

RE: PREGUNTAS... Y RESPUESTAS

Jorge Casanova y Jesús Palomino

He compartido con Jesús mesa en más de una ocasión y en más de un contexto. Esas mesas han estado pobladas abundantemente o vacías dependiendo de la situación. Con comida y bebida, o sin nada. En un lugar público o en una casa. Hemos estado acompañados o no. En todos estos momentos ha habido una constante inevitable en las conversaciones que han surgido: se hablado siempre y mucho de casi todo lo que rodeaba a su producción artística que no estaba estrictamente vinculado a lo artístico. En cierto modo, era para mí ventaja, al ser filólogo poder llevar la conversación a terrenos donde me encontraba, no ya más cómodo, sino más motivado a considerar la visión que de muchas cuestiones que a mí me preocupaban tenía un artista. Sin embargo, siempre quedaban preguntas que podía haber hecho y me guardé; algo que creo hace todo el mundo, me atrevo a decir afortunadamente. Son esas preguntas, las que siguen, las únicas que salen de ese contexto habitual, a la mesa o en un café, y quedan recogidas en mi correspondencia electrónica con Jesús. Son para mí preguntas urgentes que reciben respuestas desde distintos puntos geográficos, son preguntas para una obra que establece una agenda urgente para quien la visiona.

P: En tu obra suelen intervenir materiales muy diversos, en general de origen reconocible. Sin embargo, esos materiales aparecen desgajados de los procesos para los que fueron ideados para pasar a formar parte de otros que le son ajenos; a veces asociados de modo inesperado, o como vehículo esencial que invita a una inevitable reflexión. ¿Qué valor le asignas a esta dinámica complicidad/desafío dentro de tu obra?

R: Bueno, esta relación con los materiales que apuntas podría tener varios niveles de lectura. Existe un nivel muy pragmático en el hecho de que use materiales muy comunes y no muy caros porque los puedo encontrar en cualquier "TODA A CIEN" del mundo por poco dinero. También hay otra razón que tiene más que ver con la construcción del mensaje que espero pueda desprenderse de la experiencia de la obra: precariedad de medios, ingenio para buscar soluciones, juego y lectura éticamente orientada de la realidad.

Todo esto finalmente completa unas instalaciones que, con el ánimo de afrontar difíciles conflictos desde la patente falta de medios, nos transmite un perpleja mirada, en torno a algo que yo llamo la paradoja de la conciencia política: ¿cómo vehicular lo que pensamos políticamente correcto y pertinente? ¿Con qué herramientas podemos afrontar algunas situaciones sociales e históricas altamente conflictivas? ¿Podríamos aportar soluciones a partir de una lectura atenta a estas situaciones?

Ese "yo" reparador choca finalmente con la realidad de que no es posible acción o cambio porque los medios y las fuerzas que harían falta para poner en marcha estos procesos están ausentes.

O más simplemente planteado: este conflicto podría ser resuelto de este modo, pero: ¿quién, cómo, con qué fuerzas ponerlo en marcha?

Una de las percepciones más obvias al repasar tu producción es que cada obra presenta un montaje, y cada montaje contiene un mensaje aglutinador. Esta sucesión casi siempre está adscrita a un lugar específico. De modo que material,

proceso y lugar, aparecen unidos bajo un mensaje cuyo punto de partida es un lema que plantea el origen de la obra en cuestión, de la intervención. Este esquema que parece habitual exige sin embargo una posición permeable y sobre todo una receptividad activa. ¿Tienes un planteamiento inicial a la hora de identificar las áreas o cuestiones susceptibles de ser plasmadas en tu intervención?

No. No tengo un esquema prefijado de qué temas voy abordar en cada situación. Obviamente, cuando soy invitado a trabajar y proponer un proyecto para un lugar específico pongo en marcha mi imaginación y mi interés por entender dicho lugar, su momento histórico y su pulso social. Es un juego mental muy estimulante: mezclar en tu cabeza diferentes niveles de información y finalmente confrontarlos con la realidad humana más real que encuentras una vez te desplazas al lugar en cuestión.

En muchas ocasiones los prejuicios, las imágenes previas o la misma información objetiva sobre el lugar no te ayudan a concretar ninguna idea. Es el proceso de mirar y experimentar cada lugar lo que abre paso a las ideas más interesantes.

Si bien queda claro que te preocupa establecer un diálogo con el lugar en el que estás trabajando en ese momento, también es obvio que no sólo te ocupa el espacio. Tus actuaciones apuran una especificidad geográfica al tiempo que ofrecen y, por tanto, reclaman un vínculo temporal. En la mayoría de los casos esa conexión busca reevaluar acontecimientos que han recibido una destilada interpretación dentro de los cauces convencionales de la historia y la política. En tu opinión, ¿hasta dónde la intervención artística puede aspirar a crear una intersección válida entre hechos reconocibles por las personas que ven tu obra y las posibles interpretaciones de esos hechos que preceden a tu intervención?

Esta pregunta se dirige de una manera muy precisa al centro de toda la cuestión. Podría formulármela de una manera más concisa a mí mismo: ¿soy capaz de cambiar algo con mis instalaciones? En el caso de que pueda hacerlo: ¿en qué consistiría ese cambio?

Obviamente mis instalaciones no van a solucionar ningún problema real. Digamos que se sitúan más claramente en la fase previa a cualquier actuación: reconocer que hay un problema, determinar a partir de una lectura atenta en qué consiste y proponer una solución.

Yo no sé hasta qué punto todo esto que propongo en cada lugar es compartido o entendido por unos espectadores que, por lo general, conviven cada día con el problema que yo intento tematizar.

Intento llevar el tema a un punto de tratamiento en el que pueda darse, digámoslo de esta manera, una lectura de consenso. No de unanimidad, en la que no estoy interesado, sino de acuerdo general de prioridades.

Si en Serbia encuentro un río contaminado como fruto de una acción de guerra, propongo depurarlo. Si encuentro en Venezuela una sociedad violenta y profundamente dividida, introducir por medio de los derechos civiles el elemento que está ausente y que impide el normal funcionamiento de la sociedad.

Si propongo depurar la memoria relacionada con el régimen franquista es porque, en algún grado, aún puedo detectar situaciones o actitudes que están impidiendo una realización más clara de la vida democrática. (En ocasiones el problema es tan doloroso y crispante, como en el caso de Venezuela y la propia España que sería difícil hablar de consenso.)

En este sentido y siguiendo lo anterior es muy simple entender las acciones que propongo: LECTURA y REPARACIÓN. A veces para reparar hay que introducir

nuevas lecturas, nuevas fuentes de información que puedan justificar, legitimar y hacer valioso y posible el acto de recuperar lo echado a perder. En esta confrontación se pone a prueba realmente el vigor o la debilidad del diálogo social que es, supuestamente, en el que intento intervenir cada vez que propongo mis instalaciones.

Hablar de diálogo social ligado a un lugar ajeno puede resultar para algunas personas una cierta desmesura. Sin embargo, creo que, lejos de serlo, plantea una vertiente de la comunicación artística que, en realidad, lo que hace es mensurar la obra, darle medida, adscribirla al espacio en que surge. En este sentido tus máquinas para ser lo que han de ser desechan la contemplación para reclamar intervención, ¿piensas que el reconocimiento/intervención de los que visionan tus máquinas redistribuye de alguna manera la relación artista-obra-espectador? ¿Crees que de existir esa redistribución se podría hablar de una estética determinada? ¿Podría decirse entonces que sin esa intervención se produce una merma en la estética de tu obra?

Intentar entender y presentar mi reflexión artística sobre un lugar determinado no tiene por qué ser algo fuera de lugar. Alguien viaja a otro lugar para decir algo. Eso es lo que intento hacer con mis idas y venidas: decir algo que adquiera sentido para mí y las personas que puedan ver mi trabajo. Se podría decir que el sentido de la proposición radica en su interés. Entre mi propuesta y el posible público se sitúan las instalaciones por medio de las cuales intento crear nuevas reflexiones, inesperadas perspectivas, relaciones imaginativas novedosas, etc.

La manera y los ámbitos en los que presento mis trabajos no dejan de ser lugares de relación cultural convencionalmente codificados. No creo que sea muy diferente la manera en que un espectador confronta mi trabajo a como lo haría delante de cualquier otra obra. Al fin y al cabo, lo que yo hago no deja de ser más que arte. Ocurre que es un tipo de arte que tematiza sobre lecturas de lo social, la ecología, los media, la historia, etc. Es ahí donde el espectador, a partir de la obra, puede encontrar un terreno común en el que establecer conexiones, elaborar sus propias reflexiones y disfrutar con sus impresiones imaginativas.

La construcción de tus máquinas crea un proceso similar al de la construcción de prototipos. Aunque a veces hayas amplificado el tamaño de algunos elementos en nuevas versiones, has reproducido esencialmente obras ya realizadas. Piensas que una de tus máquinas al ser reproducida cambia su ámbito de proyección, al haber cambiado en localización, tamaño y público? ¿Es una obra nueva, un filtro nuevo, una chabola nueva...?

Cada nueva instalación conlleva una nueva y bastante diferenciada situación: fecha diferente, nuevo espacio físico y social, nuevas personas en torno del proyecto, nuevas posibilidades, nuevos medios de producción, etc. Todo es novedad, y es por eso, que el proyecto puede tomar nuevos impulsos. Para mí, artística y humanamente sería imposible llevar a cabo, casi nada, si no sintiera la presencia inspiradora de la novedad.

Haber presentado diferentes proyectos en los que las referencias eran siempre la arquitectura informal de supervivencia (chabolas) o las máquinas-laboratorios (filtros) no implica, en absoluto, reproducción sino repetición de un impulso imaginativo y de experiencia. Insistencia e interés en el uso de esos referentes.

El proceso consiste en construir el referente de nuevo en diferentes lugares, con diferentes luz, con diferentes personas que quizás hablan un idioma diferente al mío,

inmerso en condiciones de producción a veces inciertas, experimentando impresiones con respecto al entorno social, humano e histórico nunca antes vividas. Repetir en la diferencia, negociar cada acción con la contingencia para poder, eventualmente, salir el día antes de la inauguración con algo que poder ofrecer a los invitados y que tenga que ver, tanto con ellos como conmigo. Ni que decir tiene que a veces no se consigue plenamente.

Cuando siento que la investigación ha llegado a su final, simplemente dejo de usar la referencia (chabola, máquina), para esperar encontrar otra de mayor interés que ponga en marcha el impulso imaginativo y de sentido.

Esto me lleva a una de las cuestiones que más me interesan en la comunicación artística: la reproducibilidad. Aunque tu obra nace y se exhibe con un grado de especificidad espacio-temporal, mantienes un margen abierto a la reproducibilidad. En este sentido, ¿cómo crees que se articulan los filtros, chabolas, proyectores, como unidades de significado reproducible fuera de un contexto específico? O de otro modo y quizás más importante, ¿cómo se conciben esas unidades estéticamente? ¿Hay una estética del filtro o de la chabola? ¿Cómo interacciona el filtro como objeto estético con el filtro como impulsor de diálogo social?

Empiezo por la última de tus preguntas. Por medio de la única interacción posible: el espectador, las personas que van a confrontar la obra y van a entrar en la invitación a vivenciar y experimentar que toda obra de arte supone.

En cuanto a la reproducción de mis obras, no creo que la idea de Benjamín sea aplicable a mis creaciones, ya que él se refería a la capacidad de los medios mecánicos modernos de creación y distribución de imágenes y cómo aquella nueva posibilidad de su tiempo redefiniría el papel del artista y su producción. En mi caso no creo que haya mecanismos que reproduzcan nada, aunque haya repetición constante en la diferencia. Quizás mi manera de abordar el trabajo se parezca más a la experiencia que puedan tener los músicos que van de gira: llevan un repertorio bien conocido y determinado que interpretarán de la manera más sensible en cada una de las situaciones de performance dadas. La reacción del público, como bien podemos entender, para los músicos es definitiva.

La presencia física del texto es común en muchas de tus intervenciones. En ocasiones, es la palabra escrita la que físicamente articula el nexo entre materiales, la que cohesiona la obra, más allá de lemas o títulos. Se ofrece un cuestionamiento del uso de ciertos materiales y también se plantea un cuestionamiento del uso de ciertas palabras. Tus obras se adhieren a un tiempo y a un espacio, se contextualizan, y esto se simultanea con el hecho de forzar esos materiales y palabras fuera de su contexto natural, cajas como máquinas, palabras como hielo, etc. para devolverlas a un canal de amplio impacto, a emisiones de radio por ejemplo. ¿Contemplas dentro de la planificación general de una intervención una emisión de radio como una prolongación de tu obra, como una extensión, una reproducción o simplemente como parte que completa el proceso creador?

Las emisiones de radio son también obra. No menos importantes que el objeto físico que, por lo general, acompaña a las emisiones.

De nuevo, pensé que la orientación y el espíritu de mis intervenciones en el museo o la galería podrían ser mejor entendidas si paralelamente pudiéramos emitir opiniones y reflexiones explícitas. La idea era acompañar con palabras a los objetos, o lo que podría

ser lo mismo, hacer más elocuentes y participativos los proyectos, más cercanos por medio de la explicación y la experiencia compartida de curiosidad que es la radio. Crear diálogo radiofónico en torno a una experiencia de arte y expandirlo más allá de sus límites habituales.

Tal fue la idea en las tres experiencias de emisiones radiofónicas que he tenido hasta la fecha: en Camerún 2002 fue un taller para jóvenes en un barrio paupérrimo de la ciudad de Douala; en Valladolid 2005 intentamos abordar diferentes temas sociales y en la Fundación Montenmedio 2006 quisimos acercarnos a las raíces comunes entre andaluces españoles y andalusíes marroquíes.

La radio puede generar una dinámica de grupo muy interesante. La posibilidad de transmitir información creada y recopilada desde la propia experiencia de los participantes en el proyecto, basando esa investigación en la curiosidad, el diálogo lúdico y en un conocimiento generoso y desinteresado. Son unos ingredientes que me fascinan, y lo mejor de todo, funcionan muy bien como encuentro humano. Así que en cuanto pueda y se den las condiciones volveré a proponer más radio.

Estoy de acuerdo en que una radio ideal, o idealizada, debe sin duda reflejar ese terreno entre el juego y el flujo de conocimiento sin cortapisas, pero la radio sirve fundamentalmente para canalizar información, sea en forma de palabras, música, anuncios, etc., una información para ser procesada desde donde sea escuchada. Aunque las emisiones de radio sean, como dices, parte de la obra, tiene lugar después del artista. Tu intervención termina justo donde comienzan, y producen un flujo de información en el que no caben expectativas, de hecho, tal y como yo lo entiendo, la producción radiofónica, tan importante para ti, parece aspirar a superar la obra de la que dices forma parte. ¿Piensas que, en general, la presencialidad del artista y obra deberían tener un límite, para que la acción de ambos alimente una experiencia estética más amplia? ¿No crees que, de ser así, artista y obra corren el peligro de diluirse en un fondo mixto de recuerdos y experiencias ajenas, y desaparecer como referentes?

Bueno, la realidad es que todos los proyectos que propongo tienen una duración muy concreta. Una vez acaba la muestra la obra desaparece. En otras ocasiones el proyecto tiene realidad sin que yo lo anime personalmente con mi presencia (como en el caso de las emisiones de radio). Posteriormente fotografías y textos pueden transmitir en forma de memoria-información qué y cómo fue la obra.

Siempre pienso que un espectador interesado o cualquier colaborador en alguno de mis proyectos, se llevará consigo unas imágenes, unas impresiones, unos recuerdos que seguirán completando autónomamente la experiencia de la obra. Quiero decir que la memoria del espectador sigue generando resultados mucho después de confrontar directamente un objeto artístico. Quizás es a esto lo que tú llamas estética ampliada. Yo creo bastante en el poso de experiencias que una obra puede generar y en el proceso de lectura-relectura que se pone en marcha cuando un objeto artístico llama nuestra atención. Cada espectador se convierte en un potencial contenedor de experiencias estéticas, lleva ese bagaje constantemente consigo donde vaya y, como archivo, lo usará en cada ocasión que lo requiera. Imagino que es de esta manera que la memoria de una obra que ya no existe puede sobrevivir más allá de su propia existencia física. Siempre me ha interesado esta relación tan individualizada con la memoria, que además prima la existencia de un espectador de lectura activa y participativa.

Las fotos y textos que quedan después de la desaparición física de las obras funcionan a modo de archivo, información en torno a mis actividades. Son bastante útiles para

entender mi proceso y su realidad práctica. No me preocupa demasiado desaparecer como “autor”. Me preocupa más que desaparezca, sin dejar la más mínima impresión, el recuerdo de mis obras en la memoria de los espectadores.

Al estar tu obra compuesta de múltiples materiales, referencias adscritas a lugares y experiencias tan dispares, y tomar formas tan variadas, la unicidad del trabajo crea geografías mínimas cuyo acceso se hace difícil si no se está *in situ*. Además, hay que tener en cuenta lo efímero de algunas de tus instalaciones o intervenciones, ¿desde qué punto de vista o bajo qué forma concibes la difusión de tu trabajo? ¿Piensas que las experiencias estéticas a las que te refieres son transportables a una serie de fotos, por ejemplo, que las dotaría de permanencia y posibilidad de divulgación? ¿Si realizas una obra para ser exhibida de forma permanente qué cambia en tu plan de trabajo?

Concibo la difusión de mi trabajo primero como la experiencia directa de un proyecto artístico que los espectadores de un ámbito local determinado pueden apreciar. Los lugares en los que se presenta estos trabajos, por lo general están relacionados con el mundo artístico convencional: galerías, museos, fundaciones privadas, etc. Estas intervenciones quedan recogidas en documentos gráficos y textos que dan información de las instalaciones. Es este material-información el que tiene mayor difusión a nivel mediático (prensa, catálogos, Internet, circuito galerístico, circuito crítico profesional, etc.) Por lo general, mi trabajo tiene más lectores mediáticos que lectores directos. Para mí ambas experiencias tienen sentido en su obvia diferencia.

No considero la posibilidad de fijar la experiencia de mis proyectos en fotografía o serie de fotografías que funcionen como obra distribuible convencionalmente. Creo que la manera más interesante sigue siendo el documento gráfico y el texto crítico como información.

Crear una obra que sea imperecedera me lleva a unos planteamientos completamente diferentes. Esto implica producir un objeto perdurable, duradero materialmente, coleccionable, almacenable, etc. No sólo físicamente sino que también conceptualmente el planteamiento es diferente. Me interesa mucho cómo el sentido, las acciones y su aceleración, el impulso se liberan durante el proceso de configuración de las instalaciones. Seguramente porque no tengo que producir desde unos condicionantes tan restrictivos puedo primar el interés de los enunciados por encima de cualquier otra circunstancia. Quizás esta es la experiencia que más me gratifica e interesa. Creo que es ahí donde se concentran todos los acontecimientos de valor que después pueden ser extraídos de la lectura de mis trabajos.

La creación de un escenario en el que la continuidad entre material, objeto y espectadores/as ha venido siendo el producto final de la instalación/intervención: propiciar ambientes o entornos conducentes a una experiencia determinada. Sin querer ahondar demasiado en debates críticos pasados o actuales, ¿puede decirse que la instalación/intervención como manifestación estética se nutre del binomio temporalidad/teatralidad? ¿Crees que en algunos casos, dentro del panorama actual de la instalación artística la tendencia escenográfica puede acabar en una mera pose estética? ¿Cómo te posicionas tú como artista frente al difícil equilibrio entre escenificación y experiencia estético-crítica? ¿En qué lugar te gustaría reconocerte dentro de ese panorama actual?

Creo que sería más adecuado: TEMPORALIDAD-ESPACIALIDAD-PARTICIPACIÓN. Al menos para mí resulta más estimulante así. Las tradiciones de las que proceden teatro e instalación están claramente diferenciadas. Es cierto que la instalación participa de elementos que obviamente también se dan en la experiencia teatral pero no considero que estén tan vinculados como parece. La emergencia de la forma “INSTALACIÓN” obedece a una serie de condiciones históricas muy determinadas en la escena artística europea y americana de postguerra. Quizás las preguntas pertinentes serían: ¿por qué surge la necesidad de ampliar la experiencia de escultura y de espacio? ¿Cómo se amplían estas experiencias específicamente desde el ámbito de las artes visuales? ¿Qué fuerzas, acciones, deseos emergen para poder constituir el campo de lo que hoy conocemos como instalación?

Bueno, que un objeto o acción artística acabe siendo no más que una pose, dependerá en gran medida de su autor y de las circunstancias. Puede haber instalaciones logradas o fallidas. Tampoco el uso de la experiencia de instalación garantiza unos resultados óptimos *per se*. Con lo cual, creo que, dependerá en gran medida de qué consiga el artista poniendo en marcha su proceso.

Las dos últimas preguntas son difíciles de contestar y no sé muy bien qué decir. Me posiciono haciendo lo que hago. Me gustaría ser reconocido como un promotor de situaciones artísticas imaginativas, de acontecimientos humanos de interés y de lecturas pertinentes y esperanzadoras. Así es como me gustaría ser considerado.

Julio 2007