

–No, yo era un militante más de izquierdas, un militante de aquellos partidos con cuatro personas y una «vietnamita»¹.

–*Tus primeros tanteos, antes del momento del que estamos hablando, tuvieron lugar en París, donde viviste de 1967 a 1969. ¿Qué hubo ahí de importante?*

–Una de las cosas destacables es que por primera vez vi directamente arte minimal y conceptual, norteamericano sobre todo. Lo más importante, ya en un ámbito estrictamente personal, fue que entré en el estudio de Piotr Kowalski, un hombre poco conocido, a pesar de que tiene una historia increíble. La razón de que se le conozca poco tal vez estriba en su carácter. Como buen polaco, si entre un millón de posibilidades hay 999.999 fáciles y una difícil, él escogerá siempre la difícil. Había nacido en la parte de Polonia que fue absorbida por la Unión Soviética, era judío, y después de la guerra se marchó a Brasil y de ahí a EE.UU. Trabajó como físico para la NASA durante mucho tiempo. Cuando se cansó, se hizo arquitecto, tuvo su propio estudio de arquitectura, y cuando se hartó de la arquitectura se hizo escultor. Fue uno de los pioneros en el campo «arte y tecnología». En el París de entonces era muy célebre. Yo no había cumplido aún veinte años y entré a trabajar con él de asistente. Aquello fue una de las mejores escuelas que he tenido.

–*En aquel momento estaba también Miralda en París.*

–Sí, estaba Miralda, y también estaban Xifrà y Rabascall. Rabascall estaba haciendo un *pop-art* muy *sui generis* y Miralda hacía ya sus ensamblajes con soldaditos, cubriendo muebles. Alguna vez, cuando me hacía falta dinero, iba a casa de Miralda a enganchar soldaditos. Con Miralda me veía a menudo, aunque nuestra situación era muy distinta. Mientras que yo acababa de llegar, él ya estaba muy integrado en París, trabajando de fotógrafo para la revista *Elle*.

–*Cuando más adelante te instalaste en Nueva York coincidiste con otros artistas catalanes, nuevamente con Miralda, con Muntadas, con Balcells. ¿Hubo alguna actividad común? ¿Fue una colonia cohesionada?*

–Cada cual fue por sus fueros. Por entonces se daba el dato curioso de que todos los que estábamos éramos catalanes, y además de Barcelona.

¹ «Vietnamita» era el nombre que se le daba a las máquinas de ciclostil que se utilizaban para la confección de propaganda política y publicaciones de partido.

Ahora hay artistas de todos los rincones de España. En los años ochenta llegaron muchos artistas andaluces, luego vascos, etc. Pero la razón primordial por la que uno se va a Nueva York es para montárselo por su cuenta, no para hacer piña.

—¿Cómo fueron los primeros años en los EE.UU.? ¿Te sentiste cómodo desde un principio trabajando allí? ¿Qué te aportaba la cultura americana?

—Pues la verdad es que sí, me sentí a gusto con sólo llegar. No sabía si me quedaría, ni por cuánto tiempo pero, comparando con lo que conocía de Europa, no sólo de España, fue como si me quitaran una losa de la espalda. La fluidez del contexto, la falta de miedo a hacer cosas y el que todo estuviera montado para facilitar cualquier tipo de iniciativa me parecieron un regalo del cielo. En Nueva York, particularmente, a nadie le importa un pepino de dónde vienes ni quién es tu papá, metafóricamente hablando. Lo único que cuenta es lo que haces. Es la cultura de un país sin historia que se ha construido como se construye un rascacielos, un transatlántico o una estación espacial. Lo que podía parecer algo raro es que un espécimen ideológico como yo pudiera acabar viviendo indefinidamente en aquel país. Lo es menos cuando piensas que de la misma manera que mi España no fue la de Franco, sino la de Buñuel, Lorca, Picasso, Miró, Celaya, Alberti, Durruti, La Pasionaria y Azaña, por poner unos pocos ejemplos, mis Estados Unidos no son los de Nixon ni Joe McCarthy, sino los de Emma Goldman, John Reed, Noam Chomsky, Kenneth Galbraith, Paul Robeson, Steinbeck, Jackson Pollock, Barnett Newman, Leon Golub y, sobre todo, el país de todos los voluntarios de la Brigada Lincoln.

—Es curioso que en la trayectoria de tu trabajo se observe que mientras te queda cerca la militancia política radical te mueves en el campo del poema-objeto, o tratas asuntos que tienen que ver con el análisis de las percepciones sensibles, la exploración del comportamiento, la reflexión sobre elementos del subconsciente, para pasar después, en un momento en el que la consciencia política se desembaraza de esquemas de partido, a tratar temas más específicamente políticos, problemas muy directamente ligados a este dominio.

—Visto desde fuera puede parecer paradójico, pero no lo es. Habría que verlo quizá en los términos de una reacción química, en la que todos los elementos, tomados por separado, son inertes pero en cuanto se juntan

pasa algo. Hay un momento de transición del conceptual puro y duro a la instalación, a mediados de los años setenta. Hacía, efectivamente, esa especie de experimentos de laboratorio en torno al comportamiento, no como comportamiento social propiamente, sino más bien psicológico. Fue un período muy corto, que terminó con las primeras instalaciones a partir de 1975. Lo que sucede en ese cambio es que hay un viaje hacia la narrativa. Con la incorporación de las instalaciones, los problemas ya no se pueden presentar en abstracto, como ensayos de laboratorio, sino que han de contar con un contexto anclado en la experiencia. Este factor, junto al hecho que comentaba antes, cuando me refería al momento en el que gano suficiente distancia psicológica y emocional como para poder hurgar en mi propia historia, tiene como resultado lo que ha sido mi trabajo desde entonces.

–Podría hablarse de un aumento de escala. El análisis empieza en lo doméstico y alcanza después a la historia de la colectividad.

–Mis primeras piezas eran autobiográficas en cierto modo. Pero, no lo eran en sentido estricto, puesto que se trataba de emplear lo autobiográfico como metáfora para hablar de algo mucho más amplio. Del mismo modo, al tratar asuntos de la historia cultural y política de este país, como la guerra civil, no ha sido para hablar de lo que afecta específicamente a la nación española, sino para hablar de la guerra civil como categoría y paradigma de autodestrucción. Ahora bien, para representar lo que constituye un conflicto de este tipo, es lógico que sea la guerra civil española, y no la americana, el ejemplo que trate, porque, aunque no la viví, me ha hecho, soy un producto de aquel conflicto, la siento como algo que pudiese tocar.

–La vertiente más autorreflexiva del arte, que antes identificabas con el conceptual strictu sensu, no veo que sea algo que aflore en tu producción. Si bien te has ocupado de la exploración de las percepciones, de las relaciones del sujeto y el espacio, etc, entiendo que está más presente una situación del individuo ante las cosas, que una reflexión sobre el hecho artístico. Se diría que te desembarazaste muy pronto de ese componente...

–Yo creo que lo que ha pasado es algo que he podido formular más tarde, pero que en aquel momento ya existía. El arte siempre me ha interesado como actividad, pero nunca como problema. Del arte conceptual lo que más me fascinó –y fue un descubrimiento parecido a una epifanía– consistió en darme cuenta del poder infinito de la palabra. Esto es arte porque yo

lo digo [*muestra un cenicero*]. Esto me dejó en un estado de excitación permanente. No podía ni creérmelo. Podías ir por la calle o por el campo con una varita mágica y todo lo que tocabas, por obra de Duchamp, se transformaba en arte. El abanico de posibilidades que se abrió solamente en lo relativo al «reciclaje» de la realidad como metodología artística fue extraordinario.

A partir de entonces el camino ya estaba trazado. Lo que me servía de punto de apoyo, más que una cuestión de tipo plástico, visual, eran presupuestos de tipo literario, aunque en aquel momento no me daba tanta cuenta. Lo manifestaba más por la poesía visual y la poesía concreta que por la narrativa.

Los planteamientos literarios han acabado siendo caballo de batalla de mi trabajo en las instalaciones, que son artefactos narrativos de pleno derecho. Los sedimentos que prepararon mi forma de entender las instalaciones estaban ahí, en los primeros acercamientos a la poesía concreta. Llegas a la conclusión de que si haces arte, vas a tener que estar resolviendo problemas estéticos. Lo que constituye la obra de arte no es lo que se dice, sino cómo se dice. Al artista se le supone que debe saber hacer bien esas cosas. Ahora bien, plantearse la resolución de problemas estéticos como un a priori me parece superfluo. La diferencia entre los que piensan en el arte como problemas a resolver y los otros, a quienes nos interesa el arte como actividad y que intelectualmente estamos preocupados por cosas que están fuera del contexto artístico, es que los primeros se crean los problemas a la hora de trabajar y los segundos nos encontramos los problemas trabajando. El final del proceso tiene que ser el mismo. Si no consigues hacer una obra de arte memorable, independientemente de los presupuestos de los que hayas partido, dedícate a otra cosa. El contenido puede ser importantísimo en una obra de arte, pero no es lo que la hace. Si el *Guernica* hubiera sido una mala pintura, sería un petardo, al margen de lo noble del contenido. Muchos de los defectos que se le han achacado al susodicho arte político estriban en que en él el discurso ha acabado eliminando el lenguaje. No todo el arte político es así, pero hay una parte muy importante que está dando la razón a quienes sostienen que el arte con este tipo de contenido siempre favorece un motivo ulterior extraartístico, programático, a expensas de su razón de ser estética. Es una crítica que tiene fundamento. Lo que constituye realmente la obra de arte, lo que la hace reconocible como tal, es el lenguaje.

—¿Cómo ves la primacía de lo discursivo en el panorama artístico actual? ¿Hay una manifestación de una crisis? ¿Es el distanciamiento del