

–El procedimiento puede formalizarse de diversas maneras, pero siempre como consecuencia del mismo mecanismo. La metodología, implícita, porque siempre es una cuestión de poner el sistema en marcha, más que de estarlo controlando, es intentar transformarte en una esponja; es decir, el tener todos los sistemas de absorción de información constantemente en alarma roja. He estado leyendo. He ejercitado la vista, para encontrar material y soluciones. Realmente llegas a un extremo en el que todo lo que tienes delante es sutil. Por poner un ejemplo: puedes encontrar una solución formal a una pieza en un aparador de lencería o en un concesionario de automóviles. El material en bruto aparece en el momento en que traspasas la puerta de tu apartamento y te echas a andar por la calle. Todo lo que ves, todo lo que lees, desde las lecturas de periódico a las lecturas escogidas, una imagen fortuita... Muchas de estas cosas no dan sus frutos hasta el cabo de mucho tiempo. Pero lo que es seguro es que no se pierden.

Es lo que decíamos antes de la mezcla alquímica: a partir de una serie de elementos inertes, introduces uno más que hace prender fuego a la mezcla. Es esto: dejar que las cosas adquieran masa crítica y al final acaben sedimentando una obra de arte. Los objetivos no tienes ni que forzarlos, porque se manifiestan espontáneamente a medida que la obra toma cuerpo.

*–Ese trabajo de absorción, con todo, ha de ir orientado o dirigido a la elaboración de un asunto.*

–El asunto no es sino un abanico de temas que nos definen. Una cosa que para mí siempre ha sido muy importante –hablando otra vez de método– es que cuando algo empieza a sedimentar, a tener peso, entonces lo que hago es escribirlo. Cuando las piezas, por así decir, empiezan a serlo, redacto un *script*. Esa especie de narración lo abarca todo, desde el tema que me interesa, por qué me interesa, cómo se puede articular... Y esto lo escribo casi literariamente. No es un texto de trabajo, puramente descriptivo. Se trata de intentar entender al máximo cuál es el contenido de la pieza, por dónde quieres que vaya, por qué, de establecer un diálogo con otras piezas que has hecho... Los proyectos empiezan a adquirir cuerpo cuando los escribo.

Todas mis piezas, aparte de estos textos iniciales, tienen una ficha abierta, a la que voy añadiendo cosas, a veces años después de realizadas. Las lecturas cambian también sobre la marcha, una pieza nunca termina en el sentido de lo que puede estar diciendo.

*–Se diría que el interés tan explícito en la poesía visual que hiciste patente en tus trabajos iniciales, se transforma en interés por una narrativa*

*visual o una antropología visual en tu obra posterior. ¿De ese desplazamiento de acentos hemos de colegir que es la apuesta por un rendimiento político emancipatorio del arte lo que te hace alejarte del campo de la poesía? ¿No se ponían en juego suficientes valores emancipatorios en la poesía visual?*

–Mi trabajo no parte de un sentido del deber de arreglar el mundo. Lo que pasa es que estoy siempre muy interesado en lo que sucede en el mundo y en la época en la que me ha tocado vivir. Pienso que la política no sólo es importante, sino que podría ser noble. Lo fue y ha dejado de serlo, para desgracia nuestra. Parto de esos intereses, que se manifiestan en mi trabajo y tengo una ideología que da dirección a todo esto. Pero no es que yo piense que el arte tiene que cambiar el mundo. El mundo tiene que cambiar, si se puede, independientemente del campo en el que te muevas. Somos animales políticos y de eso, que nos define como humanos, no se puede disociar el arte.

No tiene que ser explícito ese compromiso tampoco. No hay por qué descalificar el arte sin aparente contenido ideológico. Todo es hasta cierto punto político. Es más una cuestión de cuáles son los intereses del que hace la cosa y también de cómo puede leerse la obra en función del contexto que la envuelve. Dicho de otra manera: la poesía puede ser revolucionaria y emancipatoria o bien porque va acompañada por el contexto que la hace ser así, incluso a pesar suyo, o bien, porque deliberadamente lo busca el poeta. Rimbaud era revolucionario, sin necesidad de pensárselo. Nos equivocamos cuando damos sólo valor político a lo que pretende tenerlo, a lo que manifiestamente se percibe como tal.

Como el arte es lo que hago, pero no es lo que vivo como problema intelectual, los asuntos que sí experimento como problemas intelectuales revierten sobre mi trabajo y se sedimentan en forma de obra. Si pueden ayudar a que las cosas mejoren, pues estupendo. Pero eso ya sería un valor añadido. Ahora bien, yo entiendo las obras más como el resultado espontáneo de un interés desinteresado.

*–Con todo, la ausencia de función social de la pintura que tuvo su auge en los años ochenta, tiene todos los visos de encontrarse en contradicción con el trabajo artístico que defiendes.*

–Todo el arte de los años ochenta fue una fabricación. Fue un fenómeno diseñado por intereses comerciales. En todo momento hay artistas que están por encima de las circunstancias. Pero en general lo que sucedió fue

producto de que las galerías norteamericanas y alemanas estaban hasta el gorro de que la vanguardia no fuese objetual y no fuese pintura. Fue entonces cuando se desarrolló una operación comercial muy inteligente para acreditar la pintura figurativa. Entre las novedades que aportó estaba el advertir que por primera vez en mucho tiempo la vanguardia no era americana, sino europea. Otra novedad se resume en una afirmación del crítico Alexandre Cirici que me dejó turulato, cuando se la oí, siendo yo muy joven: «Cuando lo radical es lo cotidiano, lo más radical es ser reaccionario». Lo contrario de la máxima de Che Guevara: «Cuando lo extraordinario se convierte en cotidiano, es la revolución». El neoexpresionismo fue eso: el presentar como radical algo que, desde todo punto de vista, era un refrito. A su éxito contribuyó, sin duda, la amnesia histórica, que también le va al mercado.

*—En ese «tira y afloja» con la función social del arte, ¿cuál crees que es el papel del museo?*

—Yo soy un enamorado del museo; no únicamente de los de arte, sino de todos, y cuanto más raro y recóndito, mejor. Los considero un signo de civilización. Donde hay museos hay memoria y conciencia histórica. Dicho esto, creo también que los museos de arte contemporáneo en muy poco tiempo han vivido una revolución de dimensiones colosales. Uno de los cambios experimentados ha sido el paso del museo como caja receptora al museo como agente activo, generador de arte contemporáneo. Esta es una singularidad muy reciente. Si algún responsable hay de que esto haya sucedido, somos los instaladores. A partir del momento en el que los museos se empezaron a fijar en las instalaciones, se convirtieron en nuestros mejores aliados. La instalación pasó del espacio alternativo de los años 60 y 70 al museo, sin conocer el filtro de la galería comercial. Algunas personas muy concretas y especiales dentro de las instituciones museográficas, en particular los curadores de departamentos de nueva creación, como los de cinematografía y vídeo, abrieron el espacio del museo a las prácticas artísticas que desbordaban los territorios más convencionales. Fueron ellos los primeros en pescarnos. Gente como John Hanhardt, por entonces conservador del Whitney Museum de Nueva York, tuvo un papel importante ahí.

Cuando el museo quería exponer una instalación, la tenía que producir. Primero porque, si no se trataba de una pieza ya expuesta, lo más probable es que no existiese. En la mayor parte de los casos el museo optaba por encargar una pieza que se estrenase allí. Una instalación no se prepara en el estudio y luego se lleva al lugar de exposición, sino que es algo que pasa

en el espacio de exposición, en este caso en el museo. Con lo cual nuestro estudio ha sido finalmente el museo. ¿Qué significa esto? Que el museo se veía forzado finalmente a tomar partido en la creación, en la producción, en la generación de una obra de arte que colisionaba con las funciones tradicionales del museo. Al tiempo, esas obras nadie sabía si merecían estar en el museo, ni en ese momento, ni tal vez veinte años más tarde. El riesgo corrido por la institución era (y es) considerable.

Podría decirse que el museo está para exhibir arte, no para producirlo. Pero los que han ganado la partida han sido los heterodoxos. La alternativa es la que ha sentado cátedra y el papel del museo como agente creador ha dejado de ser un problema, es ya un distintivo que define la institución. Los museos hoy son mucho más productores que receptores. Están más volcados en el *curriculum* extraacadémico que en lo contrario. Se sumergen completamente en el tejido social, se crean por imperativos y por necesidades que muchas veces nada tienen que ver con el arte, y se han acabado transformando en una institución infinitamente más fluida de lo que había sido hasta hace muy poco y, por otro lado, en un artefacto ideológico y político de primer orden.

*—¿Cómo vives la contradicción de ver absorbidas las creaciones que surgen al margen del sistema institucional establecido para el arte por el propio sistema institucional?*

—Es una cuestión problemática y también asumible. A veces los problemas lo son cuando sólo los miras de una determinada manera. Si la percepción es que tú estás aquí y allí está la institución, y ésta es, por definición, retrógrada y antropófaga, entonces no te das el más mínimo espacio de maniobra. Afortunadamente las cosas son más fluidas y más complicadas. Una de las cosas de las que te das cuenta cuando empiezas a trabajar en este contexto es que la institución puede ser por definición conservadora, pero no toda la gente que está dentro de la institución lo es. Hay gente tratando de hacer cambiar las cosas. Además las cosas no son inamovibles por definición. Hay toda una serie de elementos dados con los que se puede actuar. La única manera en la que esto adquiere sentido es cuando, más que percibirlo como batalla de moros y cristianos, en la que sólo puede ganar uno, se entiende como un proceso político. Me refiero a un proceso político en el mejor sentido de la palabra, esto es, en el que hay toda una serie de partes interesadas, con intereses distintos, en que suceda algo en un mismo contexto, y se sientan y hablan. A veces saltan chispas, sin duda. Lo que tú estás haciendo allí es pactar. Pero pactar no quiere decir rendir prin-