

OBRAS

A

DEBATE

1



Generalitat de Catalunya
**Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació**

**HANGAR.
ORG**

OFICINA36



Un proyecto de Daniel Gasol.
Diseño y maquetación: Daniel Gasol y Elisabet Pizarro.
Corrección: Centre de Normalització Lingüística.
Con la colaboración de Hangar y Departament de Cultura i
Mitjans de Comunicació.
Con el patrocinio de Moritz.
Barcelona 2010
www.obrasdebate.wordpress.com

OBRAS A DEBATE

1

**ELISABET PIZARRO, ANTÒNIA DEL RÍO,
ALBERTO GRACIA Y GUILLERMO PFAFF**

Un proyecto de **DANIEL GASOL**

Este trabajo pretende crear un puente entre la noción de creación del artista, y la mirada del espectador entorno a una obra finalizada.

Índice

9. Obras a debate 1

14. VIDA COMUNITARIA I

16. El devenir del acto: desde lo Hegeliano hasta lo ontológico

19. Conversación Elisabet Pizarro y Daniel Gasol

25. Conclusiones

26. ALIMENTO DISCURSIVO TEÓRICO

28. De las realidades a la memoria

31. Conversación Antònia del Río y Daniel Gasol

37. Conclusiones

38. BORDERLINE

40. Creación inútil: intentos para desarrollar un vida inútil que no sirve de nada

43. Conversación Alberto Gracia y Daniel Gasol

50. Conclusiones

51. NEON INSTALATION

53. Homenaje a Dan Flavin: el artista como ser que reconstruye un discurso

56. Conversación Guillermo Pfaff y Daniel Gasol

62. Conclusiones

Obras a debate 1

Entendemos la creación como un factor que muchas veces debemos analizar para poder ser bien entendido, aunque hay un punto en todo esto que me preocupa: ¿como se realiza la creación de una pieza?

¿De que manera nos lanzamos a decir?: ¡tengo que decir esto al mundo!, ¡el mundo debe saber esto!

¿Estamos dispuestos a decirle algo al mundo (si es que en realidad tenemos algo que decir)?

¿Queremos decir algo creando?

Hay algunas claves que dan que pensar en todo este entramado de situaciones anteriores y posteriores a la obra final. Podríamos decir que existen tantos procesos como artistas, pero estaríamos mintiéndonos a nosotros mismos, porque sabemos que el arte debe mostrarse para ser entendido, o para ser arte, porque eso de descubrir una obra en una buhardilla, que ha sido arte sin que nadie lo sepa durante años...Ahora nos peleamos con dosieres por una convocatoria, porque ahora el arte es importante, aunque solo sea para nosotros mismos.

Este texto parece que se esté dirigiendo hacia un punto sutil en el que decir que el artista, a menudo, crea para exponer. Como haber interiorizado el arte de la convocatoria ¿como puedo colar esto en esta convocatoria? Dando unas buenas excusas...y son esas excusas las que me preocupan. Pero de todas formas los métodos creativos no solo se reducen a una fama rápida a lo pop star...

Diremos que básicamente hay dos formas de generar obra en el ámbito contemporáneo. Con esto no pretendo encasillar a nadie, ni afirmar que tan solo existen dos formas de gestar una obra. Las dos maneras que se presentan a continuación solo son, a grandes rasgos, un modo de meter en un saco condiciones para poder leer un trabajo de arte.

El primero es el de observar una preocupación y buscar una manera artística de contarla. Claro está que la forma en que buscamos esa preocupación muy a menudo surge sola, o lo que es lo mismo, surge de intereses personales. Hay artistas que les preocupa la condición del ser, la cultura popular o el estado político. La forma en que tienen de convertir un problema o una inquietud en algo artístico a veces se basa en la naturaleza de su obra, en como generan un trabajo, en que formas de narrar o explicar tienen.

El segundo método de imaginar una labor o una obra, es el de concebir un trabajo guiándose en cierto sentido por el “instinto”. Al finalizar dicho trabajo el artista (me gustaría pensar que siempre es el artista) encuentra una historia que contarlos. Esta historia muchas veces se relaciona con su trabajo, con sus turbaciones, o con lo que es lo mismo: ha trabajado inconscientemente en lo que le gusta, y ahí está el kit de la cuestión.

Sin embargo, estas maneras de narrar como se crea una obra son un tanto simples...quiero creer que es todo esto es un poco mas complicado. No obstante, en un trabajo, sea de la naturaleza que sea, tiene varias situaciones entorno a ella que le dan a la obra la calidad de obra, como su exposición, que depende en que sitio se ubique.

Confiamos mucho en la idea del buen crítico y del buen comisario para seleccionar algo. En cuanto vemos una pieza en un centro que consideramos de reconocimiento, por su buena gestión o por otros motivos, damos el trabajo presentado por bueno, y si lo damos por malo, es por nuestra actitud hipotéticamente radical...porque el estar en contra también es artístico. Otro punto en todo esto es el valor que se le da al centro que a menudo se trata mas un valor social, como un club exclusivo de un instituto, que de otra cosa en cuestión.

Y no solo la exhibición de la misma suma una letra a la palabra “obra”, también el artista, en como se relaciona, en su “making friends” delante de una cerveza en un centro de arte...¿porque sucede esto? Porque el arte también son relaciones. Relaciones económicas, sociales, personales, que dan que contar...

Pero volviendo al tema principal (el de cómo se gesta una obra) existen mas puntos de los que me gustaría hablar, aunque solo sea un poco por encima. Después de formar la obra (en el primer o segundo modus operandi), de que se transforme en obra cual un gusano se convierte en mariposa, y de que manera se comporta el artista delante de su público, nos olvidamos de lo mas importante: ¿de que trata la obra? ¿que nos dice?.

Los temas que podemos ver exhibidos tratan de problemas actuales o contemporáneos que pensamos que pueden devenir en una dificultad o preocupación. No nos preocupa tratar temas que se escapan a nuestro alcance. El tema de cómo representamos a Jesucristo en una cruz ya no es un problema, el tema de unos campesinos labrando en el campo ya no es un problema...aunque esas cosas nunca llegaron a ser problemas, o lo que consideramos ahora como problema, o una inquietud que debemos replantear desde el campo del arte.

Los temas actuales son preocupaciones propias del ser humano, su estado social, su condición de vida, denuncias, críticas: una forma de abrir los ojos al público de algo que preocupa al artista, y que cree que hay a gente que también le preocupa, o que debe preocuparle. Parece que el artista debe plantearnos preguntas, pero veo mas respuestas en las exposiciones...¿será que leo mal los trabajos?

Me doy cuenta de que la obra no es obra sin todo esto..sin su exhibición, sin su forma de hablarnos, sin sus afirmaciones categóricas, sin todo lo que le rodea. No me gusta la idea de que algo pase por todos esos filtros hasta llegar a un debate social, o a las páginas de un libro de arte, o al catálogo de la galería Soledad Lorenzo...¿Debemos confiar en que los trabajos que vemos han pasado correctamente todos estos filtros? Unos filtros que tienen en muchas ocasiones formas de dossier, y que los seleccionadores de esas convocatorias (que de momento es la forma mas conocida de acceder a una

marco expositivo), tengan el suficiente criterio como para seleccionar alguien que seguramente ha echo sonar la flauta por casualidad. Porque en el panorama artístico existe la idea que exponiendo el trabajo se gana el mérito suficiente como para tenerlo en consideración. ¿Y que hacemos para llegar a ese mérito? Pues darnos cabezazos contra una sala para poder entrar en ella con un trabajo apto. Eso significa adaptarse al medio o morir.

Si bien podemos ver trabajos que nacen con esa misión (la de ser exhibida para acabar siendo obra) hay otras que no entran dentro de esa tipología de trabajo, pero ya se me escapan de las manos. Hablamos, por ejemplo, de trabajos que pertenecen a la categoría llamada "street art"... pero tampoco me sirven de ejemplo, porque podemos empezar a ver algunos espacios con esos trabajos. Espacios que a lo Warhol con Basquiat, que intentan descubrir el genio de un diamante en bruto, aunque ahora todos creemos ser ese diamante. Nos han enseñado a querernos demasiado.

La misión de estos diamantes, puede atribuirse a personas que hacen "arte" por puro placer: una señora pintando unos crisantemos de la tumba de su difunto esposo, una ama de casa haciendo un mantel con unas preciosas flores en punto de cruz...pero eso no es arte, lo consideramos manualidades. Palabra que un día me dijeron al ver unos dibujos encima de mi mesa de trabajo: ¡ah! Te dedicas a las manualidades!

Que entrañable palabra: manualidades. Aunque ya sabemos que desde la popularización de las palabras arte y cultura, la forma de comprender el arte cambia para una ama de casa, un graffitero o un artista conceptual, se ha extendido el significado, y por tanto las formas de percibirlo.

No pretendo entrar en la discusión de las diferencias entre arte, diseño o artesanos...eso se lo dejo a otros que saben mejor lo que se hacen...aunque si me gustaría entrar en la cuestión de hasta que punto somos conscientes del trabajo que realizamos en formato de arte. ¿creamos por crear? ¿creamos para exponer? ¿creamos porque lo necesitamos? ¿creamos para preguntarnos cosas? ¿creamos para explicar preocupaciones? ¿creamos como lucha? ¿creamos porque no sabemos hacer nada mas? ¿creamos porque no tenemos nada mejor que hacer? ¿creamos porque hemos nacidos artistas? ¿creamos porque nos ha deslumbrado el foco del ego? ¿creamos porque nos gusta el blanco de las paredes? ¿creamos para realimentar el mito del artista incomprendido? ¿creamos porque sentimos diferentes?.

¿De que forma producimos? ¿para guardarlo o enseñarlo? ¿primero creamos y después intentamos colarlo en algún sitio o primero miramos nuestras posibilidades y nos adaptamos a lo que vemos?

¿A que nos lleva todo este entramado de situaciones?

Tenemos, por una parte, la supuesta dicotomía creativa de una obra, por otra, de lo que hablan las piezas actuales, por otra, si la obra es obra sin su exhibición, después, los temas posteriores del arte actual y por último, la confianza depositada en centros, comisarios, críticos, convocatorias y de mas. Estos puntos quizás se podrían haber evitado de muchas formas. O no, quizás el arte no hubiera llegado al estado actual porque se hubiera descubierto el pastel (si es que lo hay).

Pero hay un mar con un tema, en donde desembocan estas afirmaciones: la poca conexión entre el artista, el espectador y la pieza. Vamos a un espacio donde se expone "arte" y nos vamos con muchas impresiones de la obra. Tal vez sea interesante que uno pueda irse con lo que le de la gana en la cabeza, pero afectados por esa insistencia de la comprensión del trabajo en nuestras academias, universidades y escuelas, donde el creador tiene la misión de que se entienda todo porque de otra manera no vale la pena, me dispongo a preguntar: ¿debería existir un lenguaje, un abecedario o un diccionario sobre arte? ¿debemos ir con el diccionario en mano cuando vayamos a la exposición como si visitáramos un país donde no se habla nuestro idioma?

El puente entre artista-obra-artista y espectador-obra-espectador ha quedado destruido, o seguramente aun no se ha empezado a levantar.

Es este puente que el proyecto "Obras a debate", pretende construir. Una pasarela con el que se intenta desentramar varias ideas entorno a la creación, a los mitos de la obra y al método de trabajo del artista.

Mediante la selección de una de sus piezas por parte del artista, se pretende indagar sobre el hecho de como se gesta dicha pieza, y de como el artista concibe su lectura. Con un primer texto, una entrevista al artista y unas conclusiones finales, intentaremos poner en cuestión nuestra primera visión sobre el trabajo que vemos, y la idea del creador sobre esa pieza acabada.

Los artistas seleccionados no han sido fruto del azar. Su metodología de trabajo y su resultado final me ha llevado a realizarme estas preguntas.

La primera artista (Elisabet Pizarro, Barcelona, 1985), desarrolla "retratos" generados mediante acciones anodinas que realizamos día a día, y que se registran mediante, por ejemplo, facturas de teléfono.

Los retratos de estas personas nos cuentan situaciones de su vida, a que numero de teléfono llama mas frecuentemente, o cuanto dinero extrae del banco, de una forma regular. Este trabajo llamado "Registro[s] de lo cotidiano, instantes del presente" ha sido premiado por la Fundació Guash Coranty en la edición 2009. Este es el trabajo mas representativo de su labor investigativa, pero Elisabet tiene otros trabajos, usando el registro como método, para trazar realidades sobre vidas ajenas y comunitarias.

El trabajo que presenta esta vez "Vida comunitaria I" . Nos habla de la vida en colectividad, de las repeticiones que realizan los individuos de forman parte de una comunidad. Se trata de poder "curiosear" a que hora se levanta cada uno de los vecinos de un bloque de pisos mediante la exposición de despertadores. Como ser un espía de situaciones que no tienen nada que esconder, y a la vez, dándole importancia a datos significativos que en principio no lo son. Una de las cosas

que hacen interesante este trabajo, es que cada uno de los despertadores suena a la misma hora en el lugar de exposición que en la casa de cada uno de los vecinos. Que dos actos iguales ocurran a la misma vez en lugares distintos, sin que la persona que aporta la información lo sepa, parece ser una metáfora de la cercanía de las informaciones a las que no le damos importancia, y que se usen para construir discursos sobre nuestra propia identidad y formas de actuar.

La segunda pieza "Alimento discursivo teórico" (Barcelona 2009), pertenece a Antonia del Río (Capdepera, Mallorca, 1983). Artista que desarrolla su trabajo entorno a la idea de memoria como construcción de un discurso, conocimiento y pensamiento. Entiende la presencia del pasado como un medio para preservar los recuerdos y las experiencias vividas, una manera de evitar el olvido que produce el cambio generacional.

Antonia nos habla de la arqueología doméstica del recuerdo, a veces en el aspecto más material, donde los objetos permanecen por encima de las personas, y a veces donde esos objetos son usados como metáfora de rastro, de algo etéreo. Pero el trasfondo de su trabajo trata de un tema muy recurrente, ya sea porque nos toca de forma directa, o porque es algo que tarde o temprano nos sucede. Hablamos de la muerte, contenido que vemos de un modo muy sutil. Su forma de hablarnos de ella no es escabrosa. Extrae la figura del olvido y la fragilidad de lo eterno para desarrollar trabajos que trazan una línea muy fina de nuestros recuerdos, con los que nos hace pensar a que pertenecemos en realidad, y en nuestros cuerpos débiles ante una naturaleza exasperante.

La materialización de su trabajo toca, a la vez que forma, la idea del material cotidiano que construye conceptos. La pieza presentada, usa citas literarias que la han ayudado a desarrollar su trabajo durante cinco años. Las frases están aisladas del contexto original, y se ofrecen al visitante a modo de hojas informativas, que podrá reordenar para buscar nuevos sentidos o usos. Lo sugestivo de la pieza es la desaparición de las citas para que se recompongan en otros espacios y usos, desde un papel para escribir la lista de la compra, hasta hacer un avión de papel con ellas.

La siguiente pieza, titulada "Borderline", es de Alberto Gracia (Ferrol, A Coruña. 1978).

Su trabajo se desarrolla entorno a unos ejes dispares. Por un lado su temática no es clara, no se posiciona por algo concreto que le interese. Mas bien se mueve por tendencias que giran entorno al eje de la sexualidad, el accidente, la estupidez, el reciclado o la idea de la destrucción del mundo desde lo industrial. Su obra siempre esta en movimiento, tanto metafóricamente como por su cinetismo. Usa mecanismos electrónicos que recupera de otros aparatos. Por tanto su obra esta viva, necesita funcionar para poderla ver, sin embargo vemos que dándole vida a objetos que antes estaban "muertos", ya crea una cierta existencia, como tener en cierto sentido, el poder de la resurrección.

Crea pequeños "robots" que engloba dentro del proyecto llamado "Microfugas", y que funcionan por separado o como instalaciones. La parte conceptual del proyecto tiene que ver con la forma de la lógica y otras ideas entorno a la eutanasia, la debilidad del ser humano, la fragilidad de ser y la naturaleza como escenario de cambio. Cada punto resulta bastante complejo, y es en esa metodología de trabajo, donde discurren ideas autónomas, que se unen y despliegan un discurso caótico.

La pieza que nos muestra forma parte del mismo proyecto. Esta vez, bajo el título "Borderline", exhibe un trabajo que se mueve entre la lógica del límite y según nos dice: -el entendimiento del acontecer, como algo natural y oscilante mas cercano al accidente (azar), que a las lógicas duales, de estructura-

Con un cubo de zinc suspendido con un globo smile, y una pieza que da vueltas en el límite del mismo, Alberto presenta su parte mas "humilde", de la que, personalmente, te atrapa una sensación entre el dolor y la pena, el esfuerzo y los resultados anodinos.

El echo de que una pequeña rama, intente dar la vuelta completa a un cubo de metal, sin lograrlo, nos da una idea de jerarquía y una lección sobre nuestra debilidad. Por un lado, el sistema jerárquico de ver como algo, o alguien, no consigue una meta que intenta lograr, por muy estúpida que nos parezca. La lección de la que hablo, si es que se puede considerar una enseñanza, es el reflejo que percibimos sobre nuestros intentos fracasados. De todas maneras, es cierto que la lectura de este trabajo puede desembarcar a varios puertos. Tanto por la dualidad de las temáticas, hasta por la indefinición de la naturaleza de la obra, porque la lectura que nos garantiza Alberto no es nada clara, y eso es lo que seguramente hace de su trabajo un recorrido personal de ideas propias, que merecen varias lecturas y varias maneras de poder asimilar ideas y frustraciones personales.

La cuarta y última pieza "Neoinstalation", de Guillermo Pfaff (Barcelona 1976), consta de una instalación formada por una representación figurativa de fluorescentes, unos, homenajes a Dan Flavin, los otros una mero ejercicio de representación de un objeto útil.

Cada una de las partes que forman este tejido crítico, van unidos por un cable eléctrico, que es lo que permite que ambos aparatos funcionen. ¿Son estos cables una representación de la institución en un caso, y en el otro un sistema útil para obtener luz con la que vemos?

Alrededor de la obra de Guillermo Pfaff, se ocultan varias formas de representación y de discurso entorno a la propia representación, que en muchos casos es la misma. Se trata de hablar del espectador y de nuestra mirada, que queda supeditada por un tejido institucional que verifica y legitima estado artísticos que hemos de creernos. Pero, el echo solo resulta ser una información unidireccional. La aceptación por parte del público, devuelve a la obra esa veracidad institucionalizada, y mediante ese estado cíclico la obra toma valor y forma desde nuestra mirada vacía de crítica.

Toda la obra de este artista barcelonés gira entorno a un estado casi felino, en el que presta atención a las diversas capas de significado de los objetos artísticos que nos rodea, haciendo una planteamiento sobre los sistemas políticos y de poder del campo del arte. No obstante, el artista no pretende darnos afirmaciones o lecciones sobre los engranajes, nos plantea una obra que postra antes nuestros ojos para que nosotros mismos descifremos, con un lenguaje simple de relaciones de objetos que buscan ubicarse mediante una hipotética mirada "inocente" de un espectador.

Temas como las verdades, las relaciones, la mirada, las percepciones, los estados legítimos y las políticas de cambio hacia un objeto común para convertirlo en un cuerpo que rebosa artisticidad, es lo que parece decirnos Guillermo Pfaff, o lo que es lo mismo, hacia donde se dirige la creación contemporánea...

La metodología de cada uno de los cuatro artistas es lo que mueve a poder estudiar cada uno de los procesos de estas piezas. Tipologías de ver el mundo, capaces de generar discursos diferentes. No obstante, a menudo, los contextos generan ideas parecidas sobre el mundo contemporáneo. Podemos hablar de arte catalán o arte africano (y no entendiendo el arte africano como una pieza realizada de máscaras de madera aludiendo a algún dios, me refiero a arte africano contemporáneo). Solo es una forma de ubicarnos...

¿Porque el arte se mueve en los terrenos que giran desde distintos prismas? ¿Es que el arte no se hace, sino que nace de las formas de entender el mundo, y el artista busca lo que nos da emociones al resto y a sí mismo?

¿Porque un cubo en el garaje de la casa de mis padres no quiere ser arte?

¿Donde se hacen las obras de arte? ¿Y las palabras actuales para describirlas? ¿Porque ya no se usan palabras como inspiración? ¿porque el artista cambia de significado?.

Obras a debate pretende desenmascarar estas cuestiones, desde la gestación de una obra hasta su posterior exhibición. No intento enmarcar el proyecto en un trabajo de investigación, o curatorial. Mas bien, realizar una obra de unas obras que me interesan, tanto por su contenido, como por la noción del artista, y de cómo cree acabará siendo esta obra . Crear un debate entorno a la idea de qué llega a ser arte como tal, y que no llega a serlo, de nuestras confusiones entorno a la idea de la concepción del arte, de la popularización creativa de autores que se modernizan mediante otros, y porque no decirlo, hacer unas burdas copias de algunos trabajos. Usar el arte para hablar de arte. ¿Porque se aplaude la obra de algunos autores y otras van a la hoguera? ¿Porque glorificamos a autores como Bourriaud?, ¿por fama?, ¿porque nos parece "bueno", aunque en muchas ocasiones ni si quiera hayamos leído ni un párrafo de su libro? ¿porque seguimos a una masa? ¿porque queremos estar en la cresta de la ola sea como sea?, ¿es por eso que vamos a las inauguraciones?.

No creo que con este texto, caiga en un estado revolucionario de anarquismos creativos.

Solo desarrollo una tentativa que genere un discurso basado en preguntas y respuestas de algunos métodos de creación en el campo del arte, intentando, ser un poco autocríticos con nuestro propio trabajo, y examinadores del panorama artístico de este contexto, desde el que trabajamos, y que de la excesiva permisividad que se desarrolla hacia los trabajos artísticos, parece que vamos a caer un "todo vale", basado en la idea del artista genio (que aunque no nos guste, sigue vigente, y lo alimentamos de casualidades proyectuales), que parece que no acaba de desvanecerse.

Daniel Gasol
Barcelona 2010

Vida Comunitaria I

**Elisabet Pizarro
Barcelona 2009**



El devenir del acto: desde lo Hegeliano hasta lo ontológico

La metáfora de que la persona humana es un contenedor vacío que va llenándose de formas de pensar, muy a menudo, propias del contexto donde vivimos, define el camino de nuestros saberes. No obstante, estando en desacuerdo con esta hipótesis (se ha demostrado que un niño de 0 a 2 años tiene nociones matemáticas), vamos a trazar el siguiente trabajo desde esta perspectiva.

Teniendo en cuenta esta idea, posteriormente, aflora la personalidad, que resulta ser un híbrido entre nuestra propia naturaleza de actuación, y modelos políticamente correctos que nos han enseñado.

La construcción del sujeto se realiza mediante hechos de los que somos conscientes, o queremos ser conscientes. Podemos pensar en actos que hemos realizado que han formado parte de nuestra propia naturaleza humana, y que han resultado ser significativos. Me refiero a la toma de decisiones que podemos decir que han sido importantes en nuestro trayecto vital.

El factor principal para realizar dichas acciones, es el de demostrar o demostrarnos, de que somos capaces y como somos en realidad. Sin embargo, desde que empezamos a modelar nuestra figura final, que siempre será cambiante, estamos realizando un acto de construcción que es un holograma: nuestra forma de movernos, nuestra forma de expresarnos, o nuestro propio envoltorio vital, tan solo son maneras de describirnos como queremos ser, ya sea porque vemos que en ese reducho de comportamiento nos sentimos cómodos, o porque no queremos que sean malos de la película.

Todas estas fantasías nos lleva a ser de formas que ni tan solo nos planteamos que sean malas. Nadie cree que sintiéndose una víctima pueda ser mala persona, pero a los ojos de los demás la justicia hacia el otro es cambiante.

¿Como somos en realidad? ¿de que manera nos gustaría ser? ¿nos esforzamos para cambiar aspectos negativos de nuestro comportamiento?.

La primera pregunta no esta bien planteada, porque la realidad solo es una forma de describir nuestro entorno o nuestra propia circunstancia acerca de los sucesos que forman una trama que nos llevan a pensar unas cosas u otras. Sin embargo con la segunda y tercera cuestión, nos acercamos a esa transformación voluntaria de la que hablamos unas líneas mas arriba.

Aunque la decisión de tomar un camino u otro hacia nuestras actuaciones esta delimitado por el contexto, en el lugar donde habitamos existen unas pautas que regulan nuestro quehacer, que muta de una postura a otra. Podemos pensar en situaciones de nuestra vida donde el planteamiento hacia cuestiones de aceptación del otro han cambiado, aunque solo sean en la fachada, y a menudo no acaban de interiorizarse del todo, pero para eso están los cambios generacionales y la educación cultural...

Parece ser que todo es un devenir en el tiempo. Unas figuras que se metamorfosean, y que debemos entender el hecho de ser, como un proceso vital, con un principio que desde que se inicia ya tiene fin. Por eso, el hecho de devenir, va ligado al ser, al hacer, a la actuación.

Pero aun no acabamos de ser plenamente reflexivos con esos cambios en nuestra forma de ver las cosas, y si el contexto es importante, nuestro análisis aun lo es mas, ya que muchos de los puntos cambiantes de la personalidad, los realizamos gracias al conocimiento del problema en cuestión. El surgimiento de una reflexión entorno a un tema nuevo o desconocido, es precisamente, porque no lo conocemos, si no es que nos haya tocado de cerca. No podemos plantearnos, por ejemplo, el fenómeno de la inmigración hasta que uno no vive en su propia piel ser un inmigrante. No podemos plantearnos sistemas afectivos hasta que no se empiezan a vivir...¿podemos opinar sobre causas desconocidas?.

Por eso, la experiencia es básica en la fabricación en primera persona, para luego, dilucidar una estampa mas o menos parecida a lo que queremos llegar a ser. Una estampa filtrada por actuaciones correctas y conocimientos culturales, que van introduciéndose en nuestra forma de pensar.

No obstante tampoco llegamos a ser concientes del todo...por eso mismo, cuando nos describimos, no acabamos de estar seguros de los adjetivos que nos representan, pero en cuanto alguien nos intenta encarnar mediante palabras de qué manera somos, éste alude a su experiencia entorno al sujeto citado. A eso se le llama puntos de vista...

Podríamos decir que existen niveles sobre el conocer nuestros ejercicios. Algunos, mas trascendentales, tratan sobre lo que hemos hablado: la forma de pensar que tenemos o queremos tener, aunque a veces queramos corregir esa forma de pensar anterior por una nueva, basada en la experiencia que hemos tenido entorno a una situación concreta. Esta forma Hegeliana de constituirnos, esta fundamentada en que "cada movimiento sucesivo surge como solución de las contradicciones inherentes al movimiento anterior".

Otras actuaciones, se desempeñan de forma mas trivial. Muy a menudo, estas funciones de las que somos actores, están cimentadas desde una perspectiva ontológica. No obstante, la ontología hacia estos actos anodinos, hablan del ser como algo mas allá de su existencia. Nos habla de quehaceres particulares que se materializan en objetos que son una prolongación propia del ser, o yendo mas allá, objetos que a la vez son seres que forman nuestro trascender.

¿Son estos objetos portadores de nosotros mismos? ¿que información podemos dilucidar de un cuerpo que forma parte

de nuestra cotidianidad? ¿es esa información algo regulado sobre nuestra figura y nuestra huella en el tiempo diario? ¿podemos construirnos a nosotros mismos acerca de esos seres que nos aportan una información concreta? En cierto modo sí, y obviamente, depende del prisma desde donde vemos tales informaciones.

Desde este sentido, esta obra, "Vida comunitaria I", se centra en actos no reflexivos que hablan sobre la cotidianidad, y de que manera, los objetos que yacen entorno a estas prácticas, contienen material para formar una figura sobre el ser que realiza esa acción, o lo que es lo mismo, a partir de esas actuaciones podemos configurar un retrato acerca de ese sujeto.

La pieza, compuesta por una serie de despertadores de una comunidad, representa la hora de la primera persona que se despierta en cada una de las casas de los 48 pisos que forman un ente. Podemos acceder a una privacidad que no acaba de serlo, ya que como dijimos anteriormente, la importancia hacia información mostrada, que puede darle cada uno de los sujetos que forman el grupo, es inapreciable. No tiene sentido para ningún miembro, ocultar la hora en la que se despierta, a no ser que se le enseñe que debe mantener esa hora en el anonimato.

¿Que nos dice este trabajo? ¿nos da unas conclusiones?.

Como solución no nos aporta nada. Mas bien deleita al espectador con una observación sobre un estado determinado de una colectividad, y su situación actual. Las preguntas que podamos sustraer de esa observación, son personales. Me refiero a que no podemos esclarecer cuál serán las preguntas de cada espectador. ¿Es entonces, una obra abierta libre de interpretaciones?.

Tampoco acaba de serlo, porque si observamos, por ejemplo, que una persona se levanta a las 6 de la mañana, podemos preguntarnos si va a trabajar a las 7, si se trata de una señora que debe ir a casa de su hija para hacer de canguro a sus nietos o de si es una persona que se levanta a esa hora porque quiere aprovechar el día.

El precepto de cada uno de los observadores, viene regulado por su propia ejemplificación. En cuanto vemos la explicación que nos aclara la obra (y este es el primer punto para guiar al espectador), estamos comparando nuestra experiencia con la del resto. Es esta comparación de la que la artista quiere que nos hagamos dueños: llevar a nuestro terreno esa actuación como reconocimiento personal.

Pero lejos de esta auto-apropiación de la obra, existe un punto para ubicar a los sujetos con esta propia mención, la de sujeto. Personas anónimas que queremos desvalijar de su sentido de persona, con unas motivaciones y unas formas de pensar que lo transfiguran en lo que podemos llamar ser humano.

¿Que pretende la artista con despojar a los sujetos de estudio de su personificación?, ¿objetivar la obra?, ¿ejemplificar mediante otras nuestras propias maniobras?, ¿hacer que escribamos una historia que olvidamos, y a la que nunca le prestamos atención?, ¿que importancia tiene que repensemos acciones irrelevantes y desapercibidas?, ¿pasan realmente desapercibidas?.

El hacernos estas preguntas nos llevan a cuestiones sobre el camino que traza la artista para el espectador. ¿Debemos darle una información como guía para leer las obras o por el contrario, debemos generar discursos personales con interpretaciones libres?.

La ambivalencia con la que la artista desarrolla su trabajo es algo muy definido por su propia idea de arte: un trabajo debe ser claro. Pero esta afirmación nos lleva a pensar que cualquier trabajo de esta artista nos ofrecerá unas respuestas previamente programadas. No obstante, este trabajo en particular no nos ofrece respuestas, mas bien preguntas, pero siguen siendo preguntas que quiere que nos hagamos, para subjetivar las respuestas a nuestro método de actuación anodino, como ella describe.

¿Quiere personalizar el trabajo en nuestra vivencia? Todo hace pensar que sí. ¿Para que? Quizás para vivir el trabajo desde cerca, o que el trabajo sea una metáfora o un soporte sin importancia de lo que quiere que nos planteemos en realidad. ¿Podemos considerar este trabajo una obra epistemológica que nos habla sobre creencias, verdades y finalmente conocimientos del sujeto? ¿o debemos plantearlo como una muestra que define un sujeto desde actos que no se piensan, y son vistos como sujetos que forman parte de un experimento para verlos desde un marco artístico?.

Debemos tener clara una regla de tres entorno a esta dualidad de lecturas. En primer lugar, con la primera cuestión, nos acercamos a que esa verdad que existe y que pasa desapercibida, es una realidad objetiva, Por tanto, si hay unas acciones que se descuidan pero que definen al sujeto mediante una verdad objetiva, X será que el espectador entenderá que hay situaciones objetivas que definen nuestras relaciones y a nosotros mismos, y eso es lo importante, hacernos nuestra la obra.

Por el contrario, la segunda conjetura, proyecta que desde un marco político como es una sala de exposiciones, se propone una mirada hacia unos sujetos como personajes de estudio, de los que podemos aplicarnos el ejemplo mediante la obra. Pero el análisis desde una perspectiva del observador, queda relegada, en por ejemplo, que existen grupos sociales, como la adolescencia, que usan el teléfono como vía comunicativa para trazarse un perfil de identidad que poco a poco convierte al sujeto en un ser endogámico que se moldea mediante actos comunicativos con el otro, o que debemos descifrar a que barrio pertenece esa comunidad en "Vida comunitaria I", ya que si todos se levantan temprano, ese despertador será de un hombre que vive en la periferia y que no tiene muchos recursos económicos. Seguramente los despertadores de las amas de casa de el barrio de Sarriá tendrían una hora para levantarse diferente...Aunque todos esto solo son su

posiciones del espectador, que a riesgo de parecer individuales, pueden nacer un concepto común. Si la forma de leer la obra es generalizada, será por "la mala lectura" de los espectadores, o la mala ubicación del trabajo en esta sala, eso depende tan solo de la artista.

Respecto a la regla de tres que nos ofrece este punto, la trazaremos de la forma siguiente: si el espectador realiza su lectura desde un marco expositivo y la lectura desde este marco delimita su análisis sobre el trabajo que por lo pronto aun no sabemos su planteamiento, X será que dependiendo del espectador, se realizará una lectura cercana a su propia vivencia dentro de ese marco expositivo.

Aunque estas hipotéticas ecuaciones son solo una forma de ejemplificar de que forma puede realizarse la lectura de una obra, hay algunos Tags que nos han dado pistas sobre como se ve la obra de una forma adecuada, o lo que es lo mismo, como quiera la arista que leamos su trabajo. Tags como: marco expositivo, donde dependiendo del contexto se obtendrá una lectura u otra, o apropiación de la obra donde nos vemos reflejados en el trabajo, son los que hacen que hacen de la obra algo dual y del espectador algo que define la obra mediante su prisma.

¿Porque pasa esto? Porque el lenguaje artístico no es claro, no es definido, no tiene una definición concreta, ¿es entonces lo mas importante, nuestra experiencia ante ella? ¿deberíamos dejar a parte todos esos engranajes que forman el producto artístico para tener una obra clara y como dirían algunos sibaritas, "pura"? Y si vamos mas allá: esta obra en concreto, ¿donde puede ubicarse? ¿puede ubicarse en la entrada de la comunidad de vecinos o por el contrario ha de estar dentro de un ámbito expositivo? Si fuera así, si la obra debiera estar dentro de un contexto "cultural", la lectura de los espectadores especializados estaría mas cercana a la segunda ecuación de la que hablamos antes: se leería la obra de una forma concreta desde un marco definido para público especializado. ¿Podemos fiarnos de esta idea?

En realidad el tema se desvía un poco de la premisa...aquí ya empezariamos a dilucidar ideas entorno al hecho de ¿para quien hacen arte los artistas?, quizás una de las respuestas esté aquí, porque la lectura de la obra es importante, pero el ciclo lineal de :artista-obra-público, se ha roto. De la misma manera que este trabajo no tiene sentido en el disco duro de mi portátil, o sin un lector que preste atención, el arte debe estar hecho para ser visto, y como veo que volvemos a la idea del principio que afirmaba que el arte es arte desde el momento que alguien lo observa, hay un punto mas que no trataremos en esta obra pero que sí me parece importante: la creación es un ente adaptable a las necesidades de una convocatoria expositiva.

Como puede serlo esta trabajo, donde adquiere sentido dentro de un marco expositivo, donde se trazarán unas narrativas que girarán entorno al descifrar esa obra de alguna manera.

DG: Vamos a empezar hablando de tu obra como una representación del resto a partir de tu trabajo. Para empezar me gustaría que hablaras sobre esta obra que presentamos "Vida Comunitaria I"

EP: En esta pieza, básicamente, lo que quería hacer era seleccionar un espacio concreto, que es una comunidad. Lo que quería mostrar con la pieza era la acción de despertarse, de comenzar un día, entonces lo que hice fue el registro, piso por piso, de la hora en la que se levantaban cada persona que habita en cada casa. Luego con toda esta información, lo que hice fue seleccionar el registro de la hora de la primera persona que se levantaba en cada uno de los 48 pisos de esta misma comunidad, o el primer indicio de la primera persona que se levantaba en cada casa. Por eso hice un estudio de los 48 pisos...

DG: La primera persona que se levantaba dentro de cada uno de los 48 pisos de una jornada laboral...

EP: Exacto. Yo les pedí que me dieran la hora en la que se levantan dentro de su vida diaria y laboral, el fin de semana no contaba, porque en el fin de semana empleamos otro tipo de sistema. Registré la hora de lunes a viernes, que es normalmente los días laborables normales...

DG: ¿Porque querías hablar de lunes a viernes, o lo que es lo mismo, de jornada laboral?

EP: Porque son dos sistemas distintos. De lunes a viernes la gente esta construida mediante un sistema, y el fin de semana el sistema cambia, aunque el sistema del fin de semana también existe...

DG: Pero tu le das mas importancia al del lunes a viernes...

EP: Si, pero solo porque ocupa mas tiempo y días de uso. El fin de semana podemos tener acciones mas espontáneas. De lunes a viernes estamos muy enmarcados por la vida laboral, por estudiar, por actividades que tenemos, en cambio durante el fin de semana es algo mas relajado, aunque como dije también existe un sistema, porque mucha gente acaba haciendo cada fin de semana lo mismo...

DG: ¿Podrías llegar a trabajar con esa información si es repetitiva también, aunque sea con menores repeticiones?

EP: Podría hacer un estudio de fin de semana...

DG: Y si no fuera repetitivo no tendríamos unas pautas de comportamiento...

EP: Seguramente en un futuro trabajaré con otro tipo de cosas, pero ahora mismo mis intereses son que el día a día de cada persona esta constituida por innumerables acciones que pueden ser múltiples, heterogéneas, dinámicas. Pueden estar realizadas de forma voluntaria o involuntaria, puedes tener la necesidad de desarrollarlas con un grupo de personas o por el contrario ser ejecutadas en la total intimidad. De todas estas acciones que realizamos en el día a día yo hago dos grandes grupos, por un lado están las acciones significativas y fácilmente identificables, y por otro lado las insignificantes, que son con las que trabajo actualmente. Cuando me refiero insignificantes, me refiero a aquellas acciones que pasan desapercibidas en nuestro día a día, y que lo son porque pasan desapercibidas, porque las tenemos tan asumidas que no somos conscientes de que suceden.

DG: Catalogar una acción de insignificante es que no tiene relevancia...quizás para una persona el salir de fiesta no significa nada...

EP: No voy por ese camino. Insignificante para mi, quiere decir algo que tenemos muy asumido, y que cuando realizamos esa acción, no le damos el valor que quizás le tendríamos que dar. El hecho de salir de fiesta se valora, en cambio el llamar por teléfono no se valora, porque es una acción asumida que hacemos constantemente a la que no le damos importancia

DG: ¿Hablas de procesos mecánicos?

EP: Sí.

DG: Tu obra en general habla de procesos mecánicos, tu obra presentada para Guash Cortany, es un análisis de las facturas de teléfono, los extractos del banco y las tarjetas de metro de diferentes personas...esto también son acciones mecánicas, acciones supeditadas al acto de usar una máquina...

EP: La máquina es la que te hace el registro de esa acción. En estos tres casos que has dicho, son totalmente una descripción objetiva de la acción, objetivo porque el registro la hace una máquina, y en todos ellos, la acción se repite y se genera un sistema de uso, pero no solamente me quedo en eso... Por ejemplo, en las facturas de teléfono móvil, podemos observar cuales son las relaciones dentro de un grupo, que necesidad tenemos de contacto. Cuando vemos las facturas, podemos ver que una persona llama varias veces a la misma persona en un corto periodo de tiempo, en menos de un minuto diez veces, ahí vemos esa necesidad de contacto. La acción es una parte, y tiene unos intereses que a mi me llaman la atención, pero existen muchos mas factores que se unen en la pieza.

DG: Me resulta interesante de que manera, a partir del registro de una máquina, y para la que ese registro no es importante ni para la máquina ni para las personas que analizan la máquina, tu puedas sacar un tipo de información con unas conclusiones concretas. Eso me intriga en todas tus piezas, las conclusiones que tu sacas...

EP: Yo extraigo unas conclusiones, pero tampoco lo llamaría conclusiones, porque yo intento estudiar que maneras, o que posibles maneras existen de formas de actuar o comportamientos de la gente. Entonces cuando tu ves una de mis piezas, puedes extraer tus propias conclusiones por tus experiencias. Yo como artista, extraigo mis propias conclusiones, pero porque las traslado a mi propia experiencia cotidiana, tu sacarás tus conclusiones porque las trasladaras a tu experiencia cotidiana, cada espectador ha de trasladarlo, porque en realidad son como unos flashes o indicios de lo que sucede...

DG: Entonces son experiencias subjetivas ¿no?, podemos hablar de objetividad a nivel informativo pero no de lectura...

EP: Exacto, a nivel de información soy totalmente objetiva porque trabajo con datos objetivos, no me invento nada, y si extraigo algo de esos datos lo digo. Todo el estudio es totalmente objetivo...

DG: Lo pregunto porque si hacemos alusión a los que has dicho, sobre que una persona llama por teléfono varias veces en poco tiempo, es porque quizás se cortaba la llamada y tenia una necesidad de hablar...

EP: Claro, pero esas son tus conclusiones, lo que puedes sacar de esa pieza, yo quizás saque otras conclusiones. Por esa razón, quiero hacer hincapié en que realmente, estamos contruidos por sistemas, y de que lo hacemos todo como autómatas, o de forma automática, ahí es donde quiero llegar, ese es el punto clave. Por ejemplo, con esta pieza que presento, es anecdótico que pregunte a cada uno de mis vecinos la hora en la que se levanta cada uno de ellos, y que todo quede exclusivamente en esa comunidad, a una hora u otra, realmente es anecdótico porque no tiene importancia, pero a lo que le doy importancia es a la acción del empezar un nuevo día, una nueva jornada laboral, del cada día repetir la misma acción a la misma hora...

DG: Podríamos hablar de actos performáticos por parte de tus sujetos de estudio...

EP: Posiblemente...

DG: Hay una cosa que veo en tu obra, y es que desde los inicios hasta la actualidad ha habido un cambio. Recuerdo ahora, cuando pintabas sobre tela, sistemas de repetición, representados por líneas.

EP: Antes trabajaba entorno a la arquitectura y urbanismo, empecé con eso. Luego me fui trasladando mas a de que manera esas personas que habitan en la arquitectura, se movían por el espacio, a lo que contenía la arquitectura y a que la hacía viva en realidad.

DG: ¿Cómo gestas tu obras? Usas métodos concretos, o vas cambiándolos...¿En el caso de esta? ¿Y en general?

EP: Soy una persona muy metodológica, y eso es algo que veo en cuanto planteo un proyecto nuevo, me cuesta desvincularme de la metodología anterior, pero si, soy muy rigurosa, siempre trabajo con sujetos que son anónimos a mi persona, o que quiero que se vean como anónimos, recolecto la información que tiene un espacio y tiempo concreto, que por una parte es bastante extenso. Este es un tema de margen de error, ya que siempre trabajo con éste, porque por ejemplo, en una semana me sería difícil ver lo que estudio en un año, por eso mismo siempre me extiendo en el tiempo. Luego, la información, siempre es trabajada de la misma forma: la ordeno, la ubico de tal forma que pueda haber algo que a mi me interesa, no invento nada, y en cuanto extraigo información la anoto. Ya ves que tengo un proceso muy similar y marcado...

DG: Esos espacios de tiempo en los que ubicas la acción ¿por que van definidos?

EP: Básicamente por el margen de error, y de la facilidad que yo tenga de obtener la información que muestro. Por ejemplo, ahora estoy preparando un proyecto llamado "Contacto[s]", el otro día estaba reflexionando en si realmente una persona puede anotar durante un mes las relaciones que tiene con una persona durante 24 horas... alguien debería durante 30 días anotar eso y es mucho tiempo...quizás en una semana ya obtenga la información que yo quiera. El proyecto trata en seleccionar 6 sujetos, es la primera vez que voy a trabajar con gente que no es de mi entorno directo, y en este proyecto no quiero, básicamente porque cuando trabajé con gente de mi entorno, mas o menos ya sabía la información que iba a extraer, aunque eso me ha permitido saber como trabajar, me ha dado el conocimiento para poder trabajar con esa

información. Ahora que ya sé que mecanismos he de usar para extraer esa información, y puedo empezar a trabajar con gente que no conozco. Va a haber tres estudios, el primero va a ser una semana entera, los sujetos van a registrar el nombre propio de la persona con la que se encuentran, con la que tienen una comunicación verbal y un encuentro físico, y va a haber cuatro maneras de registro. Eso es algo que me marco mucho, qué pautas les doy a los sujetos para que registren. Con esto hago referencia a que con las tarjetas de metro debían ser unipersonales durante un año, no podían prestar la tarjeta a otra persona, porque si no, ya estaban registrando la acción de otra persona, pero si podían ir con un acompañante, eso también me daba una información. Si la persona viajaba dos veces por semana con un acompañante, eso podía mostrarme qué pasaba. En el de "Contacto[s]" hay cuatro formas o categorías de registro, que te permiten ver que vínculo establece el sujeto de estudio con el resto de gente. Por un lado está el registrar el nombre propio tal y como aparece en la agenda de contactos del teléfono móvil, eso significa que en cuanto registras el nombre y número de una persona es porque tienes un cierto vínculo. Es una persona con la que vas a tener que contactar otra vez, hay una proximidad, todo se establece por las proximidades de los sujetos. La segunda es con el nombre propio pero sin registro, por tanto la proximidad ya es más lejana. En el tercer registro conoces a la persona pero no conoces su nombre propio, y en el último es totalmente desconocido...

DG: Hay un par de cuestiones que me preocupan, una es de qué manera verificas la información. En el tema del metro de que la tarjeta sea unipersonal y no transferible ¿cómo verificas que esa persona no ha echo trampa?. La segunda gira entorno a la construcción del sujeto mediante unos actos que lo registran ¿crees que forman una identidad personal del sujeto? Con esto hablo de las repeticiones que realizamos de una forma casi obligatoria. Una persona coge metro porque seguramente no tiene coche ¿que pasaría si hicieras un estudio de un estudiante y un millonario?

EP: Respecto a la primera pregunta, básicamente se ve esa información, puedes percibir cuando ese viaje en el metro no es de esa persona, porque en este caso el metro tiene un sistema tan riguroso que se observa si lo que dicen es verdad o no. El sistema me lo da la información, el sistema es el sistema que cada uno se genera. Cuando me refiero a sistema me refiero a que una persona cada día viaja a la misma hora, vuelve a la misma hora con el mismo autobús o metro, o si hace dos viajes a la semana de forma esporádica, siempre son de la misma estación y vuelve de la misma estación...eso es a lo que me refiero al verificar la información.

Respecto pregunta cambiará claro. Supongo que a esto te refieres cuando en el texto hablas de personas que viven en Sarrià o que viven en el Raval, y claro, evidentemente sería diferente, el de Sarrià tendría otro sistema, pero también sería sistema...

DG: Aunque no me refiero tanto a de qué manera registramos nuestra vida cotidiana, sino a dónde puedes registrar esta vida cotidiana. Se puede registrar en el metro, que es un transporte público, o se puede registrar en un Jet privado...la afluencia de gente no sería la misma, ni la continuidad tampoco. Quizás estamos hablando de personas que tienen una repetición porque necesitan tener un sistema de vida concreto...

EP: Sí, puede ser. Seguramente, una persona que tiene mucho dinero no cogería el metro...

DG: Quizás estamos hablando de una clase obrera...

EP: Pertenezco a una clase obrera y por tanto acabo volviendo a mi nido

DG: Hablar de unas experiencias personales entorno a otros...

EP: En todos mis proyectos, antes de trabajar con mis sujetos, realizo la experiencia personal para probarlo desde mi propia carne, desde mi experiencia. Es una manera de empezar a trabajar. Con esto veo si realmente existe este sistema, de qué manera debo trabajarlo, es un estudio de campo previo al proyecto.

DG: O sea que estos actos de los que hablamos, casi performáticos, son unas acciones que previamente han partido de una experiencia o acto personal. En esta obra que presentas hablas de comunidad...háblanos de qué manera entiendes la idea de comunidad...

EP: Una comunidad entendida como personas que comparten un espacio. Es interesante ver cómo cada persona tiene su privacidad dentro de su casa, y de la cual tú, como espectador, tienes una ligera idea de lo que está sucediendo en el piso de arriba, lo que me interesaba era ver por un lado que pasa dentro, porque hay otro proyecto "Vida comunitaria II" que trata sobre cuáles son las conversaciones que tenemos en los espacios comunes, pero en "Vida comunitaria I" era tratar que pasa en un espacio común pero que es privado, que es una casa dentro de un edificio...

DG: Me resulta interesante el hecho que analices un sistema organizativo como es un edificio, que es una manera de ordenar una ciudad, y es aquí donde podemos ver sutilmente, tus inicios, que nos hablas de orden arquitectónico. No estás hablando de casas particulares e individuales, sino de un sistema vertical en el que conviven personas en un espacio concreto, teniendo unos movimientos definidos dentro de su piso, pero después con otros movimientos concretos dentro de espacios comunes, como puede ser al escalera. ¿Qué cambia entre dentro y fuera? ¿crees que las leyes que rigen estas acciones entre dentro y fuera, cambian o no?. Me estoy refiriendo a si realmente una persona hace cosas de puertas para dentro, porque nadie ha de saber nada, y no quiere que nadie lo sepa. Con esta obra de los despertadores, con una

información íntima y personal, pero banal a la vez, la información cambia respecto a la acción de coger el ascensor con una persona que no te cae bien, preferiría bajar por la escalera antes de bajar con esta persona...la pregunta sería ¿una persona realiza unas acciones en casa porque tiene mas libertad de movimiento o una persona realiza las mismas acciones sin tener la misma libertad de movimiento fuera de casa? Hablo de cómo el resto forman nuestras acciones...

EP: En las facturas de teléfono pasa exactamente esto. Por eso hablo de que las acciones pueden ser realizadas en grupo, con las que necesitas involucrarte con un grupo de gente, porque tus acciones quedan definidas por otras personas, porque necesitas a la otra persona para poder llevar a cabo la acción.

DG: ¿Habría diferencia entre llevar a cabo un estudio dentro de una casa o un lugar público? Eso diría mucho sobre nosotros...¿que relación habría si hacemos un estudio de una persona dentro de su casa, en la universidad, en el trabajo...?

EP: ¿Que diferencias habría de una persona siempre realizando la misma acción en distintos lugares?, creo que no habría diferencias...evidentemente el contexto donde te ubiques cambia, pero en este caso como estoy hablando de acciones tan mínimas y que no van mas allá, tampoco variaría nada...es parte de tu comportamiento. Actúas igual dentro de tu casa que fuera hablando de este tipo de acciones en concreto, porque no son importantes. Seguramente con otro tipo de acciones que tengan que ver con el comportamiento, seguramente cambiaría. Un adolescente no se comporta igual en casa que fuera, pero en este caso hablamos de otro nivel de acciones. Ahora mismo estoy en acciones tan mínimas, insignificantes y anodinas que creo que no cambiarían de un lugar a otro...

DG: ¿A quien se dirige esta obra? ¿tiene un público concreto? Este punto me interesa mucho...

EP: No tiene un público en concreto. Creo que en la manera en la que planteo mi trabajo, no debo hacer piezas que vayan dirigidas a una masa especializada en arte, ni a un público en concreto, creo que puede haber una lectura por parte de todo el mundo. Es importante que hagamos trabajos en los que la comprensión pueda ser para todo el público, creo que es posible llegar a todo el mundo. Evidentemente llegar a todos los niveles de lectura es complicado, y hay muchos modos de ver los trabajos artísticos. Seguramente una persona especializada en arte pueda llegar a una reflexión mucho mas elevada que una persona que no tenga ninguna relación con el arte...

DG: Te pregunto eso, porque en realidad si estas hablando de acciones con capas de significado, de personas "obreras", ¿no crees que puede llegar a crear una jerarquía entre la obra y el espectador, que esta en un espacio institucional, que tiene unos sistemas propios para leer arte, a diferencia, por ejemplo, de pasar esa información con panfletos en los buzones de las personas a las que les haces los estudios?

EP: Si, evidentemente es diferente, en este caso la lectura sería diferente, pero si yo cogiera a mis vecinos y los trasladara a la galería, seguramente tendrían una lectura parecida a cualquier otra persona, incluso si fueran personas de fuera de la comunidad, también tendrían una lectura parecida. Creo que la lectura puede llegar a todo el mundo.

DG: Hay una cosa que dices: que la obra sea legible para todo el mundo, y no para profesionales del arte ¿hay unos sistemas viables para masas minoritarias? ¿usas procesos para que sean comprensibles al público?

EP: No, lo que hago, lo hago porque me interesa hacerlo a mi. Es una forma de adquirir conocimiento sobre cómo actúa la gente. Me parece absurdo seleccionar el proceso de otra persona, porque no sería mío...

DG: Esto me remite a hablar sobre los procesos universales...¿habría diferencias de una persona que coge el metro en Barcelona de otra que lo coge en Rusia? Sería interesante que nos hablaras del contexto desde las piezas...

EP: A nivel de sistema sería lo mismo, pero para mi no es importantes el contexto. Seguramente en su país cambiará la información pero el sistema no cambiaría...No tendría importancia el contexto, porque hablo de sistemas. Si "Vida comunitaria I" o "II", lo hiciera en otro lugar, si sería interesante poner el lugar donde está realizado si habláramos de contextos...

DG: Me interesa mucho la lectura de la obra dentro y fuera de un espacio artístico, estamos hablando de que esa obra puede tener una lectura que puede llegar a todo el mundo, aunque creo que la lectura de una obra dentro de un espacio artístico, queda supeditada al espacio artístico...

EP: No tiene porqué...Si expusiera la obra en otra parte debería buscar un sistema de como exponerla, pero aun así podría leerse en cualquier parte. Supongo que cuando dices cualquier parte puede ser la calle, pero no es una pieza para estar en la calle tampoco...no tiene esa finalidad. Pero tampoco hago que mis piezas tenga una conclusión mía y personal, o al menos yo no las quiero plantear así. La reflexión que yo saque no se ve en la pieza, yo solo ofrezco unas referencias para que vean de que manera han de leer los espectadores esa pieza...

DG: La pregunta que viene a continuación es obligada con esta respuesta...¿por que exhibirlo en un espacio artístico?

EP: Porque es donde estamos ¿no? (risas). Si hiciera arte urbano pues lo exhibiría en la calle (risas).

DG: Con esto hablo sobre las jerarquías que hacemos los artistas, el arte de una galería, el de la calle, el de la feria, me da a mi que en este caso la teoría del White cube, es aplicable...Si alguien va a la galería a ver tu pieza ya va con una predisposición a leerla...

EP: A las piezas, estar en una galería, le da un estatus, y si es cierto que quien la vea dentro de una galería tendrá una predisposición de leerla y descifrarla, pero creo que aquí entramos en un tema cultural de este país. Por ejemplo en Alemania el tipo de espectador de un museo o una galería es totalmente diverso, hay niños de 3 años hasta abuelos de 80 años. En cambio en el MACBA, el prototipo de persona que va es muy específica, están los turistas a los que les toca ir a verlo, porque es como ir a ver la Sagrada familia, te encuentras a los estudiantes que van a ver exposiciones obligados y luego a la gente especializada en arte, pero seguramente a un abuelo no lo encontrarás viendo una exposición, es un tema cultural. Nosotros no tenemos cultura de ir a ver museos...somos unos catetos...Y si hiciéramos que todo el mundo fuera a ver arte contemporáneo las cosas andarían mejor...

En mi trabajo las pautas que yo les doy a los espectadores sirven para leerlas mejor y eso posiblemente las hace más atractivas, y las entienden mejor, porque a veces ni nosotros mismos entendemos lo que vemos...Mis trabajos siempre van acompañados con una cartela que te hace ubicarte en la pieza...

DG: ¿Crees que el espectador lleva tu pieza a su terreno de vida?

EP: Creo que si puede trasladarlo a su propia experiencia, de echo para mi es lo más importante, porque son indicios de la vida de la gente en general.

DG: Me encanaría ver la reacción delante de tu pieza, en la que hablas de personas sencillas, de una persona con mucho dinero, como un coleccionista con su coche privado...sería interesante...

EP: Sería interesantísimo...

DG: Que la obra domine por encima de todo, ¿hace que muestre unas respuestas dogmáticas? ¿Hablas de verdades absolutas?

EP: No podemos hablar de una verdad absoluta, es como hablar de la realidad absoluta, es inalcanzable, aunque reconozco que en mis piezas puede parecer que a veces hablo de verdades absolutas, incluso en la forma de hablar que tengo desde mis trabajos, pero no, no creo en verdades absolutas...mas que nada estoy lanzando preguntas al aire...

DG: Creo que últimamente en esta ciudad los artistas nos hemos apoderado del ego del artista para lanzar afirmaciones... Ahora recuerdo uno de los proyectos de The Yes men, activistas que en realidad hacen que creas y asumas su ideología, eso me parece una forma de dogmatismo: yo creo algo y quiero que lo creas...Quizás este sistema no se ve en Barcelona, pero si la actitud...

EP: Con mis piezas te lo puedes creer o no te lo puedes creer, eso es algo que depende del espectador, cuando te refieres a que planteamos afirmaciones o cuestiones para que la gente reflexione, pueden ser validas las dos, pero has de ser hábil de cómo lo haces, porque puede ser peligroso...puedes caer en un sistema casi publicitario, aunque la publicidad sea un campo muy diferente, el resultado final es vender un producto...

DG: Y en el arte es que te creas un producto ¿no?

EP: Si, pero es algo hecho por uno mismo, desde una perspectiva de artista que mira. En la publicidad hay un estudio alrededor de un producto para que el producto se venda. Hay gente que afirma en sus trabajos, y eso es cierto, gente que dice de qué manera es algo, que te puede sustentar con explicaciones, y yo también lo hago, pero no quiero imponer que eso que cuento tenga que ser así. Me parece mucho más rico, que a partir de algo que veas, te lo creas o no te lo creas, tu puedes reflexionar entorno a ello, Y volviendo a lo de la verdad absoluta, si te ofrecen eso, básicamente eres un observador con una mirada placentera, te limitas solo a mirar. Soy consciente de que mi trabajo es muy estético, y que impacta mucho, pero no solo hay eso. Puedes tener una primera lectura y ver eso, contemplándola, pero luego hay una segunda lectura que es donde viene el contenido, hemos de tener equilibrio con esto. El arte ha de ser visual y atractivo, pero no solo puede ser eso, ha de tener contenido, reflexión y discurso...

DG: ¿Y de que manera evaluamos que contenido es más o menos importante?

EP: Todo eso lo rige la institución, no tiene que ver con el artista. La institución decide que es más importante, aunque la academia forma artistas que van a la institución...como ahora al MACBA que le ha dado por la educación...

DG: Para acabar, tu proceso actual crees que ha mejorado respecto al anterior que tenias?

EP: El proceso está mucho más concentrado y tiene más sentido que antes, lo que lo permite formalizar mis intereses de mejor forma, más que con la pintura. En las últimas pinturas ya se ve que voy trasteando estas cuestiones, pero no sabía bien como resolverlas...

DG: Me parece fantástico ese paso de la pintura, con un lenguaje tan complejo, a lo que haces ahora...

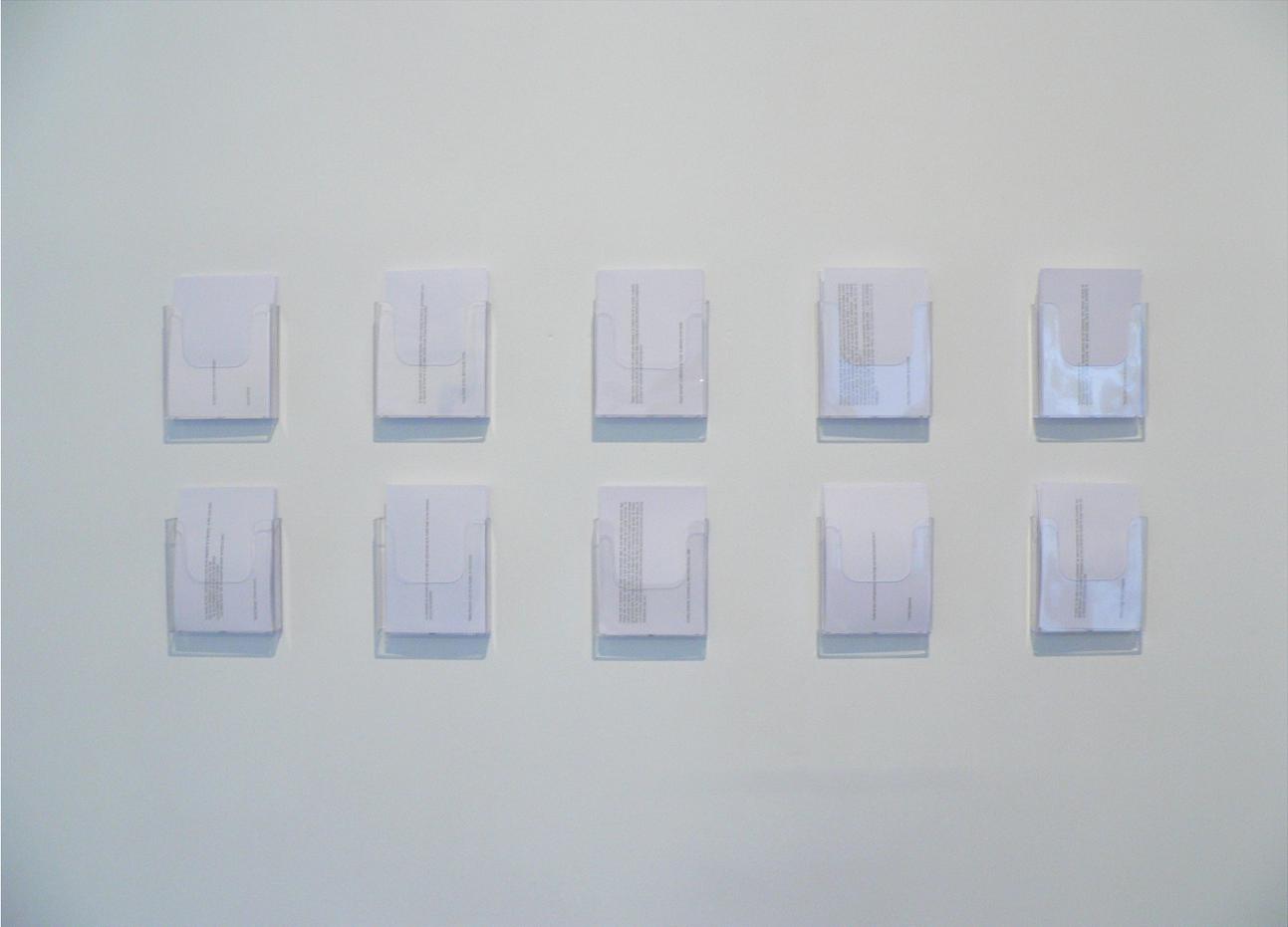
EP: Algunas instalaciones que tengo son un poco pictóricas, la manera de formalizar las instalaciones, la forma de trabajar, de ser pulida...mi pintura era ordenada, limpia, ubicada, un estudio de espacio...empecé con la pintura por una cuestión académica, y reconozco que me costó dar el paso, pero la pintura ya no me permitía hablar de lo que quería, se me hizo difícil, pero uno ha de irse adaptando y buscando métodos que sirvan para hablar de las cosas que queremos decir...

Conclusiones

- El espectador debe entender la información que se le ofrece.
- Existe un problema cultural en este país, no tenemos la tradición de visitar museos, y eso nos aleja del arte contemporáneo.
- La gente esta construida por sistemas.
- Hay dos grupos de actos, los significantes e identificables, y los insignificantes y desapercibidos.
- Tenemos necesidad de contacto.
- Estas piezas son flahs o indicios de lo que sucede.
- En esta tipología de piezas el contexto no es importante.
- Uno siempre acaba volviendo a su nido.
- Un espectador que va a una galería va predispuesto a leer las obras.
- Esta obra puede leerse en cualquier parte.
- Esta obra son indicios de la vida de la gente.

ALIMENTO DISCURSIVO TEÓRICO

**Antonia del Río
Barcelona 2009**



De las realidades a la memoria: construcción mediante otros

¿Que mecanismos empleamos para definir de que forma es lo que nos rodea?

Si antes hablamos que lo es el contexto cultural y el desarrollo de la personalidad, ahora agregamos un punto mas a poder trazar un mapa mas o menos detallado de la construcción del ser.

Hay algo que nos preocupa para poder definir algunos puntos acerca de nuestra ubicación en el mundo. La génesis de este debate se centra en al noción de realidad o de que manera entendemos ésta, y es desde esta definición que nacen otras ramas acerca de que somos y que es lo que nos rodea. Es una manera de definir de que forma nos entendemos como seres humanos.

La noción de realidad es un paradigma construido. Se creó para demostrar que algo es real, aunque después necesitemos una posterior comprobación mediante un estudio.

La idea de realidad puede fundamentarse en varias formas de comprensión dentro de un marco. Por un lado tenemos la idea de realidad fenomenológica, desarrollada por Lacan, en la que todo lo existente es realidad. Por otro, la idea de realidad Kantiana, que aporta la noción de subjetividad a la realidad existente, por tanto podemos detectar verdades absolutas como objetivas y verdades personales, o realidades subjetivas.

No obstante, aunque haya mas de una manera de describir y entender a realidad, en Occidente tendemos a olvidar que la idea lacaniana acerca de la realidad tiene poco sentido, y no puede sobrevivir estable como tal...

Parece que la postmodernidad nos trajo la multiplicación de realidades, de verdades, de formas de observar y ver, pero dejando de mencionar los hechos empíricos que pensamos comprobados, hay formas de poder pensar la realidad como un camino de la conciencia para poder ubicarnos, y eso se subordina a muchos aspectos. Podríamos perfectamente diferenciar clases de realidades, como realidad general que esta sujeta al poder y consideramos como real, o realidad subjetiva, por ejemplo, la de un niño...pero estas definiciones de realidad y por tanto de verdad, están cogidas con pinzas... de hecho tampoco creo que exista la realidad como tal...solo creo que es una idea anticuada, como lo era la noción de geocentrismo...pero esa ya forma parte de una perfil representativo, del comprender como evoluciona el mundo.

Uno de los puntos interesantes en toda esta red de confabulaciones acerca de definirnos, es la creencia dentro de un colectivo. Hay afirmaciones que parecen extenderse, y otras en cambio, que desaparecen. Y sin embargo, estas realidades fueron tan verdaderas como donde las haya, pero no pertenecen a nuestro archivo...tantas veces me he preguntado porque cuando hablamos de renacimiento solo hablamos de Italia...¿no existía el resto del mundo? Quedó en el olvido porque la batalla historiográfica iniciada por Masaccio fue la ganadora.

¿Que nos queda entonces sobre las formas de comprender el mundo? ¿las mas importantes? ¿cuales son las formas que consideramos mas importantes? ¿las que nos han definido? ¿las que hemos aprendido? ¿las que nos han enseñado? ¿que diferencia existe entre un borracho gritando: esta vida es una mierda, y una película de Woody Allen, que parece decir lo mismo? ¿que formas son las que nos hacen extender el pensamiento humano? ¿las que han triunfado por encima de las demás? ¿con las que nos sentimos en cierto sentido reconocidos como individuos? ¿es por eso que alguien gana un premio? ¿porque es una metáfora de una experiencia real?

Inevitablemente, hablando de nociones de realidad y de objetivar el mundo a nuestro antojo, es obligatorio que tarde o temprano aparezca la palabra "memoria". Esta palabra, con una lectura, en su mayoría, romántica, es la que permite en muchos aspectos de la cultura evolutiva, que podamos avanzar. Porque aprendemos de un problema y lo recordamos, porque teniendo memoria podemos avanzar, la memoria contiene nuestros errores y nuestros triunfos.

¿Y porque la memoria tiene esa áurea romántica que recuerda a alguien en una playa una tarde de tormenta con una brisa fresca y un vestido blanco vaporoso? ¿que contiene la palabra memoria? ¿un buen recuerdo? ¿lo agradable? ¿tendemos a recordar lo bueno o lo malo?.

Si combinamos realidad y memoria, obtenemos como resultado muchas ideas acerca de la construcción del individuo en el mundo, formas de teorizar nuestro prisma desde donde observamos el acontecer de la vida. Y eso es lo que han hecho y hacen autores como Deleuze, Boltansky o Auster.

No obstante, y afortunadamente, los puntos de vista o prismas de los que hablamos, crean roces por si mismos, y por tanto, nuevas generaciones de ideas que se conservarán o morirán. Una buena forma de preservarlas para el futuro es crear una frase célebre, que podamos recordar de forma rápida y eficaz, primero por su estructura gramática, y segundo porque nos sentimos reconocidos en ella.

Y si empezamos hablando de tipologías de realidad, y ahora de la preservación en un futuro de unos cuantos tipos de realidad, a mi parecer, por su poder "político", el próximo punto que une esta red es el de la subjetividad, que viene marcada por escoger que circunstancias nos son mas próximas o cercanas para apropiarnos una realidad concreta.

Las que nos han llegado a nosotros, vienen marcadas por la transición histórica, por un filtro institucional de autoridad, que marca como un terreno geográfico, una jurisdicción en nuestro planteamiento de ver el mundo y nuestra vida. ¿De que realidades nos apropiamos? ¿de que autores bebemos para comprendernos?.

Obviamente a veces las corrientes que mas prevalecen vienen marcadas por un sistema de pensamiento que se extiende por varias razones político sociales, contextuales o culturales. No podemos imaginar una tradición socialista en los 70' y 80' sin una dictadura de derechas anterior a este periodo, y como dijimos unas líneas mas arriba, la memoria viene marcada por la politización de esta, y por los argumentos sociales de un contexto.

Y efectivamente, con este acontecer de situaciones, se desarrolla una jerarquía sobre el libre conocimiento. ¿Porque una idea se hace mas "famosa" que otra?. Favorablemente, la existencia de una hipotética libertad de pensamiento, gracias a la democratización de la cultura, permite que coexistan varias formas de pensamiento que en ocasiones podemos hibridar. No obstante, muchas de las formas coexistentes tienen la particularidad de parecer pura palabrería, y a riesgo de considerarse poéticas por su expresión, a menudo están dotadas de ese tupido velo que enmascara a una idea de un concepto profundo y complejo, pero esto no es lo que me interesa ahora. Me pregunto que es lo que nos da a escoger unas ideas u otras para formular ideas sobre nuestra vida y todo lo que la rodea, como nuestras relaciones sociales, familiares, o nuestros ámbitos creativos...¿Existe una parte de sugestión hacia las ideas de comprender en mundo, o por el contrario las adquirimos de una forma mas o menos objetiva?.

Indudablemente, esta pregunta no tiene una respuesta concreta, ni siquiera la pregunta esta bien formulada, porque deberíamos enfocarla desde un prisma epistemológico, mas que desde una visión de libertad de pensamiento...y es con esta idea que quiero aproximarme al trabajo de Antonia del Río, "Alimento teórico discursivo" (Barcelona 2009). A una lectura del trabajo, que a la vez que construye la identidad del artista, nos pregunta mediante afirmaciones de citas ajenas, en que estamos en desacuerdo mediante la fragilidad de nuestra opinión.

Este trabajo tiene 3 caras:

1. La presentación de las ideas constitutivas de las obras (o la obra) de la artista. Todas esas citas han sido claves en el proceso de desarrollo de la obra de la artista en los últimos cinco años. Lo interesante de este punto son las combinaciones posibles para fragmentar y desfragmentar un discurso variable, construyendo así diferentes bases de significado mediante discursos.
2. El tipo de discurso "nulo" que la artista nos ofrece a primera vista, aunque no carente de sentido. Obra dotada de significado por otros autores que recrean la historiografía del trabajo de la artista, y que nos ofrece con un formato desmitificado, a modo de hoja informativa, quitándole importancia vital a la obra que muestra y a su propio trabajo.
3. Ofrecer al publico discursos, en el que la obra recibe la libertad de elegir de ser adquirida o no. Discursos seleccionados por la autora y con los que nos sentimos cómodos porque nos sentimos identificados. Pero existe una dualidad de lenguaje en el hecho de seleccionar el papel como material. Uno como objeto fetiche de la artista, que acabará en un cajón... Segundo como el uso indiscriminado de papel que necesitamos en algún momento, y desde el cajón o la exposición, apuntamos desde la lista de la compra hasta el nombre de la artista.

Por tanto tenemos por una parte la muestra de la construcción del carácter de las obras de la artista, formando una obra en sí, y por otra desmitificar, el trabajo de otros autores que han formado el suyo, para valorar factores de tipo cotidiano, usando y tirando ese papel que nos ofrece como un punto donde nacen ideas y mueren en un instante no muy lejano.

Esta obra desautoriza la figura de autor y permite a los mecanismos de exposición y exhibición del trabajo, adquirir un valor simbólico y un sentido como trabajo legítimo, que toma forma desde el nombre de la autora. Nos habla del acto de fetichismo y de la banalidad del espectador en apropiarse de discursos que la autora ha usado para generar un discurso personal que nos ofrece. Una pieza cíclica que viene de un pasado retenido en la memoria y que la artista dota de importancia, y que a nosotros nos viene dotado de un significado de la propia artista. No obstante, para esta obra su exhibición es vital. Sin ella se rompería ese ciclo que nosotros cerramos en adquirir el papel, y en el acto de ofrecer parte de la obra formada por papeles que tarde o temprano acabarán desapareciendo.

Por tanto nos habla de la gestión de la obra y de la exhibición de la misma, de la creación del discurso y de la gestación de la obra en proceso, finalizada por el espectador.

Aunque viendo la obra damos por sentado el estado de la información que nos llega día tras día. Desde que nos levantamos hasta que nos acostamos se nos acercan personas con folletos, los hay en los museos, en los supermercados y en nuestros buzones. La información que recoge ese folleto esta seleccionada, y dependiendo de cada uno de los folletos, esa información se enfocará desde un punto

de vista u otro. Pero no me interesa hablar sobre las categorías de folletos o sobre las tramas textuales de la publicidad. Aquí quiero hablar sobre el uso y la importancia metafórica de ese folleto que recibimos. El uso es claro: informar, nuestro uso: informarnos, ¿el final? en la mayoría de los casos la papelería, y como mucho el bolsillo porque nos interesa. El tema principal esta en el uso del folleto y en la importancia informativa del mismo. ¿Porque la obra tiene forma de folleto? ¿hace alusión a la poca importancia de la información que contiene? ¿esperamos guardarlos o por el contrario tirarlos en cuanto hagamos limpieza?.

Cierto es que estos folletos nos ofrecen citas, y de esas citas podemos extraer diversos discursos entorno a la idea de memoria que forma la obra de Antonia del Río, ¿pero son estas citas en forma de folleto las que forman la obra o es el formato de folleto con citas lo que forma la pieza? La cuestión puede parecer similar, pero si lo miramos desde estas dos

perspectivas veremos que la primera dota a la obra de un sentido “sin sentido” por su naturaleza de uso, y la segunda pregunta habla del uso de la información en formato de folleto que construye la obra y la dota de un significado de poca importancia, en el que ahí erradica el sentido de la obra. Pregunta dicha de forma mas sencilla: ¿esta la cita inmersa dentro de un folleto para quitar significado a la cita o el es formato de folleto lo que nos dice que la cita no tiene importancia? ¿es el folleto o es la cita la que no tiene importancia?. ¿Puede aclararnos esta cuestión el título?

Pero si nos fijamos en el título para aclarar esta cuestión, no acaba de convencerme lo que puedo extraer de él...”Aliment discursiu teóric” nos habla de alimentos para sobrevivir, por otra parte nos habla de discursos y por otra de la noción de teoría.

¿Quiere ofrecernos el discurso como base fundamental de una dieta? ¿a que se refiere con discursivo? ¿que ese alimento necesario posee un discurso? ¿y acerca de lo teórico?.

¿Como comprendemos la obra solo mirando el título?

¿Es esta otra forma de dotar a la obra de un significado paralelo a la producción en sí, otorgando a la obra un título “obligado” para ser exhibida? ¿es esta una burla de los títulos que enuncia las practicas artísticas? ¿es el título necesario si entendemos la obra como una revisión del discurso de todas las obras colindantes?

Por una parte, mediante la lectura del título, hemos de obtener una aproximación a la obra (¿la obtenemos mediante este título?), por otra el mecanismo discursivo que dota a esta pieza de pieza, no parece ser el título, sino ese círculo del que antes hablamos, ¿es entonces, necesaria la validación de la obra mediante una breve explicación llamada título? ¿si la obra puede comprenderse bien necesita título? ¿de que dota a la obra un título? ¿es una forma de registro burocrático? Estas preguntas se despiertan entorno a esa lectura que se realiza entre el espectador y la pieza, y es ese pequeño abstract que hace de puente entre la reflexión posterior y la reflexión inicial. El título como una guía que subordina nuestra mirada, que condiciona nuestra lectura y que a la vez lleva al público hacia el camino adecuado para realizar una lectura precisa. ¿Que pasa entonces con las obras que no tienen título? ¿es una manera de dotar a un esbozo que no tiene importancia para el autor o autora, y que no considera obra, para darle un valor simbólico? ¿es este otro mecanismo económico que nutre a la obra con un hipotético valor?

Por último el interrogaciones acerca del uso y la existencia de la pieza: ¿es el uso de la pieza lo que dota a la obra de significado por parte del espectador? ¿es la desaparición de la pieza importante para la obra? ¿distribuyendo estas ideas se desfragmenta la obra? ¿cuando desaparezcan los folletos desaparecerá la obra? ¿podemos entender el uso como una performance colaborativa?

DG: Hay una parte de la que ya hemos hablado en el texto anterior, la noción de memoria, y de cómo construimos lenguajes a partir de esta, y la memoria de algo que sale a la luz y que conservamos. Me gustaría que me hablaras de cómo en tu trabajo existe la idea de memoria.

AdR: Bueno la noción de memoria siempre ha estado muy constante, y es un tema tan amplio, que la he ido tratando en cada una de las piezas, así estas abarcan acepciones de esta gran definición. En los inicios podríamos hablar de una memoria mas arqueológica, memoria mas relacionada con objetos fósiles, mas relacionada con el objeto, memoria a partir de rastros y vestigios, de algo mas material y objetual. Poco a poco esta memoria se ha ido desmaterializando, antes partía mucho de objetos y veo que cada vez es un tipo de memoria mas metafórica y conceptual, incluso de conocimiento.

DG: O sea que el tipo de memoria que contenía un objeto ha dejado de tener tanta importancia para transformarse en otro tipo de idea de memoria...

AdR: Yo lo definiría como concepto-memoria mas que objeto-memoria. Creo que es un poco complicado de comprender, pero en las piezas queda mas claro... Como he dicho antes en las primeras fases era objetual, y en el ultimo proyecto que trata sobre la idea de biblioteca, no me interesa tanto el objeto físico del libro de biblioteca, de su presencia física, sino que significa biblioteca a nivel de idea, de transmisión de conocimiento de una persona a otra, desde un objeto, pero sin ser físico.

DG: ¿Crees que es un paso evolutivo en tu obra? Porque de hecho la memoria como la tratabas antes era materializándola y ahora la trasladas de un lugar a otro, incluso desde la obra al espectador. Otra de las cuestiones que me interesan, siguiendo con la idea de memoria, es de si el espectador puede reconocer su propia memoria mediante esta ultima fase de trabajo que tienes, como en este trabajo acerca de la biblioteca...

AdR: Es lo que mas me interesa. No me interesa poner a disposición de espectador una memoria mía y personal, sino ofrecer un tipo de memoria en el que cada espectador siempre puede hacérsela suya, ya sea en el acto de dar una cita o con otra obra, aunque porque el texto o las citas siempre están presentes en muchos trabajos. El espectador hace una primera lectura, adquiere esos conocimientos, y después esos conocimientos vuelven al espectador, libre completamente de apropiárselos o no, pero hacérselos suyos es lo mas interesante para mi.

DG: Por tanto el espectador puede mas o menos sentirse reconocido en todo este tipo de memoria que presentas...

AdR: El espectador siempre puede encontrar algo que es suyo o que lo identifica. Mediante los objetos puedes reconocer cosas que tu tienes, a partir de estos textos también puedes recordar cosas, y puedes llegar a diferentes niveles de cada espectador, no todo el mundo llega al mismo lugar o a la misma conclusión o recuerdo, sino que cada uno se identifica en lo que es cercano...

DG: De todas formas estos niveles de memoria o estos niveles de identificación que cada espectador tiene, me parecen bastante paradigmáticos en tu obra, porque si hablamos de niveles de memoria, hablamos de niveles de memoria que todos conocemos, que es de lo que habábamos en el texto. De como por ejemplo, si hablamos de un autor desconocido que poca gente conoce, no formará parte de una memoria colectiva...

AdR: Pero quizás lo que dice si, porque en realidad no son cosas tan diferentes a lo que la gente piensa, pero este autor lo ha desarrollado en unas palabras concretas, y por eso lo uso...

DG: Pero entonces si podemos hablar de memoria colectiva ¿no?

AdR: Yo creo que si, seguramente si...

DG: De una memoria formada durante años por unas ideas culturales...

AdR: Sí, exacto, no tanto de que una idea existe, pero en cuanto alguien dice esas ideas estas de acuerdo. Es como una confirmación de que el espectador tiene ese conocimiento cultural, pero hay alguien que lo pone en palabras o hace un texto de ello. Eso me pasaba justamente con el escritor Alberto Manguel, un autor que no conocía y que he descubierto ahora, investigando para el proyecto de la biblioteca. Trata la biblioteca como memoria, como hogar, como conocimiento etc, diferentes formas de entender este espacio. A lo que me refería es que seguramente todos hemos tenido esas sensaciones, pero este autor teoriza sobre ello, eso también me interesa, el recopilar información de sensaciones que todos tenemos...

DG: Hay una palabra que me ha interesado mucho, verificación o confirmación de algo pensamos y que a partir de alguien que ha escrito y definido, das un hecho o una definición concreta. Me gustaría preguntarte si realmente esta verificación no se convierte en algo sugestivo, que es una de las grandes preguntas que me propone tu trabajo. En este trabajo “Alimento discursivo teórico” si el espectador coge un folleto puede tener una idea vaga de lo que dice ese autor y entonces sentir esa idea como suya. Me explico, lo mas importante esta en el hecho en que tu le ofrezcas al público una afirmación quizás hace que el público afirme algo que no afirmarí en otro estado y que las toma como tuyas...

AdR: Claro, eso pasa en el momento en que tu ofreces afirmaciones, no creo que la gente coja un folleto con una afirmación con la que esté en desacuerdo, en todo caso, si la coge será para rebatirla. Se crea como una fricción. En realidad estoy ofreciendo citas en las que yo soy un filtro, y que nunca es objetivo. Estas citas siempre hablan de memoria, del fenómeno de citar, del rastro... son una tipología de citas, quizás otra persona que tiene otros intereses en su obra, ofrecería otras, por tanto, estoy condicionando lo que la gente quiero que entienda...

DG: Ahora estoy leyendo un libro con unos textos de Jorge Luis Marzo que dicen que “el público ya no es público, sino que es espectador cultural”, y esto me parece interesante, y en esta obra lo veo muy representativo. El hecho de que un espectador coja algo y esté de acuerdo mediante un sistema legítimo llamado institución artística que tiene forma de galería, me parece significativo para tu trabajo. De todas formas en el texto anterior, que es una de las cuestiones que quería tratar, estas ofreciendo unos textos que han desarrollado tu obra de forma conceptual, durante unos años. La pregunta es: ¿estas ofreciendo estos textos para empezar de cero y hacer “limpieza” para empezar de nuevo o estas ofreciendo estos textos como una revisión de tu obra?

AdR: La primera vez que ofrecí estos textos, empezó como una necesidad de “limpieza”, porque estaba leyendo y estaba poniendo en mi boca cosas que habían dicho otras personas, y tenía de alguna forma un sentimiento de culpabilidad –he de dejar de adquirir el discurso de otros para empezar a hacer mi propio discurso-, no obstante después entraba en el conflicto sobre que no es necesario desprenderse de estas ideas, las estoy ofreciendo, si a alguien le interesan, que las coja, creo que ya son como mis hijos...

DG: Lo que me interesa es que el papel de artista queda difuminado, haces un papel de mediadora...

AdR: Cuando exhibí esta obra en “Estampa 09”, me gustó mucho que todo el mundo cogiera los folletos o citas automáticamente, sin saber que está cogiendo, y después lo leyeran o no. Era muy curioso ver el hábito coleccionista que tenemos, lo primero que hacemos al visitar una exposición es llevarte cosas. También me gusta confundir el aspecto de la pieza, con que sea una hoja de sala. Las personas que lo leían primero, antes de cogerlas instintivamente, escogían cuales querían quedarse, creo que sería interesante preguntar al espectador porque ha cogido unas y no otras...

DG: Podría verse cuales están mas vacíos, eso estaría bien. Tu statment habla sobre el permitir llevarse algo del artista al espectador como objeto fetiche, que quizás después usa para escribir la lista de la compra, eso me parece relevante, porque en realidad afirmas un sistema artístico: yo te ofrezco algo , tu lo coges porque lo ves importante, porque está en una institución y después cada uno hace lo que quiera, pero el hecho de que el folleto esté dentro de una feria o una galería y que cuando el espectador cruza la puerta, esa importancia se transforma...

AdR: El aspecto que tiene es el de una fotocopia, un trozo de papel, me gusta de que manera ese trozo de conocimiento puede transformarse en mas conocimiento, por ejemplo, en el cajón de una casa. Quizás un día lo encuentras como objeto olvidado, y recuperas ese conocimiento al leer la frase de nuevo. No es lo mismo, puedes recuperar la experiencia de la exposición, pero quizás te lleva a pensar en otra cosa que no pensaste la primera vez, como encontrar una frase aislada, y te hace reflexionar en otras cosas...

DG: Quizás son capas de significado, cuando lo lees en la exposición, en la feria...

AdR: Me interesaba el poder encontrártelo por otro lugar que no sea la exposición y releerlo de otra forma diferente a la primera...

DG: Esta es la primera obra en que tu ofreces algo al público...¿que te aporta a ti? ¿y al resto? Del puente que creas entre tus ideas y el público...

AdR: Hasta ahora no lo había hecho, es la primera vez que ofrezco algo al público. En este trabajo sobre la indagación de conocimiento no es lícito que sólo me lo quede para mi, porque estos autores me han ayudado a construir un discurso teórico. Como tener un deber al apropiarme de algo que no es mío, para entregárselo a otra gente y construir conocimientos diferentes. Respecto al público tengo esperanza en que aporte algo, aunque a veces queda un papel doblado dentro de un bolso o un cajón, pero creo que si que aporta algo de alguna manera. De hecho, tuve una experiencia de retorno. En la feria de la que hablé antes, en Madrid, había una profesora que me preguntó si yo era la artista y tuvimos un pequeño diálogo, mediante una cita de Paul Auster, y me contó su vida. Se creó un clima de confianza con una persona que no conocía de nada, a la que le ofrecí un material y hablamos de lo que le genera ese material. La cita trata sobre el encontrar una habitación vacía después de que alguien haya muerto. Un tema sensible. Todos tenemos a alguien cercano que ha muerto, abuelos, padres tíos...y a partir de ahí se genera una comunicación. Evidentemente si yo no estoy no hay un

diálogo, pero de alguna forma hay alguna comunicación con estas personas que se han interesado por esta frase, y si pudieran hablar dirían muchas mas cosas...

DG: Tratando el tema de la memoria, hay una cosa de la que has hablado sutilmente, y en tu obra está mas o menos presente. Cuando hablas de memoria lo haces desde un prisma de familia, en tus primeras obras se ve muy claro, cuadros de los planos de la casa de tus padres...¿Porque el concepto de familia te lleva a la idea de memoria?

AdR: Porque son los inicios, es algo de formación personal. Cuando empecé, toda la información que usaba para trabajar eran experiencias de mi casa, todos nos interesamos por las cosas que tenemos cerca. Mi abuela murió de alzheimer, parece muy tópico, todos tenemos abuelas que mueren, pero en mi caso esto fue lo que me llevó a hablar sobre estos temas. Aunque esta idea sobre la familia se ha ido disipando, y poco a poco ha ido desapareciendo, pero creo que aun quedan rastros. En las citas sobretodo se ve bastante claro, pero ahora estoy en un momento un poco mas abstracto, trato el conocimiento de forma mas general, pero todo viene de esta idea de familia...

DG: Estos residuos aun están, y cuando miro una obra tuya lo miro desde un prisma de familia: un objeto que ha pertenecido a alguien en concreto y ha dejado un rastro determinado que se va perdiendo, Si muere tu abuela el recuerdo de tu madre sobre ella será mas directo, pero cuando mi madre muera el recuerdo sobre mi abuela será mas difuminado. En el fondo estamos hablando de capas de memoria y conocimiento...

AdR: Si, de hecho uno de los trabajos que tengo, "Almacén de la memoria", trata sobre ese tema. La forman unas lápidas compuestas por capas de papel de periódico. Trataba la idea de que la memoria no acaba de olvidarse nunca, pero se va solapando con otros recuerdos, por eso tiene forma de lápida. Pero volviendo a la idea de familia, esta te hace ser quien eres y de que manera te transmite conocimientos. Luego tenemos otros espacios donde adquirimos otro tipo de conocimiento, pero el inicial siempre es familiar...

DG: Pero la idea de familia ha cambiado mucho...antes las cosas se transmitían boca a boca, un tipo de memoria que a menudo era ficcionada, porque siempre se adornaban las historias, y no acaban de ser reales del todo...y en cambio esto parece que va transformándose, pero tu la tratas como algo tradicional. En el texto hay una frase que habla sobre el porqué entendemos memoria como algo romántico, con la idea de una mujer con un vestido blanco vaporoso en la orilla del mar...Hablamos de memoria y nos viene esta idea a la cabeza, de la misma manera que hablamos de conceptual y nos viene la idea de algo racional y cuadrado. Esta idea de romanticismo parece ser que la rompas, pero aun existe esa esencia que podríamos catalogarla como femenina...

AdR: No pretendo que mi trabajo sea femenino, ni negarlo tampoco...Quizás en el tema de los materiales, del blanco, de lo delicado...

DG: Y en la forma de construir el discurso, relaciono mucho tu obra con Amparo Sard, esos dibujos de los vestidos de novia realizados con un punzón. No son temas iguales, pero los veo envueltos de un áurea femenina, algo que los rodea que no se bien que es, pero que me dicen que son de una mujer. Quizás femenina no sería la palabra correcta pero si la mas cercana...

AdR: No lo sé, no es que quiera defenderme de si lo es o no, pero es algo que no tengo en cuenta, porque no lo hago con una voluntad de que sea femenino, ni me lo planteo, la verdad. Lo que si me preocupaba al querer tratar temas familiares, es que exista una lectura de mi familia, siempre he querido huir de eso...todos tenemos familia y todo el mundo tiene un abuelo, y yo tengo lo represento para que sean todos esos abuelos. Parece que hable mucho desde la experiencia personal, quiero huir de eso...

DG: ¿Porqué?

AdR: Porque creo que todo el mundo tiene experiencias parecidas y que las mías no son mas importantes que otras, aunque a partir de estas cosas que me pasan, que son cosas que conozco, y que son un material muy útil, podemos hablar de situaciones parecidas que todo el mundo tiene. Familia es algo que a todo el mundo le toca en mayor o menor medida...

DG: ¿Y que pensarías de una persona que usa temas personales, como Jo Spence, que parece que usa el cáncer como una forma de provocar sensaciones y, porque no decirlo, vender y provocar lástima?

AdR: Vi su obra en Kassel. Creo que son lenguajes y formas distintas de representar para cada artista o cada persona. A mi personalmente, no me interesa esta parte de enseñar los problemas de una forma tan directa, creo que descartas experiencias mas cercanas si hablas en primera persona. Si vemos un trabajo de Jo Spence, es un trabajo de Jo Spence hablando de Jo Spence, y cierto que otra persona que haya sufrido cáncer podrá sentirse reconocida, pero de alguna forma no es una imagen que incluya, sino que excluye, porque no das pie a que entre en esta historia, solo como público observador, me interesa mas hacer obras con un carácter mas universal, que cada uno pueda entrar desde su experiencia, y no acotar tanto...Mostrar algo para que sea un espacio de diálogo, ves algo que te hace pensar en cosas que a ti mismo te pasan.

DG: ¿Si la obra "Alimento discursivo teórico" estuviera en un lugar que no expositivo, crees que se leería de la misma forma?

AdR: Creo que no, pero sería divertido, y las frases tienen la suficiente fuerza como para llamar la atención, como la obra de Jenny Holzer, que usa frases con reflexión, quizás muy publicitarias, pero como un golpe de efecto, y es cuando la lees que tienes un momento de reflexión, como con los folletos...

Si no estuviera colocado en un lugar artístico, la gente no la leería artísticamente, pero si tendría esa reflexión en mayor o menor medida...

DG: Bueno el tema de fondo era el que empezó Duchamp, meter en una sala de exposiciones un urinario que se convierte en obra, pero ¿que pasa cuando sale de la sala otra vez? ¿deja de serlo? ¿donde se sitúa el espectador?. Si una persona ve tu obra dentro de la sala lo verá como algo artístico, pero cuando lo ven fuera...

AdR: Pero lo bueno de estas frases es su capacidad de sorpresa. Hay una frase que dice: "el hábito es el mayor insensibilizador", si encuentras esta frase seguramente te hará pensar, porque tratas temas cercanos y cotidianos, y eso llega a todo el mundo...

DG: Esto me lleva a una de las cuestiones de texto, de si has puesto unas frases importantes en unos folletos que no tienen importancia, o de si has puesto frases importantes en los folletos para darles importancia...

AdR: Cuando leí la pregunté estuve pensando con cual de las dos intenciones lo hacía. El folleto coge importancia por la frase que contiene, pero lo primero, no es darle importancia al papel sino que la frase llegue de alguna manera, y la forma de ofrecerla era papel. Era un método fácil, podría haberlo echo de otra manera...

DG: ¿Enviando un sms?

AdR: Sí, seguramente. Pero de todas formas la decisión de coger un papel no es la misma que leer un sms en un teléfono...estas ofreciendo libertad al espectador, decides cual es la frase que te llevas, no estoy imponiendo cual has de leer. Si que impongo una selección, pero cada uno es libre de escoger cual quiere llevarse o no. Mi intención inicial era ofrecer lo que para mi es importante y para otras personas es un papel.

DG: Me parece un acto muy sincero el hecho de aceptar que hay autores que han formado tu obra y que quieras ofrecerlos...

AdR: La verdad me he planteado algunas veces si no me meterán un paquete (risas), porque yo cito los autores y sus citas, aunque en este sentido yo nunca me he apropiado de esta información, pero no se hasta que punto esto es un plagio....

DG: No creo...además dentro del mundo artístico parece que judicialmente cabe todo...

AdR: Si pones de quien es de alguna forma estás siendo honesto...

DG: Claro...no obstante, si que creo que hay un problema de fondo en todo esto que tratas voluntariamente o involuntariamente, que es el tema de la autoría. No estás haciendo una apropiación de la obra, sino que estas diciendo que como artista hay personas que te han influenciado, lo admites y encima ofreces su trabajo para que influyeran al público también...me parece precioso y nada pretencioso o narcisista...en realidad es un flujo de trabajo y de información...

AdR: Trabajo con cosas reales y que me afectan. He estado reflexionando mucho sobre este tema, sobre las capas de conocimiento. Estos autores tienen un conocimiento que lo han sacado de algún otro sitio, mediante un contexto etc. llegando a un conocimiento que exponen. Al igual que ellos han llegado a un punto yo también puedo llegar a otros...

DG: ¿La noción de memoria en el arte es importante? Porque si tenemos memoria, tenemos precedentes, que al final determinan como el espectador lee la obra...

AdR: Precedente significa conocer algo pasado para determinar cosas presentes. El conocimiento sobre un artista condiciona si te gusta o no te gusta, si lo entiendes o no lo entiendes. Pasa mucho en el arte contemporáneo, que muchas veces no entiendes la obra, y coges una hoja de sala a ver que nos cuenta, quedándonos satisfechos porque ya lo entendemos, y por tanto, nos gusta...El gusto pasa por el conocimiento.

DG: ¿El problema está en el espectador o en la obra?

AdR: Creo que hay dos problemas que se enfrentan. Por una parte los artistas a veces desarrollamos ideas que la obra no refleja, con una falta total de comunicación, y el espectador necesita de esa hoja para comprender de que trata la obra. Por otra, la figura del espectador no siempre ha de ser la de un sujeto que observa algo y descifra lo que alguien ha puesto en una sala, a veces no deberíamos leer e intentar interpretar por uno mismo que nos intentan decir. Creo que son dos

puntos de vista que chocan...

DG: Dos puntos de vista con forma de obra...diálogo, pero de alguna forma hay alguna comunicación con estas personas que se han interesado por esta frase, y si pudieran hablar dirían muchas mas cosas...

AdR: Hay mucha gente que cuando va a ver exposiciones se enfada porque no las entienden, porque se creen que les tomas el pelo. Trabajando como educadora, tienes grupos de gente mayor que va a ver exposiciones de arte contemporáneo, y es curioso como la gente se indigna con el arte contemporáneo, pero hablan desde el desconocimiento, diciendo cosas como : -esto no lo entiende nadie, esto también puede hacerlo mi hijo-. Delante el desconocimiento es mas fácil ignorarse o molestarse. Pero no se si es por parte de la educación del espectador o por parte de la educación del artista...

DG: Siempre damos mucha culpa al público, pero nosotros también tenemos parte de culpa...

AdR: Hemos de pensar para quien estamos trabajando...

DG: Pero llegar al todo el mundo es imposible...

AdR: Hemos de tomar decisiones, es como conocer el Target de hacia qué tipo de público va tu obra. Si te interesa llegar a un público concreto pues intentemos llegar ¿no?

DG: Yo tengo la idea, pero esto ya es una cuestión muy personal, de que en cuanto algo se vuelve popular se transforma en populista, populista como algo con un concepto simple, vacío y sin ninguna capa de conocimiento. Quizás el arte no debe ser para todo el mundo, solo para algunas personas...

AdR: Yo creo que ha de ser para todo el mundo que quiera interesarse, hay gente que no le interesa y no ha de ser nuestra pretensión llegar a todo el mundo. A quien le interese el arte, que pueda llegar a comprenderlo.

DG: A menudo se nos tacha a las personas que nos dedicamos al mundo del arte, y nosotros mismos lo afirmamos a menudo, de que tenemos poder para poder hacer afirmaciones universales, diciendo al espectador que es lo que ha de saber, explicándoselo desde una mirada muy concreta...

AdR: No me gusta esa mirada, yo intento generar un trabajo desde el punto de vista de ofrecer algo a alguien y de que el espectador me ofrezca cosas también, crear un diálogo. Creo que no hay una interpretación correcta de una pieza desde el momento en que la pones a disposición del resto. Puedes pretender ofrecer un significado y que el público lo entienda. Desde el momento de la exhibición de una pieza, la experiencia de la persona que lo ve, cambia el significado de lo que se pretende.

DG: ¿Lo haces con tu obra? Cambiar el significado al resto, porque nos hablas de afirmaciones.

AdR: Siempre hay una afirmación del artista, de la que parte, pero después hay una respuesta de lo que supone la pieza exhibida.

DG: Uno de los problemas del arte contemporáneo es lanzar hipotéticas verdades, y no preguntas...

AdR: Las frases son afirmativas, porque son unas pequeñas sentencias que pueden debatirse y contaminarse de la idea de otros...no estoy segura...

DG: La única cosa que me preocupa de esta obra en concreto es esto, la cuestión de la sugestión o autoridad, el hecho de leer una frase y afirmar que es verdad, o por el contrario, ofrecer una frase contraria y también catalogarla como verdad...

AdR: De todas formas, en la selección de citas hay afirmaciones contradictorias, si una frase te la crees o no ya es problema del espectador, yo solo me limito a ofrecérsela. Es verdad que para mi son pequeñas verdades de las que pueden salir puntos de salida para otras preguntas, cada uno escoge su propia verdad, y puedes escoger dos folletos con dos verdades contradictorias, aunque tu creas que las dos son ciertas.

DG: ¿Cuando se acaban los folletos, es importante?

AdR: Cuando se acaban se acabaron...si que es cierto que dependiendo del lugar donde esté esta obra, se necesitarán mas copias o no tantas...en cada lugar de exposición se necesitará una cantidad u otra. Cuando se acaban los folletos queda vacío el contenedor. Me refiero a que no hay ningún rastro. Al principio pensé que en cuanto se acabarían los folletos, en la pared podría poner la frase que contenía el folleto que ha desaparecido, pero no tiene sentido, porque el espectador se los lleva, y cuando se acabaron se han terminado, y ya no hay caramelos de fresa...

DG: Me gusta la idea, de esta libertad de la que habábamos antes no la das tu, sino el espectador. Quizás una persona

se lleva 100 de golpe y deja al esto sin información...

AdR: Y si no hay folletos no pasa nada. Cuando he dicho lo de "caramelos de fresa", es porque veo estas frases como caramelos, que en cuanto se acaban ya no quedan mas...

DG: ¿Que crees que hubiera pasado si hubieras puesto los folletos numerados? AdR: Que les estaría dando mas importancia como obra, como entidad...pero no tiene sentido en este caso. En Madrid hicimos 500, aquí 100. Uno se lo lleva y es suyo, y a partir de aquí que pase lo que tenga que pasar.

DG: Entonces esta obra nunca se acaba ¿no?. Pero quedará anticuada en 20 años, porque tendrás otras influencias.

AdR: Nunca se acaba, es infinita, y con eso quiero decir que es de mi propiedad (risas). Me refiero a que si una institución quiere comprarla ¿que compra en realidad? ¿los porta folletos? ¿un pdf con las citas?.

De todas formas cambiarían las citas, porque es algo totalmente orgánico. Actualmente hay 10 citas, pero esto puede crecer, la obra no está cerrada, pero he de tener cuidado, porque estoy reconduciendo el discurso dependiendo de lo que agregue o no agregue...

DG: Sería una bibliografía cronológica de tu obra...

AdR: Cronológica no tanto porque no hay ningún orden en concreto, es algo mas intuitivo y personal. La primera hablaba del citar como acto, cita de Benjamin...

DG: De todas formas si esta obra sigue creciendo, como antes decías, quizás tendrías que ubicar un poco las citas...

AdR: Incluso por fechas, para ver que ha generado otras obras durante años

DG: Lo veo como un homenaje...

AdR: Un homenaje a mi bibliografía. Como con la muerte de Miguel Delibes, una persona que deja tanto registro y tanta memoria...

DG: No hay mejor manera para que algo conste que dejarlo escrito y que penetre en la mente de una persona para que no muera...

AdR: Lo objetual se pierde, pero si queda en la memoria es mas complicado, quizás se transmitirá como una ficción, de la que hablábamos antes, pero nunca acabará de desaparecer, de hecho, la memoria, es la resistencia a la muerte, al final creo que en el fondo hablo sobre eso...

DG: Como escribir tu nombre por todas partes para no morir...

AdR: Pero tendremos el nombre de la persona, pero no lo que fue. Es como cuando ves una imagen con personas que no conoces, lo que transmite memoria no es la fotografía, sino el dialogo o el conocimiento, porque la memoria esta en las personas, no en las imágenes.

DG: Es aquí donde ha dado un giro tu obra.

AdR: El objeto tiene una cierta "alma", unas presencias de quienes han estado sus propietarios, pero si no hay alguien que te cuente algo esa memoria se erosionará y el rastro y el vestigio irá desapareciendo poco a poco.

DG: Siempre acabamos siendo las personas las que trazamos ese conocimiento, ya sea en forma de artista o de persona anónima...

Conclusiones

- Ofrecer libertad al espectador es una de las primicias principales en esta obra.
- La transmisión del conocimiento mediante la memoria, es algo que albergan las personas, no los objetos.
- La familia es una formadora de conocimiento.
- La transmisión se erosiona y ficciona.
- Las "verdades" son universales y aplicables al espectador.
- Se desprende de la obra para realizar un acto de sinceridad y honestidad.
- Seguramente podemos hablar de memoria colectiva.
- La exhibición condiciona al espectador.
- La idea de una pieza cambia dentro o fuera de la sala de exhibición.
- Hemos de crear capas de significado.
- Que la obra sea una detonante para otras cuestiones que nos atañen.
- Los artistas tenemos influencias y debemos admitirlo
- No permitir que las experiencias personales se muestren en su totalidad, porque se pierden posibilidades de lectura.
- Nos interesa hacer obras con carácter universal para a quien le interese, pueda comprenderla mejor.
- El gusto pasa por el conocimiento
- Los artistas tenemos parte de culpa de la incompreensión del arte contemporáneo.
- Han de crearse diálogos con las obras.

BORDERLINE

**Alberto Gracia
Barcelona 2009**



Creación inútil: intentos para desarrollar una vida que no sirve de nada

Hablar de la obra de Alberto Gracia lleva indudablemente a hablar sobre la noción de creación. Con creación no me refiero a hablar sobre el acto creativo en el que un ser humano desarrolla un objeto contenedor de un concepto o idea con el que quiere explicar algo. Me refiero al acto de la creación como un suceso en el que desarrollamos una vida, un ente con movilidad propia y pensamientos propios.

No obstante el trabajo de Alberto no esta lejos de la idea creacionista, que va unida a la creación de forma casi obligatoria. El creacionismo se sustenta en mitos para narrar la formación del mundo por parte de un ser inteligente, que ha calculado de manera milimétrica cada una de las partes de un universo. Uno de los mitos acerca de la creación del mundo, nos cuenta de qué manera Dios, moldea a un ser humano a partir del barro, del cual nace otro ser humano mediante su costilla. El origen del primer ser humano (el hombre como tal) surge de algo que está en la tierra, el barro. Un barro que pisamos y que nos quitamos al llegar a casa. El segundo de una costilla, que protege nuestros pulmones con los que respiramos.

Podemos realizar una analogía entre la obra de Alberto con la idea sobre las cosas que no apreciamos. En sus últimos trabajos ese barro toma forma de escombros de los cuales nos deshacemos y que el artista recoge transformándolo en algo vivo. Podemos ver al creador como un Dios que da vida a seres animados que tienen "alma" propia con la que nos dicen cosas que no acabamos de comprender muy bien, y es ahí donde erradica el factor mas importante: el intento de comprensión por parte del público. Un intento perspicaz e inútil por entender que es lo que vemos en la propia pieza. Resulta ser que el espectador acaba de convertirse en un fragmento inoperante del artista. El espectador observa una pieza, tiene una sensación mas o menos extraña de un objeto que pretende hacer algo, como el propio espectador intentado comprender. Un ciclo precioso sobre como descifrar una mirada.

En el caso en que el público adquiera una comprensión, que acaba siendo estúpida o idiota en si misma porque no hay nada que comprender, desvelamos uno de los "secretos" del arte: desfragmentar la pieza para comprenderla ¿sino porque está ahí en ese cubo blanco? ¿intentaríamos comprender una de las piezas de Alberto junto a unos escombros?. Ya volvemos al tema de que algo es arte desde el momento en que entra en una institución... No obstante, tan solo el intento de formular objetos sin utilidad que intentan ser útiles y que acaban siendo "penosos" por su parte ya es un juego interesante. Un juego metafórico de la creación de un objeto como un ser amputado de posibilidades (no de concepto), que pretende hacer movimientos que no le llevan a nada, tan solo a pensar sobre los intentos fallidos por parte de un creador de vidas que no acaba muy bien de resolver la fórmula para desarrollar algo útil.

En este aspecto, la figura del artista se pone en cuestión por dos aspectos. Primero con la representación de intento, que queda latente en obras vivas que no hacen nada especial ni tampoco nos resultan válidas, y segundo, por desarrollar esas creaciones como alegorías o parábolas de la propia existencia del ser.

Esta última idea parece ser dada por una generación que no supone nada, que no cree en nada y que se limita a vivir en un estado constante de pensamiento aletargado del que no espera nada productivo. Este "misticismo" como una idea de vidas perdidas de los 70', parece alimentar la noción de artista inútil, o de ser humano inservible, para erradicar la idea de artista salvador del mundo que habla de hipotéticas subjetividades que la gente debe saber. El primer tipo de creador se limita a hacer lo que quiere y el otro lo que buenamente puede.

Este desarrollo me lleva a preguntarme si es el artista el que debe tener un papel esencial en el mundo del arte, si éste ha de ser un agente crítico, si ha de decimos cosas con las que podamos plantearnos nuestra propia vida, o por el contrario, el artista debe ser un sujeto limitado a la creación, y que sea el sistema artístico que desarrolle pautas de pensamiento, apoyadas por la figura del comisario o del crítico de arte. ¿es este proyecto un intento por desentramar las ideas que hay detrás de la obra de un artista? ¿puede un artista hacer lo que quiera y esperar que el público entienda lo que quiere? ¿con la creación visual se puede trazar una idea precisa sobre el pensamiento de una obra? ¿hasta que punto el artista debe legitimar sus proyectos para que sean comprensibles? ¿debe el arte realizar la función de lenguaje? ¿debemos intentar tantos lenguajes artísticos como lenguas hay en el mundo? ¿que pasaría con los conceptos que contienen algunas palabras que no existen en otros idiomas? ¿es el arte un producto universal o debe narrar experiencias mas locales para ser mas entendible?.

El proyecto "Microfugas" que desarrolla Alberto desde hace un tiempo, esta formado por diversas instalaciones multidisciplinares, formadas por sensores y acciones que formulan un conjunto de ideas caóticas. Mediante el juego y la experimentación, crea espacios. ¿Experimentación? ¿esta ahí el kit de la cuestión? ¿en las pruebas de objetos que acaban siendo piezas?

En sus instalaciones se habla a menudo sobre la idea de interactividad, de la que discrepo. Interactividad según Sheizaf Rafaeli es "una expresión extensiva que en una serie de intercambios comunicacionales implica que el último mensaje se relaciona con mensajes anteriores a su vez relativos a otros previos". ¿podemos entonces, entender la obra de Alberto como un hecho interactivo visto desde este prisma en el que viendo objetos lo relacionamos con nuestras prácticas?.

El ciclo del que hablábamos anteriormente (ese en el que intentamos plantear algo que el objeto también pretende) queda cerrado en la experiencia de la observación de la obra. Si hablamos de interactividad comunicativa, vemos que el intercambio de ideas entre la pieza y el espectador es inexistente, porque no llega a cerrarse la idea sobre el objeto en si.

Podemos entender la interacción a diversos niveles, pero el concepto más acotado es el intercambio informativo o comunicativo. Si ese mensaje no acaba nunca de descifrarse, la interacción o la propia comunicabilidad en sí, queda anulada por mediante una fisura informativa. ¿Acaso al hablar de la obra de Alberto y esa de esa dudosa interacción tratamos otro tema más de fondo? ¿es la interacción de la obra de este artista la punta del iceberg?. Según Wikipedia suele hablarse de tres niveles de comunicación:

- * No interactiva, cuando un mensaje no se relaciona con otro previo.
- * Reactiva, cuando un mensaje se relaciona únicamente con el previo inmediato.
- * Interactiva, cuando un mensaje se relaciona con una serie de elementos previos.

No creo que haya ninguna forma interactiva en estos trabajos...Primero por su falta voluntaria en decirnos algo, y segundo porque los objetos desarrollan un lenguaje, una jerarquía del espectador con la pieza, y porque las ideas previas que podríamos tener de estos objetos es prácticamente nula.

Hablando sobre el lenguaje de las obras, este se reduce a un tartamudeo de palabras que hablan de filosofía y sociología según nos describe el artista, ese decir son decir que tratamos una líneas más arriba. Posteriormente, cuando la obra se pone en relación con el espectador, se desarrolla una jerarquía por parte de ambos, por estar en dos ámbitos diferentes. Desde el público por ver una figura de un amputado por el que siente una cierta compasión. Por parte de la pieza por su esfuerzo en intentar hacer un gesto conceptual que hable de cosas.

Aunque tratando un tema anterior, que me interesa bastante y que puede parecer que tenga su génesis en el urinario de Duchamp, ¿haríamos caso de la pieza en un vertedero?, ¿deben ser vistas esta pieza dentro de una sala expositiva? ¿la teoría del white cube mitifica estas obras? ¿tienen estas piezas unos espectadores concretos?. Parece ser que esta pregunta se puede realizar desde todas las perspectivas artísticas posibles. Si queremos llegar a todo el mundo (cosa completamente imposible) ¿hemos de bajar el listón o por el contrario podemos mantenerlo? ¿tiene relación una cosa con la otra?. Si en realidad podemos entender mediante este conjunto de piezas lo que nos venga en gana, ¿han de exhibirse en una sala expositiva?.

De esta manera, Alberto, nos habla de como el objeto se apodera de la idea de objeto artístico, y se auto proclama arte, aunque no sea el propio objeto, sino lo que conlleva al objeto en sí.

Otro de los temas de los que habla Alberto en su abstract trata sobre el erotismo de las piezas. En esta pieza de la que hablamos, "Borderline" un cierto erotismo que se ve transformado por la mirada inicial del espectador, en el que este cubo que encontramos suspendido parece estar sujetado por un globo de helio con un smile. Lo interesante del proceso, es que este globo que parece sujetar el cubo nos sonríe inocentemente. ¿Estamos delante de una sonrisa inocente en el que el borderline vive en un universo completamente paralelo a las miradas ajenas? ¿Se desarrolla una jerarquía en situar el globo por encima de nuestras cabezas? ¿es el globo de helio una metáfora de una muerte de inteligencia por parte de un sujeto que realiza actos estúpidos?

Al hablar sobre las piezas como sujetos que quieren pensar de si mismos, pensamientos propios y ajenos al público, hablamos de ese universo propio con un lenguaje que solo comprenden las propias piezas, y de que es complicado participar. De esta manera se establece un paralelismo un juego entorno a la mirada del espectador respecto a la obra y de cómo el propio lenguaje de la pieza sigue vivo en si mismo. Aunque no acabo de estar muy seguro de esto...la pieza vive surge desde el momento en que alguien la mira, porque existe como tal si alguien la observa (si un árbol cae, y no hay nadie que lo escuche, ¿hace ruido?).

Podemos considerar el juego de la existencia del ser como un ser idiota, como un ente inconsecuente de sus actos que no son importantes, del juego de la inocencia...mas que de la inocencia, del juego sin reglas. ¿Existen reglas para estos autómatas? ¿podemos descifrar su lenguaje? ¿Cual es la línea entre la libertad y la inocencia? ¿una idea esta supeditada por la otra?.

Pero para empezar, lo que me parece poco inocente es la actitud del creador, que nos dicta reglas de comportamiento desde un estado considerado institucional y desde un sujeto considerado legítimo. Aquí entramos en el debate de cómo un artista puede "aprovechar" su artísticidad para autoproclamarse creador incomprendido. Pero el acto va más allá... Hablando de actitudes artísticas, y volviendo a las operaciones o a las últimas cuestiones, si leemos entre líneas que vivimos en una sociedad imitable, y que nuestro ego creativo esta sobre valorado, obtendremos un grupo social de una generación actual, repleta de sujetos que imitan modelos, que

usan el Photoshop con muchos filtros para crear camisetas y autodenominarse diseñadores, de creadores de dibujos y ilustraciones saturadas, residuos de Boris Hopek y espacios gratuitos como Facebook o Myspace, que se actualizan cada segundo para publicitarse e intentar ser alguien en un mundo de incomprendidos entre colegas, aunque venerado por amigos y familiares, a quien les vendes unas joyas realizadas con abalorios comprados en un mercadillo de segunda mano.

Pero no me interesa mucho la figura de estos personajes. Son efímeros, como su obra, desde el momento que nacen ya mueren, porque están sujetos a leyes cambiantes...Y la gran proliferación de estos personajes demuestra que hoy hacer

algo es fácil (yo mismo lo demuestro estando aquí), “you can do it”, tenemos mucho ego, podemos bajarnos un tutorial de Internet sobre flash, el Moviemaker el sencillo de usar, y porque tener en tu profesión la palabra arte, cultural o diseñador queda de puta madre mientras te tomas una caña en un autentico bar de carajilleros.

El último punto habla de un universo que es sencillo: una variedad de personas interesadas en arte con unas ganas de triunfo bajo cero, y una humildad que hace de su trabajo algo entrañable y casi “puro”, lo hacen porque les gusta y ya está. ¿Hay alguna forma mas auténtica de realizar un objeto que contiene una idea?.

¿Donde se ubica lo que nos parece mejor o mas conocido para valorarlo, para apostar por ello, para incentivarlo y para generar dialogo? ¿la actitud de un artista ha de ser justificada? ¿un artista ha de dar explicaciones o por el contrario generar un universo que podamos comprender desde un prisma institucional? ¿es la obra un escape de una obra verdaderamente real?. Parece que en este texto también me dirijo a la crítica, a ese estado donde se apunta y se dispara una bala con la que se hace estallar un planeta, pero nadie se da ni cuenta, porque la crítica ya no es valorada. Eso me da una idea de la linealidad informativa de estos universos: tu me cuentas, yo me imagino lo que me da la gana y después nos vamos de cañas...Aunque no acabamos de disparar nunca, nos conviene el enemigo y parece ser que me los estoy creando...pero estoy tranquilo, tengo el ego de mi generación: que mala es la envidia...

Y de eso nos habla Alberto de un artista niño con unos comportamientos sujetos a una naturaleza concreta:

“...(El nexos es claro, el niño es narcisista por naturaleza, pues inventa su realidad a partir de si mismo).

Para ello, este sujeto consciente del absurdo de su empresa se experimenta a si mismo como mundo y al mundo como si mismo, a través de una especie de neurosis universalizante bipolarmente coherente, como un niño-adulto jugueteón e ingeniosamente ridículo.”

*Alberto Gracia
Del texto sobre Microfugas
Barcelona 2008*

Minuto y resultado

Sobre "Espai de l'intent" en Can Felipa (Barcelona) por DAVID G. TORRES

...Bajo estas premisas la exposición se inauguró sin obras, estas irían apareciendo poco a poco fruto de las jornadas de trabajo, de los intercambios, de las performances programadas cada miércoles o de los cursos de dibujo que también se organizaban en el espacio de Can Felipa. Resumiendo: experimentación, proceso e intercambio.

Sorprende que no aparezca como cita ninguna referencia a la tan cacareada hace unos años estética relacional. Porque de hecho el proyecto (no habría que llamarlo exposición) suena inevitablemente a aquellos proyectos que auspiciados por una interpretación libre del libro de Nicolas Bourriaud inundaron buena arte de las instituciones artísticas ávidas por estar a la moda y manifestar su experimentalidad (comidas para todos, performances y mucho cartón y celo incluidos). Evidentemente, un espacio como Can Felipa también precisa dejar claro su carácter experimental y para ello una exposición que no lo es, que está hecha de eventos, clases de dibujo, performances y gente haciendo cosas en general le va como anillo al dedo.

Es cierto que la exposición en tanto que dispositivo necesita encontrar su espacio. O sencillamente necesita definirse: como espacio de comunicación; como lugar de producción; y directamente como estructura de exhibición frente a las tecnologías de distribución de la información libre. De ahí que sea loable el esfuerzo de pensar la exposición como un espacio de lo posible; que también sea consecuente contemporáneamente apostar por el intento antes que por el resultado cerrado y firme. Pero, todo ello no nos aparta de algunos peligros que pueden encerrarse en, por ejemplo, la renuncia a la fotografía y el vídeo. En primer lugar, porque implícitamente vuelve a poner el acento en la cuestión de los lenguajes artísticos y sus divisiones: vídeo y fotografía frente a pintura y escultura y todos frente a aquella etiqueta de arte relacional. En segundo lugar, porque planteado como "una apuesta per les arts plàstiques, el cos i la matèria" más bien suena a un regreso a valores reaccionarios en arte propios de las interpretaciones más formalistas de Tàpies.

... Pero también una exposición es un espacio de visibilidad, y propone un relato, es un texto que se ve. El problema ante tanto proceso es que el espacio está lleno de rastros, pero es imposible leer ningún relato, es imposible ver o reconstruir ninguna lógica que vaya más allá de reconocer que lo que vemos son los restos de algo que pasó y que seguro tuvo sus momentos de intensidad en la relación, en las risas o en lo creativos que somos todos. Con todo ello llegaríamos a una cuestión, simple, pero que creo que a estas alturas es lícito plantearse: ¿para quien se hace una exposición?

QUERIDO DAVID 16 de marzo 14:36, por alberto gracia

Creo que tal vez hayas enfocado tu crítica desde el punto de vista del crítico, del sujeto implicado en la crítica, no como un espectador implicado en una comunicación per-formativa, que tal vez era lo que se pretendía. No por ello quiero anular tu interés en sonsacar verdades de donde no las hay, sino intentar (de nuevo aquí el intento no poderoso), explicar la paradoja de lo cínico y el cinismo implicado en destaparlos (dos cinismos por otro lado hartos diferentes).

La propuesta trabaja con la creación de una realidad virtual basada en el olvido, en partir de lo olvidado para poner el acento en la percepción, y reconstruir una supuesta realidad paralela que no termine en un estado de pulcritud absoluta, de vacío posmoderno como anestesia especulativa. Aquí estamos tratando la inversión, algo muy diferente a lo que es la especulación, hablamos de medios distendidos, no de especulación dualista, estructural, y además hablamos de supurar un quiste acumulativo cultural (fruto de esta especulación posmoderna en la que lo que vale lo dictan los amiguitos de los artistas, amiguitos de los comisarios...etc) Es por ello que tu planteamiento está miopemente entorpecido por afectos a la vacuidad, por un amor terrible a la vida que vivimos y una no aceptación de la muerte como fin vital. Digo ésto, porque no se trata de una vuelta a la modernidad, ya que no son sujetos los que crean, son objetos, artistas y comisario en una actitud performativa im-posible, son objetos que dictan las normas, objetos inalcanzables como reza la cruda realidad del capitalismo de ficción. No se, se podrían escribir litros de tinta tratando de explicar esta situación contextual, pero primero tendríamos que haberla vivido. Yo, como objeto de esta exposición, tan solo confío en que el calor producido por la fricción tal vez consiga hacer que las grandes nubes de tetas (que son todos los deseos artísticos sublimados en forma de excreción incontrolada), escupan de vez en cuando unas bolas de granizo que demuestren que lejos de estas, el calor de lo erótico hace que el hielo se deshaga. Carlos, dont cry, ...Good morning Vietnam!

Con todos mis respetos, y teniendo en cuenta que alberto gracia no existe para las fuerzas del estado, saludo atentamente a esta revista

Texto de David G. Torres para Adesk

Respuesta de Alberto Gracia en referencia al texto

<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article500>

Febrero 2010

DG: Es interesante su última pregunta: "¿para quien se hace una exposición?"

AG: Cierto, aunque reconozco que me pasé un poco... ésta es mi opinión, no es ninguna guerra...estamos para crear chispas.

DG: Respecto al texto, o al título del texto, no acabas de estar de acuerdo con el título "creación inútil: intentos para desarrollar una vida que no sirve de nada"...

AG: Porque no intento desarrollar una vida que no sirve para nada, simplemente la desarrollo. Lo que intento es desarrollar una vida que sirva para algo, lo que me planteo es ser yo el objeto de mi vida, y que lo que SE desarrolle sean los sujetos imposibles de mi vida, es decir, yo realmente no intento nada, simplemente planteo alter-egos que intentan cosas, Y eso se refleja en mi piezas.

No tanto mi alter-ego sino el alter-ego de los espectadores, que se ven reflejados en la manera de afrontar las cosas y en su propia forma de entender el ser y la nada, como UN voy y vuelvo como ser bipolar. Planteo las cosas desde el boceto (el esquizo) para vivir en la velocidad: por ejemplo soy frágil porque la velocidad me implica ser frágil, estoy medicado porque si no me medico sufro una cinetosis de Bida A esta velocidad de la información... estas cosas que todo el mundo sufre ... no están planteadas desde un punto de vista biográfico ni mucho menos, sino desde un punto de vista performativo y experiencia., hay una diferencia muy grande. Yo no soy un creador realmente, los que crean son los espectadores, yo realmente les pongo delante de sus ojos el cinismo de sus propias vidas y ellos lo pueden ver o no. En ese sentido no constato nada.. por ello no puedo sentirme ególatra, sino todo lo contrario...

DG: ¿En que sentido dices que esperas que el espectador entienda su estado cínico delante de la pieza?

AG: Pues simplemente hay dos tipos de tener una relación: por ejemplo, si la llevas a una relación sexual, esta la de mostrar para que surja la penetración, y la de penetrar. En este sentido yo muestro para que surja la penetración, no penetro.

¿Que ocurre? que el espectador se puede sentir muy penetrado a pesar de que no sea mi intención, y en ese sentido es él el que quiere ser penetrado. Ahí hay un cinismo muy claro de una sumisión que realmente no es tal...

DG: Una cuestión de voluntad...

AG: Si, de actitud y anestesia, es decir, partiendo de la base de que somos una sociedad domesticada, en la que el punto culmen fue la psiquiatría nazi, en la que castraban a los neuróticos, a los esquizofrénicos, a los autistas, partiendo de eso, que fue la máxima transparencia del mal entre comillas, (porque realmente fue la máxima transparencia del bien, ya que es el querer tener todo ordenado y limpio), partiendo de ahí, todo a empezado a degenerar a partir de un cinismo cada vez mas bruto, cuando parece que todo es muy guapo, en realidad es todo el contrario: está entrópicamente degenerando a la perversión mas extrema.

Entonces yo presento la perversión: la desestructuración de las cosas, ¿cómo puedes entender un objeto? desestructurándolo, que es una de las cosas que planteas en el texto. ¿Cómo entiendes como funciona una caladora? viendo las piezas desmembradas. ¿Que ocurre? que si te quedas en esto, es una forma escatológica de ver el mundo, un rollo a lo Cindy Sherman. Sería mas bien mostrar el horror como una virtud burgues., Yo lo que muestro es el verdadero horror en una forma totalmente cínica, es decir, ¿que es el horror verdadero? La imposibilidad de hacer un objeto completo, de constatar algo..., el verdadero horror es la indeterminación, una cosa a la que el sujeto nunca llegará, con lo que le doy todo el valor que el objeto se merece, allá arriba, inalcanzable...

DG: Hay un par de cosas que me interesan, el hecho de que la pieza penetre en el espectador, y que el espectador se deje penetrar por la pieza, y la otra es esa jerarquía de la que estás hablando...

AG: El objeto es el que es hegemónico, el sujeto no existe...

DG: ¿El sujeto no existe? Pero alguien ha de ver la pieza...

AG: El sujeto es el que hace la lectura de la pieza, y es el que ve que el objeto está por encima de él, pero no soy yo (mi sujeto) el que constata, sino el espectador, es decir, yo simplemente planteo cosas universales desde un punto de vista narcisista. Eso es difícil de entender, porque no es lo mismo ser una persona que trabaja con ego, que tener mucha personalidad...yo creo que mi trabajo tiene mucha personalidad pero cero ego. Se trata de darle el brazo a la animalidad en vez de a la razón, como truco para demostrar que no es un trabajo inteligente, sino que es un trabajo más espontáneo. En realidad muchos artistas están construyendo un ego gigante a raíz de las supuestas genialidades que hablan de lo no genial, o sea, se están retroalimentando en su mierda, y están haciendo lo mismo pero de una forma ingenua...

DG: Tu papel como artista no tendría ningún valor...

AG: Mi papel como artista tiene el valor de dar el valor al artista como no artista, o sea, como objeto de todo este entramado., Mi planteamiento como artista, es plantearme como objeto en una situación virtual, que no existe, pero en la que si hay una comunicación performativa con el espectador. El espectador forma parte de esta comunicación, es decir, yo soy objeto pero el espectador también lo es. ¿Donde esta el sujeto aquí? el sujeto son las lecturas que el espectador como objeto le da a esta pieza. Es complicado pero te lo voy a explicar de forma mas sencilla, voy a planteártelo desde el punto

de vista del cinismo, así lo podrás ver mas claro: para ser artista hay que ser cínico, y tienes dos formas de ser cínico. Una, ser un cínico inconsciente, o ser un cínico pro-cinismo contemporáneo, es decir, seguir escondiendo todas tus mierdas y plantearte como un Spock al mundo, de una forma "no la quiero cagar", calculadora. Y dos: de una forma cínica como hacen los antiguos cínicos, los quínicos...Yo soy un capitalista y quiero dinero , pero no para especularlo. Tampoco quiero especular con el espectador, en todo caso invertirlo. Invierto toda mi energía en el espectador, y lo doy todo, y espero que ellos me den algo a cambio, ya sea como críticos, como comisarios, compradores...

DG: ¿Hablamos de un lenguaje llevado al diálogo por parte del espectador, y de la pieza como metáfora de ti mismo?

AG: No, como metáfora deL mi mismo, de ellos mismos...

DG: La pieza funcionaría como un espejo...

AG: Es un espejo real, pero no es mi espejo, es su espejo, yo soy el objeto. Tú hablas conmigo y tu te haces en mi, es así como funciona la otredad. La contemporaneidad tiene un fallo con el tratamiento de la otredad.

La contemporaneidad tiene una forma de trabajar con la otredad muy cínica, es decir, se plantea que todo lo que existe es otro. Desde ese punto no hay sujeto, todo es horizontal y lineal. Las cosas que son muy subjetivas se rechazan por románticas, infantiles, absurdas (paradójicas) o cínicas, cuando realmente no lo son... Ataco a estas forma de ver las cosas, ataco al posmodernismo mas clásico, en el que no se aporta nada, simplemente se hacen obras auto-reflexivas, obras que hablan de la propia obra de arte. Y con ello intento aportar algo en nada, con el cinismo consecuente., Es decir, yo no soy un sujeto que intenta constatar para que vosotros me escuchéis, para sentir un poder desde una tarima y hablaros a lo predicador. En realidad es todo lo contrario: yo me jodo a mi mismo planteándome como un objeto, (que es lo que justamente el público no quiere ver porque sabe que el objeto Nos domina continuamente). Por tanto os domino, pero de una forma muy cínica, no soy yo, es mi personaje. En ese sentido hay que seguir una línea muy fina y sutil para no verme como un dictador ególatra, que es un poco lo que busco.

Si yo hiciera mis piezas perfectamente funcionales, y perdurables en el tiempo...(el globo de helio se va a caer)...estaría llevándome la contraria a mi mismo. Trabajo con la paradoja como modus operandi, y es el único modus operandi posible para superar la situación estructural, por ejemplo, el no a la estétwica por estética es una paradoja, porque realmente son bonitas las cosas, por entrañables, por sucias.

Estamos trabajando con la suciedad estando sucios, con la scoiedad siendo sociales, con el nazismo siendo nazis, estamos trabajando con el orden siendo ordenados, trabajamos con el caos siendo caóticos..., es decir, se habla de las cosas desde dentro, no desde fuera, y ahí esta la diferencia con un cinismo posmoderno. No es una persona que crea un mundo y lo proyecta, es una persona que esta en un mundo en el que esta todo: una especie de maniobra de enfermo que destapa lo estructural como enfermedad.

DG: ¿Estas trabajando con cosas Hechas? Porque antes has comentado que con lo que trabajabas era universal...

AG: Me refiero a que mi narcisismo, en ese sentido, es performántico porque es universal. Los conceptos que utilizo de forma narcisita son el dolor y la estupidez, que son dos formas imposibles de superar ontológicamente para el ser humano, es decir, siempre son posteriores a él y anteriores a él. El dolor ya existía antes del ser humano, porque es universal, y la estupidez también, porque es inherente al ser humano. Tu puedes ser mas o menos estúpido, y depende mucho de cual es tu modelo de estupidez para serlo mas o menos, pero la estupidez es siempre.

A raíz de esto nos podemos preguntar ¿Que es mas estúpido, un tío alentado por un clan de estúpidos o un estúpido single?, y con esto me remito a la situación del arte: ¿alguien puede decir que tiene un modelo que 100 personas lo utiliza y es funcional, y con él están tirando hacia adelante y están ganando pasta (funcionado ¿no?), y con ello decir que tu eres estúpido porque estas haciéndolo solo, sin modelo a priori (supuestamente porque eso es imposible) y no te esta funcionando. Yo digo : no, yo soy estúpido porque vosotros decís que soy estúpido, y sois 100 contra uno, pero si yo juntara 101, y dijéramos que vosotros sois los estúpidos, ¿quien es EL estúpido aquí?. La conclusión es que es muy patético y estúpido hablar de la estupidez como algo ontológicamente comprendido o superado (entiendo). La estupidez es imposible de superar, y el dolor igual. Por eso hablo de la anestesia, del cinismo...

DG: Hablas de un sistema de relaciones entre personas que hace que te ubiques tu mismo ¿no?

AG: Es pura política, política entendida como relación. Hablo de pneumática, de colaboración, y hablo de aire, que es la post-modernidad. En definitiva es plantear cosas para a ver lo que surge... hablo de meter un dedo en la llaga, de meter un palo en la mierda, hablo de soportar el olor de la mierda sin tirar de la cadena, de formas precarias de evitar el diluvio...

DG: Hay una cosa en el texto de la que hablo, y es que el espectador puede ver uno de tus objetos y sentir pena...

AG: Lo que ve es el mismo. El espectador siente pena porque es el mismo, y ahí está la relación con la otredad de la que yo hablaba. Si mis objetos te dan asco y les das una patada, es que no eres frágil, o sí, pero no te muestras frágil, claro está. Si sientes pena y ves al objeto como algo entrañable es que eres así, en realidad son espejos todos. En las piezas auto-referenciales no ocurre esto, porque tienen una genialidad detrás, es el sujeto el que habla. En este caso, sin embargo, no ocurre esto, como decíamos anteriormente. Es mas, a ver que sientes tu para ver como es la pieza realmente, el

ser humano es frágil...puedes estar mas o menos medicado, si estas muy subido te tomas un Trankimazín y estas mas tranquilo. La medicalización no solo funciona con medicina, funciona con 8 horas de trabajo, con el hiperconsumo, con la necesidad de vencer a la muerte quitándome las arrugas...Esto aplicado a la paradoja de la imposibilidad para ser feliz, nos hace darnos cuenta de que la felicidad es otro de los conceptos imposibles. No trabajo con posibilidades que algo funcione, yo trabajo con posibilidades de que algo comunique, trabajo con cosas (im)posibles, porque lo posible esta dentro de lo imposible, no es estructural, es un medio distendido.

Ejemplo claro: llegados al punto en que en el arte todo es vacío y nada se constata (cínicamente, por supuesto, porque en realidad es pura constatación : no hay nada mas pretencioso que no pretender nada), han salido varias ramificaciones, por un lado vuelta al salvajismo ochentero, que me parece una burrada, una vuelta a la experimentación setentera, lo cual me parece una burrada también, una adecuación máxima a la post-modernidad cada vez mas exponencial e inútil, la cual es la mayor burrada de todas. Lo que se plantea aquí, es seguir constatando algo desde el escepticismo, es decir, ser el soldado del frente, ser el Beuys del frente, y el Warhol de la colina, (risas) Warhol como Napoleón que dirige las tropas y dice: voy a matar a cinco Beuys...jugar a ser el Beuys y el Warhol al mismo tiempo, ya que fue un poco donde hubo el punto de inflexión de la post-modernidad en algún sentido.... es un poco volver atrás y formar una realidad paralela imposible. No se, no digo que sea la ostia esto, pero algo estas haciendo..., resumiendo, microfugas. No son fugas de la realidad, son microfugas, porque estamos siendo escépticos, y estamos permitiendo, de forma lacaniana, o como le quieras llamar, hacer una relación con la otredad con aforismos.

Son pequeñas piezas que se atreven a hacer esto, pero como no hay sujeto detrás, sino un objeto performántico, es el espectador el que le tiene que darle un valor a esto, el que se tiene que ver reflejado para decir: veo algo aquí...

DG: Me da la sensación de que quieras que el público tenga una sensación muy trágica, incluso te veo a ti hablando de todo esto...

AG Estamos hablando de medios distendidos, es tragi-cómico porque te puedes reír mucho con mis piezas, y también te puedes reír mucho conmigo viendo como explico las cosas (risas)...

DG: ¿A que te refieres con que me puedo reír con tus piezas?

AG: Que Son muy simpáticas, pongo smiles por todos lados, es muy trágico ver un smile deshinchado, pero es muy simpático también ¿no?

DG: Pero desde una cuestión negra y oscura....

AG: Y muy perverso y desestructurado, voy a plantearlo de otra forma.

Por ejemplo desde la serie de dibujos llamados "El escuadrón de la muerte". El escuadrón de la muerte eran los nazis psiquiatras que eran enviados para exterminar a los que no eran ordenados, llámese deformes, locos...Y a los que molestaban un poco les hacían lobotomía, que es ahí donde empezó a verse la sociología moderna. Entonces hago piezas muy simpáticas pero que no dejan de ser muy trágicas, porque estamos viendo a una gota sudando gotas y con botas para el agua... no está cómoda en su elemento, necesita proteger sus pies del líquido, y está sudando y está sonriendo cínicamente...además está hablando de una cápsula, con lo que nos dice que su sonrisa es medicina pura. Lo interesante es que haya gente que se sienta cómoda con todo esto. El siguiente es un Bob esponja nerd, I nerd-artista, presupuestos de 100 mil euros para hacer una cajita pequeñita que te dice cosas dependiendo de la temperatura, el tiempo etc...En realidad este Bob esponja estuvo chupando información para hacer una cosa muy bien hecha y constatada, y que funciona bien, total, una frikada. Otro Es el smiley-yonki de limón, ¿porque sonrío continuamente? Es una sonrisa ácida que no da ni confianza ni felicidad, es muy sarcástica su sonrisa. El limón es un símbolo de lo ácido...no se, En este aspecto trabajo de forma simbólica, muy callejera, democrática...

DG: Tengo la impresión que me hablas de verdades irrevocables...

AG: No, son microfugas, cosas que me llaman la atención y a las que casi llevo, a través de la percepción de la experiencia. Nunca hablaría de verdades absolutas, es imposible hablar de eso, hablo desde la otredad mucho mas liviana. Esa supuesta originalidad es la que me lleva a ser un objeto, no un sujeto. (Se da por entendido que sujeto también, no te vas a desembarazar de algo que no sabes lo que es ni donde está).

DG: Una cosa que planteo en el texto es si tus piezas, al estar construidas con materiales que no son "nobles" funcionarían fuera de un espacio expositivo.

AG: Si! Mis piezas si funcionarían fuera de un espacio expositivo, totalmente,... de Hecho ya han funcionado.

DG: ¿Se entenderían de otra forma?

AG. Porque son piezas diferentes también. Yo lo que estoy preparando ahora es una lengua de dacha rosa en un parque. Le estoy dando mas importancia al gusto y al tacto que a la razón, que es como trabajo.(Aquí hay algo sospechoso, es un sospechoso sospechando).

Esa lengua tendría las zonas dulces, las amargas y las zonas ácidas, y dependiendo de la zona donde te sientes a

descansar te dirá un mensaje u otro (el material invita al descanso, al ronroneo). Por ejemplo, si te sientas en la zona amarga te dirá: tu madre se está muriendo, si te sientas en la zona dulce te dirá: que guapo eres. El tratamiento con la otredad se plantea así así, mimético y apuncuntórico...

DG: Me resulta interesante que tratas tus piezas como una especie de remedio para todo lo que propones, mas que unas soluciones o cuestiones que quieres hacer mover en el público...

AG: Son preguntas mas que soluciones y te diré mas, mas que remedios son maldades, son cánceres destapados...

DG: Vas con mala ostia pues...

AG: Por supuesto, mala ostia pero muy dulce, quiero decir, como soy yo...(risas)

DG: ¿Bienintencionado?

AG: Totalmente, es mala ostia y dulzura, la vida misma. Las relaciones son así, mientras mas dulces mas mala ostia hay... de nuevo la paradoja, el absurdo...

DG: Hay un trozo del texto inicial que me interesaría comentar: el primer tipo de creador, el de los setenta, se limita a hacer lo que quiere, y el otro lo que buenamente puede, por lo que veo no estas de acuerdo con ello...

AG: Porque yo creo que es un motor, de lo que te hablaba antes de Beuys y Warhol. Beuys era como el artista chamán que constataba como una especie de verdades, con su cinismo, pero como un gran guerrero del arte, del rollo vamos a cambiar el mundo. En cambio Warhol era todo lo contrario, se aprovechaba de este tipo de actitudes artísticas, sean estas u otras, para sacar dinero, que es lo que realmente interesa en esta sociedad capitalista.

Yo planteo en mi trabajo una parte mas cínica, como Beuys, a partir de un simbolismo mucho mas democrático que el suyo, porque utilizo símbolos populares que se pueden adquirir desde un inconsciente colectivo, ya que no busco un público ultra-culto, aunque se que, es lo que hay, porque hay una necesidad de cultura entendida como tal. Esta esa frase mítica se podría resumir la realidad de relación-artista: el pintor sueña las cabras, el pastor sueña con cabras.

De todas formas parto de ahí entendiendo la creación como una paradoja, y a esta como un modus operandi. Tanto Warhol como Beuys, tanto Napoleón como el soldado que está en el frente, o ninguno de los dos porque yo soy el que objetiviza esto con escepticismo. Es una forma cínica de entender las cosas, y una forma objetual de representarme a mi mismo como sujeto que no existe. El sujeto es el que esta detrás ordenando las cosas, pero yo no ordeno, dejo que el objeto haga... En este sentido el sujeto, repito, no existe, simplemente es.

Volviendo a la pregunta, el motor es setentero, pero no lo es, porque parto del escepticismo de haber vivido en la época de la post-modernidad.

DG: Te veo como una persona que está rechazando constantemente un sistema que necesita valorar y usar para contar-nos cosas...

AG: Yo lo que creo es que el valor está en crisis. Una persona que tiene un trozo de plástico tiene mas dinero que yo que tengo 3 céntimos, cuando en realidad tengo yo mas dinero que él, porque mi dinero no es especulativo, es invertido y por tanto real. Yo funciono con esta crisis de valor, si el valor es fractal yo juego con esto, a ver..., ya que no hay un modelo que es valorable, vamos a destapar este cinismo y decir: voy a daros cuatro vueltas de tuerca mas a ver si sigue teniendo valor esto.

Es interesante ser consciente de ello, si tu eres consciente de una cosa, puedes ser cínico con esa cosa, y cínico de una forma positiva. Si no eres consciente de esa cosa, si estas funcionando con un sistema de valor que es fractal y ficcional, y quieres ser cínico, como ocurre con ciertas actitudes artísticas, estas formando parte del sistema para fortalecerlo de una forma brutal. En mi caso puede ser que lo esté fortaleciendo también, pero por lo menos habrá siempre un intercambio entre un perro y un gato, que van a ir cambiando de lugar. Si yo como gato en el sistema, estoy perseguido por el perro, llegará un momento en que si lo adelanto y aporto algo nuevo, aunque sea imposible aportarlo, yo estaré detrás, y el perro tendrá que adelantarme y cogermelo, y ahí ya has hecho un pequeño cambio, una microfuga en la situación. Es lo mismo que tener una relación personal, si sabes que te van a joder y te adelantas, porque eres consciente de eso, te joderán igual pero de otra forma, o ya se remiten a no joderte. Esto traducido al valor, se podría decir: si tus cosas sabes que no van a tener valor, en cierto sistema capitalista y artístico, ¿porque darles la razón y no aportar dentro de ese mismo sistema unas pequeñas fugas?. O lo que es lo mismo, planteo vuestro rollo, planteo las cosas desde una galería desde una supuesta tendencia oscura, pero que no es así, porque yo soy un objeto. Ahí estás fugando, porque haces cosas y las ves desde fuera, estas trabajando con la epidural, pierdes la verticalidad pero en realidad es una anestesia que te has puesto horizontalmente, porque tu eres vertical desde que aprendiste a andar.

DG: Hablas de inversión y especulación, usas mucho ese tipo de parábolas para decir que esta bien y que está mal...

AG: Para nada. Hablo de la especulación como lo que hay, como algo que existe pero que no existe, porque la especulación se basa en que no existe, en que son cosas que están en el aire, interpuestas unas encima de otras. La especulación es el cuento de la lechera. Y por otro lado la inversión es una especulación bien llevada, al hablar de que intento adelan

tarme a las cosas para fugarlas estoy especulando, pero invirtiendo mi vida en ello, me estoy jugando la vida en eso, y por tanto, invierto tiempo y espacio. La especulación no invierte, simplemente inventa, es un fake, yo no soy fake, lo hago y lo reconozco. La inversión, ¿que significa una inversión de las cosas?. Por un lado hablamos de la parodia, cuando inviertes algo puedes remitirte a Buster Keaton que usaba la cámara marcha atrás. Por otro lado estas desestructurando las cosas para verlas tal y como son, volviendo al principio, al origen. Estamos hablando de la repetición que es de lo que hablan mis máquinas, mis textos, yo mismo que me repito y me contradigo, y todo esto sería una forma de invertir, trabajar en la repetición para fugar. Estoy repitiendo para fugar, y eso es muy setentero. Y por otro lado la inversión, al dar marcha atrás y desestructurar, puedes replantear la situación, estás poniendo el acento en la percepción, que es lo que elimina a la anestesia. Si te quitan la serotonina para crear deseos, estímulos y euforias, tu no percibes, solo percibes lo que quieran que percibas. La pantalla global, que es lo que hay ahora, es lo que anestesia, y desenchufarte de la pantalla global no es posible, eso sería una actitud heroica y creacionista como tu dices. Yo no me he desenchufado de la pantalla global, sigo enchufado a ella, pero la utilizo para expandir plagas y virus, las microfugas son plagas y virus, pequeños toques de atención a ciertas cosas. Justamente, objetivando todo esto, a mi mismo me planteo como estúpido o idiota, pero un idiota positivo. La idiotez tal como la pintaba Deleuze, es la base de la filosofía, el propio Heidegger hablaba de esto, porque la base de filosofar es la idiotez, que es lo que se anuló con el cinismo. La anestesia anula esto, porque al estado, a la sociedad de control y a la pantalla global claramente le conviene. En ese sentido soy una persona idealista, pero al mismo tiempo soy escéptico, es decir, creo pequeñas utopías pero desde un punto de vista escéptico. La paradoja es que invertir en la especulación significa todo esto. Creo que no hay dinero en el arte porque se está especulando con los artistas, no se está invirtiendo en ellos. Antes se invertía en los artistas, te daban dinero, hacías cosas, y alguien te las vendía o las compraba. Si se invierte en el artista, te busco comisarios, objetivos, te doy estímulos y mimo. Se está haciendo una apuesta por el arte. Creo que se ha de invertir en el artista, y aunque que no deja de ser una especulación, porque se especula con invertir, es una especulación bien llevada, una inversión (buf)

DG: Has estado hablando como la figura del artista como un ser que crea algo y que espera que el público entienda mediante un filtro llamado institución, comisario o crítico de arte, y me da la impresión de que no eres un artista nada inocente, creándote una figura de inocente, estás poniendo cara de niño bueno...

AG: Creo que no. Yo soy un niño bueno, soy un angelito (risas), y volvemos a los medios distendidos, y volvemos a los nazis porque para mi es muy importante...

DG: ¿El buscar la percepción?

AG: Exacto. Las piezas post-modernas son como una limpieza completa, es decir, intentan borrar todo lo que es el proceso para plantearlo como una pieza cerrada, terminada, limpia y ordenada, el dar orden.

DG: ¿Crees que tu obra está acabada cuando hay algo expuesto?

AG: No, porque es maquina y es efímera, porque utilizo materiales como zanahorias, patatas, huevos, uso cinta aislante en lugar de soldar las cosas, porque no ha de constatar nada, solo el espacio temporal. Trabajo con lo efímero porque creo que la verdadera relación con la muerte es tener muchas muertes, ya sean cada minuto o cada segundo. En esa parte los cinismos son quistes. Los cinismos son como montañas de sal en las que metes una forma de relación o un concepto concreto y se conserva, porque a alguien le conviene, hablamos de la base del poder, el control y la economía, por ejemplo.

DG: Y las montañas de sal son la institución...

AG: La sal es desde los preceptos morales, pasando por los planteamientos económicos... la institución es una marioneta de todo esto, no puedes hacer una crítica institucional si no haces una crítica real de la institución. La institución tiene que existir, lo que hay que hacer es madurarla y no dejar que las cosas sean tan perennes, ha de empezar a ser mucho mas caduca, porque mientras mas caducas sean las cosas mas rico va a ser todo, eso en realidad son las microfugas. Una cosa es constatar para hacer las cosas perennes, sería un bloque, y una microfuga es todo lo contrario, entender este bloque desde dentro, porque tu formas parte de este bloque, y hacer un pequeño agujero para dejar salir algo,... son como prótesis. En este sentido de las prótesis, tiro un poco por el rollo de Toni Negri, que decía que para intentar aportar algo de estética en un momento que es imposible, la única forma posible es aportando algo de poesía, esto son prótesis.. 'mis' prótesis son prótesis de un objeto, no de un sujeto, no son las prótesis de un sujeto con prótesis objetuales, serían las prótesis de un objeto con prótesis subjetivas, y es ahí donde entra el espectador. Yo soy Alberto Gracia, el que firma, pero son las piezas las que hablan. Yo puedo hacer una performance y explicar mi proceso de trabajo a raíz de ser un objeto y hacer un objeto de mi mismo, a lo que llamo un héroe de bata y zapatillas, un héroe de casa, y en ese sentido si soy inocente, porque etimológicamente significa "desde dentro", pero claro, yo trabajo con la pura inmanencia. Con esto quiero decir que trabajo con los fantasmas que me vienen, que me aparecen, y a los que intento saltar o ostiarme contra ellos.

DG: Parece que estas intentado extraer una cierta esencia de ti mismo y de los seres que te rodean.

AG: Mas que extraerlas es mostrarlas, todo el mundo tiene esencia pero la esconde ¿que es un hombre? Un niño que ha aceptado sus limitaciones. El ser humano nunca va a desarrollarse del todo, hemos de auto-completarnos continuamente.

El hombre es un niño que se auto-limita buscando límites... esos serían los quistes de los que hablo, trabajar en el límite para supurarlos, jugarme la vida en este sentido. Tengo una pieza muy interesante que habla del nazismo y del niño que llevamos dentro. Esta pieza es un video muy corto y que quizás mucha gente no entiende porque no quiere, porque justamente está atacando a uno de sus cinismos. En el video sale una fregona, un elemento de orden y limpieza, y un pentagrama, que es una advenimiento del mal. Hablo de que lo que es el verdadero mal es querer ordenarlo todo, cuando en realidad estas ensuciando para tapar la transparencia de este. Todas las instituciones hablan del orden como algo bueno, y del caos como algo malo, en este sentido lo estoy invirtiendo, después de gravar este pentagrama con la fregona lo invierto en el tiempo, y pongo un discurso de Musolini..., borrar, ordenar con un elemento de orden...estoy ensuciando para borrar ese penta-grama Hecho. Los nazis son los mas malos de la historia, pero en realidad querían ser los mas buenos, querían ordenarlo todo...Aquí es donde se ve la inutilidad de establecer una moral y la esencia de la teoría del mal de Baudrillard (por ejemplo). El dolor y la estupidez son insuperables.

DG: Parece que estés hablando de actos hipócritas...

AG: Si, hablo de cinismo continuamente, esto es una cruzada no heroica contra el cinismo contemporáneo, y partiendo de un cinismo real, de un cinismo químico. Este cinismo a lo que se dedica es a destapar las cosas, A meter el dedo en la llaga pero con una forma cariñosa, porque en realidad os quiero, y si os tengo que pegar de hostias o pego de hostias... es así, no es que ponga cara de buen chaval, es que soy un buen chaval (risas).

DG: En tu obra se habla alguna vez de interactividad, cosa que no estoy de acuerdo, porque interactividad como tal significa un intercambio o un flujo de información. Dentro del texto he puesto tres ejemplos de interactividad. Tu obra es interactiva, no lo es...

AG: Creo que no es vinculante, pero la interactividad siempre existe dentro de las galerías de arte o centros de arte. Una persona cuando entra esta predispuesta a interactuar con las cosas. Yo intento democratizar mucho mi arte. Es cierto que trabajo a nivel conceptual a priori, pero no se muestra en mis piezas, parecen de una persona espontánea, porque en realidad también lo soy, pero trabajo mucho mi discurso...menuda contradicción (risilla)

DG: No obstante, es interesante esa idea de la que hablas en al que una persona esta dispuesta a ir a una galería y a interactuar, comprender o descifrar algo de lo que está viendo. Antes hablaste de que tus piezas también funcionarían fuera de un formato expositivo...

AG: Tenemos el ejemplo de la pieza de la lengua, es totalmente interactiva,...

DG: Todo esto me resulta muy triste...

AG: No es nada triste, es muy cómico, porque la tragedia a través de la ironía se transforma en sátira, y la comedia a través de la ironía se transforma en gesto, en mimo, y la rapsodia, que es una forma de trabajar muy post-moderna de voy pellizcando de aquí y allí y coso al final, a través de la ironía se transforma en comedia, pura comedia...Estas tres formas son las tres formas de representar el espectáculo, yo trabajo con esto, y para conseguir estas tres formas lo hago a través de la ironía. ¿Que es la ironía? Una forma de objetualizarme a mi mismo y ver las cosas desde fuera. En realidad estoy viendo las cosas desde fuera, nadie sabe quien soy , Ni yo mismo lo se.

Conclusiones

- “Soy anti-relacional”
- “Los artistas estamos para hacer chispas”
- “Desarrollo una vida que sirva para algo”
- “Soy un objeto de mi vida”
- “Planteo alter-egos que intentan cosas”
- “Las piezas funcionan como un espejo”
- “Si das una patada a uno de mis objetos es que eres muy fuerte”
- “La velocidad implica ser frágil”
- “El dolor y la estupidez son inherentes al ser humano”
- “Planteo cosas universales desde un punto de vista narcisista”
- “La pieza es el espectador”
- “Las piezas funcionan como un espejo”
- “Hablo continuamente de cinismo”
- “Si estas subido te tomas un Trankimazín”

NEON INSTALATION

**Guillermo Pfaff
Barcelona 2010**



Homenaje a Dan Flavin: el artista como ser que reconstruye un discurso

Cuando hablamos de homenaje hablamos de conmemorar trabajos de personas que han hecho mella en nosotros, que nos han aportado algo para elaborar discursos posteriores. En realidad se trata de re-afirmaciones de estados de pensamiento. No obstante, la noción de homenaje se ha dirigido hacia la idea de aludir a la obra de un ser para glorificarlo, para reafirmar un estado de beatificación por parte de la sociedad. Muchos de los homenajeados no han sido glorificados durante sus vidas. Todos sabemos que después de nuestra muerte todo se ve mas bonito...La ficción que se crea alrededor del homenajeados no es mas que una fórmula para, al parecer, no sentirnos culpables por nuestras propias vidas, de las que hemos de tomar ejemplo de alguien...pero ya basta, porque no esta bien hablar mal de los muertos, no pueden defenderse y es pecado.

¿De que nos sirve un homenaje si ya sabemos que el homenajeados es alabado? Para recordarnos lo insignificantes que somos y para tener un ejemplo de comportamiento, vida y obra.

En esta ocasión, el trabajo de Guillermo Pfaff, nos enseña, en parte, un pequeño homenaje a Dan Flavin. Un artista que homenajea a Mondrian, Matisse, Calder o Newman, y ahora él es el homenajeados. Respecto a la obra de uno de los precursores del minimalismo, varias cuestiones: Si consideramos la luz como un factor místico y religioso ¿es lícito tratarlo desde una obra industrializada y serializada?. Respecto al uso de este material, ¿que es lo que tiene importancia, el fluorescente como tal o el uso del mismo para generar espacios?.

Pero me da a mi que la obra de Guillermo va por otros senderos...Haciendo alusión a una de sus cuestiones (Es evidente que consideramos como pintura figurativa la que representa un paisaje con la Torre Eiffel, ¿por qué no asimismo con la pintura que retrata una instalación de Dan Flavin?), hemos de poner encima de la mesa, varios mecanismos que legitiman un sistema estético que forma parte de una memoria colectiva. La cuestión no deja de intrigar, ¿que hace que una representación de un cuadro de Vincent Van Gogh quede bien en un comedor de los 90'? Obviamente las cuestiones de la estética cambian, y vuelven, pero con otro velo y otras lecturas. Aquí hablamos de un tema generacional, y por tanto, de la educación y de la mirada que se establece entorno a unas promociones de ciudadanos que quedan relegados a un sistema estético implantado por varias instituciones que aun no sé cuales son...si la televisión con sus soap operas (pudimos ver varias láminas impresionistas en la escalera de Nacho, en "Médico de familia"), o las tiendas de chinos al lado de los gatos que parece que te peguen con un brazo...

¿Cuales son las cuestiones generacionales desde un prisma estético, que cambia en una sociedad?

Hablando desde el campo del arte, la cuestión de Guillermo sorprende, primero porque es cierto, y segundo porque ves que uno mismo no se toma la representación figurativa en una obra, de un espacio artístico, como algo que solo es una figuración. Pintar una galería de arte o pintar un museo, tendría que ser lo mismo que pintar una marina, o una plaza de un pueblo ¿no?. ¿Porque en cuanto vemos la institución de por medio nos empiezan a funcionar unos mecanismos de análisis que seguramente, poco tienen que ver con esa representación?. ¿Estamos yendo mas allá de lo que no toca?. Esto me recuerda a una anécdota personal. Un día, en la clase de volumen, donde moldeábamos barro, yo, aburrido, estaba haciendo un cenicero, sin mas, solo un recipiente redondo para dejar las colillas, porque todos mis compañeros y yo siempre las tirábamos al suelo. Al dejarlo secar, para poderlo empezar a usar al día siguiente, la profesora se acercó y empezó a hablarme de Tom Carr, Chillida y Calder, yo escuchaba pero no acabé de entender porque hablaba conmigo de esos autores. Ella sabía que nunca me interesó la escultura, y menos el barro. Después empezó a hablarme de esa "obra" que estaba haciendo, y yo le dije que era una cenicero para mis compañeros, sin mas. Ese año suspendí escultura. Ejemplos como estos hay muchos desde una prisma post-moderno. Ejemplos que ponen en cuestión mecanismos con los que desciframos sistemas artísticos que nos aportan información personal que de alguna forma nos motiva. Pero visto desde otro punto de vista, ¿porque ese cenicero no podía motivar a mi profesora?, ¿quien dice que no pueda interesarme mas la cartela que el cuadro?. Pero vamos a dejar de hablar de estas cuestiones de neo universitario de Bellas Artes..no quiero empezar a creer otra vez que todo es arte...

El tema de fondo en todo este entramado, es el público y la interpretación de la obra. Hablar de arte, nos lleva a hablar de público, porque sin el público el arte no existe, básicamente porque nadie lo ve. Hablar de arte también lleva a hablarnos de unos profesionales que descifran o traducen una obra. Unos profesionales que rodean a la obra, ya que en raras ocasiones el artista es el que cumple la figura de interlocutor hacia el espectador. Podríamos hablar de que el artista toma esa arma para generar piezas que muchas veces ni él mismo conoce, y posteriormente, se genera un estado de permisividad por parte de la institución que traduce, y del artista que se "aprovecha" de estos mecanismos que conoce para buscar una hipotética gloria repitiendo mecanismos que funcionan y que se aceptan porque se ven maravillosos.

Después de este engranaje del sistema artístico, las nuevas generaciones de artistas acaban pensando que todo puede ser arte, o lo que ellos dice que es arte, lo es, y la crítica y la expresión se ponen por encima de la comunicación y del ofrecimiento de preguntas verdaderamente importantes al espectador. El espectador acaba confiando ciegamente en la institución como sistema que filtra "que es bueno" y "que es malo", cuando hay unos objetivos, mayoritariamente econó-

micos, que rigen la visibilidad del arte. Y volviendo al inicio, lo que vemos es lo que existe, y lo que existe es lo que es. Un sencillo juego de confianzas en nuestros ojos...

Por no hablar de la popularización del arte, que lleva a banalizar cualquier idea que nos parezca fuera de lo común, interesante o reivindicativa. Viviendo en un relativismo cultural, se realizan practicas que pueden enmarcarse dentro de un contexto mas o menos artístico, y esas prácticas tienden a considerarse arte. Como estos trabajos discurren en el campo de la creación, forman una conglomerado piramidal, donde la jerarquía del artista está por encima de cualquier razonamiento crítico entorno a la obra expuesta. Ya sea porque arrastramos nociones del artista-genio, o porque el centro debe lucrarse de trabajos para mantenerse vivo. La obra del artista se expone pasando unos "filtros de calidad", llamados comisarios o expertos en arte, que seleccionan trabajos a los que se les da demasiada importancia. Tampoco me gustaría pensar que dichos seleccionadores, caen en un juicio kantiano, y reclaman a la obra una formalidad estética, para saber que es bueno o que es malo en arte. Aunque esa admiración por el artista que parece estar arriba de esa pirámide, solo es por un cierto público, ya que los creadores de los trabajos dan toda la responsabilidad a los seleccionadores, para poder evaluar su trabajo. Demasiado compromiso por ambas partes...

Cierto es que todos tenemos derecho a realizar cosas que nos gustan, no trato de quitarle a nadie esa carga, pero reconozco que el arte, o mejor dicho en el arte europeo, a menudo, se llega a puntos donde la individualidad del sujeto que forma una sociedad, tiene como efecto secundario, el derecho a que se le reconozca su trabajo, aunque solo sea una vez en la vida.

En cuanto se difunde una idea, se transforma, y se adapta a criterios sociales que a menudo son cuestionables. Esto es lo que está pasando en el arte: pretender mercantilizar el fenómeno artístico hace que éste se desprenda de un hábito profesionalizador que se exige desde el sector artístico.

Esta obra de Guillermo, "Neon instalation", descifra de alguna manera todos estos dispositivos. que legitiman cuestiones de aceptación como sumisión: vemos una representación con una composición en diagonal de unos fluorescentes que aluden a Flavin. Este perfil casi fotográfico, solo pretende ser una representación alegórica a una obra mitificada dentro del mundo del arte. Esta obra esta conectada mediante cables eléctricos a otra obra que representa otros fluorescentes. Estos dibujos son esbozos de algo funcional y "real": unas luces que dan luz para que podamos ver cuando esta oscuro. Tenemos por tanto dos perfiles de un objeto, un objeto artístico, y otro objeto sin mas.

Que entre ambas estén conectadas me intriga, ¿existe una conexión de forma-figura entre ambas? ¿que valor tiene un fluorescente de Flavin y uno que pueda comprar en Servei Estació?. La codificación artística, por supuesto... Cuando un objeto está en un espacio artístico es que es arte, porque el marco que lo sustenta lo verifica como objeto posee artisticidad. La cuestión de fondo en este entramado de preguntas, es que dicha morfología artística a través de una obra, se adquiere mediante la lectura de la misma en una institución que lo legitima, que es lo que dota a la obra de un verdadero significado. O lo que es lo mismo: la construcción de significado viene dada por la observación, que gira entorno a "mitos" como la galería, o el artista como sujeto que tiene algo importante que decir.

No obstante, con la evolución de los sistemas artísticos de trabajos que salen de la galería para mostrarse a la calle, que últimamente son muchos, me surgen algunas preguntas:

¿Los espectadores o usuarios de estas "obras públicas", leen la obra, verdaderamente como tal? ¿podrían compararla con una obra de un artista que esta en una galería?

¿Se vuelve populista un arte democrático? ¿porque salimos de la galería para luego volver a entrar y mostrar lo que hemos echo fuera? ¿se trata de un estudio de campo de unos sujetos a lo conejillo de indias? ¿hemos de entender el arte como un código mas que como un lenguaje de expresión (porque lenguaje de expresión puede ser un cuadro de punto de cruz echo por mi madre)? ¿la institución universitaria asegura unos buenos artistas?.

La generaciones de las que hablábamos antes cambian, y esto parece que quiera cambiar la noción creativa por una reivindicación en voz baja, porque somos conscientes que ir de artista malotes vende, y que sin el mecanismo artístico, nuestro trabajo no queda legitimado. Somos unos gamberros desde un barrio de Berverly Hills...

Pero volviendo a las cuestiones de la obra que se expone, vemos que el juego de la mirada tiene un importante quehacer para reconocer una obra. En este sentido la obra queda supeditada a un estado político que cumple una función de verificación y reconocimiento. Y es por parte del espectador, que ese sistema politizado de la obra, se confirma, porque en el público está la confirmación de que dicha obra lo es por su naturaleza. Y es aquí donde la figura del crítico queda relegada a un mero profesional del arte que verifica contenidos como un acto informativo y no como un sujeto que cuestiona y genera diálogo. Eso ya no interesa...

¿Estamos delante de un estado de división entre la obra y el público?

¿Que diferencia hay entre el público de prensa rosa y el público que va dispuesto a confirmar y confiar en la institución?

¿Porque no se considera interesante hacer una exposición en una planta de iluminación de Ikea como homenaje a Flavin?

¿El artista necesita ser traducido por la institución?

¿Es nuestra generación de artistas unos creadores que esperan ser descodificados para poder ser entendidos por el resto, y de paso, para poder entenderse a ellos mismos?

¿Que dispositivos necesitamos para reconocer una obra?

¿Hemos de volver a un estado mas permisivo o mas riguroso y crítico?

¿Donde queda el diálogo de las obras?

¿Una obra ha de explicarme como un bobo, y hacerme callar porque no he adquirido valores culturales suficientes para desmitificar una obra?

DG: El texto que propongo entorno a tu obra, habla sobre el homenaje que haces al artista Dan Flavin. Me gustaría que me contarás sobre de qué manera enfocas esta obra llamada "Temporary Neon Instalation"...

GP: Esta obra que presento se llama "Neon Instalation", porque el proyecto consta de diversos trabajos. Básicamente el proyecto se bifurca en dos piezas, por un lado "Temporary Neon Instalation", y por otro "Constant Neon Instalation". Básicamente, podemos diferenciar las dos vertientes que se retroalimentan el neón puesto en una sala de exposiciones como obra de arte y el neón usado en la vida cotidiana. Esta comparación o puesta en escena a la vez, es lo que marca estas dos vías de trabajo: temporary i Constant. Pero para simplificar es una obra en concreto "Neon Instalation"...

DG: Hablas del fluorescente como una metáfora para poner en cuestión los discursos que tenemos acerca de la mirada hacia un objeto, como un objeto artístico o como un objeto de uso cotidiano. ¿Porque usar a Dan Flavin para contar esta problemática? ¿hay algo que te mueve a homenajearlo?

GP: El tema del homenaje, que es algo que introduces en el primer párrafo del texto, es algo que siempre he tenido en cuenta, pero no desde una perspectiva rigurosa y estricta tal y como se entiende el homenaje. Me han interesado artistas y movimientos como por ejemplo los apropiacionistas, los cuales han adoptado obras de arte y las han reproducido, que han trabajado el concepto de la copia o la reproducción en serie. Todo este tipo de artistas me han interesado y me han influido en otras obras. En este sentido Dan Flavin encajaba muy bien, tal y como mencionas en tu texto, porque ha homenajear a otros artistas...este es el concepto de apropiacionista, el artista que llega a convertir en una pieza un homenaje a otro artista basándose a veces en la representación formal de esa misma obra, y a lo mejor cambiando alguno de los elementos, considerando a la pieza inicial arte como tal, se puede crear otra cosa con otro discurso...Luego hay artistas apropiacionistas que han hecho a una obra de un artista homenajearlo a otro artista, han hecho una copia, una tercera versión.

DG: Hay una cosa que me preocupa entorno a esto, que es el hecho de homenajear, como planteo en el texto, es el de glorificar el trabajo de alguien como ejemplo de vida y obra. No obstante, con esta obra hay algo que me pregunto, que es el hecho de mostrar desde un espacio artístico o institución, el homenaje de un artista que también es institución. Por tanto acabas glorificando a un artista desde un institución para continuar glorificando a un artista que ya esta mitificado...

GP: Claro, eso sería redundante, que también es concepto interesante, pero en realidad hablamos de homenaje este es un poco el uso que yo le doy a la exposición de cara hacia afuera, aunque para mi representa otras cosas...con estos homenajes me planteo cosas como: la propiedad de los estilos, incluso el confirmar que uno puede trabajar de forma distinta, porque no tienen una propiedad, una denominación de origen o una identidad concreta sobre estos estilos, o sea, que se puede trabajar con diferentes estilos. A mi es una de las cosas que más me interesa, y de hecho, en esta obra se ve muy claro que se plantea con dos representaciones de una misma cosa con estilos totalmente opuestos. Esto se ve potenciado seguramente a la hora de representar un fluorescente desde un prisma artístico y un fluorescente desde un prisma de objeto cotidiano y lo que estoy planteando es la representación de dos objetos iguales con estilos y valores diferentes.

Hacer un homenaje de un artista en un momento dado, y desapropiarme o desvincular ese estilo de mi mismo...me refiero a coger a un artista y coger también sus rasgos estéticos, me ayuda mucho a despersonalizar ese estilo y decirme: esto que hago se parece a un Dan Flavin, por lo tanto no es mi estilo porque tampoco soy propietario de un estilo. Esto es lo que me interesa mas de esta pieza en concreto. De hecho mas libre me siento cuanto mas desvinculado estoy de ese estilo, y si pasan tres años y sigo haciendo obras, y cada vez la gente me identifica menos con un estilo, mas libre me sentiré a la hora de crear...

DG: Eso es una actitud muy interesante por tu parte, sobretodo por la libertad del propio artista en no ceñirse a algo, y sobretodo de no generar trabajos a partir de un estado en el que ya se ha ceñido, porque acaba siendo restrictivo...

GP: Hay ejemplos de otros artistas que lo han echo de otra manera, que para mi han sido muy interesantes...puedo mencionar así de memoria a Kippenberger como artista que lo ha echo con la pintura, pero que trabaja con otras disciplinas, y que encargaba cuadros a otros pintores, les decía las medidas, la descripción, el título, el objeto que él quería representar, se lo explicaba bien, con detalles, con una redacción. EL pintor era un pintor de oficio, talentoso, y éste mismo lo representaba. De esta manera, Kippenberger huía de todo tipo de vicio, de rasgo, del trazo, y en definitiva lo que mencionas en el texto, se aleja de la figura del genio. Muchas veces el genio lo es por una característica, porque por ejemplo le tiembla el pulso...y a mi estas cosas me parecen completamente anecdóticas en todo caso...

DG: En ese aspecto cabe destacar que dependemos mucho de una figura que nos descifre o que nos traduzca nuestra obra al resto, porque seguramente una persona que ve eso y que no es un "profesional" artístico, entre muchas comillas, no obtendría los mismos resultados conceptuales o las mismas ideas que otra persona. Y eso si me resulta interesante,

porque entorno a esa figura del genio mitificado, de la que has hablado...la pregunta que me viene es la siguiente: el echo de que cojas a un artista tan mitificado como Dan Flavin, y sobretodo que cojas un fluorescente, que no sabemos si en realidad la pieza es el fluorescente o la luz que emite, y que nosotros podamos comprar porque consideramos a Flavin el precursor del fluorescente como objeto artístico, y no del espacio luminoso que genera...la cuestión es si desmitificas la obra de Flavin...¿es un intento por desmitificar tu obra para que pierda valor?

GP: Bueno no, en realidad la elección de este artista responde a varios elementos. Uno de ellos, que de alguna manera responde a tu pregunta en negativo, en el sentido de que yo no escojo a este artista por esta razón, es que básicamente he escogido a Flavin por unas cuestiones estéticas que me cuadraban. Yo tenía una idea pero tenía que encontrar a un artista que cuadrara con una representación estética que yo quería hacer, que hiciera a través de un elemento que existía en la cotidianidad, un objeto artístico...después hay otros elementos que me han ayudado a escogarlo, como por ejemplo que hubiera tenido una conducta en su época creativa, como la de trabajar mediante otros artistas que con otro medio, y que él había transgredido el medio del cual hacía el homenaje...en realidad se trata de un seguido de cuestiones que me han llevado a él. Hoy puede ser Flavin pero mañana puede ser otro...no creo que tenga que ver con su mitificación, o que se mitifique mas o menos...

DG: Si, pero por parte del espectador seguramente hay un recuerdo o alusión a la obra de Flavin...

GP: Claro, aparece el nombre...pero es imprescindible que aparezca para hacer el juego conceptual al que quiero invitar, pero en realidad la última intención es la del homenaje, porque en realidad el homenaje como tal es la excusa que me sirve para apropiarme de un estilo o una estética y despersonalizarlo porque le atribuyo otro nombre, y así a la vez, sentirme mas libre de hacer un fluorescente a modo de dibujo de lápiz y sombra como lo contrario...

DG: Esa postura que tienes entorno al fluorescente esta bien...y esto me recuerda a una pregunta que se ha realizado muchas personas en la época post-moderna, ¿donde queda el objeto cotidiano artístico que ya ha entrado dentro de una galería?. Creo que con tu respuesta y actitud hacia estos objetos eres una buena respuesta, porque desde un prisma artístico seguimos considerando a esos objetos de uso cotidiano como unos posibles objetos artísticos, y no como objetos artísticos como tal...y eso nos permite seguir construyendo objetos con otro discurso comprados en Servei Estació por ejemplo...Hay una cosa de la que quería hablar, y es de los mecanismos con los que desciframos objetos artísticos que nos aportan una información personal y nos motivan, como es en este caso tu pieza...Las personas que no conozcan a Dan Flavin no podrán ver ese objeto cotidiano como un objeto artístico...

GP: No hay que olvidar que yo lo pinto, entonces ahí ya hay una cultura en la retina de todo el mundo que facilita mucho esa invitación o acceso del público como tu dices. A mi personalmente me ha gustado mucho una cosa del texto, y es que la institución avala de alguna manera lo que es arte y lo que no es arte. Es un tema muy interesante, que no deja de ser una extensión de lo que planteaba Duchamp con su urinario, quiero decir que lo que él determinaba era arte pero condicionado a que una institución dijera que lo era, y se lo expusiera, y que todo un mundo o todo un gremio, como lo queremos llamar, creyera lo mismo...La ventaja que yo tengo respecto al espectador profano, por llamarlo de alguna manera, es que yo lo pinto, y al pintarlo, hay un acercamiento por parte del espectador, y sobretodo que se plantea menos dudas. Luego gustará mas o menos, habrá unos discursos u otros, si es fácil, si no lo es, pero normalmente cuando el espectador ve algo en una tela lo identifica mas como arte que otras expresiones o soportes que si forman parte de la cotidianidad, como el vídeo, la fotografía...que creo que no tienen porque avalarse mas, ni tiene porque tener mas argumentos que la pintura, pueden tener los mismos, lo que pasa es que si que a veces pueden llegar a malas interpretaciones estas piezas, por parte de esos profanos, insisto...

DG: Esto me recuerda a los cuentos "*Recuerdos de Polonia*", de Witold Gombrowicz. En una parte habla de que a los espectadores se les ha enseñado que la Mona Lisa es bella y ha de verse y contemplarse, mientras él mira como los espectadores atónitos miran el cuadro. Yo creo que también haces un poco de traslado con la pintura en este aspecto, porque usas un lenguaje "popular" que la gente puede identificar como arte...

GP: Si, esto ya es muy personal, pero yo creo que es un lenguaje, un soporte muy cómodo para investigar, sobretodo porque ya se presupone que es arte lo que se pinta con óleo en una tela. Entonces esa obviedad o aval que me da el soporte, me permite arriesgar mucho hacia el público profano. Yo ya se que al entendido en arte no le importa demasiado esto, yo me siento cómodo con este soporte...

DG: Seguramente, el especialista le da otra vuelta a la tuerca...sería como esculpir en mármol blanco...

GP: Exacto, a veces usar materiales mas experimentales te sirve para unas cosas y llegas a conseguir unos resultados concretos, y a veces los materiales mas tradicionales te permiten llegar a otros lados...pero no le tengo apego a ningún tipo de soporte. De echo, yo estudié fotografía, y empecé cuando era analógica, o sea, yo dejé de hacer fotografías en analógico y volví cuando salió lo digital. De alguna manera todas esas complicaciones que tenía alrededor, que si el revelado, que si el tanque...todo eso me distanciaba un poco, y sobretodo, como yo tenía incertidumbres de poderme ganar la vida con esto, que aun las tengo... siempre había pensado que con un lápiz y un papel podía expresarme, y eso me atraía mucho...

DG: Quizás volviste a la fotografía digital porque veías un resultado directo, como en la pintura...

GP: También, y sobretodo porque lo tengo al alcance de la mano...ahora me alejo un poco del tema, pero tenía muchos amigos skaters, no se si es porque eran mas gamberros (risas), y una de las cosas que les envidiaba un montón, es que su pasión, su vocación la tenían al alcance de la mano, podían salir de casa y patinar, haciendo su deporte favorito...A mi si me gustaba el fútbol necesitaba once personas...y esto es un poco lo que me da la pintura, eliminar la incertidumbre. Con un bolígrafo y un papel ya puedo trabajar, y quizás he tirado un poco por ahí...pero a parte de esto no tengo ningún apego hacia un soporte, al contrario. Si tengo un idea, que las buenas ideas escasean por cierto, y si una idea se aguanta en un soporte lo voy a utilizar y si se aguanta en otro...

DG: Hay otra cuestión que me encanta, es esa pregunta sobre lo figurativo de la Torre Eiffel...Cuando tratas esa cuestión vas por la educación estética que tenemos asumida

GP: En realidad lo que digo es que una representación de la Torre Eiffel se considera una pintura figurativa, en cambio una representación de una instalación de Dan Flavin se consideraría un cuadro abstracto, por los ángulos, formas colores, luces y tal. Quiero incidir en este tema un poco por lo que hablábamos antes, yo creo que en realidad la tradición de la pintura abstracta (en sus inicios) no ha sido mas que una teorización, y según quien me oiga me mata. Pero si creo que gracias a esa teoría acerca de la geometría, las líneas, colores etc. Ese estudio ha llegado a aglutinar la creación artística, ese estudio sobre la abstracción tambien puede aplicarse a al pintura figurativa. De alguna manera también me interesaba esa confusión entre el pintar una instalación de fluorescentes y la plástica final o resultado, que se parece mucho a una pintura abstracta, aunque en realidad es un engaño, y es una de las cosas que me interesan, porque en realidad la pintura, la fotografía etc. también puede usarse como engaño. Como es una representación de algo que existe, pues es una pintura figurativa, tal y como es una pintura de la Torre Eiffel, y que no lo consideren no quiere decir que no lo sea.

DG: Esto que estabas comentando acerca de la pintura abstracta y la teorización de la misma, puede aplicarse también a todo el arte contemporáneo, porque la mayoría de las cosas tienen un discurso detrás. Tu pasas por al lado de un container y puedes ver algo que no le prestas ni atención, pero en un espacio artístico si, porque ese objeto tiene un valor teórico que se le aplica y que después puede descifrarse. Y eso creo que como efecto secundario, hay un paralelismo entre le público y la pieza, y se toman actitudes de rechazo hacia la creación contemporánea, y además parece ser que la gente se enfada porque no lo entienden. Todo el arte contemporáneo es una mera teorización, en parte porque no tratamos cuestiones estéticas como algo principal.

GP: También es un problema que es muy de aquí, hay una falta de un compromiso didáctico, tanto desde el punto de vista de los artistas, pero creo que sobretodo desde el punto de vista de las instituciones y de los curadores, críticos, de la gente que programa exposiciones. Creo que podría hacerse una labor didáctica, y claro, empezaría en las escuelas y acabaría en las exposiciones. Yo entiendo que la gente se indigne cuando no lo entiende, lo que pasa es que también por otro lado pienso, que si yo cojo un libro de física cuántica y me lo leo no entenderé nada, pero eso no lo desacredita. Hay obras y tendencias artísticas que requieren de una preparación previa antes de verlas. El error quizás está en el que prepara esa exposición y la vende para todos los públicos, o de que no haya una sala previa donde explique según que cosas...en este sentido quizás falla el modelo museístico que tenemos, o el modelo de galerías o de lo que sea...A veces, seguramente por tomar algún atajo, y vender cierto arte por su estética o por una cierta moda, pero saltándote toda la parte didáctica, y a lo mejor siendo muy rentable este proceso porque realmente el coste es cero, y de paso has puesto de moda a un artista y estás vendiendo sus piezas como churros, pues eso luego paga un precio. Quizás el paso siguiente, el del discurso de la obra, pues la gente no lo acepta porque no ha aprendido a leerla bien, porque ha aceptado una cosa a ciegas...

DG: No se si te estás refiriendo un poco a galerías como Iguapop, me parece muy estético lo que hace y bonito ahora mismo peor dentro de diez años eso no tendrá ninguna validez porque solo se basa en la estética...

GP: No me refiero tanto a eso...me refería mas a una responsabilidad de los estamentos mas serios y propios del arte, hablo del que se inicia en las escuelas, y que tiene que ver con la programación de los museos, y que tiene que ver con las disposición de las exposiciones, y insito con el ejemplo, tu no puedes darle a alguien un libro de física cuántica y que lo entienda de buenas a primeras. Es responsabilidad del entendido y está en manos del entendido darle primero un libro que lo inicie en ese tema y luego ir subiendo de conocimiento, Es a esa responsabilidad d a la que me refero...

DG: ¿Los artistas somos un poco responsables de ello?

GP: Si, también lo somos, pero claro, un artista abarca a lo que abarca, y si te dedicas a una cosa en concreto no vas a frenar tu otro trabajo, no vas a ir hacia atrás, porque quizás has de explicar cosas que al igual no se te da bien explicar... cada uno sirve para lo que sirve y es ese sentido yo no me considero un artista complicado. Creo que me sentiría mas cómodo en ese espacio entre dos aguas...Podría sentirme cómodo como un artista-puente. A lo que me vengo a referir es que también me gusta el diálogo con los profanos, y además lo tengo en cuenta. No solo trabajo para gente del mundo artístico, me gusta pensar que también trabajo para otro tipo de gente.

DG: Esto me recuerda a una de las preguntas que planteo al final del texto, que plantea si una obra ha de explicarme como un bobo, y hacerme callar porque no he adquirido valores culturales suficientes para desmitificar una obra...en realidad estoy hablando de esos profanos que a menudo son dogmáticos...

GP: Claro, aquí creo que te has equivocado y me he equivocado al usar la palabra profano, porque tiene una connotación religiosa que ahora mismo me contradice. Es que no creo que tenga que haber dogma en el arte, no creo que tengas que creer las cosas porque alguien las dice, precisamente por eso ahora recalaba la palabra "didáctico" en el arte, que tenía que serlo y tener un proceso didáctico desde el principio, mas parecido, por ejemplo, a la educación del arte que hay en Alemania, en donde puedes estar hablando de arte contemporáneo con un abogado...aquí es difícil. Hay gente con formación cultural y académica, con conocimientos, carrera universitaria, e inquietudes culturales, que van a una exposición de arte contemporáneo y son personajes completamente ajenos a eso y esto no pasa en todos los países...

DG: Creo que es una cuestión de valores, porque nosotros mismos no nos creemos lo que estamos haciendo, no lo valoramos, siempre pensamos que lo de fuera es mejor. Escribí un artículo sobre el ¡BAC! al que no dejaba muy bien. Como es una convocatoria internacional, participan artistas internacionales en parte porque el CCCB necesita apoyo para dar veracidad a esas obras...parece que así nos creamos mas las obras...creo que la cosa va un poco por ahí, aun vemos la figura del americano os saludamos con alegría, como alguien que trae cosas buenas...

GP: Puede ser, lo que pasa es que yo en este sentido soy bastante pragmático. Siempre he comparado la movida del arte a la sociedad científica. No encontraremos individualmente grandes explicaciones ni grandes conclusiones, mas bien aspiramos a poner un granito de arena para que sume a un discurso, que ya es difícil eso...Por eso mismo no creo que aquí entre ningún dogma ni ningún acto de fe, ni ningún misterio que no sea abarcable por la lógica. Entonces, como así lo veo bastante claro, creo que funciona así de manera bastante clara...creo que lo que sí ha echo daño es la educación que hemos tenido respecto al genio en el mundo del arte, como por ejemplo los flamencos tienen "el duende", y todo esto son cosas que excluyen bastante...

DG: Como un artista mitificado como por ejemplo Dan Flavin...

GP: Si...

DG: Háblame un poco sobre las cuestiones de significados, o lo que es lo mismo, la construcción de significado que viene dada por la observación, eso que hablamos antes acerca de los mitos del fluorescente como objeto artístico y como objeto común, y sobretodo, porque unes estos dos objetos mediante cables.

GP: Lo uno por cables, básicamente, porque lo uso como metáfora de algo que une a dos cosas, y en esta obra queda perfecto, porque los dos objetos se conectan con cables de corriente para funcionar, pero de alguna manera ha sido mas circunstancial. Esta obra la podía concebir sin estos cables, lo que pasa es que al tratarse de una exposición colectiva en la que yo planteaba una obra que estaba adscrita a dos estilos completamente diferentes, incluso contradictorios, si no unía de alguna manera estas dos obras podía crear una confusión al espectador, al pensarse que era obra de dos artistas distintos en una primera observación, aunque lo pusiéramos en la cartela. El echo de unirlas con cable eléctrico ya no deja espacio a la duda. Los espectadores verán, automáticamente, que hay dos representaciones contradictorias de un fluorescente, dos representaciones de estilos contradictorios, pero que forman parte de la misma obra...

DG: ¿Que pasa si el espectador no descifra que la primera pieza hace alusión a Dan Flavin?

GP: No pasa nada. Es como cuando hablábamos de los libros de física cuántica...que el espectador no descifre toda la profundidad y todo el significado de la obra, pues se quedará en otra superficie tan válida como la del espectador mas experto. A lo mejor le gusta estéticamente, y esperemos que si es así, ese gusto le lleve a investigar un poco, y a descubrir mas cosas y a poder salir contento de la exposición, o a poder reflexionar dentro de un tiempo sobre ella. De echo creo que las obras tienen que ser así, no tienen porque ser tan planas como entenderlas o no entenderlas. Me suelen gustar las piezas en las que hay cosas que no entiendo, en este caso me gusta como acabas el texto, con una batería de preguntas.

DG: Creo que eso está bien, porque tendemos a no dar muchas preguntas al público, y en tu obra se plantean muchas preguntas. Estaba pensando en que pasaría si sacáramos esta obra fuera de una sala...

GP: Esta es una de las reflexiones que haces en el texto, y que como artista me conmueven, porque en realidad son ideas que pertenecen a una manera de pensar concreta, y los artistas nos reconocemos así...claro eso de alguna manera es fantástico, poder darle una vuelta a la tuerca, buscar los límites, seguramente in situ se tendría que improvisar un poco como para que tuviera el mismo significado, para no caer en redundancias, para no ser demasiado obvio...pero de entrada no lo niego. Todo lo que experimente y busque límites, en principio me parece bien. Como dices en el texto, hacer un homenaje a Flavin en el departamento de iluminación de Ikea, pues claro me parece un confrontación contemporánea a nosotros, pero a la vez una idea casi postmoderna del arte...

DG: Le das mucha importancia a la individualidad del sujeto-espectador. Poniendo este mismo ejemplo de hacer un homenaje en forma de exposición en el departamento de iluminación de Ikea, seguramente pensará que esas piezas son para decorar su casa, y otra persona desarrollará otro discurso. ¿Debería haber mas subjetividad por parte del espectador?

GP: Pues no lo había planteado pero creo que si, porque si hubiera mas subjetividad querría decir que ha habido mas

formación. En cuanto mas formación y educación mas subjetividad...Yo en cierto modo me siento responsable también. Yo no soy gestor cultural, ni curador, ni programo exposiciones, pero mi responsabilidad la asumo. Creo que hay mucho trabajo por hacer, y ese es uno de los principales motores que tengo en el arte. A mi, mi discurso, repito, a mi, mi discurso, me interesa hasta un cierto punto. Puedo ser capaz de renunciar a mi discurso por otras razones...podría pasarme a la política en plan Joan Laporta (risas)...

DG: Está muy bien que aceptes renunciar a tu discurso por razones de peso...

GP: Bueno es lo que estas haciendo ahora como artista ¿no?. En esta exposición canalizas un discurso como curador en cierto modo...Lo que me vengo a referir es que a veces los artistas tenemos demasiado apego a nuestro propio discurso, y eso puede ser el principio del fin de un artista, el echo de darse demasiada importancia a uno mismo. Eso lo encuentro un poco anacrónico, yo desde luego, a mi discurso no le tengo ese apego. Puede ser que un día coja y pase de mi discurso. Seguiré vinculado a este mundo del arte, porque me gusta, pero a lo mejor paso de mi discurso, me niego a mi mismo y empiezo de cero...

DG: Serías muy valiente. Ahora recuerdo que el otro día me comentaste que a veces por puro placer, pintas una marina en Cadaquès, por ejemplo. Me parece una idea muy "romántica" el echo de dedicarme a hacer lo que me gusta y lo que quiero...Aunque si volvieras al arte y expusieras esas marinas en la Sala d'art Jove, no tendrían la misma lectura que si las expusieras en el Casal de Cadaquès, al lado de los cuadros de punto de cruz de la asociación de mujeres...

GP: Claro...y eso es muy interesante...es un elemento a reflexionar muy importante. En realidad la profundidad de la práctica del arte llega hasta lo que estamos hablando hoy. Yo puedo reconocer de que manera me lo puedo pasar bien, pero de que manera yo me lo pueda pasar bien tampoco es tan importante, es importante para mi y para mi vida. Ahora si hablamos del arte, creo que soy prescindible...(risas)

DG: Es una actitud muy humilde y eso me gusta.

GP: Pero es muy realista...la gente que piensa lo contrario creo que dista bastante mas que yo, toca menos de pies en el suelo...

DG: Yo también lo pienso, si ahora mismo me muriera tampoco pasaría nada (risas).

GP: Exacto, yo creo que esa es la actitud, por eso mismo antes lo comparaba con la actividad científica, y mas hoy en día. Por eso mismo digo que es anacrónico a la vez que irreal, porque con la comunicación tal y como la entendemos ahora, tu llegaras a unas conclusiones que otro las cogerá y les dará la vuelta, y las expondrá de otra manera, y a lo mejor sus conclusiones son interesantes para crecer en tu propio discurso, y tu propio discurso para que el de al lado crezca. Y yo por este motivo también estoy aquí en Hangar, porque un artista debe estar en contacto con otros...

DG: Volviendo al ejemplo de antes, que me ha parecido un ejemplo bastante claro para esta cuestión, es sobre el echo de exponer esas marinas pintadas por placer, en un lugar u otro, quiero hacerte una pregunta. Si consideramos que un artista ha de ser visible, para que su obra pueda existir, porque si no, no existe ni el artista ni su obra, o sea que es como si no hiciera nada, ¿crees que hay una adaptación por parte de las nuevas generaciones que mitifican artistas contemporáneos o anteriores, y hacen lo que sea a cualquier precio, solo por estar en una sala y existir?

GP: La pregunta es interesante, pero yo no tengo la respuesta (risas). Hoy hablaba con mi mujer con la que tengo mucho diálogo Ella es editora y se mueve en el mundo literario donde encontramos muchos paralelismos y a veces deberíamos tomarlo como referencia. Decimos que hay discursos que se comparten, y vivencias, y todo esto,..., Hablábamos de la contra de hoy en El País, un artista recién fichado en la galería Marlborough, David no se que, no recuerdo su nombre...y de alguna manera se definía como un artista pro-galería, Yo supongo que respondía a esa coletilla del debate que ha habido entorno a esta polémica con ARCO, supongo que hacía alusión a esto, porque tampoco se entiende que un artista de 34 años defina su discurso por eso y que el titular de una contra sea "soy un artista pro-galería", entonces cuando lees que hay tal conformismo respecto al arte joven y los estamentos que lo mueven y que aceptan a ciegas ese engranaje comercial del arte....a mi me sorprende un poco, porque una galería tampoco tiene una labor realmente didáctica, porque no veo que haya unos carteles en las galerías suficientemente claros para el espectador...Claro, son empresas privadas y pueden hacer lo que quieran, pero de alguna manera adoptan la voz de centros o de gurús del arte contemporáneo, y eso conlleva (o, si no, debería) una responsabilidad. Luego tienen carteles que dejan mucho que deseara a nivel de investigación...y no personalizo y tampoco me quiero ganar enemigos...

No se si esto responde mucho a tu pregunta. Yo no se si estos artistas se sienten cómodos haciendo esto para tener mas visibilidad, y están en las mejores galerías, pero desde luego, si no se hacen preguntas y no investigan, sus discursos no llegarán a ningún lado...

DG: Es que creo que la generación de los 80' somos una generación que buscamos la fama rápida para existir...hemos aprendido mucho de Britney Spears y de las Spice Girls...

GP: Puede ser...pero luego hay mucha gente que elabora discursos muy largos y potentes, que esta haciendo cosas

bien hechas, con discursos contundentes y elaborados, Que no busca resultados inmediatos... y que no llega a una fama rápida y vacía. Es que no lo se, lo único que se es que muchas de las cosa que veo en las galerías no me interesan, porque no veo que aporte cosas que yo como espectador exijo, y como espectador exijo que aporten algo al discurso, que sean permeables a la vida que vivimos, al mundo en el que vivimos, unos se proyectan a un nivel internacional y mas político y otros a nivel mas intimista...

DG: Que sean mas cercanos con sus discursos....

GP: Bueno que sean cercanos, herméticos, conceptuales, difíciles, fáciles, pero que se proyecten hacia algo...el artista que se proyecta a si mismo y se regocija en su genio y su figura, y en su trazo, y en una idea que tuvo un día y la explota hasta el final...pues no me interesa o me interesa poco. Y como este artista ya a opinado pues no hace falta darle mas la palabra, ya ha dicho lo que tenía que decir. Y esto sucede mucho porque beneficia al engranaje comercial del arte, la repetición, la reiteración, el cliente suele querer ir a una exposición y saber que es lo que va a ver, porque además lleva a un amigo y le dice que hace el artista, y si llega y hay otra cosa se decepciona. Luego a la gente también gusta decir nombres y entender...es un mal enfoque, por eso debería ser mas didáctico...

DG: Muchas veces la actitud del comprador es dada por una persona que le explica casi como a un niño, que es lo que va a ver, para que lo entienda y le guste, parece una palmada en la espalda para que se sienta listo...Hay países en el que ser artista se considera algo muy complejo...

GP: Esta bien que le tengan ese respeto de entrada, porque a veces eso puede ayudar a intentar entender obras que a veces no se entienden sin caer en la respuesta del rechazo. Hay arte que te entra a la primera y de forma muy fácil y hay otro al que le tienes que dar el beneficio de la duda, y esos diez segundos de observación, y a veces leerte un libro antes de visitar una exposición...y eso no esta mal, es diferente...Yo intento aplicarlo en mi vida, cuando voy a ver una película me la planteo así...

DG: Una cuestión de respeto hacia el discurso artístico...

GP: Después hay días en los que me levanto y pienso que el discurso artístico no es tan importante...ni el arte ni la pintura, ni nada, y piensas :- menuda tontería-, pero bueno voy haciendo, y ya tengo la vida montada así. Y hay otros días que no, que me levanto y reconozco que la cultura es importante para una generación para un país....porque en ocasiones ideas de un país entero están sustentadas por discursos artísticos o que han salido de esferas artísticas, y que posteriormente han penetrado en otros campos de la propia cultura...

Conclusiones

- El verdadero apropiacionista es el que hace una obra de una obra.
- Existe una cultura en la retina de todos que habla sobre que si algo esta pintado en una tela, es arte.
- La pintura es un soporte muy cómodo para investigar.
- Una pintura de la Torre Eiffel se considera una pintura figurativa, en cambio una de la obra de Dan Flavin puede considerarse como un cuadro abstracto.
- Hay una falta de compromiso didáctico que deriva a problemas de educación cultural en el arte.
- Mientras mas subjetividad mejor, porque quiere decir que ha habido mas educación artística.
- Los artistas debemos asumir nuestra responsabilidad sobre de qué manera funciona el arte en este país.
- “Me gusta pensar que me acerco al público profano”
- Podemos comparar la sociedad artística a la científica.
- Si alguien que ve una obra se queda en su superficie no ocurre nada, eso también puede ser interesante.
- “Sería capaz de renunciar a mi propio discurso”
- No hemos de conformarnos sólo con los circuitos estrictamente artísticos.