabajo; existe y ya está. En cambio, el *povera* ahora es más pertinente que en la eclosión del mismo, por la situación que vivimos en este país: somos artistas en una especie de postprecariedad permanente. Citaré algunos nombres como referentes, solo los contemporáneos: Philippe Van Snick, Fina Miralles, Ulises Carrión, June Crespo... Por cierto, me gustan más las mujeres escultoras que los hombres escultores de la actualidad.

El suelo desempeña un papel muy importante en tus últimas exposiciones. Por ejemplo, en *Magma* (2016), la instalación presentada en *Materia*, la escultura se vuelve horizontal, por lo que la lógica del espacio se pervierte. De este modo, se añade un elemento de performatividad, ya que el espectador tiene que recorrer la exposición tomando decisiones. Esta disposición de

las piezas como trabas, ¿pretende anular la concepción utilitarista del tiempo a la que estamos acostumbrados?

Es verdad que en mis últimas exposiciones todo está por el suelo, y todo parece producto de un paisaje devastado, un poco como el estado actual de la cultura. Me interesa mucho que el público tome decisiones, tenga dudas, se pierda... Es muy importante esa convención casi teatral, me gusta pervertir al máximo las opciones del espacio (una vez más, una lección de Pujiula). En todo lo que hago, me aparto o pongo en cuestión esas dinámicas utilitarias que están tan delimitadas, con un discurso marcado y dirigido. Como artista quiero estar perdido durante una parte del proceso, quiero obsesionarme y encontrar nuevas formas. La deriva es mi forma natural de trabajo.

Tus exposiciones tienen siempre un carácter muy escenográfico. De hecho, estudiaste escenografía y, a veces, ejerces como comisario. ¿Cómo das forma a tus discursos expositivos?

Los discursos nacen siempre como notas o fragmentos sin pretensión de ser nada. Algunas veces me atrevo a trabajar como un comisario y me acerco a otros artistas para dar otro sentido a los conjuntos de obras, textos, acciones... Lo hago siempre desde la óptica y la consciencia de un artista que no quiere sentar cátedra. Soy altamente intuitivo, creo que esa es una distinción muy característica al abordar esos trabajos. En cuanto a mis exposiciones, las realizo con ese método sin método, con todo el peso que supone ese carácter escenográfico y esa manía de pensar en el público.

Has impartido numerosos talleres y has comisariado *Picar la porta, entrar, sortir* (Bòlit Mentor, 2015-2016), un proyecto que buscaba justamente luchar contra el aburrimiento en las clases y abrir las posibilidades de la docencia a través del arte. Escribías al respecto: «La escuela es el único lugar donde se puede producir una cierta democratización del arte. ¡Aprovechémosla!». ¿De qué manera crees que el arte puede incidir de forma más eficaz en la educación?

Desde mi forma de ver, cuando artistas en activo no vinculados a la docencia entran a elaborar un proyecto con

un grupo de estudiantes, se produce una especie de choque en el sentido positivo del término. Quiero decir, que impactan dos realidades, y en ese sentido el arte contemporáneo puede incidir, y mucho, en la preparación –no solo académica– de esos estudiantes. Después de mis experiencias en institutos he elaborado esa idea de la democratización del arte y la mantengo. Tenemos que pasar de la anécdota de esas experiencias a una mayor implantación. Me temo que tardaremos años en poder demostrar que estoy en lo cierto.

Los libros de artista son una parte imprescindible de tu producción. En una mesa redonda que se celebró recientemente en Ivorypress, Hans Ulrich Obrist dijo: «Artist's books are as important as exhibitions». ¿Qué piensas al respecto?

Estoy seguro de esa afirmación y la puedo constatar. En mi caso es particularmente cierto: los libros se han convertido en una parte crucial que sobrevive a la convención teatral de las exposiciones y pervive mucho mejor que estas.

Como editor en CRANI, ¿hay algún libro que no hayas podido realizar o que sabes que quieres realizar en el futuro?

Con CRANI siempre nos quedaremos a medias por presupuesto y por las lógicas dificultades de viabilidad comercial de nuestros contenidos. Me hubiera gustado publicar algunos libros más a artistas que ya tienen un libro en CRANI, como Pere Noguera, Isabel Banal o Adrià Ciurana.

Lamentablemente, a finales de 2017 Múltiplos, librería clave para la difusión y distribución de libros de artista en el ámbito de Barcelona, ha cesado su actividad. Tus proyectos editoriales han estado muy vinculados a esta librería. ¿Cómo has afrontado su cierre?

Es muy triste que un proyecto como Múltiplos desaparezca, pero en cierta forma es un síntoma de cómo están las cosas; en particular en Barcelona y en general en Cataluña. Siguiendo la lógica que planteo sobre la viabilidad de mi editorial, una librería que distribuye contenidos como estos tendría que estar un poco más respaldada (que no subvencionada). Quiero decir, que las instituciones

quizás han comprado pocos libros y que los artistas solo podemos lamentarnos de una pérdida anunciada.

En relación con el ejercicio realizado en *Materia Prima*, ¿qué sentido crees que tiene realizar una cartografía de artistas de media carrera en el ámbito de Barcelona?

Lo de «media carrera» suena a broma. Es una exposición que genera un listado. Es un intento fallido de explicar el estado de las cosas en Cataluña (para eso tendrían que hacer un ciclo de tres o cinco exposiciones con diferentes comisarios de generaciones varias y con cientos de artistas). Nos guste o no, es la exposición que podemos ofrecer ahora en Barcelona sobre nosotros, con el respaldo y los presupuestos en los que nos movemos; no podemos aspirar a más.

Entrevista a Luis Bisbe

Gabriel Llinàs

Luis Bisbe (Màlaga, 1965) ha desenvolupat una praxis centrada en el qüestionament de les lògiques a partir de les quals percebem i interpretem la realitat. Les relacions entre espai i temps han estat sempre les coordenades a partir de les quals l'artista ha formalitzat cada proposta. Utilitza objectes quotidians i aposta sempre per propostes directes i d'interpretació oberta, desconfiant del llenguatge literari com a dispositiu per explicar-les. A escala nacional ha exposat, entre altres llocs, a la Fundació Miró de Barcelona, a La Casa Encendida de Madrid i a Museo Patio Herreriano de Valladolid, mentre que internacionalment la seva obra s'ha pogut veure a ARCO-Feria Internacional de Arte Contemporáneo i a festivals i galeries de Berlín, Guatemala, Rio de Janeiro o Tòquio. Actualment imparteix docència a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Quin sentit té elaborar una cartografia d'artistes de mitjana carrera en el context de Barcelona?

Doncs això se'ls ha de demanar als que ho organitzen; a mi simplement em criden i jo hi vaig. A mi m'agrada estar aquí, tot i que no sé què vol dir exactament «mitjana carrera», perquè tinc 52 anys; no sé si he d'estar content o preocupar-me d'entrar dins aquesta consideració. Per a mi sempre és excitant treballar amb una proposta nova. Ja que jo no tinc estudi, no produeixo treballs sense objectius, sense una fita, llavors aprofito cada oportunitat per fer una cosa nova.

Actualment, el format projecte és segurament el paradigma a partir del qual un artista aconsegueix notorietat en el sector. El circuit de convocatòries de creació, plenament implementat a Barcelona, es regeix per aquest principi. Què pensa d'aquest sistema un artista com tu, acostumat a metodologies de treball ben diferents?

Penso que és un drama. Estic fent classe a Belles Arts i allà tota l'educació s'ha adaptat al format projecte. És a dir, que es pensen les propostes abans de fer-les i això exclou una forma de treballar més dinàmica on la pràctica i la reflexió es confonen i es barregen. La supremacia del projecte sobre altres tipus d'investigació més lliures està

relacionada amb la dependència dels artistes de les subvencions i amb l'acceptació general dels treballs que no tenen necessàriament una sortida comercial. L'única forma de trobar els mitjans per a la producció és convèncer els administradors d'aquests diners que les institucions culturals dediquen a l'art. El perfil d'aquests tècnics sovint està relacionat més amb la mediació, l'administració i la teoria que amb la pràctica de l'art. Són gent que necessita un document que els permeti confiar en allò en què invertiran. Aquesta forma de procedir ha dissenyat la mateixa manera de treballar dels artistes, que deixen de banda l'especulació i l'espontaneïtat, factors que han estat molt lligats a l'evolució de l'art tal com el coneixem avui. D'alguna manera, els artistes estem obligats a endevinar com pensen els agents culturals dels quals depenen les nostres possibilitats de realitzar una proposta artística. Diguem que aquest factor ambiental acaba per influenciar, dissenyar i promocionar un tipus d'art orientat a un resultat previsible, i això és dramàtic. En aquest sentit, el famós doctor Fleming deia que la ciència havia de jugar més, que havia de ser més especulativa i més boja, de manera que cadascú es deixés portar per les seves pròpies intuïcions. Si la ciència ja demanava més llibertat fa un segle, l'art també té dret a fer-ho. En aquest sentit, jo he

assistit com a jurat de beques on es criticava la feblesa dels projectes dels pintors. A mi, que també havia estat pintor, em semblava que un pintor mai té projecte, que el que ha de fer és pintar més. Si tu confies en el seu treball anterior, confia també en el seu treball futur. Predissenyar els resultats no em sembla prou artístic. És com si el procés artístic s'hagués invertit.

En la teva obra sovint es manifesten inquietuds que fan referència als codis o gramàtiques des dels quals opera l'espai públic, a través de formes diverses, com per exemple la institució museística o l'arquitectura civil. D'on sorgeix, aquest interès?

Penso que el context, arquitectònic o no, és a dir, l'espai que envolta la proposta artística, és la pell del món, allà on comença la resta... L'espai, sigui el que sigui, és a la vegada la frontera que uneix i separa la proposta artística de la resta del món. El mateix significat d'aquest espai acaba per determinar i donar un sentit o un altre a tot allò que trobem a dintre.

Obres com *Ding Dong*, la intervenció que vares fer a Museo Patio Herreriano, presenten situacions disruptives, trencant les lògiques de l'espai. Aquesta manera *site-specific* de treballar, estretament vinculada a l'espai expositiu, ha resultat gaire problemàtica en contextos institucionals?

Gairebé sempre. Suposo que, a aquestes alçades, és el que estic cercant indirectament. No oblidem que *institució*, etimològicament, ve de «a dintre d'allò establert», i l'art sovint lluita en contra. El fet que la institució es malfici no és un mal signe, vol dir que estàs tocant coses que sustenten l'estructura, l'estabilitat, i per a mi l'art t'ha de desestabilitzar. En aquest sentit, és legítim intentar anar més lluny d'allà on normalment s'arriba. És saludable i necessari anar contra allò establert i crec que com a artista no he d'evitar-ho. La funció de la institució és resistir-se al canvi, llavors també és normal que quan demanes una cosa que no és el que es fa sempre, et diguin sovint que no. Aquí és quan comença aquest joc que, depenent de quina sigui la institució amb què tractis, arriba més o menys lluny.

Has desenvolupat obres sota un ampli ventall de formats i d'indrets. Des d'espais expositius paradigmàtics com la Fundació Miró de Barcelona (*Pinpan-pum*, 2003) o La Casa Encendida de Madrid (*Interiorismoyexteriorismo*, 2008) fins a l'espai urbà mateix (*Blindate*, 2005). Quines singularitats destacades de cada un d'aquests espais?

De l'espai urbà el que més m'interessa és que desapareix la protecció del museu. El museu filtra la gent, està pensat de manera que tothom qui hi va sap què hi trobarà. Crec que això pot arribar a facilitar massa la feina i crear un excés de complicitat. L'espai públic és molt salvatge, no hi ha tants filtres, ni tanta protecció, tothom que hi passa pot opinar sobre si allò és art o no. Hi ha més lloc per a l'accident i aquesta ambigüitat pot esdevenir interessant. Però si fas una intervenció a fora dels espais predestinats a mostrar art, les mateixes lleis municipals i la seguretat del que ofereixes i de la gent acaben sent també agents constructius, que dissenyen també la proposta, de manera que, segons com, hi ha més llibertat a dintre del museu que a fora. A dintre tens més marge, és més fàcil portar a terme algunes propostes que no podries fer mai al carrer.

Concretament, allò que vaig fer al Centre d'Art Contemporani de Barcelona - Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona crec que ha aprofitat un buit legal, ja que si hi haguéssim aplicat les normes mínimes de qualsevol tipus de risc de seguretat, això no hauria arribat a bon port. Quan anomenem una proposta «escultura» o «instal·lació», queden suspeses altres lleis, i això és un fet remarcable i molt interessant. Sovint els museus o espais privats, i especialment les sales independents, et permeten fer algunes actuacions que no suportarien una inspecció de seguretat de treball. A poc a poc ha augmentat la normativitat que restreny les possibilitats del que es pot arribar a fer. Coses molt simples estan prohibides. Per exemple, no pots posar un cable al terra, com si fóssim incapaços de passar per sobre; ara bé, si formés part d'una escultura que es posa al terra, aleshores l'has d'enrevoltar, normalment no passes per sobre d'una escultura —a no ser que siguis un Carl André. En aquest sentit, tota aquesta normativa de seguretat ens està escanyant. Hi ha propostes, ja clàssiques, que no es podrien tornar fer.

Moltes de les teves obres semblen proposar situacions on s'estableix un diàleg entre espais a través de dualitats com interior/exterior, buit/ple, estàtic/dinàmic, espai/temps.

Luis Gordillo diu que li agrada quan la pintura és picant, i jo l'entenc i hi estic d'acord. Quan veig que hi ha una tensió, un diàleg, que hi ha energies contraintuïtives que són presents, m'adono que allò que he fet és viu. La presència simultània i extraordinària d'aquestes forces que contradiuen el sentit comú és més pròpia de l'art que del llenguatge. Aquestes forces creen fissures que esquerden el sentit comú i l'obliguen a *resetejar-se*. El fet que les coses es puguin mirar des d'un punt de vista i des del contrari simultàniament enriqueix la mirada. També, és una posició ideològica contra la coherència monolítica, contra el pensament únic. Dubtar de mi mateix i de les meves pròpies afirmacions és quelcom necessari; no vull fer un art impositiu, no m'interessa en absolut. Quan una cosa és tal com és, sense fissures, ens complau, és relaxant, i crec que, contràriament, l'art m'ha d'incomodar, treure'm de la meva àrea de confort.

Has utilitzat títols de tipus ben variat. Des de títols onomatopèics (*Pin-pan-pum*, 2003) fins a títols més

conceptuals i sintètics (*Revolution*, 2014) i purament descriptius i literals (*Lampincar*, 2006). Quin paper tenen els títols en la teva obra i quin sentit té, aquesta diversitat?

Al principi buscava títols onomatopeics per deixar que la peça quedés sola, aïllada, sense pràcticament cap ajut. Bé, d'alguna manera defenso l'obligació de la proposta de tenir una capacitat explicativa, que per si mateixa funcioni, que no necessiti un text o quelcom que ajudi a entendre-la, perquè, si no, no hi ha diferència entre un títol que t'ajuda a llegir-la o un llibre. Per això penso que molts cops, quan els visitants observen una peça, després llegeixen el full de sala i no hi veuen cap coincidència, es poden sentir desautoritzats. Penso que això és culpa d'aquest excés d'acompanyament del text, de l'explicació, com un apèndix sense el qual l'obra per si mateixa no pot existir, que no funciona bé. En aquest sentit, he optat perquè els títols fossin descriptius, és a dir, és el que és, o bé onomatopeics, per no referir-me ni tan sols al que és sinó per parlar d'una altra dimensió oral o fonètica. Últimament m'estic centrant més a fer jocs de paraules, una mica més poètics, sobretot perquè em diverteix, i de vegades per remarcar algun dels aspectes més evidents,

que potser no calia remarcar, però com que parlem de l'evident, d'alguna manera és tornar a ser descriptiu. Corresponen a èpoques diferents i ara tenen un caràcter potser més conceptual.

Encara que, com dius, desconfies del llenguatge i de la imatge, a través d'obres com *Despectáculo* (2011) o *Desconcentrador* (2012) proposes un espai de contemplació al visitant.

La contemplació és el primer pas per acostar-se a una proposta. El fet que no hi hagi un dispositiu especialment concebut per incitar a la contemplació no vol dir que no l'haguem d'exercir, sinó que ja s'entén, es dona per fet. En aquests dos casos la contemplació està molt present, perquè construeix un banc per seure i contemplar la finestra/pantalla amb el mateix material que extrec de la paret. Respecte al fet que el que hi ha dintre dels forats pugui ser considerat una imatge, això és conseqüència d'aquest *display* teatral/cinematogràfic, però el que es veu a dintre són objectes concrets il·luminats amb llums de colors en el cas de *Despectáculo*, i, en el cas de *Desconcentrador*, objectes barrejats amb una videoprojecció

a sobre. No estic segur que es puguin considerar una imatge.

Dius que parteixes del que tens més a prop, d'allò material. Tot i així, les teves propostes acostumen a evidenciar el paper d'allò mental, de les expectatives, en la construcció del món que ens envolta.

«El que tinc més a prop» fa referència sobretot a la immediata. No és sols la cosa material, que és la seva pell, és també tot allò que condiona i determina la seva percepció, en el sentit més ampli. Efectivament ens apropem al món material projectant a sobre les nostres idees i expectatives; és una operació ben bé obligatòria, és a dir, que no veig la possibilitat d'escapar d'aquest procés mentalitzador, i en aquest sentit es tracta de posar-ho de manifest.

A *Cage* (2009) construeixes un circuit tubular que, a part de penetrar la gàbia de l'hàmbster sense que aquest pugui abandonar el tub en cap moment, perfora una sèrie de llibres sobre els mateixos rosegadors. Aquesta proposta, a l'estil d'un prototip, sembla tenir

un caràcter molt més independent respecte a l'espai expositiu.

Sí, per dos motius. El primer, i potser el més rellevant, és que *Cage* és una gàbia, és a dir, un espai tancat; és l'espai de l'hàmbster –que, per cert, es deia John. Diguem que és l'espai que habita un ésser viu i amb el qual es relaciona, aquest ésser viu. És, alhora, la gàbia del John –*John's cage*. Bromes a part, és un espai habitat a dintre d'un altre espai habitat, i és aquí on comencen a passar coses.

L'altre motiu, molt més prosaic, és que va ser concebuda per a una fira d'art abans de saber com seria l'espai, i això m'obligava a canviar d'estratègia. Quasi totes les propostes més autònomes obeeixen a aquesta condició imposada.

El potencial subversiu d'allò lúdic, improductiu i anecdòtic, propi de l'*homo ludens*, un dels conceptes més recurrents en l'art contemporani, sembla present en la teva obra.

Sí, efectivament hi és present. Penso que el joc és una característica del pensament creatiu, que es fa conscient

de si mateix, i de les possibilitats d'alteració de les mateixes regles. Aquestes alteracions de les regles són les escletxes del sistema. Com en l'estudi del cervell que sovint es dedica a analitzar els errors interpretatius o comunicatius, perquè justament quan no funciona bé és quan ens dona més informació de com treballa per dins. Amb l'humor succeeix quelcom similar: trenca les expectatives i crea discontinuïtats de la lògica per la qual es colen les mirades, per contemplar el que hi ha al darrere.

Per tal de trencar la correspondència entre model i representació, utilitzes, amb certa discreció, dispositius tecnològics. Més enllà d'això, quin paper tenen aquests dispositius en la teva obra?

Sense parlar necessàriament d'interactivitat, els mecanismes més o menys tecnològics sovint permeten que la proposta «funcioni», en el sentit que està endollada a una xarxa energètica, i aquest fet, que li permet fer alguna cosa, l'anima, en el sentit de donar-li ànima, vida; l'acosta artificialment, sí, però l'acosta a la vida, alhora que l'allunya de la mort, que és l'estat que sovint defineix les coses com a objectes inanimats.

Un cop acabada l'exposició i la posada en escena de les teves propostes, què passa amb elles? En queda només el registre fotogràfic?

Més d'una vegada, ni això, perquè en acabar estic tan cansat que no tinc força per fer les fotos. Sembla exagerat, però és així... De vegades en queden restes suficients per reactivar-les, i de vegades no en queda res. De totes maneres, no tinc espai ni diners per emmagatzemar-les, i en aquest sentit prefereixo sovint fer una proposta totalment nova; ho trobo molt més excitant que reactivar-ne una de ja feta, que em fa veure'm a mi mateix com el meu propi assistent en el present d'un jo que ve del passat.

Exposición (1985), d'Antoni Muntadas, a la galeria Fernando Vijande de Madrid, esdevé un cas precursor d'exposició crítica amb el *display* expositiu. Marcs, pantalles en blanc, fluorescents... esdevenen els protagonistes en un moment en què dominaven la pintura, l'expansió i el color, segons Muntadas. A partir dels anys noranta, l'anàlisi del *display* esdevindria una pràctica comuna a escala nacional.

Diu José Luis Brea que «l'autoreferència al mateix espai és condició de possibilitat de tota estratègia que aspiri a

una transformació radical del sentit de l'experiència estètica». L'espai es pot entendre des d'escales molt diferents, de manera que tot el que envolta la presentació d'una proposta –el país, l'entorn arquitectònic, les condicions lumíniques, els marcs, la seguretat, etc.– esdevé força significatiu i, per tant, mereix atenció. De fet, aquest *display* és determinant, és el que dona un sentit o un altre al que veiem, és el mitjà a través del qual tenim contacte amb la proposta i, com que hi té un rol determinant, es converteix merescudament en una part de l'obra o en un dels seus eixos principals.

Podríem dir que, progressivament, deixes de banda la representació pictòrica per dedicar-te a treballar en la presentació del *display* expositiu?

Crec que és una manera un pèl reduccionista d'explicar-ho perquè, quan vaig abandonar la pintura, justament els meus quadres estaven més a prop de la presentació que de la representació, i això ho trobava un símptoma que la pintura esdevenia més real, en el sentit que el quadre es feia més tridimensional i menys bidimensional, i sobretot perquè «produïa» més que no pas «re-produïa».

Crec que els meus focus d'interès són més amplis i sobrepassen aquells propis del *display* expositiu. De fet, no m'agrada acotar què és el que és propi dels meus interessos, perquè em fa por deixar coses fora i que tot plegat exerceixi una mena de limitació sobre allò que és millor deixar ben obert.

Entrevista a Luis Guerra

Carlos Vásquez Méndez

Luis Guerra (Santiago de Chile, 1974) es un artista visual y filósofo de origen chileno afincado hace años en la ciudad de Barcelona. En su larga trayectoria artística ha ido amalgamando la performance, la investigación estética y la práctica filosófica sin perder de vista la pintura como espacio de experimentación. Luis Guerra se formó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y se doctoró en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. Su obra ha sido exhibida en Noruega, Alemania, Bélgica, Chile y España.

Luis, quería comenzar preguntándote qué sentido tiene hacer una exposición de artistas de media carrera en Barcelona.

Tanto el nacimiento como la legitimación de este espacio –Fabra i Coats Centre d’Art Contemporani de Barcelona– como centro de arte y esta primera exhibición –con un nombre que permite una doble lectura–, por un lado afianzan la necesidad de identificar esta materia prima

pero, por otro lado, pueden ser leídos con cierta ironía, ya que podrían ser materia prima todavía sin refinar. Esto yo lo valoro positivamente, por la necesidad que veo en que exista un espacio donde puedan aparecer este tipo de obras y no depender solamente de determinados momentos de aparecimiento por exhibiciones, tanto particulares de algunos artistas en galerías como otras megaexhibiciones. Es interesante pensar que *Materia Prima* está sucediendo a la par que *Beehave* en la Fundació Joan Miró. Y ambas reflejan las necesidades que tiene la ciudad.

¿Y tú te consideras un artista de media carrera? ¿Qué significa para ti ser reconocido como tal?

Me considero un artista de media carrera por una razón central: es efectivo que a determinada edad ya no puedes postular a todo lo que está definido como arte emergente. El problema pasa también por el sentido de la emergencia, que es aparecer. Luego viene el proceso de legitimación de ese aparecer. La legitimación, que es lo que uno busca, es dejar de estar en estado de aparecimiento y tener una cierta estabilidad de existencia en un ecosistema definido culturalmente. En ese sentido, ser *mid-career* te

pone en un lugar inestable, pero ya existe un reconocimiento más o menos legítimo de tu trabajo. Ya no hay necesidad de justificar el proceso de apareamiento, ya estás aquí, lo cual es una aceptación de tu existencia. Sin embargo, este proceso es muy largo, llega hasta los 60 años. Cuando tienes esa edad te comienzan a llamar *senior* y ya has salido del margen etario que define la temporalidad de una carrera artística. Como yo entiendo la carrera artística hoy, es una maratón, es una carrera a largo plazo.

Y esta identificación de artista de media carrera en tu caso –y te lo pregunto para aprovechar y hacer un esbozo de tu recorrido– va cambiando según el contexto. Entonces, teniendo en cuenta tu amplia movilidad geográfica, ¿se puede ir afianzando esta condición o poniéndose en duda, dependiendo del lugar del que estemos hablando?

Al estar desplazado de tu lugar de origen, el primer descubrimiento fue la inexistencia de este internacionalismo. Es efectivo que estando fuera de tu lugar de origen ocupas una condición internacional, pero la multiplicidad de lo-

calidades hace ficticia la imagen de pertenecer a un contexto internacional. Por tanto, en términos generales, al no estar en mi país, tengo la chapa de ser un artista internacional, pero como artista internacional en realidad pertenezco a una lugaridad muy específica, que a día de hoy diría que está ceñida al contexto español. Tengo que inscribirme en la nueva lugaridad. Y este lugar, que es enorme y posee una tradición muy pesada, es España. Y la correlación con otras salidas va dependiendo del propio proceso, simplemente de amistades que hay alrededor, gente que le interesa el trabajo, gente con la cual mantienes una comunicación estable; no necesariamente esto aparece en exhibición, pero hay un dialogo establecido y es lo que ha ido pasando naturalmente con Noruega. Se da por la constancia de visitas que se van dando, donde se establece una relación.

Y respecto a esto de la lugaridad de la que hablas, veo que tu obra está llena de referencias al arte, al pensamiento y a momentos traumáticos de la historia chilena. ¿Me puedes hablar sobre toda esa tradición que traes contigo a cuestas en todo este recorrido y cómo opera en la elaboración de tu discurso artístico?

Es inherente mantenerse. Creo yo que en la condición de cuerpo que posee cada individuo, que para mí se basa en ser membrana, la ecoicidad de todo aquello que forma finalmente tu condición de cuerpo, se va estableciendo sedimentariamente y va apareciendo en la medida en que también hay una distancia respecto a ese origen. Si yo miro mi trabajo como estudiante de arte en Santiago de Chile, era en extremo político, y ese trabajo desaparece al intentar inscribirme en la escena chilena del momento, que mantiene resonancias de las condiciones políticas, pero se abre a una celebración de esta posdictadura que aparece, con todas las falencias del momento. También yo hago una distinción entre mi personal condición militante política y un trabajo que refleje necesariamente esas condiciones. Y al hacer esta separación, es que ha habido una bipolaridad en mi persona, pero prefiero mantenerla así a generar una obra que solo represente. Habiendo dicho esto, cuando salgo de Chile es evidente que las resonancias se vuelven más importantes, donde la memoria es el hogar. Aquí es fundamental para mí la lectura de *Catástrofe y olvido* de Jean-Louis Déotte, que hace que la condición de transparencia, ecoicidad y membrana se establezcan en nodos; allí es donde entiendo mi práctica artística. Estando en Montreal hago un cómic sobre

Allende, pero sale natural. Allí estuve muy cerca del comité de derechos humanos, donde hay de algunos chilenos exiliados y otros que habían sido torturados y que habían salido de Chile. Se te pegan los otros chilenos y viene cada uno con sus historias, que son otras. Y me doy cuenta de que ya no necesito desentenderme de eso, que puede salir naturalmente; los ecos hacen lo que quieren. El *Seminario Gramsci*, que es el primer gran trabajo que hago aquí en Barcelona (La Capella), parte del eco de una historia de Pablo Oyarzún, que aparece en el libro de Federico Galende, y me tomo solamente de una frase, frase que me interesa no solamente por el seminario, sino también porque Pablo en ese momento estaba sin trabajo. Para mí, la parte importante de la educación artística no es hablar de arte, sino de cómo ha resistido el artista para hacer ese trabajo. Hago *Seminario Gramsci*, que se hace eco de lo de Chile, pero ciertamente su resonancia es por Gramsci aquí en Europa. Siendo la primera pregunta de todo el mundo post-15M: ¿por qué habría que volver a Gramsci si este ya no sirve en las condiciones actuales? Presentar el hecho de que las lecturas gramscianas latinoamericanas son otras; la tartamudez de la traducción, el intento del entendimiento, etc. generaban otra lectura. Entonces, hoy yo trabajo a partir de los ecos, la ecoicidad.

De hecho, la obra que hay en Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona tiene ese nombre en realidad. Ecoicidad de lo que no tiene lugar, lo inlugarizable.

Hablando de este eco, me gustaría hablar del contexto que te encuentras al salir de Chile que permite que tu obra recupere su dimensión política –una obra que, por cierto, está atravesada por referencias de filosofía política: Marx, Lenin, Gramsci, etc.– desde una perspectiva más global. A mí me parece que entiendes el arte como un vehículo de transformación del presente, y te lo pregunto porque la crisis de 2008 en España reubica ese acervo político que traías de Chile.

Hay un encuentro que para mí es importante. En la feria de arte de Basel, en Miami, casualmente me encuentro, en el *booth* de la galería GB Agency de París, al artista checo Jirí Kovanda, de cuya obra he hablado, he publicado sobre él, le hice una entrevista, etc. Hay un momento en que me doy cuenta de que existe un paralaje entre las escenas artísticas detrás de la cortina de hierro y las que están bajo las dictaduras de derecha latinoamericanas. Y es que ambas escenas respondían más o menos

en las mismas condiciones y al mismo fenómeno dictatorial del momento. Cuando empiezo a visualizar estas relaciones, me doy cuenta de en qué medida ambas tenían por sentido una transformación indirecta de la realidad, y esto es casi citando a Jirí Kovanda. Él no cree que el arte pueda directamente cambiar las cosas, pero indirectamente sí; es decir, no puedo hacer una manifestación artística que se parezca a una protesta pública porque estaría haciendo un simulacro. Ciertamente, si hago algo que se desconfigure de la estructura general de sentido, a pesar de que en una primera instancia nadie la vea, mella de alguna manera las condiciones. Entonces, viviendo luego en Estados Unidos me intereso por la teoría antropológica de James C. Scott, y un libro en particular que ha sido una especie de biblia para mí, que se llama *The Art of Not Being Governed*. Él tiene una percepción de lo infrapolítico como aquello que sucede pero que no sabemos si contrarresta necesariamente las condiciones políticas hegemónicas de un estado. Él pone un ejemplo central: ¿robar es un acto político? En términos esenciales, podríamos contestar que sí, que todo acto que burla las condiciones de propiedad actuales constituye un acto de insurrección. ¿Compone aquello una estrategia de domina-

ción política para la transformación del *statu quo*? No necesariamente. Yo entiendo que en ese carácter funcional o político en lo que hago, no es mi trabajo hacer una necesaria representación de las condiciones en las cuales alguien está sufriendo, porque supongo que esa persona, en la política, producirá su propio estado de apareamiento. El arte, creo yo, es el último resquicio de libertad absoluta que hay, ¿no? Con toda la problemática que generará siempre en el contexto de sentido que haya establecido una comunidad. Decir que el arte debe ser activista es problemático. Ambas escenas, tanto la latinoamericana entre los sesenta y los ochenta como la de los países detrás de la cortina de hierro, presentan la misma necesidad. Hacer cosas que parecían no tener sentido en el contexto. El happening de las gallinas de Carlos Leppe de 1974 no sé en qué medida uno podría analizarlo como una respuesta a las condiciones políticas que había. Es claro que la obra de Eugenio Dittborn *Las aeropostales* empieza a inundarse, ya entrado en los noventa, con imágenes que venían de las fosas comunes. Pero el primer plegado no tiene ninguna relación evidente con lo político, luego él es quien dice que en la plegadura está lo político. Y añadiría yo: también yace en el hecho político-plástico del uso de papel kraft. El pensamiento artístico es muchísimo

más sutil frente a la necesidad de lo evidente. Las ideas estéticas no tienen concepto, exceden su propio entendimiento. Ahí está lo político, creo yo. Dentro de mi trabajo, intento no predisponer un discurso que enmarque el trabajo mismo, sino que a cedazos prefiero sacar lo político que tenga.

Te quería preguntar sobre esa desilusión en el arte que a mi parecer tus trabajos manifiestan. En algunas obras te detienes y edificas una suerte de antítesis del arte, y eso se refleja en esta constante alusión a la desaparición del arte, de la obra material y del artista mismo. Hay una crítica constante al medio, como si fuese un motivo enérgico y eficaz hacia, o en contra de, la propia disciplina.

A todo el mundo le pasa que esperaría que el contexto del arte sea más entretenido. Partiendo de algo tan banal como esto, a mí me gusta mucho el arte. Voy a museos, voy a ver obra vieja, me emociona ver pintura, escultura, dibujos. Yo creo que, al contrario, soy una persona muy ilusionada en el arte y en que este sea un punto de encuentro o de diálogo. Lo que sucede es que yo creo que el arte es como la ciencia dura. Los artistas no vamos a

encontrar una solución al cáncer, pero tiene la misma prístina condición que aquí una persona no puede adquirir el sentido de lo que tiene allí delante en lo inmediato, a excepción de entenderlo en sus consecuencias. Yo creo que el arte, al día de hoy, exige un aprendizaje, y eso no tiene una valoración contraria al público. Implica poner la barra más alto. Si para leer una obra compleja es necesario hablar sobre la obra, es una tarea que hay que hacer. Hay que abrir vías de entendimiento. Es por eso que hago esta juntura entre filosofía y arte; el proceso de desmaterialización de la obra es para mí un proceso natural del trabajo artístico. Por eso las performances y las referencias a Jirí Kovanda, Bas Jan Ader, Gordon Matta-Clark, por nombrar a los más famosos. Desde allí termino por pensar que la filosofía es solo ideas que se exponen, se escriben, se traducen y se entienden. ¿Qué más conceptual que eso podría haber? Leer un libro de Hegel que no entiendo y que debo releer implica una temporalidad, hay una resistencia necesaria que me parece interesante para entender una obra. Entonces, en mi cabeza surgía la inquietud de hacer filosofía. Pero ¿cuál filosofía? ¿Filosofía académica? ¿Filosofía política? ¿Filosofía de salón? Y pensé que la filosofía es una herramienta artística, es decir, la filosofía como arte. Si pensamos en dos artistas

que se parecen pero que en realidad son bien distintos, como Joseph Kosuth y Alfredo Jaar, ambos están tratando de hacer lo mismo, con la diferencia de que en el caso de Jaar la relación evidente con lo que está pasando hace mermar la capacidad del objeto artístico como objeto filosófico; y en el caso de Kosuth, se queda en la superficie de la filosofía, ya que la forma de la escritura filosófica no alcanza. Cuando vuelvo al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, uno piensa: «esto es lo que hay que hacer». O, con el *El tratado lógico-filosófico* de Wittgenstein, ahí uno dice: «aquí está». Pero ¿cómo se muestra esa obra? ¿Se tiene que mostrar en un museo? ¿Se debe publicar un libro? Pero cuando se publica el libro, ¿se entiende esto como obra de arte? Para mí, la obra sublime de Raúl Zurita es *Escritura en el desierto*, que es una obra que no se ve y que es excesiva, carísima, etc., pero la escritura en el desierto es una obra que en círculos poéticos nadie conoce. Ahí te vas dando cuenta de que el contexto es el catalizador. Que sea chileno tiene sentido para que haga una escritura en el desierto. Hago esta junta entre arte y filosofía sin saber dónde me va a llevar. El seminario *De la inexistencia del arte* fue un seminario; el seminario era la obra. ¿En qué sentido es la obra? Pues no lo sé, ya se verá. El trabajo en *Materia Prima* es un

trozo de un trabajo más grande, en proceso de aparecer, que ha estado en forma de pósters en otras exhibiciones, y ahora se dio la posibilidad de hacer una prueba de gran tamaño. Uno podría escribir un ensayo sobre esto, pero ¿esto debería acompañar a la obra?

Desde esta idea que planteas de que el pensar es una práctica artística, quería preguntarte por el interés en lo efímero en el arte que has venido desplegando en tu obra.

Sí, es cierto, con la distinción de que al retornar a la pintura se vuelve a un materialismo, la propia escritura filosófica es un objeto. Por muy efímero que sea el proceso, hay objetualidad. Pero ¿cómo estas se inscriben en un contexto que me permita darle continuidad al trabajo? Y creo no tener la respuesta. La pintura es una respuesta natural y a contracorriente del contexto artístico al que pertenezco. Es una incomodidad. Actualmente no se sabe si pinto, si hago lo que se espera de mí o si hago filosofía. Me encuentro en esta disyuntiva, es complejo explicar lo que estoy haciendo. La inscripción formal que se hace desde los objetos es tan brutal que no queda espacio para desidentificarte. En términos generales, no niego que me

gusta el proceso artístico de producir, pero me gusta también este otro proceso que pareciera no estar en ningún sitio desde el punto de vista de lo productivo.

La materialidad ha ido retrocediendo en tu obra y el pensamiento ha ido ganando espacio, como si quisieras encontrar un equilibrio, y, a mi parecer, tu rol como autor se ha ido haciendo más expansivo. Planteas una obra y simultáneamente tejes un contexto de referencias e ideas para albergarla. ¿Lo ves así?

Sí, puede ser. Cuando hice *Miti Mota*, es decir, proponer a una persona que medía un metro de altura para un concurso de escultura donde uno de los requerimientos era el metro cúbico como medida, se me relacionó con Santiago Sierra. *Miti Mota* fue anterior a la obra del fantasma y con esta pasé a usar mi propio cuerpo en la performance y a distanciarme del uso de los otros. Pero tampoco quería acercarme al tipo de obra de Regina José Galindo, donde el cuerpo físico se somete a condiciones extremas. Y la salida de mi cuerpo me la permite la enseñanza, el taller, donde lo que se comparte no es la actividad de un cuerpo sino lo que se comparte entre los cuerpos. Me cuesta reconocer mi obra desde fuera, pero si voy tejiendo líneas,

las referencias aparecen. Por ejemplo, lo perdido ha estado siempre presente en mi obra, y pasa por el desaparecimiento, la inexistencia y por la indomiciliación; allí hay un universo. Pero sigo teniendo problemas con el objeto artístico. La verdad, no sé cómo tiene que aparecer. Admiro mucho el trabajo de otros artistas justamente por las soluciones que encuentran, pero nunca sé si debo o no debo hacer algo. Es mi problema en mi proceso de trabajo.

Entonces, ¿el concepto de seminario en tu obra es un acontecimiento o un objeto artístico? ¿Cuántos seminarios has planteado como obra artística?

Se podría decir que he hecho tres seminarios, y el primero fue el *Seminario Gramsci*, en La Capella. Básicamente, el seminario es una temporalidad que afecta a un grupo de individuos que se fidelizan con el estado del seminario. Por tanto, tienes un público fijo que participa de esta condición. Lo del seminario, por supuesto, nace de lo que hace Pablo Oyarzún de su propio seminario Gramsci, pero también pasa por Alain Badiou; él ha estado haciendo seminarios constantemente. Y, bueno, la práctica del seminario en Francia es un modelo artístico, diría yo.

Verdaderas instituciones, los seminarios de Deleuze, Lacan, Foucault, etc. Para mí, el seminario posee este acondicionamiento en el cual comparto directamente la estructura de un pensamiento, que se hace porosa a los que participan en el seminario. Este me obliga a producir texto, escrito por mí y que pueda ser compartido para establecer un diálogo distinto al texto original, lo que me hace sacar de allí un objeto, con todas las dificultades que este posea. Y es un estado donde se conforma un cubo temporal sobre un pensamiento específico. Pero es difícil de hacerlo aparecer en algunos lugares, la idea de seminario normalmente nadie la entiende como obra. Es una manera compleja de trabajar añadiendo que yo no planteo seminarios sobre temas demasiado *hot* para las instituciones.

Luis, ya para finalizar quería preguntarte por tu taller, por el significado que este tiene para ti.

Bueno, el taller es un lugar donde puedo ensayar sin preocupación, pero también es el lugar donde ocurren frustraciones constantes. Porque este taller es un taller de pintura, no es donde necesariamente trabajo mis demás proyectos. Aunque algunos de ellos se leen aquí, tomo nota

en los tiempos muertos. La pintura es un trabajo incómodo, no es agradable. No pasa por hacer imágenes que agraden, pasa más bien por imágenes que te vienen cazando, que te persiguen y que se acumulan y tienen que salir de alguna manera. Paso muchas horas concentrado en el error, es decir, después de un gesto que me parece importante para sintetizar lo que estoy haciendo y de pronto sumo otros gestos encima y no hay maneras de volver. Esta especie de palimpsesto decido que sea mera acumulación, que sea un accidente si me encuentro con algo. El taller es un laboratorio si se quiere, pero sobre todo es un lugar de incomodidad.

¿Y también de libertad?

Sí, de libertad porque puedo hacer lo que quiera. Sin embargo, están las condicionantes de los materiales, de las dimensiones, los tiempos; es decir, mi libertad está en el inicio de las acciones, ese es el momento: al tomar decisiones sin un objetivo preestablecido.

Entrevista a Luz Broto

Mónica Galván

Dormir con las puertas abiertas, Salir del estudio, Hacer crecer una mancha, Sacar una piedra del muro, Desactivar el protocolo de seguridad, Ocupar una tribuna, Atar cabos, Dar paso a lo desconocido, Volver a casa, No hacer, Tender un puente, Abrir un agujero...

¿Lista para no olvidar sueños, ofrecimientos, invitaciones, provocaciones, sugerencias, promesas, consejos, deseos o indirectas? Luz Broto (Barcelona, 1982) las denomina *Proposiciones*: estas enuncian el acontecimiento puro que persigue en sus proyectos.

Su trabajo genera relatos situados en la perspicacia de la experiencia, no estipula ningún tipo de resultado ideal; observar la información sensible-invisible, aquella que está presente siempre pero que al ser cotidiana se diluye en el día a día. Es en sus palabras: «Es ir al mundo y que algo nos suceda». En consecuencia, presenta acciones performativas que reactivan la capacidad perceptiva de los participantes, a veces cómplices, a veces inconscien-

tes del hecho del que son parte. Ella habla de sus narraciones como si fueran pies de página, no va contrarriente, se detiene, contempla, propone y espera que todo siga su natural camino.

¿Cómo te interesaste por el espacio expositivo como argumento de obra artística?

Me interesó como espacio, como lugar. Era allí donde nos encontrábamos, donde como estudiantes acabábamos presentando los resultados de nuestros trabajos. Era también el lugar donde comúnmente se daba la recepción de la obra de arte. Y resultaba que este espacio estaba codificado, y se veía cómo funcionaba, cuáles eran sus convenciones y cómo nos relacionábamos con ellas. Era un espacio más sencillo que cualquier otro espacio. Su pretensión era ser un lugar neutro, aislado del exterior, donde no existiesen las interrupciones. Casi como un laboratorio. Casi como una abstracción. Empecé a trabajar en él de forma experimental, donde algo, más que acabar, podía empezar. Algo como una nueva relación entre los elementos que participaban de esa situación, que de algún modo estaba alterada. Más que como argumento de una representación, el cubo blanco devenía el espacio de una

presentación, en el que él mismo se exponía, y a su vez todos los que estábamos allí presentes, de una forma más o menos inesperada. En paralelo, empecé también a trabajar con la misma idea de acontecimiento, pero fuera del espacio expositivo, y poco a poco me fueron interesando otros lugares más complejos, donde las tensiones son mayores y las normas más difusas.

Una vez que decides el motivo de tus intervenciones, ¿tienes alguna metodología de trabajo? ¿Cómo organizas el desarrollo práctico/teórico de tus procesos?

El motivo de las intervenciones surge durante el proceso de trabajo, que suele darse en este orden:

1. Análisis del espacio y el marco de trabajo.
2. Elección del elemento en el que intervenir por su relación discursiva con el marco.
3. Proposición. Presentación de la propuesta de intervención a los responsables / agentes activos del espacio / marco.
4. Diálogo y negociación.
5. Definición conjunta de los detalles de la operación material que realizaré.

6. Ejecución, desarrollo de la operación.

7. Documentación/relato.

La negociación y el diálogo forman parte del desarrollo de las acciones que realizas. ¿Qué diferencias localizas entre contar con la complicidad institucional y hacer intervenciones sin consentimiento? ¿Influyen los efectos colaterales en tu discurso artístico?

El propio marco de trabajo es el que te da las posibilidades de trabajar con o sin permiso o con o sin diálogo con las instituciones o la administración o los agentes responsables de un espacio o situación concreta. Hay casos en los que hemos decidido, junto con la institución con la que trabajaba, no pedir permisos, y otros en los que, trabajando sin una institución y habiendo decidido no pedir permiso, la administración se entera y te da un permiso. Si eso sucede, lo cambia todo: la posición desde la que se actúa, la de quienes participan, así como la recepción del trabajo y su propio sentido.

De situaciones así aprendes de la complejidad de las estructuras y puedes tenerlo en cuenta para futuros casos, aunque siempre es diferente y siempre hay aspectos que se escapan, que desconoces. Hay casos también en los

que las propuestas funcionan como detonantes de procesos de diálogo donde se da una apertura o un movimiento o un pequeño cambio por parte de la estructura. Cuando ese movimiento no puede darse y no hay con quien hablar, porque es un proceso burocrático cerrado, creo que es mejor actuar y tratar de generar ese posible diálogo desde las acciones y los hechos. De todos modos, al no estar fundamentado en un discurso teórico sino en una práctica, lo que sucede da información de cómo es esa estructura.

Implicas al público a través de convocatorias abiertas. En la acción *Ocupar una tribuna* (2012) se abrieron momentáneamente las puertas del canódromo Meridiana en Barcelona, después de estar en desuso, para que los participantes se colocaran en las gradas. ¿Reivindicas el uso de los espacios con la presencia del cuerpo? ¿Qué supone para ti iniciar y llevar el desarrollo de una acción en la que dejas de tener el control?

El espacio es aquello que puede ser habitado por un cuerpo, por multitud de cuerpos, humanos o no. Normalmente los cuerpos se mueven dentro de los

espacios de unas determinadas maneras, siguiendo unas normas concretas, siendo afectados por ciertas tensiones, pero pueden hacerlo de otro modo. Me interesa por eso la relación entre el cuerpo y la arquitectura, cómo el cuerpo puede usarla de otro modo visibilizando su poder. Lo no diseñado aún no está controlado. Encuentro que en la pérdida del control hay un potencial, tiene que ver con lo cerrado y lo abierto, categorías que relaciono con mi trabajo.

La preocupación exacerbada por obtener resultados concretos, eficaces e innovadores puede generar presión anímica en el individuo creador. ¿Te afecta el tema de la fijación productiva que existe en las sociedades actuales? ¿En algún momento te has cuestionado si es importante la obtención de productos artísticos con técnicas como la pintura, la escultura, la fotografía, etc.?

Sí me afecta, nos afecta. Más que cuestionar la obtención de productos artísticos, sean o no objetuales, me cuestiono la producción en general: qué hacemos con el tiempo y el espacio que tenemos, cómo nos relacionamos con todo ello.

¿Podemos entender tus propuestas como *work in progress*? ¿Por qué?

Si entendemos las propuestas desde su inicio, sí, pues en el momento en que se plantea la proposición nadie de los que estamos involucrados sabemos cómo va a terminar. Pero en el momento en que se hacen públicas, a excepción de algún caso, ya no son un trabajo en proceso, sino la concreción de un proceso en una operación material, aunque en muchos casos tenga un potencial de activación.

Francis Alÿs realizó la acción de empujar un gran cubo de hielo alrededor del barrio de Tepito, en el centro de Ciudad de México. Este bloque iba dejando una línea que se borraba por efecto del sol. Después de estar en contacto con el pavimento todo el día, el hielo desapareció. La pieza se titula *Sometimes making something leads to nothing* (1997). El título de la acción es descriptivo, pero la elección de las palabras lo lleva a la poesía y a la reflexión. Tus procesos tienen esa relación descripción/poesía. ¿Dirías que los títulos te

ayudan a reforzar el sentido de las acciones? ¿Desvelas pistas con ellos?

Yo las llamo *proposiciones*, aquello que se plantea para ser realizado, que inicia un proceso. Luego, por las convenciones, acaban usándose como títulos. Las primeras eran más descriptivas y con el tiempo se fueron abreviando y condensando, y abrieron así el sentido de los materiales, de las acciones. Me interesa el potencial del lenguaje, en este caso de las palabras, para imaginar situaciones posibles, más allá de que luego puedan o no realizarse en un plano material. Como las órdenes: su enunciación puede activar una pregunta, sobre su posibilidad o no de ser ejecutada y de qué modo.

En una entrevista para *L'Officiel España* hecha por Javier Caballero, dices: «Trato de entender las reglas, de relacionarme con ellas, no de romperlas. Esa relación con lo establecido es a menudo de colaboración». Hablar de reglas, la relación con ellas y el intento de no romperlas parece ser una evocación de las acciones de un juego con indicaciones, como un juego de mesa. El «tablero» en tu trabajo serían los espacios que intervienes. ¿Cómo te percibes dentro de las situaciones

que provocas? ¿Inventas el juego, eres aficionada a él? ¿Como participante que interviene o como jurado que observa si se cumplen las reglas? ¿Crees que hay diferencia entre participar y colaborar?

La idea del juego se encuentra también en la definición de lo social, con sus normas y leyes, y los roles que interpretamos. Cada espacio tiene a su vez sus normas, sus reglas de juego. Y el juego está presente, seamos o no conscientes. Creo que cuando colaboras contribuyes a que ese juego exista, y cuando participas, juegas al juego. En esos juegos ya existentes, planteo solo otras formas de jugarlos, a veces también para jugarlo yo.

Citando nuevamente la referencia de la pregunta anterior, Javier Caballero te cuestiona si utilizas tus intervenciones como herramienta de denuncia, y respondes: «No utilizo las acciones para un fin ajeno a ellas mismas. [...] El objetivo no es denunciarlos. [...] Podríamos hablar quizá de pronuncia en vez de denuncia». ¿Es difícil plantear procesos artísticos sutiles dentro de un contexto en constante crisis?

Lo espectacular ocupa el centro, y el resto queda al margen. Lo infraestructural es aquello que, aunque sustenta

la estructura, no se ve, excepto cuando falla. Pienso y actúo a esa pequeña escala, haciendo «fallar» cosas que parece que no importan, para que importen. Me parece limitante reducir el arte a una herramienta de denuncia.

¿En qué disciplinas te apoyas para elaborar tus proyectos?

Me he formado en bellas artes, así que supongo que mi disciplina es la artística. Por el camino también me han influenciado textos y obras hechos desde la arquitectura, los estudios de la ciencia, la coreografía o la sociología.

Tu sitio web está muy actualizado, es una fuente de información importante para conocer tu trayectoria.

¿Siempre fuiste consciente de la importancia de realizar un buen registro y seguimiento de tus acciones?

Desde el principio me importó generar un registro para contar lo sucedido. Al preguntarme cómo y qué se registraba o a quién y cómo se contaba, surgieron reflexiones que inevitablemente han modificado la forma de dar seguimiento a los acontecimientos. Al final quedan algunas cosas que evidencian un suceso, o lo reconstruyen, y se

genera un relato. Me parece importante que se entienda el trabajo y hacerlo accesible.

En la exposición *Materia Prima* de Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona presentaste la pieza *Proposiciones* (2017), que es una lista de aforismos enmarcada y expuesta en una pared completa del espacio expositivo. Estos propósitos son evocaciones directas de tus proyectos. Sin embargo, parece una serie de deseos o cosas que anotas para no olvidar y que están pendientes y añoras cumplir. ¿Dirías que esta pieza es un tipo de cierre e inicio de tu obra? ¿Cuál era tu intención principal en ella?

En relación con el contexto de la exposición *Materia Prima*, donde se mostraba un grupo de obras representativas de artistas de media carrera de Cataluña, me pareció adecuado presentar solo un listado de las proposiciones que he llevado a cabo durante los últimos diez años, sea esta una trayectoria corta, media o larga. De todos modos, puede leerse de otro modo, como la lista de deseos que sugieres. Una lista de planes que ya se han hecho, una lista de planes para volver a hacer.

¿Consideras que tiene sentido elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Entiendo la exposición *Materia Prima* como una aproximación subjetiva a un contexto. En Cataluña se han hecho en diferentes momentos exposiciones que pretenden retratar un tiempo presente. Considero que tendría sentido fundar unas políticas culturales que miren al futuro y lo posibiliten.

Entrevista a Martí Anson

Virginia Expósito

Martí Anson (Mataró, 1967) nos invita a reflexionar sobre los espacios por los que circulamos en nuestra rutina y a los que no prestamos suficiente atención, haciendo que lo ordinario se vuelva extraño. Multidisciplinar y versátil, afronta diferentes papeles durante el desarrollo de la historia de su obra y en ella misma. Ha sido taxista, ladrón de cuadros, arquitecto, constructor de barcos. Todo durante y por un proyecto. Con su trabajo, el aburrimiento, el silencio y el conceptualismo se vuelven a replantear dos veces.

Trabajas mucho con espacios indiferentes en los que a veces incorporas elementos que interactúan con él. ¿Cuándo decides incorporar estos elementos? ¿Cómo contribuyen estos objetos al resultado final de la imagen? ¿El espacio representa la realidad que imaginas?

Trabajo como un arquitecto. Entender el sitio como espacio de exposición. Y si trabajas de esta manera, es necesario buscar diferentes opiniones y colaboraciones con profesionales. En cierto modo, mi posicionamiento es sacar el mejor provecho del espacio que utilizaré. Lo podríamos comparar con cuando buscas un piso para alquilar o comprar. La actitud delante de esta situación es imaginarte ese espacio como será en el futuro, no como es en realidad, y para ello lo que se acostumbra a hacer es preguntar a profesionales cuáles son las posibilidades de tus ideas. Las decisiones no son solo tuyas, y el proyecto se enriquece con la opinión de otra gente. Si esto lo ubicamos en el mundo del arte, el funcionamiento es el mismo. Pero, cuando se está trabajando en el mundo del arte con cosas cotidianas, ¿cuál es la frontera entre arte y realidad? No tengo la respuesta, pero al trabajar con colaboración y actuar en espacios no expositivos, el trabajo se enriquece en interpretaciones.

Copiar un edificio, hacer de taxista, construir un barco, hacer muebles, hacer una tienda de muebles, son cosas que hace la gente habitualmente, y mi actitud a la hora de actuar como artista o como arquitecto es lo que haría la gente de la calle. Sacar el mayor provecho allá donde

puedo actuar. El resultado no importa, pero sí la posibilidad de variaciones de aquello que se había imaginado. El objeto final siempre depende de todo el proceso, e intento que tenga vida propia.

Provienes de la tradición conceptual. Creas situaciones paradójicas, invitas a la reflexión. ¿Qué rol desempeña el espectador frente a una de tus obras?

Sin espectador la obra no existe, aunque haya solo uno. En todo el proceso el espectador está presente, es un material más. La manera de introducir el espectador en mis proyectos es utilizar el tiempo como material. El tiempo expositivo como espacio de trabajo. Exponer el proceso para que el espectador lo pueda disfrutar a tiempo real.

Tus trabajos están en constante tensión con la contemporaneidad. Muchas veces el creador pone un gran esfuerzo para conceptualizar una idea que finalmente no tiene un efecto concreto. ¿Consideras

que el arte contemporáneo es algo que no tiene que entenderse?

Cuando detienen a Philippe Petit después de que pasara sobre un cable entre las Torres Gemelas de Nueva York, un policía le pregunta: «¿por qué lo hiciste?». Y él respondió: «¿por qué? No hay un porqué». La pregunta que hago es: ¿por qué siempre nos preguntamos si se tiene que entender algo o no? Y la respuesta es que no tengo ni idea, pero lo cierto es que utilizar las cosas que pasan en la vida real como material de trabajo crea al espectador un acercamiento al trabajo. Eso no quiere decir que se entienda, pero abre las puertas a interpretaciones. No creo que el tema sea entenderlo. Hoy en día todo tiene que tener una explicación rápida, clara, infantil. Solo hay que ir a las exposiciones y encontramos todo marcado, codificado y explicado para poder conseguir una lectura rápida, fácil. Lo que uno se cuestiona es si jugamos a este juego o no. Para hacerlo fácil (es broma), y creo que tendría que haberlo dicho al principio de la respuesta, es que yo tampoco entiendo a mi vecino, y es un hombre como cualquier otro. Todo depende de las dos partes: si se quieren entender, el

esfuerzo es mutuo; y si no consiguen entenderse, pasamos página, que no es tan malo.

¿Ves el proceso de creación e investigación como un mismo ente, o consideras que son dos entes independientes?

El otro día fui a la presentación de un libro y el autor hace una reflexión con la que me sentí identificado: «Es bueno explicar el final si lo que te interesa es el camino». El camino y lo que contiene es lo que importa; el resultado, al fin y al cabo, es lo que se te exige, pero a veces no haría falta. La investigación y el proceso van cogidos de la mano, pero siempre los valoramos como camino para llegar a una meta concreta. Cuando este proceso y la investigación están en presencia del público, se expone una cosa que no sabemos cómo va a terminar. El espectador lo tiene que disfrutar. Es aquí donde entran los factores que uno no controla, y todo está en el limbo entre el fracaso y el éxito. (No valorar tan solo el fracaso como una cosa negativa y a la vez el éxito como una cosa positiva.) Sabemos cómo planteamos el proyecto y cuál puede ser el resultado, pero no estamos seguros de cómo terminará. Y la pregunta que se me ocurre ahora es: ¿todo

se termina cuando has finalizado el proyecto? Creo que no. La investigación es una cosa que siempre está presente y el proceso le sigue los pasos. Esto pone en duda el objeto final, y coloca encima de la mesa la posibilidad de no cerrar los proyectos. ¿Puedo cambiar de opinión al cabo del tiempo?

Hablando de tiempo, desde que se inicia un proyecto hasta que se acaba surgen variaciones, complicaciones, imprevistos, y supongo que también habrá algún golpe de suerte. La trayectoria de construcción de un proyecto se hace tangible en bastantes de tus obras. ¿Qué simboliza para ti la historia de creación de una obra?

El plan de la obra, aunque muchas veces sea frustrado, ¿qué intenta demostrarnos? ¿Qué vínculo mantiene esta «frustración» con el concepto del tiempo? El producto en el arte es muy secundario con respecto al acto creativo. Mi respuesta es que esperes un poco que piense la respuesta. Seguramente la idea que tengo de lo que se pregunta aquí no sea la adecuada, así que puedes esperar un poco... En este momento estoy un poco espeso y con las ideas no demasiado claras. No me he levantado de

demasiado buen humor, y necesito tomar un café antes de plantear lo que me preguntas. ¡Mierda! Se me ha olvidado que tenía el café en el fuego. Un desastre. Tendré que hacer otra cafetera. Disculpa...

Siempre cuesta hacer un buen café. Por cierto, ¿te apetece una taza? ¿Uno o dos de azúcar? Es que no esperaba invitados a esta hora, y tendremos que esperar un rato a la segunda cafetera. Espero que esta vez no se me pase y se queme y podamos disfrutar de una buena taza de café, si te apetece esperar.

En una entrevista realizada para *El Confidencial* en mayo de 2016, Jaume Oliveras categorizaba tu trabajo como «la expresión del sinsentido». ¿Cuál es la utilidad del arte de Martí Anson?

La pregunta es si yo tengo la capacidad de hacer una cosa que sirva o sea aprovechada para un fin determinado o sacar provecho o beneficio de esta cosa. Creo que no. Esto quiere decir que seguramente soy un inútil. Rechazo la exclusividad de la dimensión comercial. Arte para un beneficio económico es insano. Entiendo que tenga un rendimiento económico, ahora bien, lo que me pone a la

defensiva es que busquemos un rendimiento económico primero y después ya vendrán las otras cosas; creo que la cosa va al revés. Fina Miralles, cuando le dieron el Premi Nacional de Cultura de Catalunya de este año, ya lo dijo: «Llegó un momento que tuve que decidir: hacer arte para el capital o por la cultura, y yo me decidí por lo segundo». Está todo dicho, ¿no?

Afirmas que lo que haces en tu trabajo es copiar algo que alguien ya ha hecho antes. Tu lema es «vuélvelo a hacer y hazlo tú mismo». ¿Qué realidad buscas justificar con esta teoría?

El primer día de clase, Eduard Bru, de profesión arquitecto, les dice a sus alumnos: «Copia, copia siempre. Copia cosas buenas. Abandona para siempre la obsesión por la “idea”. Abandona también la búsqueda de tu “personalidad”. Copia. Copia meticulosamente. Si tienes algo que añadir, se revelará inevitablemente en la copia. Y si no es así, habrás aprendido el oficio, y sobre todo habrás causado el menor estropicio posible. [...] Copia, por favor. Trata siempre los mismos temas cada vez mejor. Una acción exacta es superior a mil aproximaciones».

«Copia, por favor» sería la respuesta, y a la vez esta respuesta está copiada del título del artículo que el mismo arquitecto publicó en la revista *Paral·lel* de arquitectura.

¿Qué sentido tiene para ti elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Esta pregunta es un chiste. Bueno, la actitud de crear cartografías es una broma. No tengo opinión sobre el tema y no quiero tenerla. Me parece un error poner estas cuestiones sobre la mesa a día de hoy. El problema que tenemos los artistas es que no nos comparamos con las otras profesiones, y creo que sería muy sano hacerlo. Politizar y estructurar el proceso profesional de los artistas en categorías es como hacer la lista de los libros más vendidos. Me da igual no ser el primero de la lista, y a la vez estar o no en categorías absurdas. ¿Yo soy un artista de media carrera? Si gano dinero con mi trabajo, ¿estoy en otro nivel? Si estoy presente en todas las exposiciones que se organizan en el territorio, ¿subo un escalón? Si expongo en el extranjero, ¿tengo más caché? Si no quiero exponer tan a menudo porque no me interesa, ¿bajo de nivel? Si tengo muchas galerías que exponen mi trabajo, ¿soy un artista mejor? ¿Cuál es mi

respuesta a todo esto? Pues creo que me voy a pasear un rato y, cuando termine, me pondré a trabajar.

Como historia, ¿qué artista considerarías que es necesario descubrir? Y como espacio, ¿qué museo o galería crees que es una muy buena opción para visitar?

No quiero ser políticamente incorrecto en esta respuesta, pero un artista por descubrir podría ser tranquilamente mi padre: William Morris. Él ya lo dice: «El verdadero secreto de la felicidad reside en sentir un interés genuino por los pequeños detalles de la vida cotidiana».

Y el museo, a veces me he dado cuenta de que me gustan los paseos por el Museu Nacional d'Art de Catalunya. No me preguntes el porqué, pero las exposiciones de Perejaume, Francesc Torres i la de William Morris te dan para pasear tanto físicamente como mentalmente, sabiendo lo que ya contiene este museo en su colección. Piensa que si vas andando desde plaza de España, el paseo es muy placentero.

Y todo lo cuenta la *Maniobra de Perejaume*: «Ai, Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova».

Entrevista a Mireia Sallarès

Virginia Expósito

Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) es una artista humana interesada en el sentido de la existencia y la necesidad de narrar los diferentes destinos del individuo. Abarca temáticas que aún hoy en día se encuentran en un estándar de polémicas o controversias. Conceptos como la violencia, el sexo, la mujer, el amor, la verdad o el trabajo son investigados en profundidad por la artista dentro de la pluralidad de experiencias de cada uno de sus entrevistados. Con proyectos localizados en diferentes puntos geográficos, Mireia sigue trabajando por el derecho universal de poder contar la vida vivida en diferentes contextos.

Para contextualizar, ¿En qué has estado trabajando, en qué te encuentras ahora mismo y qué puede salir de ti?

Si te refieres a en qué proyecto estoy trabajando actualmente, aparte de hacer mil y un *freelanceos* para pagar el alquiler, ahora mismo acabo de regresar de una

larga estancia en Serbia, donde he realizado la última etapa de producción de un proyecto que es resultado de cuatro años de investigación intermitente en diversas partes de los Balcanes y sobre el concepto de amor (en sus múltiples dimensiones históricas, políticas, económicas e ideológicas). Un proyecto que me ha puesto al límite de mis recursos metodológicos, anímicos y económicos a pesar de contar con un apoyo importante como es una beca para creadores de la Fundación BBVA. Un gran aprendizaje de hasta qué punto soy persistente en la conclusión de mis proyectos.

En la exposición *Materia Prima* de Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona precisamente presenté un avance de este proyecto. En ese sentido he usado la exposición como un laboratorio, como un espacio para probar antes de hacer la expo final de todo el proyecto. Poder tener la oportunidad de exponer algo inacabado y probar es una suerte a la que no estoy acostumbrada. Ahora me toca la posproducción de las obras principales derivadas: una película –por cierto, es la primera vez que he escrito una ficción que mezclara mucho material documental filmado a lo largo de estos años–, una serie fotográfica y la edición y coordinación de una

publicación que incorpora muchos materiales editados con colaboraciones varias que suman textos de pensadores diversos de Serbia. Me toca también buscar qué editorial me distribuirá la publicación, que siempre es una agonía para las publicaciones de artistas. He tenido el honor de que me hayan publicado en *L'Espill*, la reconocida revista de las letras catalanas que edita la Universidad de Valencia, sin ser escritora. Para mí, un proyecto no está terminado hasta que no hay edición gráfica, aunque sea mínima, que lo acompañe.

Me gusta generar obras que tengan formatos de distribución y circulación diversos para procurar múltiples vías de acceso a mis proyectos. Las exposiciones son caras y difíciles. Por suerte, este proyecto tendré la oportunidad de presentarlo pronto en el TEA de Tenerife, en una exposición que incorporará proyectos anteriores como *Las Muertes Chiquitas*, un proyecto sobre los orgasmos y el placer de las mujeres (México, 2006-2009); *Se escapó desnuda*, primer capítulo de la *Trilogía de los conceptos basura*, en este caso sobre la verdad (Caracas, 2011-2012); o *Mi visado de modelo* (Nueva York, 2003-2005). Será una pequeña retrospectiva.

***Mi visado de modelo* (Nueva York, 2003-2005), *Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad* (Caracas, 2011-2012), *Las Muertes Chiquitas* (México, 2006-2009). Has vivido y desarrollado proyectos en diferentes países y continentes: ¿qué procedimiento sigues? ¿Primero desarrollas el concepto que trabajarás y lo situas geográficamente, o es a la inversa?**

La condición de extranjera es una condición clave en mi trabajo. Algo casi indispensable. La naturaleza de la extranjería implica alteridad, ignorancia, inseguridad, vulnerabilidad, cambio de prioridades, libertad, suspensión de conocimientos y de derechos; en definitiva, incorpora muchos otros conceptos heterogéneos que simultáneamente se suman a, complejizan y afectan mi modo de trabajo y atraviesan la temática sobre la que investigo en contextos específicos que desconozco previamente. Así que no solo es una condición existencial sino también una herramienta de trabajo e investigación. Además, la condición de extranjería es una condición colectiva inherente a nuestros tiempos. Cualquier persona se ha sentido en

algún momento extraña (o extranjera) en su propia familia, ciudad, país, cuerpo, género, sexualidad o ideología. Es algo que señala el hecho de que nuestra identidad contemporánea no está fija ni puede fijarse sin violencia. Nadie es nada, todas estamos siendo. Por una razón similar, me sería difícil responder qué aparece antes en mi práctica artística, si el concepto o el lugar.

Considero que es algo que evoluciona en paralelo. Hay conceptos que, por cuestiones vitales, me doy cuenta de que necesito afrontar y lugares que quiero conocer por motivos históricos pero que a su vez están vinculados a gente con la que he establecido relaciones de afecto. El aspecto relacional es muy importante en mi trabajo y personas que he conocido en un lugar y con un proyecto previo me vinculan a otro lugar posteriormente. Y eso mismo ocurre a nivel conceptual, con los conceptos que abren otros que inevitablemente trabajaré más tarde. Al fin y al cabo, mis proyectos son modos de conocer mundo para conocerme a mí misma o modos de elaborar una opinión situada y vivida respecto a ciertos temas. Son modos de escuchar y de escucharme, que diría el Niño de Elche.

Tu trabajo artístico incorpora y afronta aspectos sociales y políticos muy contundentes, con mucha fuerza. ¿Consideras que todo acto creativo tiene una dimensión política implícita?

Sí, todo acto verdaderamente creativo es político. La dimensión política de las prácticas artísticas es inmanente a ellas, constitutiva, y está presente aún y en proyectos donde la temática política no esté de manera explícita. La cuestión formal –es decir, el cómo, con qué y de qué manera– es fundamental en las artes visuales y es una cuestión que tiene causas y consecuencias de dimensión política. Dicho de otro modo, la estética tiene una correspondencia directa con la ética y, por lo tanto, con la política. Aquella idea de que «la verdadera revolución es la de las formas» no es superficial. La ficción, como acto formal por excelencia, es fundamental para el conocimiento. Y para saber, advertía Hannah Arendt, necesitamos ficción. Así que para conocer hay que imaginar, porque la información, hoy en día, prácticamente solo es acumulativa.

Valoras mucho el sentido de la existencia. Narrar experiencias vividas es la toma de tierra de casi todas

tus obras; por ello imagino que optas por el formato de entrevista. ¿Qué importancia tiene para ti el discurso y qué lo condiciona?

Más que entrevistas son conversaciones, porque nunca he hecho una entrevista en la que yo no haya compartido mis vivencias, mis dudas o miedos respecto a lo que la persona me está compartiendo. Muchas veces me han preguntado sobre mi técnica de entrevista, y siempre me sorprende. Simplemente digo que no tengo estrategia ninguna, que no escondo nada, y que casi no me las preparo. En especial no conceptualizo demasiado previamente nada. Soy una artista postconceptual. Conceptualizo después. En realidad, si la persona que entrevistas siente que tú ya sabes de lo que estás hablando, te va a contar pocas cosas. ¿Para qué debería hacerlo si tú ya sabes tanto? Mejor se callan y te escuchan tus teorías y prejuicios, y tú, al final, te quedas sin entrevista. A no ser, claro está, que la entrevista sea un juego de poder o se trate de demostrar quién sabe más, pero esas no me gustan. A mí, no evitar ni esconder mi ignorancia en ciertos temas me ha funcionado mejor que prepararme demasiado una entrevista. Pero, claro, cada persona es un mundo y cada cultura también. No todas

las veces me ha salido bien. Hay quien debe de haberse quedado con la idea de que yo era medio idiota. Para mí, la narración, más que el discurso, es un modo de supervivencia. Narrar para que no te narren o describan otros, o lo hagas tú con palabras ajenas.

Y, finalmente, más que la existencia en sí lo que valoro es lo que yo llamo «la vida vivida», que es aquello que cada uno/a hace con lo que la vida le da o le quita. Porque no somos lo que nos pasa sino lo que hacemos con lo que nos pasa. La vida vivida, lo he dicho miles de veces en miles de entrevistas, debería ser declarada patrimonio universal por la UNESCO y añadirse a los derechos humanos fundamentales. Sería un derecho colectivo universal porque el de la vida vivida –que no es lo mismo que el derecho a la vida, que ya está garantizado para quien se lo puede pagar, es un derecho individual– tiene que ser un derecho colectivo, porque la vida está atravesada por otros y mezcla también a los vivos y a los muertos. En uno de mis primerísimos proyectos, *El camión de Zahia* (Francia, 2001-2005), destaca una frase que en realidad ha sido la esencia de todos mis proyectos y que es un modo de señalar esta idea de la vida vivida. Se trata de la frase que me respondió desde su camión

ambulante una vendedora de pizzas a la que estaban a punto de retirar su permiso de trabajo por culpa de un plan urbanístico gentrificador, cuando le pregunté qué significaba para ella ese camión, y me respondió: «Savoir que j'existais, voilà!».

Tu obra se presenta en diferentes formatos audiovisuales como la fotografía o el vídeo. Se puede deducir que dispones de un equipo humano que contribuye a que tu proyecto se lleve a cabo. ¿Cómo afrontas la necesidad de individualismo artístico frente a la organización colectiva?

Me atrevo a decir que hoy en día ningún artista trabaja solo, sea cual sea el formato que utilice. Las colaboraciones son inevitables en la gran mayoría de procesos de producción contemporáneos. Yo no dispongo de ningún equipo. Voy creando y buscando complicidades en cada lugar y para cada momento. Algunas de estas colaboraciones son más técnicas y otras más conceptuales; algunas me han salido maravillosamente bien y otras han sido un desastre. Experiencia es el nombre que tienen los errores y también

forma parte del aprendizaje del trabajo colectivo o colaborativo.

La colaboración puede y debe ser a niveles distintos y en función de lo que necesite cada proyecto y de las contingencias inevitables que van surgiendo. No hay un manual de colaboraciones. Por cierto, eso no tiene por qué significar por defecto que en todos los proyectos que han contado con colaboraciones la autoría de la obra deba ser colectiva, por ejemplo. Una cosa son los créditos y el reconocimiento justo, que siempre hay que respetar, pero me gustaría aquí romper una lanza por la autoría individual, que siento que actualmente está muy criticada en espacios políticos de la izquierda. Me parece que a veces se olvida el tremendo sacrificio individual que hacen muchos artistas para sacar adelante proyectos y conseguir recursos económicos con los que pagarán a un montón de colaboradores, a menudo mejor que a sí mismos. No digo que todos los artistas sean así, pero la autoría es también dar la cara y responder. Implica responsabilidad, tener una idea; es, en definitiva, tener una responsabilidad, como dice la gran cineasta Jill Godmilow, autora del manifiesto «Kill the documentary as we know it».

En el caso de *Las Muertes Chiquitas* realizas un estudio acerca del placer, el dolor y la violencia que llega a prolongarse hasta casi diez años de investigación. ¿Cómo gestionas tu tiempo de trabajo frente a la continua exigencia de productividad que muchas veces se autoimpone un artista?

Mis proyectos duran años creo que precisamente para escapar de esta hiperproductividad a la que estamos sometidos. Por otro lado, mi obra, por una razón que no he terminado de entender del todo, tampoco se vende; solamente he vendido una obra en mi vida. La parte positiva es que entonces no tengo tantas expectativas y presiones para producir algo que ya es un producto «activo en el mercado». Tampoco tengo una galería que me produzca la obra. Trabajo con algunas, pero hoy en día la mayoría no tienen realmente capacidad de implicarse en producción, de realmente producir. Yo solamente produzco cuando me gano una beca y trato de recuperar ese dinero de producción que me he ganado con el sudor de mi trabajo, cuando hay opción de venta, aunque es increíblemente difícil hacerlo entender. O

cuando desde una institución que respeta las buenas prácticas se me invita a exponer o a producir obra nueva. Por otro lado, en la sociedad actual es prácticamente imposible no autoexplotarse. Las condiciones laborales son algo que deberíamos estar reivindicando constantemente desde una unión de asociaciones de artistas. Lo lamentable es que la mayoría de las veces son tus propios compañeros/as, aceptando condiciones injustas, los que te complican la vida. Estoy esperando una huelga general de trabajadores autónomos de la cultura, pero para organizar algo así hace falta tiempo, y nos sobra poco, porque el tiempo de las precarias vale mucho menos.

¿Qué sentido tiene para ti elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

La media carrera es un concepto difuso, algo que aproximadamente se sitúa entre los treinta años y la muerte. Yo pasé de ser una artista emergente a ser una flotante. Y aquí sigo, con flotador. Mientras tanto, para no abandonar definitivamente una profesión que no me permite sobrevivir, me digo a mí misma que el agua no está tan fría.

Como artista, ¿has tenido libertad para actuar siempre como has querido?

No, la libertad nunca es dada; como los orgasmos, hay que trabajársela. Y las censuras están a la orden del día. Y mucha gente está en la cárcel. Así que aprovecho tu pregunta para firmar esta entrevista con un lazo amarillo.

Entrevista a Núria Güell

Laura Anglès Torrents

El arte de Núria Güell (Vidreres, 1981) agrieta consciencias y subvierte discursos comunitarios a partir de acciones que operan directamente sobre lo real. Lo cotidiano opera como ente imprevisible y desenmascarador a través de proyectos que proponen dinamitar los límites de la legalidad y de los moldes sociales. Un sabotaje a cualquier sistema de poder que en su fractura evidencia las fallas del engranaje social. Ha sido señalada por Tania Bruquera como uno de los ejemplos más claros de arte útil, el arte como forma de inmersión directa en la sociedad a través de todas sus vertientes. Sumida en una movilidad extrema, Güell habita ocasionalmente en Vidreres, donde con el tiempo espera poder sortear las inferencias del sistema arte.

Tus acciones constituyen un sabotaje del *establishment*, de las leyes, los límites legales y las estructuras políticas, de lo que en prensa se te haya llamado «pirata del arte». ¿A qué nivel se produce un cambio tras

la ejecución de estas acciones temporales, casi de naturaleza performática?

Es cierto que en algunas obras la operación artística se centra en tratar de subvertir alguna ley, pero me parece que la potencia de las piezas recae en el hecho de abrir posibilidades. Realmente nunca logran un cambio en la legislación, que es lo que realmente me gustaría. Creo que funcionan más a nivel filosófico, de potencia política, que a nivel de cambio del sistema. Pretenderlo me parece ingenuo. Operan a un nivel micropolítico, y es que las personas que han formado parte de la acción viven un pequeño desplazamiento donde se expanden los límites de lo que sería posible. Creo que este es el máximo al que pueden llegar este tipo de proyectos, que no es poco. Lo que veo más político ahora mismo es generar transformaciones a nivel subjetivo y expandir límites a nivel micropolítico.

¿De qué manera tu estancia en Cátedra Arte de Conducta, el proyecto que Tania Bruguera lidera en La Habana en el año 2006, determina tu trabajo actual? ¿Cómo fue la experiencia?

La Cátedra es determinante para entender lo que hago ahora, y el modo en que lo hago. En la Cátedra teníamos cada semana un profesor invitado diferente; una semana era una persona nacional y la otra un invitado internacional, y hacíamos *workshops*. Pero yo creo que de lo que más aprendí fue de los compañeros, del grupo que formamos. Éramos unas quince personas; todos eran cubanos menos yo y un chico de Costa Rica, y allí el caldo de cultivo fue entre nosotros. Nos ayudábamos mutuamente a hacer las acciones. El nivel de crítica de cada uno de nosotros hacia el compañero se llevaba hasta el límite. Aquí, en Barcelona, en la universidad, me veía limitada en este sentido porque era fácil que la gente lo entendiera como un ataque personal; entonces se convertía en una crítica destructiva, más que constructiva, cuando a mí me parece que una crítica es el acto de solidaridad más grande que puedes hacer hacia el otro, ser crítico con lo que hace. Al menos eso considero cuando me lo hacen a mí. La Cátedra se basaba en trabajar con todo lo que tiene que ver con lo performático, pero no con el cuerpo físico, sino con el cuerpo social. De alguna manera, esta es la línea que sigo trabajando ahora.

¿Qué artistas marcaron tus primeros trabajos? ¿Y ahora?

Santiago Sierra, Teresa Margolles, Aníbal López, Democracia, Tania Bruguera. Ahora estoy muy desconectada del mundo del arte, aunque trabajo en él, pero no tengo muchos referentes artísticos. Estoy más relacionada con la filosofía que con los artistas. Pensadores como Comité Invisible, Silvia Federici, Rita Segato, Agamben, Deleuze, Guattari, Lacan... Estoy muy implicada también con la cuestión de la micropolítica y lo subjetivo y singular de cada uno.

Tu vida privada y tu obra se diluyen en muchas ocasiones, tu vida se politiza y expones tu cuerpo como sujeto jurídico vulnerable y susceptible de posibles repercusiones. ¿De qué manera ha afectado tu trabajo artístico a tu vida privada? ¿Has «sufrido» las repercusiones de algunos de tus trabajos?

No puedo separar mi práctica artística de mi vida personal. Muchas veces digo que trabajo con mi cuerpo físico, emocional y legal. Por ejemplo, en el Ministerio de Justicia del Estado español tienen bastantes expedientes por

obras como *Apátrida* o la del matrimonio. O, por ejemplo, consto como divorciada, y eso es resultado del proyecto *Ayuda Humanitaria*. El nivel emocional es muy importante, mis proyectos salen por las relaciones que establezco con los demás. No puedo separar, porque al final me afecta a nivel personal y son vínculos y lazos sociales que estableces, que te afectan y te cambian, como cualquier relación con el otro. Y uno de los barómetros para valorar los proyectos una vez realizados es la relación que queda con los colaboradores cómplices después de cada proyecto. Para mí es más importante esto que lo que diga cualquier crítico de arte.

Repercusiones, pues a muchos niveles. Por ejemplo, con mi pareja: cuando hice el proyecto del matrimonio con el hombre cubano no se lo tomó muy bien. Le costaba entender por qué tenía que llegar a este nivel y no podía trabajar con la representación, en lugar de con la realidad. De hecho, nos separamos.

¿Cómo acabó el proyecto del matrimonio?

Nos casamos, hicimos todo el proceso del proyecto, le dieron la nacionalidad española y después nos separamos y se terminó el proyecto. Le entrevisté un día cuando ya

llevaba tiempo en Barcelona, con las mismas preguntas que le había hecho antes de irse de Cuba, y sus respuestas habían cambiado totalmente. Decía cosas como: «Si hubiera sabido cómo era esto de aquí, no habría venido. Aquí, sin dinero, no vales nada». También insistía en toda la cuestión del racismo, tanto cultural como sistémico. Una lógica totalmente diferente al país de origen. Estaba reproduciendo lo que ya pasó antes de llegar a España, todo el imaginario falso que se construye a través de los medios de comunicación. En aquel momento de crisis en España, a través de los medios se decía que en la Alemania de Merkel se estaba mucho mejor que aquí. Una vez en Alemania conoció a una chica cubana más o menos de su edad que se había marchado de Cuba casada con un señor viejo alemán. Un poco la misma historia que nosotros, pero sin ser pactada por las dos partes: ella sí tenía que fingir que estaba enamorada, se lo tenía que tirar, con todas las consecuencias que eso tiene... La muchacha se separó del señor alemán y ahora están Jordanis y ella viviendo en Alemania. Justo ayer me enviaba fotos por WhatsApp... Mantenemos el contacto y nos tenemos cariño, al final fueron cinco años de proyecto. Él tenía sus intereses con el proyecto, y yo los míos; no había relación sentimental, pero íbamos a una.

¿Cómo ha funcionado ese barómetro humano en *La Feria de las Flores*?

Bien. Aunque la relación con ellas después del proyecto es más delicada, porque por seguridad no pueden tener acceso a las redes sociales, así que no puedo hablar con ellas directamente, sino a través de la psicóloga. Sé de ellas por cartas y a través de la psicóloga. También con María, la solicitante de asilo procedente de Kósovo que jugaba al escondite en Suecia. Guardamos buena relación, nos escribimos por Facebook. O con los atracadores de bancos también: en el caso del «Solitario» nos comunicamos desde la prisión.

Me parece muy importante entender que con lo que trabajo es con las relaciones personales, es lo que sustenta estos proyectos. El vínculo ya está creado, aunque se acabe el proyecto. Esto también implica que no sé cuándo se acaba el proyecto.... Por ejemplo, con Jordanis parece que el proyecto se acaba cuando nos separamos y consigue la nacionalidad, pero que él se vaya a Alemania y se vuelva a casar con la chica cubana que se divorcia del viejo alemán, todo esto puede continuar siendo parte de la narrativa del proyecto. Si trabajas con lo real, los proyectos se expanden y los límites no están claros.

¿Hay algún proyecto en el que el barómetro haya sido bajo, del que no estés especialmente satisfecha?

Realmente no, estoy contenta con todos. Con el que lo pasé peor, porque la relación con los colaboradores fue nefasta, fue con la cooperativa, que permitía subvertir la ley de extranjería legalizando a gente. Allí la relación con el líder, o al menos el que los activistas de Barcelona decían que era el líder del movimiento, fue nefasta. Tenía un discurso decolonial muy bien articulado, pero utilizaba ese discurso para tener más poder para seguir oprimiendo y beneficiarse a nivel personal. Me creí el discurso, sobre todo porque había trabajado con otros artistas de Barcelona y antropólogos y sociólogos. Y entonces surgió esta distancia entre la palabra y los hechos. Todo lo mal que lo pasamos esos meses yo y las mujeres de la cooperativa hizo que las relaciones entre nosotras se consolidasen. De hecho, si contara diez de mis amistades o personas de confianza, dos de ellas saldrían de este proyecto. Por eso que, al final, negativo ninguno. También por eso, después del proyecto de la cooperativa he intentado ser más rigurosa con quien trabajo.

¿De dónde nacen tus trabajos? ¿Qué sentimientos operan en esta creación?

Parto de la rabia, del malestar, de lo que me indigna o me da rabia, de algo que no acabo de entender, que me produce sentimientos contradictorios, y hago un proyecto con eso. Primero sale el malestar, sobre esto trabajaré. Entonces analizo el objeto que trabajaré desde diferentes disciplinas: la ley, la economía, el psicoanálisis, la filosofía, el pensamiento crítico... Depende del proyecto con el que esté trabajando, elijo unas u otras. Normalmente visito a los especialistas en cuestión durante la fase de investigación. Luego con ello hago un mapa conceptual lo más articulado y complejo posible, y cuando tengo hecho eso, me es relativamente sencillo definir la acción que será la obra.

¿Dónde se acaba el paraguas de las instituciones artísticas en la realización de tus obras?

Me emparan hasta cierto punto, tampoco puedo ser ingenua. Las leyes son una cosa, y el poder es otra. Aunque diga que por aquí no me podría pasar nada porque según la ley no se podría considerar delito, no se

puede ser ingenuo, el poder es soberano. Si tocas demasiado los cojones... ¡para dentro! Pero el paraguas arte sí facilita las cosas en este sentido. Si he colaborado con el MACBA, con dinero público, y él sabía desde el principio lo que quería hacer, ambos somos responsables y algo de protección sí me podría ofrecer. Lo que sí está claro es que muchas de las acciones que he hecho, si se hubiesen producido en el campo del activismo, serían penadas, o podrían serlo, como a otros compañeros les ha pasado.

La venta o mercantilización de trabajos artísticos en galerías u otros espacios de arte demanda un cierto formato, pues ciertos medios son más fáciles de convertirse en «producto de galería» que otros. Por ejemplo, tus obras muchas veces en forma de acción directa se convierten en vídeos o mapas conceptuales, que es lo que acaba por recibir en última instancia el público. ¿Crees que puede producirse una cierta degeneración a través de esta operación de remediación?

No solo con el mercado, también en los museos. No me siento muy cómoda cuando tengo que hacer un *display*

para un museo. Para mí, el museo es un dispositivo de poder, igual que lo es la escuela, la prisión o el psiquiátrico. Es lo mismo, lo único que trabaja desde el ocio y no la represión, y solo emite los discursos que los consolidan a ellos. Lo pueden absorber todo, puedes poner el discurso más activista radical dentro de un museo que el poder lo absorbe a modo de capital simbólico. Es un «mira qué progres somos». Por eso no me interesa trabajar desde la representación, porque desde ella el discurso siempre se puede absorber. Me conviene hacer *displays* en los museos para que la obra siga en movimiento y primordialmente se cumpla una cuestión muy banal: poder comer. Que con el *display*, si me piden la obra, les pueda dar algo, me ingresen 300 euros en la cuenta y me resuelvan el mes. Por eso sigo haciéndolo. Pero sé que hay un problema que no tengo resuelto: creerme el potencial del museo para cambiar subjetividades a nivel de representación; me parece muy ingenuo. Se pierde la interpelación al otro. Me parece que tiene mucho más potencial en este sentido Facebook que no que vayas al MACBA y salgas con la subjetividad modificada. Para mí, con la representación se pierde gran parte de la capacidad de interpelar al otro.

Tampoco tengo resuelto el formato, pienso que la obra cambia mucho. La obra, para mí, es todo lo que pasó, todas las relaciones personales... Por eso me siento más cómoda en conferencias, porque puedo compartir estos matices que no sé cómo vehicular en un objeto. Y, en este sentido, tengo la misma sensación si es para un museo o para la galería.

Parece que todo artista emergente e incluso *mid-career* –para adaptarnos a la terminología utilizada en el marco de esta exposición– debe crecer profesionalmente bajo el abrigo de un sistema de becas y residencias que, poco a poco, le permitirán escalar peldaños y darse a conocer en la «escena artística».

Cataluña tiene una buena estructura para los artistas emergentes –que no para los de media carrera–, y así es como he podido ir haciendo todos los proyectos que he querido hacer. Saliendo de la universidad, y después de Cátedra, he ido echando solicitudes a convocatorias y a becas, y todo acaba saliendo. No me interesa ir a inauguraciones, hacer la pelota a nadie, ni trabajar toda la cuestión a nivel profesional de contactos. Políticamente me parece problemático tener que hacer carrera así, por

lo que no he querido entrar nunca en este juego. En este sentido, en Cataluña hay una buena estructura para llegar ahí. Después hay un vacío: cuando ya te has ganado todas las becas, ¿qué haces? Muchos compañeros se han encontrado con este vacío. En mi caso, me han empezado a llegar invitaciones de fuera, por suerte, y en parte también porque estuve en Cátedra y allí tuve muchos profesores distintos de muchos lugares, y esto también me abrió a un abanico de gente que me invitaba al cabo de los años a hacer cosas. Ha ido todo fluido, no he tenido un momento de «¿ahora qué hago?».

Ya una vez establecido, los múltiples viajes y estancias subvencionadas por diversas instituciones artísticas hacen de él un artista viajero y globalizado. ¿Estás a gusto con esta situación?

No. Estoy siguiendo el ritmo del sistema arte con la intención de poder bajar el ritmo pronto. Por eso quiero alquilar el garaje, para tener que viajar menos. Para mí, no es un ritmo de vida deseable. Me gustaría hacer dos o tres proyectos al año y disfrutarlos, adentrarme totalmente en ellos, y no tener que ir arriba y abajo como una loca, dando conferencias y haciendo *workshops* para

poder llegar a fin de mes. Mi idea es que, entre el alquiler del garaje, no tener que pagar alquiler y reducir gastos, pueda dejar de seguir el ritmo que marca el sistema artístico. Pero tienes que hacerlo con cabeza porque, si no, fácilmente te quedas en la cuneta. No es fácil encontrar este equilibrio.

Nos planteábamos, cuando ideamos el formato de las entrevistas, si sería conveniente elidir la noción de precariedad, ya que sería un término que, desafortunadamente, se aplica en la mayoría de contextos artísticos españoles actuales, y si eso podría monopolizar el contenido de las entrevistas. En tu caso, no obstante, parece inevitable utilizar este término, puesto que parte de tu obra reflexiona sobre la precariedad en la escena artística. ¿Tenemos tan naturalizada la presencia de la crisis y la precariedad en el mundo del arte que ya la sobreentendemos?

No solo es el sistema arte, cada vez más profesiones aplican esta lógica, aunque nosotros nos llevamos la palma. ¿En qué otro sector la gente se atreve a invitarte a trabajar gratis? I sí, sí me parece que lo hemos normalizado. Hay momentos que pienso que es el precio

que hay que pagar para vivir de lo que quieres hacer, y esto es normalizarlo. Al final es una balanza, y por ahora prefiero dedicar mi tiempo a lo que quiero, aunque el precio que tenga que pagar sea este.

¿Salir del sistema es la alternativa para salir de la precariedad?

Para mí ha sido una vía. Yo, si hubiera seguido viviendo en Barcelona, habría sido víctima de la precariedad: tenía que dedicar mucho tiempo a conseguir euros de donde fuera. Pero también pienso que, aunque no sé cuál sería el formato idóneo, no creo que sea un sindicato, porque tiene que ver con otro momento histórico y una antigua política. Creo que los artistas tenemos que hacer piña para marcarnos unos límites que debemos exigir. No pasa porque todo el mundo quiere exponer y, si dices que no, viene uno detrás que dice: «yo sí lo hago sin cobrar honorarios».

En tu obra *Afrodita* (2017) denuncias la falta de una legislación que atienda los derechos laborales de los artistas visuales, imponiendo precisamente la firma

de un contrato a una institución artística que, reclaims, deberá garantizar las mínimas prestaciones requeridas en una baja por maternidad –la tuya.

Afrodita surgió porque me invitaron a hacer una exposición sobre la burocracia, y la opción que me parecía más interesante era abordar la burocracia desde el museo y el sistema artístico. Es muy cómodo desde el museo hablar de cualquier tema: la burocracia, la precariedad o cuestiones de género, cuando dentro del propio sistema arte eso es totalmente contradictorio con las narraciones o discursos que se intentan transmitir o vender. En este caso me dispuse a hablar de burocracia para analizar las condiciones que me ofrecían. Lo llevé a mi terreno y, como quiero ser madre, pedí por ello que se garantizara la baja de maternidad. Más allá de llevarlo al componente de género, básicamente era una cuestión de derechos laborales. Trabajé con un abogado, hicimos una cláusula en la que la institución asumía la seguridad social del artista, me lo aceptaron como proyecto artístico y me cubrieron las cuotas de la seguridad social durante siete meses con el presupuesto de producción, pero no quisieron incluir la cláusula modelo en el contrato. Lo aceptaron como obra de arte, como excepción, pero no

como cambio estructural. Salí con los beneficios que buscaba para mí y conseguí mostrar lo que no es tan visible, pero no hubo ningún cambio estructural. No lo quisieron poner en el contrato, porque entonces los artistas que hubieran venido después habrían querido lo mismo. La institución se quitó la máscara, pero no hubo ningún cambio estructural.

En tu obra *Apátrida por voluntad propia* (2015-2016) hay un cuestionamiento de la nacionalidad como terminología impuesta y caduca, a través de la renuncia de la nacionalidad española y la posterior adopción de la categoría de apátrida. No obstante, tu petición no llega a buen puerto, puesto que la legislación española solo plantea la renuncia a la nacionalidad como consecuencia punitiva. ¿Cómo se hubiera materializado tu estado de apátrida en caso de haber sido fructífero? ¿De qué manera habría subvertido el sistema identitario implícito en el término *estado nación*?

Lo que hubiera significado, a nivel de posibilidad, sería podernos definir sin que nos definiera la identidad nacional. También era una manera de repensar el estado nación. A nivel de consecuencias vitales, el proyecto lo

que hacía era redimir una serie de privilegios que tengo por tener la nacionalidad española. Básicamente, para viajar fuera de Europa tendría que pedir visado... y perdía privilegios en ese sentido, también de acceso a la sanidad. Como solo viajo para hacer proyectos, las instituciones que me invitaran tendrían que asumir las gestiones burocráticas para que pudiera ir.

¿Se plantea también como una alternativa al conflicto de identidad entre Catalunya y España?

Efectivamente, salió en paralelo al conflicto que mencionas, pero no solo eso: también las cuestiones de fronteras asesinas y las muertes en las fronteras. La identidad nacional es lo que sostiene esta retórica, por eso me parecía supersubversivo eliminarlo. Básicamente, el proyecto es un año y medio de intercambios entre mi abogada y yo con el Ministerio de Justicia que dejan entrever la naturaleza del estado nación.

Entonces, ¿muchos proyectos se proyectan como la imposibilidad de subvertir las leyes, el intento frustrado de modificarlas?

Sí, pero yo no lo entiendo como frustración. Una cosa es que no se pueda cambiar la ley, que no se pueda modificar la estructura. Lo que hacen al final es desenmascarar la naturaleza de ciertas cosas que están fuera de foco, o que no se ven de forma clara. Trabajar con lo real tiene esto; el proyecto sigue su curso, nunca sé cómo acabará. Lo real irrumpe. De hecho, es lo que me parece interesante. Si no, ¿qué aprendería, o qué me hubiera cambiado hacer el proyecto? Siempre está abierto, y al final todo lo que pase será semánticamente significativo en relación con el tema de partida. Al final siempre rebelan o desenmascaran. Incluso si me lo censuran.

¿Cómo decides el final de estos proyectos que, en muchas ocasiones, se alargan en el tiempo?

Este momento final responde más a la lógica del sistema arte, a que hay *deadlines* para exponer el proyecto. A veces pienso que, si no lo hubiera expuesto antes, todo lo que sigue pasando sería parte del proyecto también. Cuando narro los proyectos en las conferencias también lo incorporo. Para mí es como una película, como montar el guion de una película; y es seguirlo, y todo lo que acaba pasando forma parte de esta película.

¿Cómo gestionas la crítica de tu obra?

No suelo leer de lo que sale publicado, sobre todo en los últimos años, para ser más libre. El nivel de exposición pública que implica trabajar con mi cuerpo es un precio alto que hay que pagar. Al final, la prensa y las redes son el espacio del poder. Últimamente intento exponerme lo menos posible al espacio público; básicamente estoy diciendo que no a casi todas las entrevistas que me piden. Sí que lo doy todo, pongo todo mi cuerpo para las obras, hasta el límite. No obstante, lo mediático me parece engañoso. Sí que te da visibilidad, pero también se altera el mensaje de tu obra y te instrumentalizan para un fin. No me siento cómoda en el espacio de poder.

Lo personal es político.

Exacto, pero no solo a nivel de discurso y narrativas. Por esto me interesan las obras en las que intento interpelar al otro, no solo discursivamente, que sería representacional, sino a través de la afectación; desde la empatía, el contraste, o la incomodidad. En el proyecto de Medellín, por ejemplo, el foco estaba en el espectador que no se sentía cómodo dentro de la acción. Entiendo el público

no solo como público, sino también como parte de la obra. El proyecto de Medellín no eran solo las obras de Botero y las guías; también la propia institución, que tuvo que posicionarse en muchos aspectos, formaba parte del proyecto. En total, un conjunto de interrogaciones éticas que conforman la obra. Trabajo en anular la posición de público, aunque no sea consciente de ello. La posición de público te protege y te da la distancia necesaria para mirar lo que sea sin que te interpele. Encima, luego puedes ir a explicarle a tus amigos que has ido a ver tal exposición supercomprometida y te sirve para aumentar la retórica. Por ejemplo, María, que se ofrecía para jugar al escondite con el público de la Bienal de Gotemburgo, en Suecia. Me invitaron a hacer un proyecto allí, y pedí que contratasen a María, una solicitante de asilo político en Kósovo que hacía nueve años que vivía en Suecia y a la que le habían denegado siempre el acceso. La única regla del juego era que María siempre se escondía y los espectadores la buscaban desde la posición de la policía. Los visitantes se acercaban a ver la obra como público, y María les proponía jugar al escondite con una refugiada política. En el momento en que les iba explicando sus motivos, ya dejaban de ser público. Se creaba un diálogo y pasaban a formar parte de la obra. Muchos se iban

indignados: cómo podía ser que en su gobierno, el del mejor país del mundo en derechos humanos, estuviese pasando esto. Después del contrato de trabajo por el proyecto artístico, pudo adquirir la residencia, de manera que pudo dejar de esconderse en su vida real.

En la obra que presentas para Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona, *Crimen y castigo* (2017), hay una crítica intensa a las hipocresías que generan las abstracciones y teorizaciones del mundo académico, incapaces de trasladarse a un contexto práctico y real. Para celebrar la clausura de unas conferencias sobre arte y política a las que fuiste invitada en Costa Rica, organizas una acción en la que, en medio de la velada, irrumpen un grupo de presos que amenizan la noche con sus bailes y coreografías – como parte de un programa de reinserción laboral. El público queda complacido, y lo expresa a través de aplausos y vítores.

Era un seminario sobre arte político y social, sobre la victimización, cómo utilizas a los demás... La acción fue muy sencilla, invitamos a los presos a bailar. En el público surgió un comportamiento muy diferente. Sí que

algunos aplaudían, pero otros no querían estar allí, incómodos porque había presos asesinos. Al final, con el arte vuelves a pensar lo de la victimización. Todo el discurso teórico es una cosa, pero luego se generaban tensiones no resueltas.

¿Cómo entiendes el tema de la victimización en tu obra?

Colaboro con personas que por su experiencia vital tienen unos determinados conocimientos. Las niñas de Medellín tenían unos conocimientos muy concretos por situaciones que han vivido, aunque no las hayan elegido. Conocimientos que pueden hacernos repensar la sociedad si los ponemos en primer plano, porque justamente es lo que no queremos ver ni escuchar. Pero en ningún momento las veo como víctimas, son sujetos políticos. Tú puedes ser víctima de algo que te haya pasado en algún momento dado, pero no eres víctima de por vida las veinticuatro horas al día.

Entiendo a los colaboradores como cómplices, compartimos causa. En Medellín tuve muchos problemas, porque el museo me planteaba que volvería a explotar a las niñas con el proyecto, a utilizarlas. Las

personas que trabajaban en el museo solo podían ver a las niñas como víctimas. El problema estaba en la mirada. Todo esto cambió cuando las conocieron en persona y se dieron cuenta de que tenían cosas que decir y que las querían decir.

¿Estás de acuerdo con la clasificación de *mid-career*?

¿Te consideras en esta fase profesional?

No me interesan nada estas clasificaciones, son estructuras que responden a la industria cultural. Lo que sí es cierto es que llevo unos cuantos años trabajando, por lo que no me considero emergente, ya que no soy la misma que hace diez años. Tengo más claro esto que no si estoy a media carrera.

¿Cómo dirías que ha cambiado tu obra desde que empezaste?

Ha cambiado mucho. Lo mismo que he cambiado yo después de hacer cada proyecto. Lo que decía antes acerca de cómo pueden cambiarte las relaciones personales y las interrogaciones éticas que van surgiendo en cada proyecto. Antes confiaba más en la posibilidad de confrontar el poder, y ahora entiendo que confrontar el

poder es reafirmarlo. Lo que ahora hago es salir por la tangente para buscar fisuras que tengan que ver con lo micropolítico o la politización de la intimidad. Ahora mismo pienso que es lo más político que se puede hacer, y al principio no lo veía así.

¿Qué sentido tiene elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

Para mí ningún sentido. No tengo mucha esperanza en Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona, ni en la tesis de esta exposición. Me parece más una cuestión de politiquero, un *planter* catalán de artistas, una cuestión nacional y patriótica, fácil de instrumentalizar. También es cierto que solo es una sensación, no la he investigado a fondo ni la he podido visitar. Pero ahí estamos, todos hemos aceptado.

El tema de las contradicciones es clave cuando trabajas para la esfera artística, empezando por entender el museo como dispositivo de poder. Cuando el discurso no lo afianza, lo censuran, como me pasó en el MACBA con lo del reino, y como me ha pasado otras veces. Solo partiendo de aquí ya es una contradicción continua.

¿Cómo afrontas la censura?

La entiendo como lo real que se manifiesta y la incorporo a la obra. Como, por ejemplo, en el caso de la alcaldesa que nos censuró en Figueras con *Ideologías oscilatorias*.

¿Cómo definirías la escena del arte en Barcelona?

En general, no me interesa mucho. La veo bastante ensimismada y cerrada en sí misma. Me interesa el arte como manera de relacionarte con el mundo, pero otra cosa es la industria artística, la élite cultural... Esto al final acaba siendo un juego de poderes del que prefiero mantenerme alejada.

¿Por qué elegiste esta obra para *Materia Prima*?

Escogí esta obra por toda la crítica, sobre todo en Costa Rica, generada en relación con la élite cultural. También porque en Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona quien sigue estos discursos teóricos somos nosotros, esta propia élite.

¿Con qué comisario te gustaría trabajar en tu próxima exposición?

Con cualquiera que ponga el cuerpo y se implique hasta el final, tanto a nivel intelectual como práctico, al igual que hago con las obras. Me ha pasado con muy pocos. Oriol Fontdevila es uno de ellos; Edi Muka también.

¿Por qué caminos transitan tus próximos trabajos?

A nivel metodológico, intentando centrarme en la idea de eliminar el público, focalizarme en la interpretación. A nivel de contenido, ahora mismo estoy analizando la masculinidad. A partir de un proyecto en León en el que he entrevistado a varias prostitutas entendiéndolas como las personas que tienen un conocimiento más grande sobre la masculinidad hegemónica, por su práctica. Me interesa únicamente toda la información que tengan sobre los hombres. Sus relatos me parecen muy subversivos. Con ellos analizo los vínculos patria-patriarcado. Una de las reflexiones, por ejemplo, es que cuando más poder tiene el hombre en el espacio público, prefiere que lo humillen, se le caguen encima... De ello se desprende un liberarse del rol de autoridad y poder. En cambio, el trabajador explotado y oprimido quiere ejercer el poder y humillarlas a ellas. Básicamente hay una relación directa entre masculinidad hegemónica y poder.

¿Cómo fue su reacción ante tu propuesta?

Genial. Todas aceptaron, también porque les pagaba 250 euros por entrevista. Les avisaba de que sería exhaustiva para sonsacarles la información, que igual no tenían articulada o procesada. La entrevista era en su lugar de trabajo, en su cama, y en el vídeo no se les ve la cabeza. A nivel de capas, hay una revisión del papel de la mujer en la historia del arte, en paralelo a las mujeres tumbadas en camas de muchas piezas clásicas. Pero en este caso se habla de masculinidad y no de feminidad.

Entrevista a Oriol Vilanova

Albert Salvador

La obra de Oriol Vilanova (Manresa, 1980) explora la noción de colección, todo lo que la envuelve, afecta o contextualiza. El artista nos desvela las historias tras de ella, explorando las ideas que la legitiman. Las postales son el medio a través del cual nacen instalaciones, obras de teatro o *performance*. Las rescata, revierte su valor. Es un artista-coleccionista; habita el pasado, el presente y el futuro.

¿Podrías hablarnos de tus inicios en el contexto del arte?

Mi entrada al mundo del arte es pre-internet. Fui parte de la generación en tránsito entre la cultura analógica y la digital. Mis inicios pasaron por la biblioteca pública local. Tenían una pequeña sección de arte, en ella me sumergía tanto en los grandes maestros como en artistas de vanguardias. Poco a poco me lancé a las pocas monografías de arte contemporáneo.

Sabía que te habías ido a vivir a Bruselas para estar cerca del mercado de Jeu de Balle, pero me es inevitable preguntarme si la figura de Marcel Broodthaers tuvo algo que ver con tu decisión de mudarte a Bélgica.

Como bien intuyes, influyó en que decidiera mudarme a esta ciudad. Me gusta estar bien rodeado. Es de los pocos conocidos que tenía por la zona, también había Ensor, Magritte y Teniers. Rubens y Van Dyck me quedaban algo más lejos. Broodthaers es un buen compañero de viaje. Lo cruzo a diario por la ciudad. Compartimos situaciones, personas y lugares. Como no, el mercado de Jeu de Balle. No se me acude nada malo de él. Es un artista esencial.

Además, ambos compartís una fijación por las postales. En tu representación teatral *Adiós* (2014), plantea una interesante reflexión alrededor de las réplicas y las obras originales. Como bien apuntas, en ciertas ocasiones no hay tanta diferencia entre la imitación y lo verdadero.

No hago distinción entre copia y original. Entiendo que toda copia es abiertamente original y que todo original

sigue la cadena: una copia de una copia. En realidad ya no estamos (si es que nunca lo hemos estado) acostumbrados a relacionarnos con los originales, cuando existen, son momentos de excepción. Normalmente nos relacionamos con las copias, ya sean digitales o analógicas. Pantallas o papeles.

Antes de la posmodernidad ya había apropiacionismo, aunque no estuviese en el centro del debate. De algún modo, tu ejercicio es quitarle el polvo a ese archivo y hacerlo converger con el tiempo pasado, presente y futuro. ¿Podrías hablarnos del uso del tiempo en tu obra?

El tiempo es un gran aliado. Es co-autor de toda colección. Y en mi caso no hace ninguna excepción. El tiempo es una palabra homónima y ambas definiciones me interesan. Por un lado tenemos el tiempo cronológico y por otro el meteorológico. La colección mezcla con naturalidad postales de tiempos pretéritos con aquellas recién producidas. Tiene la capacidad de colapsar el tiempo cronológico y crear uno atemporal que le es propio. Los conflictos del pasado se presentan como nuevos en cada oca-

sión. Aunque cabe recordar que la colección tiene vocación de futuro, quiere permanecer. En referencia al tiempo meteorológico, este condiciona los días de mercado. Lluvia, viento, nieve o sol. Puede ser celebración o sufrimiento, lastimar tesoros o hacerlos brillar.

El espacio, al igual que el tiempo, es un elemento crucial en tu obra. En *Domingo* (2017) por ejemplo, alteras el entorno existente, engañando el ojo del espectador, recreando columnas del interior del museo. ¿Ese interés arquitectónico se relaciona de algún modo con la crítica institucional propiciada por artistas como Michael Asher?

Existe el malentendido que si estudias arquitectura tienes aseguradas unas habilidades para trabajar los espacios, nada más lejos de la realidad. Como mucho te garantiza poder manejar planos y proporciones. Sin duda Michael Asher es un referente. De él como de tantos otros artistas he aprendido a escuchar la arquitectura más allá de su composición o materialidad. Estar atento tanto a la historia de la institución como a las personas que lo han transitado. Sin menospreciar sus rumores, perspectivas o imperfecciones. Es importante disponer de muchas capas

donde rascar a la hora de pensar una exposición. El espacio tiene la virtud de enmarcar (ni que sea temporalmente) las obras.

Te mueves entre la acumulación y la desaparición. Entre el contenido y el contenedor. En *Sin distinción*, instalación de vitrinas exhibida primero en *At first sight* (M - Museum Leuven, 2016) y posteriormente en *Colección XV* (CA2M, 2017), al mobiliario se le ha extirpado los elementos que acostumbra a proteger. Aún así, los rastros de esos objetos se perciben casi como espectros, desde su ausencia.

Me atraen los opuestos. En *Sin distinción* podríamos hablar de fondo y figura. Un va y viene. En la medida de lo posible intento que los objetos hablen por si solos. Que se presenten. Que nos cuenten sus historias. Estudiar su vacío como un ejercicio detectivesco, altamente narrativo, donde cada detalle, por pequeño que sea, nos de pistas de su pasado. Entiendo que no existe ningún vacío igual. Hay vitrinas que ofrecen resistencia a su biografía impersonal y otras que están completamente contaminadas por el objeto que han protegido. Todas ellas, al expo-

nerlas vacías, rápidamente se produce un cambio de roles. El fondo toma estatuto de figura. Y la vitrinas, estos muebles discretos y generosos, relajados en su invisibilidad pasan a estar sobreiluminadas. En el centro del relato. Las vitrinas forman parte del aparato expositivo y como tal tienen mucho que aportar.

En el marco de la exposición *Colección XV* (CA2M, 2017), se te invita a su vez a trabajar con la colección gráfica del museo. *A medida* es una intervención que acumula una cantidad ingente de imágenes. Me atrevería a decir que el método en que sumas toda esa información, lo convierte casi en un gesto iconoclasta. ¿Qué tipo de acercamiento te interesaba proponer?

La sobreinformación me interesa, creo que la exageración no es nunca suficientemente exagerada. En *A medida* quise mostrar la totalidad de la colección de obra gráfica del CA2M. Se trata de una colección heterogénea. A diferencia de cualquier colección particular, es el retrato de múltiples miradas, el reflejo de intereses, gustos y alianzas varias, en ocasiones contradictorias. Quería mostrar tanto sus virtudes como sus errores. La intervención consistió en desenmarcar la colección y situarla en

un espacio reducido donde las tensiones y/o afinidades se producían de carambola. La técnica en sí fue un importante hilo conductor, la obra gráfica, el múltiple no tiene el carisma de la obra única. La mayoría de las obras no se habían expuesto nunca y salían por vez primera de los habituales depósitos térmicamente controlados de luz tenue.

¿Qué papel juega el azar en tu obra?

Es fundamental. Me llevo muy bien con él. Me permite confundirme en el caos. Sin azar no existiría mi colección, partiendo que no sé lo que busco, el azar no cesa de ofrecerme mercancías, que descarto o atesoro.

Ese gesto azaroso y/o intuitivo permite que emerjan los denominadores comunes de tu colección. En la publicación *Diccionario-Museo del Éxito* (2009) la suerte se ve entremezclada con la idea de inmortalidad, cuestión protagonista en tu obra teatral *Ellos no pueden morir* (2011).

Como la colección, el *Diccionario-Museo del Éxito* está en proceso, aunque CRU publicara la primera edición en 2009, no he dejado de ampliarlo. *Ellos no pueden morir*

podría entenderse como una secuela del *Diccionario-Museo*, un extenso capítulo. Un diálogo protagonizado por Lenin, Dalí y Disney. Tres personajes clave del S.XX que manejaron a la perfección, la historia, la fama y la cultura de masas. Reunidos en un museo vacío. Discuten. No les parece lícito que no se les de un trato de favor después de lo que han hecho. Están de acuerdo, se merecen la inmortalidad. Pero afortunadamente, también muere la muerte.

Lógicamente tu fijación por el coleccionismo va más allá del objeto, abarcando todo lo que la nutre o condiciona. Por ejemplo, el interés por los modos en que se puede plasmar una colección en un espacio expositivo. En *World Record Guinness Collection (2010-on-going)*, enfocas esa obsesión al formato libro, concretamente con la recopilación de catálogos.

Cada libro es una pequeña recopilación anual de la historia del absurdo. Aún hoy en día es un libro muy popular, aparece en su propio ranking como World Record Guinness de ventas. Anualmente añadido un nuevo volumen a la colección. Hojeando los distintos ejemplares podemos resaltar las tendencias de cada época, tanto en la forma como en el contenido. Pasando de una primera edición

textual, una especie de índice de hechos y fechas, a las versiones actuales con espectaculares imágenes alucinógenas. El fenómeno World Record Guinness ha anticipado la representación del “yo” digital, renaciendo de los yacimientos arqueológicos de las ferias de freaks.

En tu obra está presente el binomio ficción-realidad. ¿Cómo te relacionas con estos conceptos? ¿Haces uso de ellos para poner en cuestión los mecanismos de producción de verdad?

Ficción-realidad, ¿Qué fue primero? se preguntaran algunos. Con la consideración entre el uno y el otro tengo suficiente. Me aterroriza el término verdad en mayúscula.

Parece que tengas un modo similar de aproximarte al lenguaje escrito y al lenguaje visual. La tuya acostumbra a ser una escritura directa, poética, sin alardeo de oraciones compuestas. Me recuerda a la relación que estableces con las postales. ¿Podrías profundizar sobre tu proceso de escritura? ¿Tus textos siempre nacen de una imagen, que podríamos decir integras, narras y de algún modo expandes?

Parte de mi tiempo lo paso reescribiendo. Cojo al vuelo todo aquello que me interpela. Escribo del mismo modo que colecciono. No hago demasiada distinción entre ideas propias y ajenas, todo se mezcla. Mis textos son como platos combinados, con muchos ingredientes, con resultados inesperados, a veces ligeros y agradables, y otras, pesados e incomprensibles. Es una cuestión de acumulación y digestión. La utilización de imágenes en el proceso de escritura es intuitivo, a veces funcionan como guías y otras como fugas para escapar hacia otros territorios.

Hablemos ahora de tu fascinación por la edición; de la editorial *Editions for Friends* y de cómo surgió tu interés por los libros de artista. ¿Le das la misma relevancia a una publicación que a una exposición?

Sin duda. Me siento muy próximo a este medio. Mi interés nace como consumidor, al comprar mis primeros libros de artista y sentir una conexión íntima tanto con la obra como con el/la artista. Siempre te están esperando, sin prisas ni horarios. No importa donde estés, puedes disfrutar de ellos en una estación de tren, en la habitación de un hotel o en la cocina de tu casa.

Editions for Friends es una pequeña editorial cuyo concepto central nace en la distribución. Todas las publicaciones son gratuitas y las reparto a gente afin. No se pueden encontrar en librerías especializadas, hay que buscarlas en bibliotecas privadas de amigo/as en común.

Otros proyectos requieren de colaboraciones con editoriales al uso que aportan otras calidades.

El color rojo aparece en varios registros de tu obra, como pueden ser las publicaciones. ¿Qué significa para ti el color rojo y como ha sido utilizado en tu obra, gráfica o expositiva?

Para hablar del color están Goethe, Klee o Aballí. Yo soy un principiante. Pensándolo bien, el único lugar donde he utilizado el rojo de forma consciente fue en la exposición *Domingo*, tanto para la gráfica general como para el catálogo. Los calendarios marcan en rojo los días festivos. La exposición murmuraba el hecho que vivo en un prolongado Domingo.

"El coleccionista siente aversión por los museos", afirmó Walter Benjamin. En tu posición como artista

coleccionista, estableces un diálogo que difumina la línea entre intimidad e institución. ¿Qué opinas de esta cita?

Benjamin era coleccionista de postales. Podría decir que sí a ciegas a todas sus ideas. Pero esta, aunque me sepa mal contradecirle, tengo que admitir que me fascinan los museos. Especialmente los olvidados, provinciales, raros o pequeños. No siento aversión, más bien envidia. Los recorro como mercados, aunque solo pueda llevarme a casa lo más destacado como recuerdo, o en postal si la han producido.

¿Crees que después de poseer un imagen tu mirada se renueva, hasta tal punto que la última adquisición afecta en la búsqueda de un nuevo objeto?

Como el vampiro, cada adquisición es sangre fresca y sabrosa. Las degusto y estudio al detalle, siendo capaces de abrir inesperados diálogos. Cada adquisición es una dosis, grande o pequeña, sus efectos tienen siempre una durabilidad efímera. El tiempo entre dosis y dosis ha de ser pequeño sino quiero que la ansiedad me consuma.

Tu atracción por los contrastes, en ocasiones hace evidenciar semejanzas en imágenes a priori inconexas. En el proyecto *Ella corregeix els costums rient* (Fundació Joan Miró, 2013), pones en relación El Poble Espanyol y el Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe. Anteriormente ya habías empleado una estrategia similar, en *Ex aequo* (Palais de Tokyo, París, 2012) mediante diez dípticos en los que contraponías dos postales; del pabellón de la Rusia estalinista, y del pabellón de la Alemania nazi. ¿Podrías hablarnos de estos proyectos que mezclan tiempos o realidades?

En ambos trabajos lo que a primera vista puede parecer un contraste se convierte en el juego de las 7 diferencias. Se parecen más de lo que les hubiera gustado. En *Ella corregeix els costums rient*, pretendía desmontar como se habían leído históricamente estos monumentos. Por oposición. Cuando en realidad lo que hemos heredado son dos copias posmodernas, una como especulación preolímpica y la otra precursora del posmodernismo en 1929. Escenarios inhabitados, transitados y fotografiados. Con complejas biografías.

En la Exposición Internacional de París de 1937, el pabellón nazi de Speer y el pabellón estalinista de Iofan ganaron el premio compartido como mejores diseños arquitectónicos. Un galardón altamente político en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. La serie *Ex aequo*, recoge el testimonio de esta tensión. Tan semejantes. Dos modelos de factura totalitaria. Lo expuse por primera vez en el Palais de Tokyo, edificio construido para la Feria del 1937, dispuse los dípticos en lugares estratégicos como espacios de memoria.

Tu discurso artístico está compuesto de muchas vértebras. Por ejemplo, en *On n'a rien pour rien* (2012) o *Último precio* (2014), haces hincapié en la negociación. Me gustaría saber como te sitúas en ese espacio del capital, que afecta tanto a la actividad del artista, como a la del coleccionista. ¿Qué lecturas te interesaba abordar en ambos proyectos?

El mercado de las pulgas es un espacio neoliberal por excelencia. Los precios fluctúan en función del interés del cliente, su apariencia, lengua o género. Ni valor ni precio no están regulados, este es el juego. Dos personas rara-

mente recibirán la misma cifra de entrada. ¿Cuánto pides? ¿Cuánto pagas? Soy un artista que compro. La negociación forma parte del ritual, si esta no me satisface, si no llegamos al precio que me conviene, dejo la mercancía sin complejos. Ambas performances introducen dinámicas del mercado a la institución. En *Último precio* (2014) eliminaba el precio fijo de entrada al MACBA y permitía regatear. El precio final podía verse aumentado o disminuido según las habilidades del comprador. *On n'a rien pour rien* (2012) tuvo lugar en el simbólico Museo de la moneda de París, allí vendí billetes de 5 euros a 4 euros, la acción ponía en relieve la permanente picaresca del mercado.

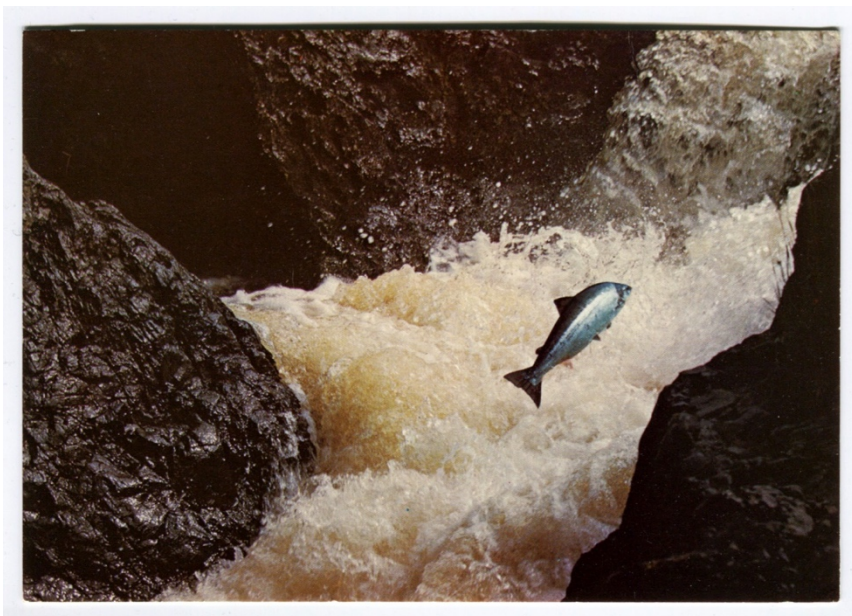
La postal es un objeto expulsado de la circulación. Parece ser que te diriges a ella sin nostalgia, pero me pregunto que te lleva entonces a no tratar otros materiales o medios enmarcados dentro de las nuevas tecnologías. ¿Crees que ciertos pasados pueden ser más contemporáneos que algunos presentes?

Creo que lo que hace contemporáneo al pasado es la mirada no la tecnología.

Cómo hemos podido comprobar, tienes una obra plural, como un prisma y sus caras varias. La historiografía del arte o espectador han mostrado algunas veces una mirada un tanto reduccionista frente a la figura del artista. ¿Te preocupa que se te encasille con las postales?

Para nada. Con las postales mantenemos una relación abierta, si dejamos de querernos se separarán nuestros caminos. Hoy por hoy están en el centro de mi actividad, son mi campo de batalla y mi reconciliación. En una sociedad capitalista los artistas pasan de bohemios a emprendedores. Las postales son objetos sin glamour, sin valor, me gusta que esta pueda ser mi marca. En realidad, las postales no son más que una técnica, no soy ni el primer ni el último artista en trabajar con ellas, podría un artista estar encasillado con la pintura?

¿De qué postal te gustaría ser protagonista?



Para cerrar la entrevista, teniendo en cuenta el marco en el que se encuentra, ¿Qué sentido tiene elaborar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto de Barcelona?

No lo sé. Toda cartografía es un proceso de selección. Una negociación entre aquello que queda dentro o fuera. A mayor número de constricciones menor es el radio de acción. En este caso al hablar del contexto de Barcelona

y de artistas de media carrera. La brecha se podría abrir por la segunda constricción, me costaría mucho definir que es un artista de media carrera.

Entrevista a Patricia Dauder

Carlos Vásquez Méndez

Los lenguajes que utiliza Patricia Dauder (Barcelona, 1973) en su trabajo van del dibujo al cine experimental, pasando por la fotografía, la cerámica y la escultura. Su obra está compuesta en gran parte por rastros y fragmentos afectados por el paso del tiempo y la acción del lugar, y su mirada se mece entre una dimensión oculta y otra manifiesta de la materia. Patricia Dauder se forma en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, en el Hogeschool voor Kunst en Vormgeving de S'Her-togensbosch y en el Ateliers Arnhem. Su obra ha sido exhibida en Alemania, Bélgica, Francia, Portugal, República Checa y EE. UU.

Patricia, ¿te es difícil poner en palabras tu obra?

En pocas palabras, sí. Es decir, si tengo que hacerlo en dos o tres líneas, puedo hacerlo, pero serían demasiado genéricas. Si digo: «Mi trabajo se realiza en varios formatos y mis intereses van sobre la representación del espacio, el paso del tiempo y cuestiones fenomenológicas», en términos muy genéricos se puede considerar así, pero

también podría hablar sobre el rastro, podría incluir en esa frase el fragmento o la cuestión cinematográfica, etc. Sí, me cuesta a veces.

¿Podrías hablarme sobre el rastro en tu obra? Se ve que hay una disposición en ti de plasmar las huellas del tiempo o las marcas que deja la interacción de los materiales.

Yo paso épocas en que exploro más un interés y luego desarrollo otros. Han pasado épocas en que he hecho una película por año y entonces aparece la inquietud de capturar algo que está pasando, aunque sea sutil. El paso del tiempo, la luz, la idea de visionar algo, de proyectarlo, eso me interesaba mucho, pero ahora llevo unos años en los que me he estado centrando en cuestiones objetuales, en intervenciones en el espacio exterior y cómo eso revierte en mi obra. Explorar también muy directamente cuestiones fenomenológicas, por ejemplo; aquí se ha hecho más visible esta idea del rastro. Ha aparecido toda esta línea de trabajo del desgaste, de la erosión, donde a la materia la someto a una serie de cambios y me intereso por las huellas que quedan en el objeto. Lo que se presenta finalmente es un residuo y ese objeto tiene dentro

de sí una información de lo que le ha pasado que inmediatamente allí no ves. Esto, a nivel conceptual, también tiene que ver con la película, ya que es un registro, en este caso en el celuloide, de lo que ha ocurrido en un momento determinado.

Siguiendo esta idea del rastro, en tu obra pareciera que las señales del viaje desde el concepto hasta la formalización han sido borradas por ti y han dejado lagunas o vacíos, y precisamente en esa ocultación se produce el ajuste con quien las observa. Me parece muy esclarecedor esto que dices de que la información del proceso de trabajo para llegar a la obra final se codifica en el interior de los objetos.

Sí, es algo que voy resolviendo y que es permanente en mi trabajo. Esta pregunta que surge en el dibujo al plasmar imágenes, de enseñar o no enseñar, es algo típico de mi proceso. No sé si llamarlo dilema, pero siempre ha sido así. Hay toda una carga de ideas, símbolos o imágenes que yo tengo y que aparecen en dibujos, pero según cómo se muestren no funcionan. Entonces tengo esta relación extraña con la representación o con lo visible o lo no visible. Y después, respecto a la cuestión del concepto

y la materia, para mí en la manipulación de la materia está el concepto y a veces eso no se acaba de entender muy bien. Yo no trabajo separando la idea de la forma; para mí son inseparables. Dificilmente puedo estar trabajando ideal o racionalmente algo en una mesa y no empezar a hacerlo. Al utilizar otros sentidos que no sean solo la razón, pongo en acción o llevo a cabo eso para empezar a entenderlo, la idea se hace. Para mí, trabajar con materiales no es solo una cuestión formal, es concepto. A veces no me da la información inmediatamente, pero sí con el tiempo voy entendiendo en qué sentido esto se puede ligar a ideas que tengo sobre el espacio o cuestiones que he leído, que he observado o que me han pasado. Es un proceso creativo que tiene múltiples facetas.

Me parece que esa tensión también está presente en algo que me comentaste anteriormente y que es la disyuntiva de estar trabajando en el taller o salir al exterior. ¿Estás de acuerdo?

Sí, el caso del proyecto exhibido en *Materia Prima* es muy claro, porque ahí hay un sitio muy concreto donde hago estas excavaciones en los solares.

¿Y por qué has elegido trabajar en L'Hospitalet de Llobregat?

Yo quería que fuera en una zona suburbial de Barcelona. Siempre me han interesado mucho. Yo me crié en Badalona y hacía cada día el viaje de ida y vuelta a Barcelona, entonces tengo muy presente este paisaje, que al menos entonces era una tierra de nadie que había entremedio. Me atraía muchísimo y entonces comencé a buscarlo, pero hacerlo en Barcelona a nivel logístico era complicado, se necesitaban muchos permisos, hablar con el ayuntamiento, y bueno, ya me olvidé del tema. Luego, por casualidad pude contactar con una persona que se encargaba de ayudar a artistas a desarrollar proyectos en L'Hospitalet de Llobregat, y la verdad es que quedaron encantados –yo también– y con ellos fue muy fácil y salió muy rápido. En el caso concreto de este proyecto, sí que hay una relación directa con el espacio exterior. En otros casos no ha sido tanto ejecutar algo físicamente en el exterior, pero siempre la observación muchas veces desencadena cosas. Más que la temática de un proyecto en concreto es como que libera muchas ideas que yo ya llevo internamente. Por ejemplo, este proyecto me ayuda a

desarrollar una serie de ideas; en otro caso puede ser hacer una filmación en tal lugar, desplazarme, hacer un viaje o conocer una cultura concreta. Pero sí, yo creo que una de las cosas que más me interesa es la idea de intuir espacios que no son visibles. La intuición del espacio ligado a la experiencia, porque las dimensiones de tiempo y espacio se proyectan a través de la experiencia de cada uno.

Respecto al concepto del espacio y el tiempo en tu obra, me parece que hay una proyección múltiple: en algunos casos se concibe a una escala casi geológica, en otros más geográfica y en otros más humana, podríamos decir que a través de una noción más arquitectónica. Y añadiría que hay otro factor muy importante, que es la distancia, donde lo íntimo sería su grado más próximo. ¿Qué piensas al respecto?

De hecho, una de las cosas que me han fascinado más, y no solo en mi trabajo, sino como referencia, es la cuestión de cómo medir un espacio, un trayecto largo o el cielo. Y no es cosa de leer libros de ciencia: lo que me interesa es la parte intuitiva de imaginar distancias, o cómo en las culturas antiguas se orientaban, cómo interpretaban su

entorno muy acertadamente. Esto va muy ligado a lo que tus sentidos o tu cuerpo perciben en un momento dado. Por ejemplo, vivir en una ciudad es una experiencia espacial muy diferente a estar en el medio del mar. Y esto modela nuestras capacidades. Quizás quienes vivimos en las ciudades hemos perdido capacidad de observación, ya que muchos conocimientos se basan en la lectura de lo que tenemos delante. A mí me gusta mucho observar, y curiosamente lo hago en los momentos que busco específicamente para hacerlo. Puede suceder cuando me traslado o cuando mi rutina se interrumpe: ahí pones en funcionamiento ciertas capacidades de percepción y de observación.

¿Podrías hablarme más sobre la observación? ¿Esto viene de tu faceta de dibujante o más bien nace a raíz de tu búsqueda cinematográfica? ¿Registras de alguna manera lo que ocurre en esos momentos?

Para mí es difícil obtener un registro directo de esto. Hago anotaciones o escribo muchas cosas que me interesan, y si las tengo delante, si dibujo, no me van a dar la información que estoy buscando. Por ejemplo, el año pasado, más o menos por esta época, estuve un mes en las

islas Azores, un lugar muy interesante geográficamente y también históricamente hablando. Este es un lugar que sufre cambios fuertes a lo largo del día, y había una cosa que me interesaba particularmente que son las mareas, pero me refiero a nivel ideal, porque no las puedes registrar, y el contacto directo con esa condición te devuelve a un plano muy mental. Pareciera una contradicción, pero hay ciertas cosas que son muy complejas de representar, y ahí aparece el dilema entre lo mental y lo físico. Sí que en algún momento la película o las fotografías pueden registrar algo, o cierta anotación puede ser muy relevante en los primeros pasos, pero la imagen resultante poseerá un rastro muy leve de aquella experiencia que yo he tenido.

Y estos materiales de registro que solventan esos primeros pasos en tu trabajo, ¿van conformando una especie de archivo experiencial al cual acudes cada cierto tiempo para hacer obra nueva?

Sí, un bagaje, es como si fuera un almacén.

Te lo pregunto a propósito de tu obra *Calendar*, donde sometes, desgastas y decoloras unas fotografías de tu

archivo personal impresas sobre papel y que luego enseñas, unas sobre otras, como si fuesen capas sedimentadas.

Eran imágenes fotográficas que al final están prácticamente borradas, lo que es curioso, porque el espectador no podrá percibir de qué imágenes se trata, y además las pongo una encima de la otra, por lo que hago hincapié en esta imposibilidad de leer la imagen. Pero, a pesar de que la persona no puede percibir la imagen fotográfica, yo no puedo usar cualquier imagen. Me es imposible, tiene que haber una conexión entre las imágenes. A nivel interno, a mí no me funciona, pero tampoco le va a funcionar al otro, aunque no tenga toda la información que yo tengo. Y es muy curioso, pero es así. Y esto me confirma que el proceso de creación no es automático y confluyen una serie de cuestiones muy extrañas que forman parte del trabajo artístico.

Lo procesual en tu trabajo es palpable, lo cual pareciera descartar cualquier plan establecido. Una obra tuya, ¿a medida que va adquiriendo forma se va haciendo autónoma?

Aunque intentara tener un plan, esto tampoco funcionaría. En mi caso hay una parte de azar, aunque sea yo la que vea esas causalidades y las ponga en funcionamiento. Por lo tanto, aunque uno no esté creando al cien por cien, dice: «Esto es y no sé por qué razón, pero tiene que ver con todo lo demás». A mí me cuesta un poco cuando una obra habla sobre el arte o sobre la historia del arte, y me refiero a trabajos diferentes a los míos. Es como si fuera una lectura de algo muy cerrado en sí mismo. En cambio, a mí me ha interesado mucho cuando lo que tienes delante se puede integrar a otros ámbitos distintos al artístico. Lo del contacto con el exterior o de la autonomía de la pieza va un poco por aquí. Por ejemplo, muchas veces he pensado en objetos de otras culturas en un contexto etnográfico, que puede ser una simple vasija pero que posee una atracción muy fuerte. No sé si estoy hablando de aura, pero es como si ese objeto tuviese una carga que lo hace autónomo. También busco insertar eso que hacemos en un ritmo natural que va más allá de nuestro contexto. En este sentido, me interesa mucho el trabajo de Pierre Huyghe, sus ideas son fascinantes. Evidentemente, también Robert Smithson. Me interesan mucho las propues-

tas más a nivel poético de Jas Ban Ader, esta idea de entrar en la inmensidad, es decir, ya no hacer algo para llevarlo al espectador sino más bien vivirlo.

Quería preguntarte por tu obra filmica. La manera en que filmas y exhibes requiere un conocimiento muy profundo y específico de la técnica cinematográfica. ¿Me puedes contar cómo fue tu paso del dibujo al cine?

De hecho, mi primer interés por coger una cámara fue para poder registrar los cambios en un dibujo que yo hacía a lo largo de días y días. Lo pude haber hecho con una cámara de vídeo, pero no, allí intuí que quería hacerlo con una cámara de cine. Me compré una cámara de super-8 mm. Nunca he sabido explicar muy bien por qué siento esta empatía con lo filmico y no con lo digital, pero poco a poco, cuando empecé a trabajar con super-8 mm y con 16 mm, y luego al revelarlo y editarlo, al tener la película en mis manos y notar en ella las divisiones y cambios entendí la magia del movimiento, lo que pasa en la propia materia. Era algo que yo al principio no preveía pero intuía, había una cosa táctil y sensible que me interesaba mucho. Y esto fue acompañado por una época en que leía

muchísimo y era bastante autodidacta, desde aprender todas las partes de una cámara a entender cómo filma: el obturador, la velocidad y el mecanismo de arrastre de la película. Entender todo eso me gustaba mucho porque era parte del trabajo necesario para saber cómo interactuar con esa máquina. La cuestión analógica tiene una magia especial y tiene algo etéreo, por ejemplo, en la proyección, donde hay una conexión invisible con la luz a través del aire. Y eso el vídeo no lo tiene. Y aunque ahora llevo seis años sin trabajar con película, pienso en clave cinematográfica. Pienso mucho en sobreposiciones; en muchos trabajos o dibujos utilizo acetatos, papeles vegetales, transparencias o filtros. Hay un proceder analógico, es otro discurrir.

A propósito de esta oposición de lo analógico frente a lo digital, quería preguntarte sobre el uso que haces de aquellas técnicas y formatos desde una cierta nobleza.

Sí, apela a lo artesanal. Totalmente. Me interesa muchísimo conocer artesanos que trabajan con sus manos. Para mí tiene mucha importancia. Por ejemplo, yo llevo mu-

chos años en los que me he interesado por el mar, la cultura del mar, las embarcaciones, etc., y yo he visto personas que todavía fabrican artesanalmente barcos, y no es por el hecho de trabajar con la madera, sino que en el momento en que ese hombre o mujer está construyendo esa embarcación, tiene que tener un conocimiento del medio y del espacio. Es decir, pones en funcionamiento toda una serie de conocimientos y sensaciones que no solo se basan en la manipulación del material. Hay un hecho muy fascinante: cuando hablaba con estas personas, los trucos de cada artesano, o sus secretos, se mantenían hasta el día próximo a su muerte, y entonces los días anteriores traspasaban todo su conocimiento. Que un barco navegara mejor que otro no dependía de los materiales, había allí más cosas. No lo quiero sacralizar, pero responde a mi manera de ser. Yo aprendo a base de experiencia. Si me dicen: «No hagas esto porque te vas a equivocar», a mí eso no me sirve de nada, yo me tengo que equivocar.

A pesar de que mi primer encuentro con tu obra fue en una sala de cine (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), luego he visto que tus proyecciones en galerías y museos suelen ser pequeñas y que logras conseguir una cierta fragilidad en el dispositivo

cinematográfico, que en apariencia es frío y mecánico. ¿Me podrías comentar por qué exhibes tus piezas filmicas de esta manera?

Siempre tenía la tendencia a pensar que las proyecciones tenían que ser pequeñas, una ventana en el muro en la que pasan cosas, no como algo enorme que físicamente te estuviera envolviendo. Cuando hubo la ocasión de presentar mis trabajos en el Xcèntric, estaba un poco inquieta, ya que mis obras se ampliarían a un tamaño muy grande. Ha sido la única vez que las he visto en una gran pantalla, y me gustó, pero una de las cosas que me impactó es que, al ser todas las piezas mudas, la falta de sonido allí en el cine, a oscuras, adquirió una densidad brutal. Ahora justamente quiero hacer una nueva incursión en el cine, quizás incorporar narración y trabajar otra forma de proyección distinta a las pantallas rectangulares. Me gustaría explorar un poco por ahí.

Tienes una obra que se llama *Ecos* que proyecta diapositivas circularmente. ¿Me podrías contar un poco cómo llegaste a desarrollar ese mecanismo de proyección?

Es una exposición muy puntual, un encargo del Barcelona Gallery Weekend, y el punto de partida era el subsuelo, espacios subterráneos de la ciudad de Barcelona. En mi caso se escogió hacer una intervención en un refugio antiaéreo y, claro, iba a hacer una pieza específica. Vi que el espacio era tan fuerte y tan escultórico que poner una escultura allí no tenía mucho sentido. Mi trabajo tenía que ver con la memoria histórica; el archivo fotográfico abarcaba el período de la Guerra Civil española en Barcelona y mostraba espacios afectados por los bombardeos. Se ven fotografías de habitaciones privadas, de colegios, de iglesias, de centros cívicos y de algún bar. Y una de las cosas en común con otros trabajos míos es que nunca enseñaba la imagen completa. Se veía solo una parte de esa imagen o capas de imágenes que se van superponiendo una sobre la otra. Y en relación con lo que contaba antes de las pantallas de cine, quería probar a poner una pantalla en movimiento y que fraccionara constantemente una imagen que se proyecta. Esta idea del movimiento de la proyección, que normalmente está en el proyector, yo quería que estuviera en la pantalla. Para mí estuvo bien porque esta prueba me ha servido para pensar en cómo mejorar o desarrollar la idea para usarla próximamente en otros trabajos. Tuve que mandar construir el

artilugio; se lo pedí a un carpintero de metal, que ya ha trabajado construyendo aparatos cinematográficos. Con él fue fácil entenderme, lo cual estuvo muy bien porque teníamos poco tiempo de producción. Pero ahora me apetece que el aparato en sí mismo lo pueda construir yo. No sé si será meterme en un berenjenal importante, pero sí, tengo ganas de experimentar con esto que llamo «estructuras cinematográficas».

Patricia, para finalizar con la exhibición que nos convoca de *Materia Prima*, quería preguntarte: ¿qué sentido tiene hacer una exhibición de artistas de media carrera en la ciudad de Barcelona?

La idea de media carrera la interpreto como una serie de personas de las que esperas una cierta madurez en su trabajo y de las que verás una serie de propuestas consolidadas. No lo interpreté más allá ni de ningún otro modo. A partir de aquí pienso que es una oportunidad para ver una diversidad de propuestas plásticas, y en estas divergencias se pueden sacar ciertas conclusiones.

Entrevista a Rafel G. Bianchi

Gabriel Llinàs

El treball de Rafel G. Bianchi (Olot, 1967) parteix d'una constant reflexió sobre la pròpia subjectivitat com a artista visual inserit en una comunitat. Ha desenvolupat una sòlida trajectòria a partir de la pintura que ha derivat en un interès per temes com la disfuncionalitat o l'èpica en la pràctica artística a través de la ironia i el sentit de l'humor. Entre els seus projectes, podríem destacar *Happy Family* (2007), *La bandera en la cima* (2007-2012), *No preguntis a l'ignorant* (2012) o *Quién soy yo: autoanálisis de inclinaciones y aptitudes* (2012). Actualment és professor de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

¿Quin sentit té elaborar una cartografia d'artistes de mitjana carrera en el context de Barcelona?

Més enllà de deixar constància de la feina que fan un conjunt d'artistes, entenc que el sentit hauria de ser fer visible aquesta feina i els seus autors més enllà del context. Una

altra cosa és que això s'aconsegueixi. Per altra banda, denominar-ho «cartografia» em sembla incorrecte. *Matèria Primera* és una selecció d'artistes feta per tres comissaris amb una manera similar d'entendre la pràctica artística i, per tant, no representativa de la totalitat del context barceloní. Tampoc encaixen en l'etiqueta de «mitjana carrera» tots els artistes que hi participen. Algunes veus assenyalen que l'exposició només pretén mostrar la tipologia de propostes artístiques que conformarà la línia discursiva del proper centre d'art, i, per tant, recuperar la idea de *Kunsthalle* que Ferran Barenblit va desenvolupar a Arts Santa Mònica fa uns anys. Ja ho veurem.

Així mateix, has participat en altres exposicions amb una voluntat cartogràfica similar, com ara en *Antes que todo* (2012) o *La qüestió del paradigma. Genealogies de l'emergència en l'art contemporani a Catalunya* (2011). ¿Quina incidència creus que han tingut en la teva trajectòria, aquestes exposicions?

Sincerament, crec que cap, però prefereixo formar-ne part a no formar-ne part.

***Matèria Primera* traça un mapa de les pràctiques artístiques de les últimes dècades a Barcelona. Si ens endinsem en l'exposició, en una altra capa trobem zones d'interès comunes com ara la quotidianitat, la ironia o les estructures i convencions socials, abordades també per Jaume Pitarch o Luis Bisbe. ¿A partir de quina posició abordes tu aquestes qüestions, presents en el teu treball?**

Tant la quotidianitat com les convencions socials han sigut la font d'alguns treballs, sovint a partir d'una experiència viscuda. Una situació que consideri excepcional, potser per inesperada, ridícula o paradoxal, per petita que sigui, pot generar una reacció emocional, primer, i intel·lectual, després, que em porti a la construcció d'una imatge mental. La majoria de vegades aquesta imatge s'ha formalitzat en primer terme mitjançant el dibuix, però també amb la fotografia o, de manera menys habitual, el text. La ironia és un mitjà per fer-hi front. Un recurs que em dona la suficient distància per sentir-me còmode.

La mateixa condició d'artista és, en el teu cas, explotada com a font de creació a partir de la qual s'inspiren moltes de les teves obres. Vull dir, que sembla que hi ha una certa voluntat performativa, d'assistir als ritus socials que formen part del món de l'art: inauguracions, presentacions, debats, etc. En el mateix sentit, acostumes a utilitzar la teva figura com a vehicle per interrogar el paradigma de l'artista contemporani.

Crec que són dues coses diferents. Per una banda, puc utilitzar la figura de l'artista com a personatge de melo-drama o comèdia de situació, per fer un comentari sobre qualsevol tema, vinculat al món de l'art o no. La paròdia, com la ironia, és un recurs. Per aquesta raó m'interessa la figura del bufó. Un personatge que gràcies a la disfressa pot ser crític mitjançant la pregunta o explicant un acudit, fins a un grau d'impertinència superior a la resta. O això pensava fins fa poc. El meu ús de la paròdia, però, és del tot naïf. Per incapacitat i caràcter, em trobo més a gust amb el comentari inofensiu. En tot cas, com diu Domini-que Noguez de la farsa, la qüestió és aconseguir uns quants esternuts com si es tractés de pebre molt. Per altra banda, com a artista no només estic interessat en moltes

de les activitats culturals que es fan en aquesta ciutat: és que penso que participar-hi forma part de la meva feina.

Els teus projectes tendeixen a prolongar-se en el temps a través d'un obert procés creatiu, tal com passa a *La bandera en la cima* (2007-2012) o *Cadira Robinson* (2001-2007). ¿Què t'aporta, aquest mètode de treball?

És cert que alguns dels treballs que he fet, com els que has anomenat, s'han prolongat en el temps, i fins i tot n'hi ha d'altres, com la sèrie fotogràfica *A x metres* o la pintura *Acudits de vaques i pintors*, que els donaré per finalitzats quan no hi pugui seguir treballant per raons físiques, és a dir, que estic determinat a continuar-los fins que el meu cos m'ho permeti. I, per tant, podríem dir que la temporalitat ha esdevingut un ítem principal en el meu treball. Precisament, *Cadira Robinson* va ser un punt d'inflexió en aquest aspecte. Més que en la meua manera de treballar, ho va ser en el meu interès per incorporar la temporalitat com un element rellevant del treball. A veure si ho sé explicar.

Quan el 2001 vaig decidir reproduir una taula dissenyada per Josef Albers el 1923 i treure-li una pota, transformant

un disseny que el mateix Albers havia definit com una confluència d'arguments artístic-formals i funcionals, alterant l'estabilitat del disseny inicial, ho vaig fer pensant que aquest gest era suficient per representar el fracàs d'una utopia, la de la Bauhaus. Aquell mateix any en vaig fer una segona versió amb una intervenció diferent. Aquesta vegada no en treia una pota sencera, només la desencaixava, amb la qual cosa trencava la simetria estructural de la cadira. Les vaig titular *La traïció al Sr. Albers* i *La representació d'un drama*, respectivament. Al cap d'un parell d'anys, però, i constatant que aquelles dues escultures no tenien cap interès per a ningú, vaig decidir donar-los una oportunitat com a objectes funcionals i, després d'alguna modificació, les vaig convertir en taula menjador i taula *florero*. Aquesta última, situada al costat de la porta d'entrada de casa, només servia per deixar les claus. Doncs bé, el 2007, cansat d'uns resultats menys pràctics del que esperava, les vaig tornar a desmuntar. Les restes de la taula menjador ocupen espai al pàrquing de casa, i la *florero* la vaig convertir en la cadira *Robinson*. Els sis anys que vaig tardar a resoldre la representació del fracàs mitjançant les restes d'un naufragi no van ser premeditats, no formaven part d'un mètode, sinó que eren fruit de la suma de diverses circumstàncies. La

necessitat d'explicar aquest periple existencial en forma de publicació, però, va assenyalar la importància del temps com a concepte a tenir en compte.

L'altra, com tu molt bé indiques, seria *La bandera en la cima*, la reproducció de 14 fotografies de les 14 muntanyes més altes del planeta. En aquest cas, però, la llarga temporalitat va venir determinada per la minuciositat en l'execució; un error de càlcul innegable, però assumit des de la primera pintura. La meticulositat, per tant, seria el mètode, i la prolongació en el temps, una conseqüència.

Des d'una perspectiva cronològica, doncs, aquests dos treballs han sigut previs al meu interès per la idea d'alentiment vinculada a la producció. Una manera de fer que comporta produir menys sense deixar de fer. Tot i que en el meu cas, la pràctica artística sempre ha anat lligada a la producció, des de fa uns anys he posat l'accent en la part performativa, és a dir, en el fer.

Tot i haver-te introduït en el món de l'art a partir de la pintura, utilitzes una gran diversitat de llenguatges i suports: llibres d'artista, escultura, fotografia, còmic, documentació... ¿Aquesta diversitat es podria

atribuir, d'alguna manera, al rerefons conceptual del teu treball?

Crec que, per una banda, té a veure amb trobar la fórmula equilibrada entre el que vols explicar i com ho vols explicar, amb la millor manera de construir un relat. Una història que s'explica tant per la paraula escollida com per la tipografia utilitzada. Però també ha passat per la curiositat que en certs moments sentia per determinats llenguatges. Una curiositat lligada a la capacitat de seducció que alguns treballs d'altres artistes han exercit sobre mi. De la mateixa manera que vaig començar pintant per influència paterna, els altres llenguatges estan directament relacionats amb el context en què m'he format, o, per dir-ho d'una altra manera, amb els amics que tinc i he tingut.

Quin pes ha tingut la figura paterna, un pintor amb una sòlida formació acadèmica, en la teva pràctica artística? I, com a docent a la Facultat de Belles Arts i remetent-nos a la pluridisciplinarietat de llenguatges característica de les actuals pràctiques artístiques, ¿quin creus que hauria de ser el paper de l'acadèmia?

D'ençà que tinc memòria, el meu pare, de nom Rafael Grieria, va tenir el seu taller en el mateix pis on vivia o a pocs metres, i per tant he conviscut amb la seva pràctica cada dia durant tota la meva infantesa i adolescència. La meva iniciació en la pintura, com no podia ser d'una altra manera, va venir de la seva mà. De petit sempre vaig disposar d'un espai i del material necessari per pintar. Primer com un joc, i a mesura que vaig anar demostrant tant un interès com una habilitat, se'm varen donar totes les facilitats per a la seva pràctica. Amb el meu pare sempre vaig tenir una molt bona relació, fins i tot quan, en entrar a la facultat, els meus interessos artístics es van anar allunyant dels seus. I, per tant, la figura paterna ha sigut fonamental en el meu desenvolupament com a artista i com a persona.

Respecte a la segona pregunta, tant el concepte d'*acadèmia* com el de *belles arts* són obsolets, i per tant, per començar, se n'hauria de canviar el nom –i, si pogués ser, el vincle amb la universitat. És necessari un canvi de mentalitat que defensi la pràctica artística com una pràctica del pensament i no tècnica, com un espai de llibertat on es desenvolupin les personalitats sense prejudicis, calendaris ni avaluacions. Ara mateix, una utopia.

Per al projecte *Winners* (2010), en col·laboració amb Regina Giménez, vàreu dissenyar una campanya publicitària utilitzant retrats de gossos llebrers. Parla'ns una mica del projecte i de Colectivo GUSTAVO.

Winners es va formular com a resposta a una convocatòria del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA) per participar en la primera exposició del que havia de ser el flamant nou Centre d'Art de Barcelona, l'any 2010, en substitució d'Arts Santa Mònica: el Canòdrom. La convocatòria establia una temàtica, el mateix canòdrom, i cada projecte seleccionat estava dotat d'una quantitat per a producció. *Winners* va sorgir d'una conversa en un cotxe, viatjant de Barcelona a Olot, entre la Regina Giménez i jo. El projecte, tot i que ens semblava factible de cara a la convocatòria, teníem la impressió que s'allunyava de les nostres respectives maneres de treballar. Ens ho vam plantejar com un encàrrec des de l'àmbit de la publicitat. Ens interessava utilitzar els mecanismes de la publicitat per generar una expectativa, una expectativa que no es compliria, ja que no anunciava res, només mostrava les efigies i els noms de quatre llebrers

que havien corregut en aquell canòdrom i que havien estat maltractats (dues dades que no s'especificaven). Finalment, però, en certa manera es va convertir en el reclam de l'exposició. Per aquesta raó vam decidir constituir-nos com a col·lectiu. No em preguntis el perquè del nom *GUSTAVO*, ho he oblidat. I, tot i que he tornat a col·laborar amb la Regina, la darrera vegada en la Nadala de la Fundació Miró, *GUSTAVO* només s'ha utilitzat en aquella ocasió.

Més enllà d'aquest projecte, la figura de l'animal és una constant en la teva obra. D'*Acudits de vaques i pintors. Cabirol reenactment* (2013-2014), passant pel lleó de *Happy Family* (2007), fins a un recent interès pels lloros.

Sí, és cert. Sovint alguns projectes han derivat cap a un imaginari faulístic on els animals irracionals parlen i actuen com els humans, i això està relacionat amb el meu interès per la narració. En el cas d'*Acudits de vaques i pintors*, però, la intervenció al dibuix de Valentí Castanys serveix per il·lustrar el projecte, i per tant podríem dir que té un rol secundari. No passa el mateix amb el lleó de

Happy Family, que, com els llebrers de *Winners*, és protagonista. I precisament aquest va ser el sentit del projecte, situar en un mateix nivell jeràrquic els quatre personatges que protagonitzen la història: Francesc Darder, el boiximà dissecat que va comprar per publicitar la seva botiga-museu durant la Fira Universal del 1888, el lleó que el va atacar quan era director del zoològic i que ell mateix va dissecar, i la rata escriptora. Una fantasia concebuda per Darder on es pot veure (i parlo en present perquè suposo que encara forma part del fons del museu) una rata asseguda en el tamboret d'un escriptori, escrivint una carta dirigida a Francesc Darder. Del lloro m'interessa la seva capacitat repetitiva. Això em permet fer-li dir qualsevol cosa, des de grans tirallongues a construccions molt curtes, meves o d'altres. Tant se val, al lloro no l'importa.

Els llibres d'artista han estat un format que has utilitzat de manera continuada. ¿Quin paper tenen en la teva producció?

Sovint ha sigut una manera d'explicar, des d'una nova perspectiva, un treball realitzat, i, per tant, una manera de repensar-lo. En el cas de *Confluència d'arguments* s'explica la transformació que en les meves mans pateix el

prototip de taula dissenyat per Josef Albers el 1923 fins a convertir-se en la cadira *Robinson*, com un manual de muntatge. En d'altres, com *Quién soy yo: autoanálisis de inclinaciones y aptitudes*, un facsímil del conjunt de preguntes de William Bernard i Jules Leopold contestat i avaluat, és la resposta a la seducció formal que la publicació original em va generar.

En la teva trajectòria has tingut sovint la col·laboració d'Andrés Hispano o de David Armengol, els quals han intervingut en els teus projectes a través de textos, curtmetratges o altres materials. ¿Com neix, aquest vincle?

Sovint la col·laboració parteix d'una necessitat del mateix treball. En el meu cas, l'exemple més clar el trobem en *La bandera en la cima*, on l'acció de pintar els 14 cims més alts del planeta s'equiparava amb l'acció d'escalar els 14 cims més alts del planeta. I, de la mateixa manera que les ascensions es fan en equip, com a cap de l'expedició vaig buscar una sèrie de persones per fer diferents tasques: Andrés Hispano va exercir de documentalista, Antonio Ortega va fer la banda sonora i Regina Giménez,

Sergi Opisso i Alex Gifreu van dissenyar una sèrie de cartells que fan referència a diferents ítems del projecte. En aquest cas, la delegació no només tenia sentit, sinó que va suposar un enriquiment del projecte.

Un altre exemple de col·laboració el trobem en la realització de *Quién soy yo*, on vaig plantejar al comissari, David Armengol, que exercís de notari en un projecte que consistia a respondre les preguntes d'un test d'intel·ligència i aptituds. No només va evitar que fes trampes, sinó que va redactar unes avaluacions que van esdevenir fonamentals per entendre el resultat. En el meu cas, totes aquestes col·laboracions només es poden entendre des de la pràctica de l'amistat.

¿En quins projectes has estat treballant darrerament?

Segurament, el més remarcable consisteix en la realització de *How to paint mountains*, una proposta, precisament de David Armengol, per desenvolupar un projecte vinculat d'alguna manera al llibre *Del caminar sobre hielo*, el relat on Herzog descriu el seu viatge a peu de Munic a París per anar a veure Lotte Eisner, una amiga

greument malalta que està hospitalitzada. Una decisió absurda plantejada des de la fe: Herzog creia que, mentre ell caminés, Lotte seguiria viva. Tant el component absurd com el paisatgístic em van portar a recuperar un regal d'Andrés Hispano que m'havia fet quan vaig fer les pintures per a *La bandera en la cima*, un manual per aprendre a pintar muntanyes, i reproduir-lo a la mateixa escala.

Entrevista a Regina Giménez

Olga Sureda

En su obra, Regina Giménez (Barcelona, 1966) recurre a símbolos, formas, colores y texturas que cabalgan entre lo poético, lo abstracto y lo imaginario para crear atmósferas que acercan el arte al espacio mundano. La pintora elabora collages y experimenta con distintos lenguajes y técnicas artísticas apropiándose de imágenes y gráficos que no provienen del mundo artístico y extrayéndolos de sus contextos originales para devenir, así, autónomos y darles una nueva lectura.

Tu trabajo pictórico presenta muchas connotaciones con los primeros abstractos del siglo XX, como Wassily Kandinsky o Paul Klee. ¿Te reconoces en estas influencias o simplemente son similitudes formales? ¿Compartirías el carácter espiritual del concepto de abstracción en ambos artistas?

Es cierto que mi trabajo tiene connotaciones con la abstracción del siglo XX, tanto a nivel formal como concep-

tual. Si tomamos como ejemplo a los dos artistas que propones, Kandinsky y Klee, y obviamos el contexto histórico que fue determinante en sus procesos creativos, me fascinan las notas de clase de Klee, sus teorías sobre arte y diseño y sus diagramas basados en la ciencia. Con un carácter romántico en cuanto al color, los dos artistas establecían relaciones entre la música y el color, y creo que esta teoría musical y espiritual no tiene demasiada influencia o relación con mi trabajo, pero sí la tienen las correspondencias entre formas y colores y sus relaciones básicas en el concepto de la abstracción. Es interesante que me preguntes por estos autores, ya que una obra mía realizada en 2015 trataba de un cartel fotográfico que se construía a partir de los distintos estudios sobre el color y cuya finalidad académica era reemplazada por una finalidad más lúdica. Podrás encontrar más información en el blog *elditalull.wordpress.com*.

Hay algunos elementos que se repiten constantemente en tus pinturas y litografías, como las esferas, las espirales o las formas geométricas. ¿Qué significan para ti y cómo los relacionas con tu discurso? ¿Están sujetos a algún código que el espectador tiene que descodificar?

Los elementos geométricos que utilizo y que se repiten en mis obras no son fruto de mi imaginación, son elementos o formas extraídas de códigos preexistentes, imágenes que fueron creadas desde diferentes ámbitos –científicos, sociológicos, arquitectónicos– con una finalidad pedagógica y que hoy son completamente obsoletas. Estas imágenes, gráficos y formas geométricas extraídas de los contextos donde fueron creadas, y sin la leyenda que las hacía inteligibles, se abren a nuevas lecturas en mis obras mediante el color, la repetición y la composición. El espectador no intentará descifrar un código nuevo, ya que muchas veces reconoce el antiguo mostrado desde el ámbito pictórico.

Actualmente ya no se recurre tanto a la clasificación de los artistas por la utilización de su técnica, sino por sus ideas o por aquello que proponen a través de su trabajo. ¿Qué transmites a través de tus pinturas?

Hay algo lúdico en mi trabajo y algo que tiene que ver con relacionar diferentes ámbitos, tales como el diseño, la publicidad, la arquitectura y la ciencia, desde mi punto de vista todos ellos interrelacionados. Quizás también existe una obsesión por las ideas utópicas, de relacionar

los diferentes campos (pintura, diseño, artesanía) que surgieron en escuelas como la Bauhaus o revisar algunas teorías de diferentes autores de ese momento, como Albers o Le Corbusier, y la utopía de la modernidad.

Sueles recurrir a una gama cromática básica y pura: rojo, negro, azul y amarillo. ¿Tiene eso algún significado particular para ti?

Las imágenes, formas y gráficos que utilizo suelen estar representados en su contexto natural, en blanco y negro. Son muy simples, realizados para intentar representar conocimientos científicos, y, al apropiarme de ellos y darles color, muchas veces creo que lo que estoy haciendo es rellenarlos de color, como los libros escolares antiguos en los que alguien se había entretenido, imagino, por aburrimiento en colorearlos mientras intentaba estudiar geometría o geografía. En mis obras pasa algo parecido, coloreo de una forma muy simple las formas geométricas con colores normalmente planos y simples. Es cierto que existe una gama cromática básica, porque refuerza la simplicidad de las formas geométricas y por tanto de la obra, pero es cualquier cosa menos pura. El rojo, azul o amarillo son mezclados y probados hasta encontrar el tono justo que

me interesa. No me vale un rojo medio o un amarillo cadmio, necesito encontrar el tono justo para dotar la obra de la atmósfera que quiero. Reconozco que me interesa mucho el estudio de los colores y su relación entre ellos, aunque supongo que las variaciones de tono muchas veces son tan sutiles que quizás tan solo son percibidas por mí. Me fascina cómo se comporta un mismo color si se utiliza en diferentes técnicas artísticas y distintos medios.

En tu trabajo, ¿reconoces relaciones directas con el mundo exterior, como la arquitectura y el paisaje de nuestra sociedad consumista, o se trata de una mirada interior?

Mi última exposición individual en la galería Ana Mas Projects de Barcelona, el pasado febrero de 2017, se titulaba *Adoptar otra naturaleza*. Este título hacía referencia a lo que podíamos encontrar expuesto en la galería; no se trataba de una exposición de pintura convencional, e intentaré explicar el porqué. Durante más o menos los dos anteriores años a ella, personas de diferentes ámbitos escogieron mi trabajo para que formara parte del suyo, con lo que adoptaron lo que denominé «otra naturaleza». Colaboré con la diseñadora de moda Isabel Marant, que

realizó una colección estampada con mis trabajos. Un músico californiano utilizó un collage mío para la portada de su LP y una pequeña empresa francesa de papelería sacó al mercado libretas para dibujar con una obra mía impresa en la portada. Estas relaciones dieron lugar a una exposición donde se mezclaban pinturas, vestidos, libretas y otros objetos, y se creaba una relación con el mundo fuera del taller del artista y una reflexión sobre cómo consumimos el arte y sobre las relaciones que mantienen un gran mercado consumista con el restrictivo mercado del arte en mayúsculas, el de la obra original. Lo vemos cada día cuando entramos en las tiendas de los museos más importantes.

¿Cómo influye la experiencia propia, vital e intelectual en tu trabajo? ¿Consideras el arte como una vía introspectiva para profundizar en tu yo más profundo?

Podría haber olvidado estas colaboraciones o considerarlas algo puramente lucrativo, pero forman parte de cómo se muestra un trabajo, de una relación directa con el mundo exterior, de cómo se lee y se ve ese trabajo desde contextos muy diferentes, y por lo tanto forman parte de

tu propia experiencia vital e intelectual y te hacen reflexionar, de la misma manera que otras experiencias. Creo que cualquier manifestación artística combina una vía introspectiva y de reflexión sobre tu propio yo –no sabría decirte si el más profundo– y una relación con el mundo exterior.

¿Cómo le explicarías tu arte a un niño? Está claro que un niño entiende mejor el arte de Joan Miró que el de Marcel Duchamp, por poner dos ejemplos. ¿Con cuál de los dos te sientes más cercana?

Acabo de recordar una frase que dijo Bruno Munari en alguno de sus libros hablando sobre la relación entre el arte y los niños: «El jugar es algo serio». Yo estoy plenamente de acuerdo con esta afirmación, es decir, creo en la importancia del juego. Si dejamos crear en libertad será más fácil que los niños entiendan el arte. Munari desarrolló un método que se basaba en jugar con el arte utilizando los recursos artísticos de las vanguardias y de la fotografía. Los niños aprendían haciendo y se acercaban al arte, al diseño y a la arquitectura. El juego, pues, es la puerta de entrada de los niños a la creatividad, no solo manual sino también intelectual. De esta forma podemos

enseñarles tanto Miró como Duchamp, los cuales, en cierto modo, también tienen algo lúdico en su trabajo. Como ya he comentado anteriormente, mi propio trabajo también bebe de esas ideas sobre el juego, la experimentación y el descubrimiento: colores y formas que interactúan.

Si hacemos un recorrido por tu práctica artística, observamos que pasas de la figuración –escenas urbanas y arquitectónicas casi utópicas y paisajes industriales– a la abstracción –composiciones y geometrías circulares y perspectivas imaginarias. ¿Cómo explicas esta evolución? ¿Crees que toda esta amalgama de distintas obras responde a unos mismos significados?

La evolución en un artista, tanto formal como conceptual, me parece no solamente lógica sino también completamente necesaria. Existen artistas en los que la evolución no es demasiado significativa, quizás no la necesitan, pero en mi caso la evolución no deja de ser una medicina contra el aburrimiento, la repetición, y quizás también un síntoma de honestidad o de madurez artística, aunque en ocasiones me parece que la idea de madurez artística es

una idea inventada por la crítica y la historia del arte sobre los artistas, y que en realidad no existe. El artista no llega nunca a la madurez, sigue experimentando toda su vida, y esa experimentación y búsqueda le lleva a nuevas reflexiones conceptuales y formales. Mi trabajo en estos momentos se ha simplificado. Se mueve, efectivamente, dentro de la abstracción, pero más cerca del arte concreto o geométrico que de la abstracción expresiva o gestual. Cada vez me interesa menos el gesto que aparecía en mis primeras composiciones y obras anteriores más figurativas, y digo «más» porque creo que siempre me he movido en arenas movedizas entre la figuración y la abstracción. En mis primeras obras aparecían representados diferentes objetos, arquitecturas o paisajes icónicos. Más tarde empecé a interesarme por el mapa, por la representación que el hombre realiza de la realidad, y ahora me apropio de los gráficos que el hombre ha realizado para el estudio y la explicación de temas no tangibles como la geometría o la astronomía. No me interesa ninguna de estas materias especialmente, lo que me fascina es mi forma de leer estos gráficos desde una mirada artística, quizás por mi imposibilidad de comprensión. No sé exactamente cuál será el nuevo paso en esta evolución; los temas no son más

que excusas, por lo que tal vez podría volver a algunos del pasado, aunque desde otra perspectiva.

¿Qué piensas de aquellos que sostienen que la pintura ha muerto, o que no se puede trabajar la pintura desde la propia especificidad del medio sino contaminándola con otros medios como la fotografía, la performance o el teatro?

Esta afirmación de que la pintura ha muerto no creo que sea nada nuevo. Con la aparición de la fotografía ya se la dio por muerta, y con ella siguió su curso, reinventándose una y otra vez. Más tarde, pasados los dorados ochenta, el conceptualismo se encargó de volver a matar la pintura abstracta, y en las Documentas, Bienales u otras ferias había quedado vetada casi completamente del espacio público, abierto este tan solo a instalaciones, acciones y videoarte que se etiquetaron como una nueva vanguardia. Pero la pintura nunca estuvo muerta, ni viva. Es tan solo uno de los muchos medios que los artistas tenemos a nuestro alcance para desarrollar y plasmar una idea. Creo que la pintura estuvo contaminada desde la aparición del collage hace ya mucho tiempo. Actualmente, hay artistas como Luc Tuymans, Marlene Dumas o Peter Roig, los

cuales son muy cotizados, que casi todo su trabajo se basa esencialmente en el medio pictórico. Pero desde mi punto de vista, ¡viva esa contaminación! Si es necesaria, si aporta alguna cosa a la obra, si la sustenta o la refuerza, no negaré que algunas veces su aparición se basa más en una apuesta por la contemporaneidad que por la necesidad real. De todas formas, creo que los que ejercemos principalmente en el ámbito de la pintura no es necesario que estemos preocupados por el futuro de esta ni por si nuestro trabajo responde a un proyecto honesto, ya que, como tantas otras cosas en el mercado del arte y las tendencias, está fuera de nuestras manos.

¿Te has sentido en alguna ocasión identificada con las tesis de Roland Barthes en su *Muerte del autor*³, en cuanto a los recursos de la apropiación?

En las teorías de Barthes, el autor ya no ocupa el centro de la obra. Así pues, aplicar esta misma teoría dentro del mundo del arte creo que cuesta un poco más de trabajo, porque a través de los años la obra de arte se ha concebido de la mano de su autor, figura que justifica y explica la

³ BARTHES, Roland. *The Death of the Author (Muerte del autor)*, 1967.

obra y que al mismo tiempo la da una pauta para su valoración. En estos momentos me vienen a la cabeza frases como «se ha comprado un Picasso» o «tiene en su casa un Dalí», por poner dos ejemplos de cómo el arte, o sobre todo el mercado del arte, no es un gran defensor de Roland Barthes. Pero creo que podemos acercarnos un poco más a sus tesis si pensamos en el artista no como creador, con esa idea romántica del genio que aún interesa al mercado, sino como alguien que retoma y recoge, como un agente, colocado entonces en un lugar más ambiguo. Las apropiaciones y la reproductibilidad técnica despojan al creador en distintas intensidades. Recuerdo una exposición de Carlos Pazos que se proclamaba a sí mismo como un artista que se vale de todo lo que han hecho otras personas, y aunque parecía reclamar para sí mismo el lema de Barthes, en realidad se estaba reafirmando como autor y proclamaba «lo robo todo menos el discurso».

Háblanos un poco de lo que te tiene ocupada ahora. ¿Estás trabajando en una línea nueva de proyectos o encarando nuevos retos?

Por ahora mi próximo proyecto importante será en noviembre, una exposición individual en Can Palauet, a Martoró. Aparte de esta exposición, evidentemente muchas ideas y proyectos que quizás se materialicen o no, y por supuesto el trabajo diario en el estudio.

¿Qué sentido tiene para ti una cartografía de artistas *mid-career* en el contexto de Barcelona?

Creo que la pregunta debería ser «qué sentido tiene una cartografía de artistas *mid-career* para Barcelona», y no para mí, pero empezaré respondiendo qué sentido tiene para mí. *Materia Prima*, para mí, sin duda es una oportunidad de exponer mi obra junto a otros artistas con los cuales posiblemente sería difícil exponer en otros contextos, por las diferencias de los ámbitos artísticos en los que trabajan. Es una exposición muy transversal de arte contemporáneo que incluye creadores que trabajan en el conceptualismo, el videoarte, la instalación, la pintura, el dibujo o la escultura, y por tanto una oportunidad para el observador, el público, de tener un mapa de la actividad de algunos de los artistas de su ciudad. El problema es que, para tener una cartografía más concreta, esta exposi-

ción debería ser la primera de varias con diferentes comisarios para seguir formando un mapa de los artistas de Barcelona. Por eso, al principio de mi respuesta decía que lo interesante sería el sentido de una exposición así para la ciudad misma, y la respuesta sería que tendría mucho, si se consiguiera ampliar a más artistas, sobre todo en un espacio que pretende ser el centro de arte contemporáneo de la ciudad. En cuanto al término *mid-career*, es un término, una definición, difícil. ¿Hablamos de edad o de reconocimiento artístico? ¿En el contexto local o internacional? La verdad, no me ha quedado muy claro.

Entrevista a Tere Recarens

Pablo Santa Olalla

Tere Recarens (Arbúcies, 1967) es una artista con base en Berlín que trabaja y vive la mayor parte de su tiempo fuera de Cataluña. Desde principios de los años noventa ha realizado numerosos proyectos artísticos, repartidos entre clases de arte y dibujo, residencias de artista, becas, ayudas a la creación y exposiciones individuales y colectivas. Entre las instituciones por las que ha pasado se encuentran la Escola Massana de Barcelona, el Higher Institute for Fine Arts de Gante, la Fundació Joan Miró de Barcelona, el FRAC Bourgogne de Dijon, el Arts Santa Mònica de Barcelona, la Galleria Maze de Turín, el Parker's Box de Nueva York, La Capella de Barcelona, la École Supérieure d'Art de Grenoble, la Cátedra de Periodismo y Comunicación de la Universidad de Lérida, la Fundação Armando Alvares Penteado de São Paulo, el Festival Loop de Barcelona, Tabakalera de Donosti, CA2M de Móstoles, el Bloomberg Space de Londres, el PS1 de Nueva York o el centro Endjavi-Barbé Art Projects de Shiraz, entre otros. Hay obra suya en el MACBA

de Barcelona, entre muchas otras colecciones privadas y públicas. En sus proyectos viaja para aprender, siempre con humor y un poco gamberra (¿o mucho?). Cada contexto –Irán, Turquía, Estados Unidos, Alemania, Francia, Mali o España– le supone una experiencia que intenta atrapar desde lo cotidiano. Su curiosidad le lleva a enredarse con los lugares a través de las personas que allí viven y recorre territorio tras territorio con el dibujo, la palabra, el juego y las manualidades. Aunque Tere no pare, los lugares sí paran en ella, y de cada uno guarda rastros que devuelve al público en sus exposiciones, o que reutiliza para continuar otros proyectos y volver a aquellos lugares a los que quiere volver.

¡Hola, Tere! ¿Cuáles fueron tus inicios en el arte, académicos y no académicos?

¡Hola, Pablo! ¡Muy temprano! Recuerdo sudar a cuatro patas dibujando. A los once o doce, las profes monjas no paraban de comentar que era muy mala estudiante, así que se suponía que no iba a ir a estudiar a la universidad. Aprendí un oficio y a los trece iba a clases de dibujo y

pintura para adultos. Luego, por suerte, me inscribí en diseño y pintura.

¿Recuerdas tu primer viaje? ¿Ya sabes cuál será el próximo?

¡Colonias! Yo lo llamaría más «trabajo» que «viaje». No viajo por viajar, viajo para investigar.

Es muy interesante que menciones las colonias, porque algunos de tus proyectos, como *Champion* y todo el proceso alrededor de *I was ready to jump* (1999), *Maa tere manalen* (2008-2009), *El río sigue su curso* (2010) o la exposición *D'Ici à Ici* en Hans&Fritz Contemporary (2017), parecen tener la estructura transeúnte y participativa de los campamentos. Me interesa también mucho la relación entre viaje e investigación.

Sí, porque me parece importante señalar el acompañamiento e indicar bien el puesto de cada uno. Si no, nuestra ciudad se crispa. ¡Entre viaje e investigación, hay lugares en los que me atrapan! Otros son más de visita y otros son por encargo. Los lugares que me atrapan, lo hacen por el

sitio en sí o por el momento, o más acertadamente porque existen leyendas, algo atemporal. ¡Siempre he pensado que poder contar es un gran arte! Y si no te lo inventas, tienes que vivirlo.

¿Cómo te relacionas con los conceptos de *investigación artística*, *investigación en el arte* o *investigación a través del arte*, tan comentados en los últimos tiempos?

Con *investigación artística*, todo el tiempo; con *investigación en el arte*, nada de tiempo; y no sé qué es la *investigación a través del arte*.

¿Y con la ecuación *arte = vida*?

No me lo planteo, pero seguramente es acertado.

¿Es tu práctica autobiográfica?

Empecé hablando de mí porque es lo que sabía, pero luego me volví mundana.

¿Sabes cuál y dónde (y cuándo) será tu próxima investigación? ¿Con cuánta antelación preparas tus proyectos?

Los proyectos largos los preparo a diez años vista. Hay lugares históricos para los que hay que prepararse mucho y otros que son más orales, que requieren menos investigación pero más preparación física. Y luego están las exposiciones, que son más espontáneas. Dependiendo del espacio, desarrollo uno de los varios temas en los que estoy interesada. Ahora mismo preparo la continuación de la alfombra que presenté en Barcelona, *Baharestan Carpet*.

¿Por qué has escogido Berlín como campamento base?

Buscaba una ciudad en la que aprender y darme de alta como artista en la Seguridad Social.

¿Cuántos idiomas hablas?

El del dibujo.

El dibujo parecería que se escapa a los procesos de traducción habituales... ¿Es una lengua «universal»?

Sí.

Los juegos del lenguaje, y los de traducción, son muy relevantes en tu trabajo. ¿Recuerdas cómo empezaron? ¿O siempre han estado presentes?

Siempre han estado presentes. Cuando hablas más de una lengua, te das cuenta de que hay palabras que casi no se pueden traducir y te sumerges en la búsqueda del significado más parecido.

Pero, además, los juegos del lenguaje tienen una vertiente lúdica, que aparece reflejada en otros trabajos como *J'ai réussi* (1996), *Tomber* (1997), *Besenrein* (2003) o *Terremoto* (1999-2004). ¿La diversión es una dimensión obligatoria en tus proyectos?

Obligado no hay nada, excepto la (incorrecta) justicia.

¿Podrías describir tu primera exposición, *La gallinita ciega* (1992), a un espectador actual veinticinco años después?

Sí: un autorretrato con los ojos vendados, una luz, un marco con asas y ruedas. El visitante está invitado a pasear, a correr, a reír, a dar la espalda, a abrazar... Esta pieza es atemporal y siempre está muy presente en mí y en el coleccionista. Y hay otra.

¿Otra? ¿A qué te refieres?

Hay otra gallinita ciega que tendría que averiguar dónde está.

Se te ha asociado a dos impulsos culturales diferentes pero interconectados: el pop y el punk. ¿Estás de acuerdo con estas asociaciones? Para ti, ¿el punk y el pop guardan relación o son muy diferentes?

No me interesa.

¿Se entiende, entonces, que no te preocupan la historia, la teoría y la crítica de arte? ¿O es mucho suponer?

La historia, sí; la teoría... pues no hay teoría sin práctica. Estoy al cien por cien en la práctica. ¡Buf, la crítica viene muy retrasada! Solo tienes que imaginar que una de mis piezas más importantes fue expuesta en Barcelona en 1996, ¡y no se ha vendido hasta ahora! ¡Veinte años más tarde!

¿Eres una artista práctica?

Mmmm, ¡no siempre! ¡Me encanta el aburrimiento, me encanta ver musarañas y me encanta soñar!

Podría decirse que eso son actividades, aunque tranquilas. En cambio, en otras ocasiones tus actividades son mucho más movidas: barrer las nubes, facilitar que el público rompa objetos, saltar desde la cornisa del PS1... ¿Estás de acuerdo en que es fácil observar cierta actitud gamberra en tu trabajo?

Pruébalo y discutimos.

No estoy seguro de si te refieres a que intente ser gamberro o a que intente encontrar aspectos gamberros en tu trabajo... Me ha venido a la cabeza la película *Salto al vacío*, de Daniel Calparsoro (1995), como ejemplo de cine gamberro. Pero tiene un trasfondo oscuro que no se encuentra en tu trayectoria.

No conozco la película, pero el trasfondo es más bien de Simone Weil.

La metáfora del salto es también un motivo que se repite en la interpretación de tu obra. ¿Cómo te relacionas con ella?

Saltar es una acción que me atrae, y el deporte ayuda a integrarme.

En todo caso, ¿qué relación tiene ese gamberrismo con los años noventa en España, en Europa, en el mundo?

En todos los lugares hay gamberros. Ahora trabajo sobre la amabilidad. Quizás entonces salíamos de una dictadura, pero seguro que tiene que ver con el carácter también.

¿Es más fácil ser gamberro que ser amable?

En la sociedad occidental o del primer mundo, sí. Cuanto más gamberro, mejor. Pero es que la historia ha cambiado mucho en los últimos veinte años, y quien no se dé cuenta y siga siendo gamberro, es que es idiota. Y si te das cuenta de lo que está sucediendo, este mundo está pidiendo amabilidad.

Esta es una pregunta común a todas las entrevistas de este proyecto alrededor de la exposición *Materia Prima*: ¿qué sentido tiene realizar una cartografía de artistas de media carrera en el contexto artístico de Barcelona?

Esta cartografía ha salido igual que la de los años noventa; hay que repensárselo. La exposición muestra la misma estructura de trabajo de esos años. ¡Como si no hubiera pasado nada entremedio! Y de esta última crisis económica que hemos vivido, lo que al menos hemos podido hacer ha sido repensar la forma de trabajar. Yo, desde entonces, trabajo con mínimos porque me gusta y me siento cómoda.

¿Y qué opinas de la denominación *artista de media carrera*?

Pues, la verdad, de los cuarenta y cinco a los cincuenta, no sé si es personal o coincidencia, ha sido un reto poder seguir trabajando en condiciones. Trabajar, lo haré siempre, pero poder vivir del arte es otra cosa.

¿Encuentras estas dificultades para trabajar en España, o también en otros territorios?

Por suerte vivo en Berlín, donde he podido sobrevivir, estudiar y trabajar al mismo tiempo.

Has impartido clases de artes y talleres en diversas escuelas y países. ¿La docencia es una actividad que te gusta, o supone más un modo de ganarse la vida que una vocación voluntaria?

Me gusta si no es algo rutinario.

Pero, en cambio, estampar tejidos, fabricar alfombras o dibujar pueden ser trabajos que requieran de cierta rutina para obtener resultados, ¿me equivoco?

Rutina de trabajo, sí; en el proyecto todo es diferente: el diseño fue espontáneo, la alfombra es de cartón o los dibujos son sencillos, pero, en cambio, requieren todo tipo de ejercicios. Es como un músculo: hay que entrenarlo.

Para aquellos que no hemos podido asistir a ningún taller tuyo, ¿podrías describir en qué consiste una clase contigo?

Sobre todo, reírse, optimismo y saber o no saber.

¿

Relacionas docencia con trabajo en grupo, y por tanto con experiencia colectiva? ¿Te ha servido la docencia para viajar?

Sí, claro, ¡todo sirve! ¡Incluso para saber lo que no quieres!

¿Consideras algunos de tus proyectos experiencias «activistas»?

Sí, por ejemplo *El río sigue su curso* (2010), *I was ready to jump* (1999), dibujos, fotografías, escritos. ¡Cada día añades un grano de arena!

Sin duda muchos de tus trabajos, desde *Terespain* (1999) hasta el casillero para dejar el móvil de la exposición *D'Ici à Ici*, tienen una dimensión reivindicativa, de toma de conciencia del mundo. Me pregunto si tienes interés en la(s) política(s), o esta(s) forma(n) parte de esas cosas oscuras que dejas fuera.

Qué gracia la relación de *Terespain* con el casillero. Es como decir: «¡dejadme trabajar!». *Terespain* es una acción. El casillero para dejar móviles es una pieza que refleja cómo quiero que se vea mi trabajo: regalo un viaje a través del tiempo y la geografía. Por otra parte, no soy fuerte en política. Solo me especializo en la del lugar donde trabajo, y sigo otra: la mía.

Por ejemplo, en tus viajes a Mali intentas escapar de la posición del turista relacionándote con la comunidad bamana y su vida cotidiana. Con mayor o menor éxito, ¿consideras esto una posición ideológica? ¿Se puede escapar del exotismo?

Fui a Mali por una causa, no fue casualidad, y reflejé la vida cotidiana a través del animismo. Me gustan las minorías, las diferencias. Me fascina observar cómo está

constituida una sociedad, y si esta, además de historia, tiene leyendas, mejor. Después también utilizo lo opuesto en mi trabajo, que sería la cultura germana. Cuantas más posibilidades, mejor.

Muchas gracias, Tere. Se nota el humor en muchos de tus trabajos. Una de tus últimas exposiciones, *Tere Optimiste* (2016), reproducía un estampado con caras sonrientes y tristes, que representan dos tipos de alma. Casualmente o no, la cabeza que ríe es la que está perdiendo peso, y la que se molesta, lo gana.

La que se molesta, una vez llena, empezaría a perder. ¡Es la gravedad!

Entrevista a Xavier Arenós

Olga Sureda

Artista polifacético y crítico, Xavier Arenós (Vila-real, Castellón, 1968) nos invita a reflexionar sobre sus obras, que generan debates con la sociedad e investigan en los márgenes de la historia oficial sobre aquellas experiencias utópicas del pasado que nacieron con la voluntad de transformar la sociedad. De esta manera, con el propósito de activar su potencial, reinterpreta y reconstruye algunos de sus documentos, arquitecturas y diseños, especulando sobre lo transitorio o provisional de lo utópico. Xavier Arenós es un artista que, desde su práctica, busca comprender las consecuencias políticas, culturales y sociales de la memoria y el olvido, partiendo de la base de que «sin olvido no hay memoria».

En tu trabajo como artista destacarías tu carácter polifacético, tanto por las técnicas que utilizas como por los planteamientos de tus obras. ¿Qué consideras que es más importante para ti, la experimentación con el lenguaje o la búsqueda de significados?

En mi trabajo la idea siempre es la que me lleva hacia el tipo de material y técnica más adecuado. Según las necesidades de la idea puedo hacer un vídeo, una escultura, una fotografía o un dibujo. Aunque tengo muy en cuenta la formalización y no descuido el lenguaje plástico, para mí es más importante la búsqueda de significados. Me gusta contar historias y cruzar ideas a partir de conexiones. Por este motivo, en muchas ocasiones aparece un texto que acompaña la obra. Además de la importancia que le doy al concepto, también hay una implicación en el proceso de trabajo. Generalmente, me gusta realizar todo el proceso constructivo aunque el acabado no sea profesional. De ahí mi interés por el bricolaje como acto de autonomía y de autoafirmación, pero también de inclusión del defecto, de la inseguridad o del error.

¿Qué significa para ti el concepto de utopía? ¿Calificarías tu arte de utópico, es decir, entendido desde el punto de vista de que reinterpretas una utopía fracasada y la replanteas como algo posible?

La palabra *utopía* es bastante indeterminada, ya que significa a la vez ‘de ningún tiempo’ y ‘de ninguna parte’. Si para Tomás Moro la utopía es un estado inventado e

ilusorio, para Ernst Bloch es lo posible y lo concreto. Sin embargo, para ambos prevalece el ideal de vivir en armonía, sin conflictos, de manera justa y equitativa. Esta dicotomía entre la imaginación y la realidad es una constante en el ideal utópico que unas veces se escora más hacia un lado y otras hacia el otro. A pesar de que la palabra *utopía* está muy desgastada y su significado a veces se confunde intencionadamente con el de la distopía, querría recalcar que la utopía apela a la emancipación y a la dignidad humana. Cómo vivimos y cómo nos gustaría vivir, cómo es este mundo y cómo nos gustaría que fuese. Por esta razón creo que nuestra naturaleza, antropológicamente hablando, es utópica. En ese anhelo por ir en busca de un ideal quizá se encuentre el detonante que nos impulsó a bajarnos del árbol, a erguirnos y a andar en busca de un horizonte.

Respecto a si mi trabajo es utópico, en el sentido más evidente o propositivo del término diría que no, ya que ni planteo soluciones ni doy respuestas. Aunque a nivel más inconsciente puede que sí lo sea, ya que en algunos proyectos —y seguramente a modo de autoengaño— intento dejar puertas entreabiertas para la esperanza.

Un tema común en tus proyectos es el de las «utopías fracasadas». En realidad, toda utopía es o puede ser un fracaso, pues la utopía nunca puede concluirse. ¿Cómo explicarías esta connotación negativa implícita en la palabra *fracaso*? ¿Por qué piensas que esas utopías fracasaron?

Es cierto, es muy probable que el fracaso sea intrínseco a la utopía. Esto corroboraría el dicho de «cuando más parece que nos acercamos a la utopía, más se aleja». Es evidente que el intento por alcanzar ideales tan elevados puede propiciar todo tipo de desastres. Como el Movimiento Moderno, que en su afán por establecer un ideal armónico se erigió en promotor de un habitar que estandarizaba la diversidad mediante una homologación universal. Esta imposición acabó en muchos casos en degradación y fracaso. O las altas expectativas que el comunismo soviético depositó en la figura del obrero, cuya idealización se pervirtió hasta el paroxismo. Tanto fue así que algunos obreros denominados *bogatyr*, o *Hércules*, en su ansia por alcanzar la perfección llegaban a morir por extenuación. O también la convivencia en algunos falansterios o comunidades utópicas donde, por obviar las emociones en la gestión de lo cotidiano, afloraba lo más

miserable del ser humano. ¿Cómo gestionar el afecto, el dolor, el deseo, la tristeza, la avaricia, el abuso o la pereza? La ausencia de estos cuidados acabó en muchos casos en deserción o abandono, y en otros, en abuso de poder y sectarismo. Aun así, no podemos obviar que la mayoría de las utopías sucumbieron aplastadas por el poder hegemónico al manifestarse como alternativas que podían amenazar su *statu quo*.

El fracaso no necesariamente tiene que ser entendido como algo peyorativo: quizá sea una oportunidad, como dijo Beckett, de fracasar mejor. Y quizá también sea la única manera de probar otra vez.

¿De dónde nació tu interés por aquellos creadores con espíritu vanguardista y transformador que intentaron generar nuevas formas de pensamiento y de relación social rompiendo con el contexto político-social, como por ejemplo los que se enfrentaron al fascismo en España en los años treinta o en los años setenta?

Creo que nació por la necesidad de encontrar en el arte, además de un sentido poético, un sentido político. El arte nos muestra otra manera de percibir, de comprender, de aprender e incluso de ser. De ahí que me sienta parte de

una correa de transmisión que entiende el arte como una herramienta transformadora.

Mis principales focos de interés son los años veinte y treinta, con las vanguardias soviéticas, la arquitectura moderna y el productivismo cultural comunista y anarquista que se dio durante la Guerra Civil española; y los años sesenta y setenta, con el situacionismo, la contracultura, la autonomía obrera, el feminismo o el primer ecologismo. También soy consciente de que hay mucho de mistificación de aquellas épocas, pero por otra parte creo que es inevitable porque marcaron un hito. Por esta razón, la Guerra Civil sigue siendo uno de los principales temas de la historia contemporánea española. No solo porque se desencadenó como consecuencia de la injusticia social que provenía de los cien años anteriores, sino porque su desenlace ha condicionado (y está condicionando) los cien posteriores.

Algunos de tus proyectos me recuerdan al trabajo del colectivo ruso Chto Delat (What is to be done?) ¿Compartirías con ellos la célebre pregunta que formuló Lenin en 1902 de «¿qué se debe hacer?» y que da nombre al grupo?

Efectivamente, hay muchos puntos en común con el grupo Chto Delat. Me interesa como plataforma que aglutina poetas, artistas y filósofos, y por su capacidad de generar actividades tan dispares como cine, teatro o radio. Por mi parte siento una extraña e inexplicable atracción hacia Rusia. Considero que existió un puente muy importante entre España y la URSS como consecuencia de la Guerra Civil y que, según mi parecer, no ocupa la atención política ni cultural que merece. Respecto a la pregunta de Lenin de «¿qué hacer?», unos dirán que nada, no vale la pena, las cartas están marcadas de antemano; otros, que es suficiente con desplazar un poco las cosas de sitio con el fin de conseguir algunos cambios; y los menos, una revolución. Personalmente, no veo ni a corto ni a largo plazo ninguna alternativa al capitalismo. Hay una gran desorientación; muchas teorías apelan a la organización colectiva, pero nadie sabe cómo dar el primer paso, ni cómo hacerla efectiva. Da la sensación de que estamos esperando a que el capitalismo implosione por sí mismo, y que sea su propia entropía quien lo deshaga en mil pedazos. Quizá en la entropía radique la venganza de la utopía.

En relación con tu última exposición individual, *La presencia y la ausencia*, en el IVAM de Valencia (2017), comentabas que te interesa mucho el pasado que llevamos sobre nuestras espaldas, la presencia que tiene y cómo nos puede ayudar a entender el presente. ¿Por qué consideras fundamental el concepto de memoria y cómo influye eso en la narratividad de tu trabajo?

Transportamos genética y psicológicamente una parte muy importante del legado de nuestros padres, de nuestros abuelos o de nuestros bisabuelos. En mi trabajo el pasado es fundamental, me hace sentir que pertenezco a algún lugar, que hay tiempos simultáneos que conviven y que todo está conectado. Excavar en el pasado tiene a la vez algo de arqueológico y de psicoanalítico. Si no lo sanamos y lo ordenamos, estamos condenados a repetirlo. Y eso parece que ya está pasando. Deberíamos alarmarnos por el trato que Europa está dando a los refugiados, por la construcción de campos de concentración en las fronteras o por las cada vez más habituales políticas represivas y discriminatorias.

Tu obra está relacionada con lo que tú llamas «memoria política», un tema que siempre está presente de alguna manera en tu obra. En este sentido, ¿considerarías la memoria como un deber moral o el olvido como un imperativo político?

Alguien dijo que somos lo que hemos perdido. Recordar es necesario y olvidar también lo es, pero para hacerlo necesitamos estar en paz con las víctimas y con nosotros mismos. Tenemos un deber moral con el pasado. De hecho, la tercera generación es la que suele romper con el silencio, la vergüenza o el miedo, bien rindiendo homenajes a sus muertos o sublevándose contra el orden establecido.

En cuanto a la memoria política, encuentro necesaria reivindicarla no solo porque en ella se encuentran algunas de las claves para entender el presente, sino porque objetivos como la igualdad, la libertad, la tolerancia o la emancipación siguen sin alcanzarse. Me refiero, evidentemente, a la memoria anarquista, comunista, o a la potencia transversal que representó el Frente Popular.

¿Crees que la práctica del artista da cierta autonomía para hacer «lo que uno quiere»? ¿Una autonomía que, desde otra profesión, quizá no se contemplaría?

En principio, sí, porque pocas profesiones se pueden permitir jugar y experimentar tan libremente como la práctica artística. Otra «ventaja» de esa autonomía se debe al desconocimiento de nuestro trabajo por parte de la sociedad. Esa falta de conocimiento permite que nos podamos colar por algunos intersticios o grietas sin levantar demasiadas sospechas. Aunque, en verdad, esta sensación de libertad tiene algo de fantasioso y contradictorio, ya que gran parte de los poderes que el arte cuestiona o critica son los mismos que compran las obras, o forman parte del patrocinio que permite exponerlas.

¿Qué sentido tiene para ti una cartografía de artistas *mid-career* en el contexto de Barcelona?

Creo que la media carrera es una manera de encajonar o catalogar como cualquier otra. La industria cultural y sus afluentes necesitan legitimar y justificar sus actos. De la misma manera que existe un culto a la novedad y a la juventud, la madurez intermedia tiene su reconocimiento. Se valora cierta travesía en el desierto, cierta solvencia,

cierta coherencia y cierto currículum, pero creo que cada persona tiene un ritmo, un desarrollo y unas necesidades diferentes que a veces concuerdan con la edad biológica y otras no. La *mid-career* también tiene mucho que ver con la idea un tanto obsesiva del éxito, del tren que pasa y toda esa mitología. En general no creo demasiado en cartografías, listados, clubs o cánones, ni tampoco en contextos que engloban o compartimentan el arte en territorios.

Entrevista a Yamandú Canosa

Christian Alonso

La prolífica obra de Yamandú Canosa (Montevideo, 1954) se ha centrado en elaborar y desarrollar una noción expandida del dibujo y de la pintura fuertemente vinculada al lenguaje entendido como estructura dinámica decisiva para la constitución subjetiva del ser humano. Tras un proceso de revisionismo que le lleva a romper con la lógica de los estilos históricos, asume la experiencia como sujeto y articula conceptos sobre estrategias de construcción del sentido. Desde esta experiencia crea complejas narrativas que tienen que ver con el plano como cartografía, el plano como piel, el plano como espacio cóncavo o el tiempo de la mirada, así como con cuestiones relacionadas con la identidad cultural, el paisaje, la memoria y los afectos. Sus instalaciones, en cuanto que composiciones, se orientan a ampliar los límites del sentido, al análisis de la mirada, a la percepción y la formación del sujeto con y a través del lenguaje. Sus cartografías subjetivas se despliegan a través de fragmen-

tos, rastros y vistas parciales que se distribuyen en relación con la línea del horizonte como plano diagramático, lo cual le sirve a Canosa para pensar el arte y su entorno, redefiniendo a su vez la noción de experiencia estética.

¿Cómo se inscribe un Yamandú Canosa de veintiún años en el contexto artístico de Montevideo, habiendo empezado los estudios de arquitectura, justo antes de mudarse a Barcelona y de estallar el golpe de estado que instauraría la dictadura militar que duró tantos años?

Tu pregunta es un *story board* de hechos concadenados. Debemos situarnos en el Río de la Plata de inicios de los setenta, con una potentísima vida cultural, muy al día. Formar parte del contexto artístico no fue una elección; simplemente fue. Estudiaba Arquitectura al tiempo que dibujaba mis psicodelias. Arte y arquitectura fueron mis pasiones desde pequeño. Miguel Ángel Pareja, un tío mío, fue uno de los grandes pintores abstractos de la post-guerra en Uruguay y, en casa, la arquitectura estaba presente todos los días a través de mi hermano mayor, que

ya había ingresado en la universidad. *L'Architecture d'Aujourd'hui* y las maquetas eran parte de mi paisaje. Y la psicodelia, su música; pero, sobre todo, su gráfica, sus pósters y portadas de discos. Esas pulsiones se materializaron al ingresar en la Facultad de Arquitectura y en mi deambular por las galerías de arte de Montevideo. ¿Cómo empecé a construirme un circuito de arte? No lo recuerdo, instinto adolescente. He de decir que también me favoreció que el dibujo, como disciplina artística, se había transformado en una herramienta de comunicación urgente, fresca y rompedora, en un momento políticamente dramático en las sociedades latinoamericanas. En 1972, con dieciocho años, obtuve un premio en un concurso de dibujo y a partir de ahí fue todo muy rápido. Entre 1972 y 1975 hice tres exposiciones individuales en Montevideo, en la galería U —que aglutinaba toda la movida del arte uruguayo—, y participé en tres colectivas en Buenos Aires. A finales de 1975 emigraba a Barcelona de la mano de un marchante catalán. La dictadura militar recién llegada y una sociedad en pleno derrumbe no me dieron opción: Uruguay me echó.

¿Cuál es el panorama social y cultural con el que te

encuentras al llegar a Barcelona, el mismo año que murió Francisco Franco, poniendo fin a otra nefasta dictadura que duró tantos años?

Llegué a Barcelona con veintiún años, días antes de la muerte de Franco. Ver a Arias Navarro en la televisión anunciando su muerte fue mi bautismo de fuego con la sociedad española, la antesala a una época apasionante de conquista de libertades.

¿Cuál fue tu vínculo con los artistas que conformaban la estela de Joaquín Torres García?

Mi primer círculo de amistades se construyó alrededor del pintor Ernesto Drangosch, que había llegado a Barcelona un par de años antes. Junto a Ernesto estaba Adolfo Nigro. Ernesto y Adolfo eran dos talentosos artistas argentinos, entrañables, cultos y generosos, que se habían formado en Montevideo con José Gurvich, discípulo de Torres García. Con ellos comencé a visitar los museos y las galerías de la ciudad. Mi obra estaba entonces muy lejos del universo torresgarciano, pero llegar aquí y comenzar a ver el arte a través de sus ojos tuvo un sentido iniciático, de alguna manera, dado que Torres García fue

el vínculo de la modernidad entre Barcelona y Montevideo, un cante de ida y vuelta.

¿Y cuál fue tu relación con el grupo Dau al Set?

En mi maleta traje el libro de Joan Ponç, que la editorial Polígrafa había editado en 1972. El libro me lo había llevado de regalo a Montevideo Alejandro Soler Roig, el *marchand* catalán por el que vine a Barcelona. Alejandro decía que mi obra tenía espíritu ponciano. A través de él, en 1979 conocí a Joan Brossa, quien luego presentó mi primera exposición en la galería Joan Prats en 1980. La galería Joan Prats tenía una estrecha relación con el grupo Dau al Set en esa época. Exponía a Ponç, Brossa, Tàpies... Recuerdo a Brossa como un ser absolutamente generoso, sabía acercarse a una persona joven y *encoratjar-la*, volverse cómplice para darle ánimos. Cuando nos conocimos, y mientras miraba mis carpetas llenas de dibujos hechos con la frescura intuitiva de la inmadurez, me dijo que mis lunas eran «lorquianas». Le visité en el pequeño estudio que tenía en Balmes esquina Travessera de Gràcia, uno de los espacios más increíbles en los que he estado, una instalación *avant la lettre*: un mar de re-

vistas y periódicos acumulados durante décadas, que cubrían todo el suelo del apartamento, y sobre los que flotaban, a duras penas, una mesa y algunas sillas. Un océano de letras y palabras al que precedía, en una pared, un viejo cartel enmarcado de Frégoli. Y Brossa no era solo Wagner, era un gran conocedor del tango. Pasamos toda una tarde escuchando tangos en casa de Quintín Cabrera, un conocido cantautor uruguayo radicado en Barcelona desde hacía años.

Tomando como referencia la obra que presentaste en las tres exposiciones individuales que acogió la galería Joan Prats durante los años ochenta (1980, 1983 y 1987), se podría decir que en ella hay una voluntad de explorar, mediante la utilización del dibujo y un uso singular del color, un universo dominado por el signo, el símbolo y la estructura, que vendría a definir los repertorios iconográficos de esta primera etapa de búsqueda de un lenguaje pictórico propio.

Estas tres exposiciones a las que haces referencia son muy diferentes entre sí. Para mí son obras de un período de formación, que dura hasta 1987; la antesala de todo un campo conceptual en el que empiezo a trabajar a partir de

1988, cuando inauguro la galería Benet Costa de Barcelona, en el nuevo circuito que comenzaba a articularse en el Born. La primera, en 1980, recoge la obra realizada en los primeros años en España, entre Ibiza y Barcelona. Una de las series centrales era *Americania*, uno de mis trabajos más queridos. Efectivamente, estaba llena de signos que juntaban referencias a Miró, Torres García, Klee y Dau al Set. Toda una familia de referencias de las que no era del todo consciente, y que me daban las herramientas para evocar una América del Sur mágica, esencial. Una América a la que yo quería regresar. Esta serie es, sorprendentemente, la que más se acerca a algunos planteamientos espaciales en los que empecé a trabajar a finales de los noventa, más de veinte años después. *Americania* era una serie «paisajística», en el sentido de que proponía un paisaje abstracto, ideal, con su horizonte articulador en el que pasaban cosas, en el que la tierra era transparente y dejaba ver sus secretos. *Americania* se emparentaba todavía con algunas obras montevidéanas.

En la muestra de 1983, el planteamiento formal ya iba por otro lado. Comencé a trabajar intensamente en telas, algunas de gran formato. Imaginaba el inicio de las formas,

me situaba en el inicio del mundo, en el inicio de los tiempos, donde las cosas y los seres –los seres del lenguaje también– se prefiguraban. El resultado eran formas primordiales, abstractas, que flotaban en el espacio del plano, evocando seres o entes en formación. La última exposición que hice en Joan Prats fue en 1987, *Río figurado*. Tomé el título del texto que el poeta canario José Carlos Cataño me escribió para la muestra. De alguna manera era una conversación con Torres García, una deconstrucción. Eran los años finales de la transvanguardia, en los que revisitábamos la modernidad. Proponía una relación libre entre geometrías del plano e iconografías simples, esquemáticas. Lo recuerdo como una especie de exorcismo.

En relación con esta primera etapa, ¿qué te llevó a considerar el hecho pictórico en términos espaciales y semióticos, distinguiendo la posterior serie de exposiciones que constituyen *Hotel Nada* (1991-1993)? ¿En qué medida podemos hablar de continuidades o discontinuidades?

Bueno, antes de la serie de exposiciones *Hotel Nada* está

la muestra a la que me refería antes, la que hice en la galería Benet Costa en 1988, un año después de *Río figurado*. Fue un *reset* de toda mi relación con el plano de representación. Pero, sobre todo, puse el lenguaje en el centro del discurso. No me refiero al lenguaje en términos formales, pictóricos; me refiero a eso inmaterial, preformal, al lenguaje como estructura que nos atraviesa, a aquello de que somos «cuerpo de lenguaje». Empecé a asumir discontinuidades formales, eclecticismos, rompiendo con la idea de «estilo», en un ejercicio de libertad, asumiendo la complejidad de la experiencia como sujeto —una complejidad a la que el estilo no puede dar respuesta, dado el reduccionismo unitario que supone—, y empecé a articular conceptos sobre estrategias de construcción del sentido que fueron el germen del proyecto *Hotel Nada*. En ese año vi en el MNCARS, en Madrid, una muestra que fue definitiva para mí en aquel momento: la extensísima exposición *Arte Mínimal de la Colección Panza*. La viví como si fuera una expedición a los límites del sentido o a la conquista del polo Norte. Fue el detonante de la aparición de un sitio desde donde pensar el arte y sus alrededores, y de comprender el lenguaje como un paisaje por recorrer. De alguna manera, ahora recuerdo mi recorrido por las salas del museo como una

performance, como una deriva en un paisaje; como un viaje a los límites del lenguaje que es paisaje, a los límites del nombrar.

Gracias a Benet Costa pude preparar la muestra de inauguración de su espacio en el Born en las mejores condiciones. En la exposición había dos piezas que recuerdo especialmente. Una era *La pensé*, una tela de cinco metros en la que había todas las combinaciones posibles entre diez imágenes. La otra era *Caos*, una pintura de tres metros que ampliaba la imagen de un artículo científico, un mapa de las relaciones entre decenas de grupos de científicos que estudiaban diferentes aspectos de las estructuras caóticas.

¿Y esto tuvo continuidad en las exposiciones de *Hotel Nada*?

Sí, de alguna manera en 1988 puse las bases conceptuales de todos los trabajos posteriores. Fue una liberación. Apareció todo un mundo por el que deambular y empezar a dialogar con la contemporaneidad, ideas que se han ido ampliando, matizando y articulando hasta hoy. Y apare-

cieron conceptos que adjetivaban el plano de representación: el plano como cartografía, el plano como piel, el plano como espacio cóncavo o el tiempo de la mirada.

En el proyecto *Hotel Nada* apareció la cartografía como sujeto, a partir –por supuesto– de aquel dibujo mítico que Torres García hizo en Montevideo en 1935. Descubrí la capacidad narrativa de la cartografía. Pero la génesis del proyecto *Hotel Nada* fue otra visita a los límites, que me sugirió la lectura de *Edie*, la estupenda biografía de Edie Sedgwick, musa de Andy Warhol. En el libro se describe el ambiente del Chelsea Hotel de Nueva York a mediados de los sesenta, donde decenas de personajes vivían al borde de la experiencia, en el límite, sobre el que caminaban como torpes equilibristas. Los títulos de las obras del proyecto *Hotel Nada* eran números de habitaciones, pero el sujeto de *Hotel Nada* era la construcción del sentido. Las imágenes o las palabras se combinaban rompiendo las cadenas metafóricas, saturaban el plano con combinatorias que daban señales equívocas sobre la posibilidad de construir sentido. La palabra *Nada* se refería a lo no nombrado, a lo que estaba fuera del paisaje del lenguaje o en su límite. Me imaginaba como un «quintacolumnista» del lenguaje, boicoteando la posibilidad de

sentido. De alguna manera, el programa de *Hotel Nada* era el reverso formal del proyecto minimalista, pero con la misma utopía de cancelar el sentido. Por supuesto que fracasé en el intento, pero fue una experiencia apasionante, que dejó el rastro de decenas de obras y la posibilidad de abundar en la apertura de recursos formales y conceptuales.

De esa época es también una serie de dibujos muy querida, la serie *Topografías*: cincuenta y cinco dibujos circulares, que se expusieron primero en *Hotel Nada y Topografías*, en el Centre de Lectura de Reus, en 1991, y posteriormente en el MNCARS. La serie partía del hecho de que el horizonte es el círculo que dibuja la mirada alrededor del punto de mira. Más allá de ese horizonte, en términos de lenguaje, está lo que no pertenece al territorio del sentido, lo que está fuera del paisaje, lo que no ha sido nombrado. *Topografías* eran cartografías metafóricas de lenguaje con imágenes visitando el límite de ese paisaje. En el campo de las artes, cada operación de ensanchar el campo del sentido supone mover ese horizonte, nombrar.

En 1993, coincidiendo con tu exposición *La Mirada Rampante* (Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo),

inauguras un periodo de instalaciones en el que pasas a dibujar sobre el muro, al cual añades y combinas obras sobre papel, pinturas e incluso esculturas, y formas con todo ello una constelación. ¿Podemos ver este desplazamiento hacia una noción expandida del dibujo que excede el marco como un paso más hacia la ampliación de los límites del sentido?

La Mirada Rampante supuso mi reencuentro con Montevideo. Y como en la mayoría de las exposiciones de los migrantes que regresan a su lugar de origen, esta exposición era una reflexión sobre la migración y sobre la percepción que construimos de la propia tierra desde la distancia, desde la compleja experiencia de ser extranjero. En este caso, y siguiendo el hilo de los temas en los que había empezado a trabajar, sujetos como el territorio, la cartografía y el paisaje del lenguaje eran las herramientas centrales del discurso de la exposición. El año anterior, preparando mi muestra *Hotel Nada* en Rotterdam, había pintado *H-206*, una nueva cartografía del atlas mundial, inspirado en la cartografía de Torres de la que te hablaba antes. Era como una puesta al día de esa potente propuesta geopolítica. Necesitaba esa obra en Montevideo,

pero era imposible transportarla. Entonces decidí proyectarla sobre el muro de ocho metros del fondo de la sala y dibujar el mapa con carboncillo sobre la pared, ya que lo que necesitaba en Montevideo era esa iconografía, no la materialidad de la obra. A partir de esa experiencia, el muro y el espacio que todo muro construye pasaron a ser (para mí) el soporte final de la obra, no un sitio donde clavar un clavo y colgar un cuadro. Y también empecé a trabajar con la idea de pintura o dibujo expandido. Aunque, en realidad, lo que históricamente ha sucedido es que se ha ido abandonando el muro como soporte hasta la aparición de la obra autónoma. El muro y el espacio son el soporte natural de la representación, y lo que hoy llamamos pretenciosamente *instalación* es, en realidad, una vuelta a un espacio ancestral, primigenio.

A partir del año 1999 comienzas a trabajar sobre dos ideas que marcarán un antes y un después en tu obra: el horizonte y los icebergs. Estos dos elementos, que se relacionan entre sí, cristalizan en el proyecto *La línea H* (2001-2004). Se podría afirmar que en esta serie continúas con tu análisis de la mirada, la percepción y la formación del sujeto con y a través del lenguaje, a

través del despliegue de fragmentos, rastros y vistas parciales que se distribuyen en relación con la línea del horizonte como plano diagramático. Estos fragmentos desafían decididamente la ilusión de unicidad que persigue el ojo y nuestra psique. ¿Cómo surge esta línea de trabajo? ¿Hacia qué caminos te ha llevado el horizonte magnético?

La línea H es el fruto de otro periodo de residencia en Rotterdam, aunque había empezado a trabajar en ello de manera marginal antes, en Barcelona. El horizonte como eje del espacio de representación (algo tan obvio y clásico) es la herramienta conceptual que acabó de completar el modelo que se había empezado a construir diez años antes. El horizonte, además, no solo aparece a partir de entonces en mis trabajos (en los dibujos y pinturas), sino que pasa a ser lo que organiza las piezas en el espacio de las instalaciones. A veces, incluso, atraviesa las paredes de las salas como pintura mural. Es el elemento que acaba transformando mis instalaciones en paisajes. Ahora los horizontes de las obras se superponen al horizonte del espacio, de manera que las iconografías pertenecen definitivamente a un paisaje, a la vez que se muestran como fragmentos de ese paisaje. En esta operación hay cierta

justicia ecológica; se le devuelven al paisaje del lenguaje las imágenes que le pertenecen. Cada mirada construye su horizonte y este pertenece al lugar en el espacio desde donde la mirada lo construye.

La serie *Topografías*, por ejemplo, era una sucesión de mapas, en cuyo centro estaba la mirada que construía el círculo desde su vértice. En la serie de exposiciones *La línea H* la mirada construye la geometría óptica de ese paisaje, marca las alturas de las iconografías y organiza sus lejanías. Hay un corte en ese plano, y ese paisaje es explorado también en su altura y profundidad. Es lo que en arquitectura llamamos *alzado* de un plano. Es decir, que a partir de ese momento completo las herramientas para poder explorar el paisaje de lenguaje de manera tri-dimensional, espacial. Al final, es una operación muy simple, clásica, que va desde el paisaje físico, real, hasta la experiencia emocional y subjetiva con la que interactuamos en él. Patricia Bentancur, en su texto para el catálogo del Premio Figari, llama a este mecanismo mestizo «paisaje impresivo». Se trata de hacer un mapa de ese paisaje, describir su topografía y hacer un alzado del conjunto, investigarlo en su proximidad y en su lejanía.

¿Y los icebergs?

Empiezo a trabajar en ellos en 1999, en otro periodo de residencia en Holanda, en Den Bosch. Son la continuación de las montañas de Psico, mi serie de trabajos de finales de los noventa. Esas montañas estaban habitadas por «excursionistas» que se relacionaban de maneras absurdas e intentaban escalarlas sin motivo aparente. Con *La línea H* supongo que esas montañas quisieron ser, también, icebergs y flotar. Pero el iceberg tiene un inmenso poder evocativo, que se fue construyendo mientras trabajaba en él. Es un modelo de realidad en sí mismo. En primer lugar, es una gran metáfora de la percepción. Lo que vemos de él —en este caso, una cresta de hielo flotando—, esa imagen es en realidad la pequeña parte de un todo. Esa imagen está sostenida por algo que se nos oculta. Pintar un iceberg tiene que ver con el trabajo del arte: hacer visible lo que construye calladamente la imagen como experiencia, como concepto o como emoción; lo que sostiene la imagen pero se nos oculta. En ese sentido, el arte trabaja desde ese eje, desde esa bisagra, desde esa línea de flotación, vinculando lo que está arriba y es percibido con lo que está debajo y lo sostiene.

El arte completa la imagen. El iceberg es también memoria en movimiento, agua milenaria; es una forma inestable que migra, viaja, se transforma y desaparece. Y si después de hablar de esto revisitamos el dibujo de Torres García al que antes me refería, veremos que la imagen invertida de América del Sur es un gran iceberg que flota, dejando ver el Cono Sur sobre su línea de flotación a 40° de latitud sur, sobre el que navega un barco, con un cardumen de peces en las profundidades y los cuerpos celestes en las alturas. Este dibujo de Torres García es mapa y es paisaje, es una pirueta visual.

La última muestra del proyecto *La línea H*, en 2003, estaba dedicada a este maravilloso objeto, que es pura poética: *La línea H (iceberg)*, en el Domus Artium de Salamanca. Otra de las exposiciones de este proyecto estaba dedicada a otro ente ambiguo que también navega entre dos estados: el zahorí. Hice varios dibujos en Rotterdam sobre este tema, junto con algunos icebergs. En Figueres expuse *La línea H (la canción del zahorí)* en 2002. El zahorí «siente» desde la superficie lo que está debajo de ella. Este personaje tiene la virtud de parecer algo sobrenatural, al tiempo que trabaja con leyes físicas. Tiene mucho que ver con el proyecto de *La línea H*.

¿Es desde este punto de vista que te refieres a tu obra posterior como una búsqueda de una «geometría del imaginario»?

La «geometría del imaginario» es el nombre que doy a la gramática del modelo desde el que trabajo. Tiene que ver también con el «inconsciente óptico» de Rosalind Krauss. Óptica versus inconsciente y geometría versus imaginario. Son construcciones que tienden a ser oxímoron, y todo oxímoron supone una síntesis; pone en relación elementos a priori opuestos o contradictorios. La óptica nombra el cuerpo. Y la óptica pertenece a las leyes físicas, concretas, objetivas. El inconsciente pertenece a la duda, a lo opinable. El cuerpo, aquí, es un ente complejo, mestizo. Es síntesis. Lo que me interesa es cómo la óptica y la educación emocional de la mirada nos construyen. Cómo el espacio en el que aprendemos a mirar – su fisicidad– articula un espacio tridimensional que acaba siendo el lugar mestizo e impuro del lenguaje que nos articula. En la expresión «geometría del imaginario», *imaginario* se refiere a la imagen, a que el mundo se piensa imaginando, con imágenes. Pero es una gramática preformal, no tiene estilo, no es la gramática de un estilo, es una

gramática inmaterial. Quiero que sea un modelo transversal, una herramienta para poder incorporar la complejidad de la experiencia, con la libertad de no tener que atender a un estilo. De alguna manera, mi condición de migrante genera, también, este espacio. La coherencia se establece, entonces, en un lugar virtual a la obra en sí; no en su forma, sino en el concepto que la genera.

Recuerdo, de cuando hacía las visitas comentadas a tu exposición *El árbol de los frutos diferentes* (Fundación Suñol, 2011), que lo que más me atraía de tus instalaciones era la falta de lenguaje para describir lo que está pasando. Más allá de la narrativa histórica que te sitúa en una variable espacio-tiempo y con unos referentes históricos, hay algo que se escapa, que está fuera de las palabras. Ante tus instalaciones traspasamos un umbral y accedemos a una zona de indeterminación, nos desplazamos de la representación a la experimentación, nos hacemos preguntas, pensamos, nos sumergimos. El encuentro con esta indeterminación no nos conduce a la existencia vacía de sentido, sino que nos sitúa en un punto previo, desde el cual se

revela el mundo de ilusiones en el que vivimos, que somos animales y que lo único que nos mueve es el deseo. Es desde este sentido que las deformaciones y desfiguraciones nos invitan a decodificarnos, a desaprender hábitos de pensamiento institucionalizados. Y creo que es el potencial del arte, que siempre lo fue pero que en tiempos de crisis parece cobrar especial valor.

No tengo distancia sobre lo que me comentas, en todo caso me alegro de la experiencia que me cuentas. Cuando hago instalaciones intento poner en juego una maquinaria en que la acción de percibir, cómo miramos, es el sujeto que construye el itinerario, desde la premisa de que es el espectador quien construye la obra. Intento que cada pieza obligue a un *reset* continuo de lo que se está viendo. Es decir, que la mirada no se acostumbre, que no se relaje. De alguna manera, el modelo responde a la heterogeneidad de la experiencia, a la naturaleza contradictoria y diversa de los *inputs* que nos construyen. Esta combinatoria busca mantener activa la alerta de la percepción, haciendo que las obras nos vuelvan a interrogar continuamente a la vez que crean núcleos de sentido. Las obras ocupan el muro como notas de una partitura. Martí Peran,

comisario de esa exposición, llama a esa operación «tabular». Como he comentado antes, hay una propuesta de circular por un paisaje. David G. Torres y David Armentgol –comisarios de *Materia Prima* junto a Peran– también me han hecho ver que esta metodología les sugiere una cierta propuesta performática, una extensión de la deriva con la que están hechos algunos de mis trabajos. Quiero que el observador, ese paseante, se sumerja en el paisaje y que el lugar óptico desde donde se mira armonice con lo mirado. Es un juego secreto, creo. No es una interacción consciente, pero ha de funcionar subliminalmente como trasfondo; la intención de construir una narrativa de algo que nunca se resuelva y que siempre se sugiera. Las instalaciones son frases en el muro, y los muros tienen nombres.

Los ensamblajes murales o instalaciones ya no son arte como lo hemos entendido tradicionalmente, huyen de cualquier referencia a la historia del arte. Al mismo tiempo, su disposición y la relación con el espectador cambian radicalmente y redefinen la noción de experiencia estética. En pocas palabras, desbordan

la relación sujeto-objeto. ¿Cuál es el lugar de la pintura en el arte actual? ¿Cómo crees que ha afectado el «fetichismo por el cuadro», el privilegio del soporte como elemento portador de significado? ¿Cuáles son las estrategias que la puedan convertir en un medio de expresión efectivo en el siglo XXI?

La idea repetida en ciertos ámbitos del arte contemporáneo de que la pintura ya no es una herramienta válida de trabajo es una idea equivocada pero, al mismo tiempo, ha servido de revulsivo para redefinirla. La «muerte» de la pintura se ha transformado en sujeto de trabajo para la propia pintura. Antes que nada, he de decir que no me interesan, por equivocados, los discursos disciplinarios. No creo que una disciplina valide o no la obra de un artista. Y tampoco soy fanático de la pintura ni hago proselitismo de ella. Simplemente, pinto. Me parece inapropiado hacer defensas disciplinarias, de cualquier disciplina. En todo caso, es muy importante, eso sí, conocer los conceptos que construyen el espacio de representación que se elija. Pintura es el lenguaje con el que me expreso y pienso. Y dentro del que me he formado, solo eso. En ese sentido, creo que el arte contemporáneo es –

obviamente— multidisciplinario, transversal y contradictorio. Y creo que ese cuerpo complejo desde el que trabaja ha necesitado alumbrar nuevos campos disciplinaarios para acabar de dar respuesta a las sinergias que estos nuevos tiempos generan.

Pero estas novedades disciplinarias no invalidan las anteriores, simplemente suman. La representación bidimensional está en la génesis del arte, es el punto de partida. Y el espacio de representación bidimensional que uso —llamémosle «pintura», «dibujo», «fotografía», «pintura expandida», etc.— tiene que ver otra vez con el inconsciente óptico, es algo físico e intemporal. No es plano, es cóncavo y convexo como nuestro globo ocular. Incluso lo es la imagen en movimiento. En términos lacanianos, este espacio nos da la ilusión de resolver el objeto perdido de la mirada al separarse del espacio tridimensional en el que sucede la óptica, representándola en un espacio bidimensional, distinto. Detiene el proceso de pérdida. En esa separación está la ilusión de atrapar el objeto perdido. O sea, que la discusión sobre la muerte de la pintura me parece un discurso fallido. De lo que se trata entonces es, otra vez, del lenguaje. Lo que hace que un artefacto de arte se valide en el tiempo que se produce es la categoría

del lenguaje desde el que se construye, no su disciplina. El lenguaje es inmaterial y transdisciplinar, preformal. Es el sitio que nombró el surrealismo. El surrealismo no era un estilo, el surrealismo nombró el lenguaje como objeto. Desveló su maquinaria e hizo de esta el sujeto del trabajo del arte.

En la visita a tu estudio en Piramidón en marzo de 2018 me mostraste algunas de las series en las que has trabajado recientemente, en las que se distinguen geografías invertidas, horizontes hechos de tiradores, rastros de utopía-distopía y banderas estúpidas. ¿En qué medida pueden ser entendidas en relación con las condiciones sociales, políticas y económicas de nuestras sociedades actuales?

Si se asume que hemos de trabajar con la complejidad, esta incluye también las condiciones sociales, políticas y económicas, debemos asumir que somos seres políticos. En las cartografías en las que trabajo desde los noventa, por ejemplo, la narrativa es política. Toda cartografía es política, y el dibujo de Torres García de referencia era un alegato político, de geopolítica. Y no hay imágenes

inocentes. Pero, más allá de las cartografías, en la «construcción del lugar» —otro de los núcleos de mi trabajo— está implícita la construcción, también, de un espacio político. Hay otros temas con los que trabajo desde hace años, como los muros, ese drama en el paisaje físico y en el paisaje del lenguaje. O las fronteras, o las banderas que son muros y fronteras. En la instalación de la Fundación Suñol había un muro que se llamaba *Guerra*, y otro que se llamaba *El último muro*. Además, cualquier discurso sobre el «otro» supone hablar de un ser político.

Por último, ¿qué sentido crees que tiene hacer una exposición a modo de foto fija de los artistas de media carrera del panorama barcelonés, como plantea *Materia Prima*?

Sé que los curadores estáis acostumbrados a trabajar sobre núcleos teóricos, pero hacer esa foto fija puede ser entendido como un núcleo teórico también. Para los artistas es una fiesta confrontar nuestras obras por el simple hecho de ser cómplices en el arte. Y para el público también, es la oportunidad de informarse de una manera ordenada del estado de las cosas en el arte contemporáneo. Está bien hacerlo de vez en cuando. Eso sí, cada uno tiene

su opinión sobre la selección y echamos en falta a muchos colegas que también nos ayudan a respirar en este ecosistema. Yo la tomé como una celebración del arte. En la idea que generó esta propuesta estaba la intención de hacer un «prólogo» de lo que debería ser el Centre d'Art Contemporani de Barcelona, de presentar un espacio. Como tal, creo que esta propuesta de relevamiento de la escena local ha sido ideal para asumir ese objetivo. No podía ser de otra manera. Ya vendrá –espero que algún día se concrete– un equipo gestor que genere las líneas temáticas sobre las que trabajar. Es urgente que el Centre d'Art Contemporani de Barcelona sea una realidad. Es una asignatura pendiente que supone un agravio comparativo con el resto de las capitales europeas y que sería de vital importancia para acabar de articular nuestra escena de arte.

