

Entrevista con Francesc Torres

Javier Arnaldo

Las «instalaciones» tienen algo de preparados arqueológicos. Resultan de una combinación elocuente de depósitos de la civilización pública y privada. Si las encontrara algún marciano cuando ya no estemos por aquí, se fijaría en ellas. Presentan vestigios valiosos, ciertamente, pero no tanto en cuanto que objetos, como podrían serlo un anillo o una estatua. Más que objetos, esos vestigios son juicios de la vida social del planeta. Antes de ponerse a descifrar alfabetos y lenguas, los alienígenas se entretendrían en desentrañar estos iconos. Reconocerían en pocos golpes de vista que las construcciones artísticas de esa naturaleza dicen algo más sobre nosotros que las señales de tráfico; verían que están preparadas para comunicar realidades del discurso, que facilitan el camino para la reconstrucción de las razones que tanto nos dieron que hablar en el día a día. Francesc Torres, a quien debemos «instalaciones» tan célebres y expresivas como *This is an Installation That Has as a Title...* (1979), *What is to Be Drunk?* (1980), *Belchite/ South Bronx* (1988) y *Cincuenta lluvias* (1991), ha retratado una y otra vez el estado de cosas de nuestra razón discursiva, y una y otra vez ha encontrado que su mejor transcripción es el jeroglífico barroco.

La ideología y la antropología biológica dan las coordenadas, según Torres, de nuestra situación en la historia. Así que sus instalaciones de imaginaria conceptista e irónica se levantan en el punto de intersección de esos parámetros, encarnando temas como la guerra, las sutilezas de los medios de comunicación de masas, las nuevas tecnologías, la amnesia histórica y otros de intención política semejante. Este fecundo artista, nacido en Barcelona en 1948, vive desde 1972 en Nueva York, pero no ha dejado de realizar exposiciones en España, especialmente durante los últimos quince años. Antes mencionábamos el trabajo *Cincuenta lluvias*, que presentó en Madrid, en el Reina Sofía. También en 1991 hizo en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona una importante instalación titulada *El carro de heno*. De 1996 data el trabajo que expuso en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, *La luna en un cesto*, un montaje que ponía en escena la ilusión de las utopías en la historia.

Son esas algunas de sus intervenciones destacadas. Las instalaciones de Francesc Torres consuman un despliegue iconográfico de gran eficacia teatral. En ellas se recrean socarronamente, entre otras cosas, las frustraciones que administra la cultura, los resplandores hirientes que asaltan el presente político y las corrientes de aguas pestilentes que recorren nuestra historia. En la temporada pasada presentó en la galería Elba Benítez de Madrid un trabajo que tomaba su título de la escultura de Alberto Sánchez hecha para el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937: *El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella*. La estrella prometida en la metáfora de la República española que modeló Alberto se convertía en esta instalación en una estrella de Navidad compuesta de bombillas, como las que anuncian todos los diciembres junto a los comercios el comienzo de campañas de grandes recaudaciones. La alegoría de la normalidad democrática goza de los destellos que le suministran las compañías eléctricas.

Desde sus primeros trabajos, que datan de fines de la década de los sesenta, hasta hoy, Torres ha puesto todo su empeño en recorrer el envés de las hojas de actualidad. Con los recursos del arte conceptual y con los nuevos soportes de la instalación y el vídeo, ha hecho lectura beligerante de cuantos asuntos le han ocupado. Su obra es una de las más relevantes en el arte español de hoy. En todos esos años también ha habido épocas en las que casi nadie prestaba oídos a los artistas políticos. Pero Torres siempre deja su rastro del lado de la resistencia.

—En el último trabajo que presentaste en Madrid, en la galería Elba Benítez, lo mismo que en otros muchos anteriores, haces una reflexión directamente vinculada a la historia y la actualidad española, y esto a pesar de que vives fuera de España desde hace casi treinta años. ¿Por qué estos temas en un artista nómada como tú?

—Lo curioso del tema es que esto no empezó a suceder hasta que me marché. Estando todavía en España, antes de marcharme a los Estados Unidos en 1972, me parecía que la última imposición del franquismo era que, encima de aguantar la dictadura en toda su extensión, tenías que hacer arte comprometido. Y ese arte comprometido consistía en representar, por ejemplo, a los «grises», a la policía armada, dando porrazos a unos señores con boina, que eran los trabajadores. En aquella época me parecía que utilizar este tipo de, por así decir, «estrategias estéticas» era poco menos que criminal, porque para mí constituía un lenguaje formalmente reaccionario.

Por eso todo lo que hacía por entonces era absolutamente autorreferencial y muy anglosajón, para entendernos. Pero también lo justificaba desde

un punto de vista político: mis referencias eran los años del constructivismo ruso, los años de la revolución de 1917 a 1924. En aquella época existió un hermanamiento absolutamente exento de contradicción entre la vanguardia política y la vanguardia cultural, artística y literaria. El presupuesto de que todos y cada uno a su manera eran revolucionarios y, por tanto, estaban embarcados en el mismo vehículo, permitía que Lenin, a pesar de no entender casi nada de lo que veía, tolerara las vanguardias. De vez en cuando le preguntaba a Lunacharsky: «Oye, ¿estás seguro de que éstos son de los nuestros?» Lunacharsky, que lo veía venir, le respondía sin entrar en detalles: «Claro, son revolucionarios». Y Lenin le dejaba hacer.

Si estás metido dentro de una organización política que hace propuestas de laboratorio a nivel social, lo que se produce culturalmente en este contexto experimental también será revolucionario o, al menos, debería serlo. Y a mí me parecía por aquel entonces que el arte conceptual era lo que había que hacer, si pensábamos consecuentemente en estos términos. Era un planteamiento que, claro, ninguno de los partidos políticos en la resistencia antifranquista compartía ni entendía.

Fue el marcharme y el residir en Estados Unidos –como hubiera podido ser otro sitio– lo que me permitió crear la suficiente distancia geográfica y psicológica para poder volver a acercarme a mi propia historia sin imposiciones, sólo porque yo mismo lo quería. No es el único contenido de mi trabajo pero, en fin, está ahí. En la pieza que presenté en la galería Elba Benítez son esos contenidos los que, clarísimamente, dominan. Se trata de un trabajo intraducible, pensado para ser visto en España, en Madrid en concreto y para el momento político que estamos viviendo. Estuve hablando de él con Juan Antonio Ramírez y me decía: «Deberías exponerlo en otros sitios». Pero, es que realmente si lo saco de Madrid, ya sería otra cosa. En Cataluña esta pieza no se entendería, no tendría la misma lectura ni el mismo impacto. Allí hay que tratar otras cosas, el nacionalismo político catalán, por ejemplo. Me interesan las cosas que duelen.

–Hace ocho años, en 1991, presentaste en el Centro Reina Sofía las instalaciones «Cincuenta lluvias». Aquello era otra retrospectiva de la historia de España, de los últimos cincuenta años; también lectura de nuestro presente.

–Ese es uno de mis trabajos favoritos. Aparte de que me quedé descansado al hacerlo, pasó a formar parte de esa media docena de obras que me parecen fundamentales dentro de mi trayectoria. Porque, entre otras cosas, me produjo muchos placeres diferidos. Hubo gente, que yo conocía desde

hace tiempo y que estaba metida en el mundo de influencia del PSOE, que la vio y pensó: «cosas de Francesc». Pensaban que lo que planteaba estaba superado. Aquel discurso autocomplaciente de los años ochenta, que daba a entender que la historia de España empezaba de nuevo en 1982 y que todo lo que hacía referencia a la historia del país en este siglo era hasta de mal gusto. Yo protestaba pero los que salían bien parados de la discusión eran ellos. Al fin y al cabo, ¿por qué quejarse? Teníamos un gobierno que pasaba por ser de izquierdas, todo parecía ir de perlas, en Europa se nos tenía en cuenta por primera vez desde Felipe II. No tenía nada aparente que me ayudase. Hasta que cinco años más tarde, en las últimas elecciones, alguien del PSOE, en medio del pánico a perder de forma catastrófica los comicios, preparándose para lo peor, tuvo la pésima idea de sacar el anuncio electoral del dóberman. [Un dóberman enfurecido representaba en el anuncio a la derecha política.] Con ello se insultaba a la inteligencia política de todo el electorado progresista. Entonces pensé: «Ahora me venís con éstas, cuando habéis sido vosotros los principales responsables de la amnesia histórica que ha sufrido este país en la última década y media». Lo hicieron de la manera más barata y más artera. Hice, claro está, unas cuantas llamadas de teléfono para recordarles lo que me habían dicho durante mi exposición.

Aparte de que quedé muy contento de cómo resultó como pieza, puedo decir que fue un trabajo sentido, no un mero ejercicio estético. Y lleno de anécdotas. Intenté conseguir que me dejaran utilizar el coche en el que asesinaron a Carrero Blanco, que estaba en el Museo del Ejército, en un lugar que me pareció cautivador cuando lo vi. Estaba expuesto en una sala que es la mejor instalación que he visto en mi vida. Al coronel a quien se le ocurrió hacer aquello le deberían dar el Premio Nacional de Artes Plásticas. Reúne tres objetos: la carroza del general Prim, cosida a tiros, el Marmon de Eduardo Dato, cosido a tiros, y el coche del almirante Carrero destrozado. Si estaba ya expuesto públicamente en un museo estatal, ¿por qué no iban a prestármelo para mi instalación? No te puedes imaginar la olla que destapé al pedirlo. Llegué hasta el Ministerio de Defensa. Desestimaron, como era previsible, mi petición. Pero estuve, de todos modos, muy cerca de conseguirlo. En cualquier caso, tuve que utilizar el plan «B», que era, quizá, mejor que la idea original.

-Has tenido que habértelas más de una vez con ministerios y departamentos de la administraciones que se resisten a prestar documentación.

-A veces sí lo hacen y a veces no. Es muy curioso. En ocasiones es simple cuestión de pedir lo que quieres o de topar con alguien que esté a tu