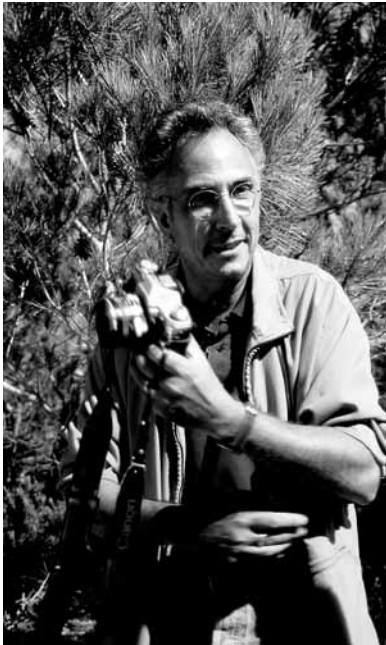


FRANCESC TORRES: UN COMPROMÍS AMB LA MEMÒRIA HISTÒRICA

*Entrevistadora: Ester Prat i Armadans. Historiadora de l'Art
Taller de Projectes, Patrimoni i Museologia
Universitat de Barcelona*



Francesc Torres neix a Barcelona el 1948. Marxa a París l'any 1967 on viu dos anys i mig. Torna a Espanya i el 1972 parteix cap al que serà el seu nou espai vital: Estats Units, on viurà fins al setembre del 2001. La seva primera exposició individual la va realitzar a l'Illinois Center de Chicago l'any 1973. Des d'aleshores, la seva obra s'ha anat exposant a prestigiosos espais de l'art, com la biennial de París de 1975, a la de Venècia el 1976, la del Whitney Museum of American Art de Nova York el 1989, 1991 i 1993, i al Stedelijk Museum d'Amsterdam l'any 1984. El 1978 i el 1981 produeix dues exposicions individuals al Whitney Museum of American Art.

Altres centres que han acollit al llarg dels 80 i 90 la seva producció són el Carnegie Institute Museum of Art de Pittsburgh, el MOMA de Nova York, la Nationalgalerie de Berlín, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, el Hirshhorn Museum de Washington, el Museo de Arte Moderno de Mèxic, la Galerie Rudolfinum de Praga, l'IVAM de València i el Massachusetts Institute of Technology de Cambridge.

Ha rebut el National Endowment for the Arts cinc vegades, així com la DAAD Berliner Künstlerprogramm, el Premi Sant Jordi de vídeo independent, el Premi Nacional d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya, el Premi Emil Radok i la beca Fullbright l'any 2002.

Francesc Torres nace en Barcelona el año 1948. Viaja a París en 1967 en donde vive durante dos años y medio. Vuelve a España y en 1972 parte hacia lo que será su nuevo espacio vital: Estados Unidos, estableciéndose allí hasta septiembre de 2001.

Su primera exposición individual la realizó en el Illinois Center de Chicago el año 1973. Desde este momento, sus obras se han ido exponiendo en prestigiosos espacios de arte, como en la Bienal de París de 1975, la de Venecia de 1976, la del Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1989, 1991 y 1993, y en el Stedelijk Museum de Amsterdam el año 1984.

En 1978 y 1981 produce dos exposiciones individuales en el Whitney Museum of American Art. Otros centros que han acogido a lo largo de los años 80 y 90 su producción son el Carnegie Institute Museum of Art de Pittsburg, el MOMA de Nueva York, la Nationalgalerie de Berlín, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, el Hirshhorn Museum de Washington, el Museo de Arte Moderno de Méjico, la Galería Rudolfinum de Praga, el IVAM de Valencia y el Massachussets Institute of Technology de Cambridge.

Ha recibido el National Endowment for the Arts en cinco ocasiones, así como la DAAD Berliner Künstlerprogramm, el Premio Sant Jordi de vídeo independiente, el Premi Nacional d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya, el Premio Emil Radok y la beca Fullbright en el año 2002.

➤ *Darrerament hem pogut veure una instal·lació i obra teva exposada a l'Hospitalet de Llobregat, a l'espai Tecla Sala, en una exposició sobre l'art conceptual a partir de la col·lecció d'art Rafael Tous.*

Als anys 70, vas estar treballant amb aquest col·lectiu d'artistes, dintre del Grup de Treball i de l'Estudi de Gran de Gràcia. Com veus l'art conceptual que es realitzava aquí des de la distància que et dona el temps?

Els americans van començar cap a finals del seixanta, però nosaltres no vàrem començar gaire més tard. Un art conceptual tant polític com el d'aquí, no s'ha donat enlloc més, ni a Itàlia, ni a Estats Units. No es pot dir que hi hagi hagut art conceptual espanyol, la contribució és fonamentalment catalana.

En aquell moment, tothom se'ns prenien en broma, menys en Tàpies, que ens colpejava de valent. Té el mèrit que com a mínim se'ns prenien seriosament.

L'art conceptual català és un art polític molt influït per la ideologia d'esquerra i per totes les premisses del què va constituir el moviment modern. L'art povera i l'art conceptual italià no ho tenen, l'art conceptual alemany no ho té, l'art conceptual americà tampoc. L'únic art conceptual polític, en el sentit ideològic de la paraula, és el que tenim aquí.

Actualment, la història s'està rescrivint, ara sembla que no estiguéssim desenganxats del món, i ho estàvem moltíssim. Era una època en la que no teníem informació, rebíem números endarrerits d'Art Fòrum, o miràvem fotos de revistes en anglès perquè no sabíem llegir res més que el francès. El tenir "calers" per viatjar era la única manera de estar informat i això difícilment afavoria a la classe de tropa.

Sembla que no ens vàrem perdre res a Catalunya, però sí, ens ho vàrem perdre tot. Nosaltres, ara, potser servim perquè sembli una altra cosa.

➤ *Com vas acabar anant a Estats Units després d'aquesta estada a aquí?*

Vaig estar treballant dos anys i mig a París. Vaig tornar just per anar a fer la "mili", llavors

vaig tenir un contacte directe amb els artistes que estaven treballant aquí.

L'últim any a París em faig fer molt amic de dos nois de Chicago, per tant, quan vaig anar als Estats Units, primer vaig anar a la seva ciutat a saludar-los. Allí, vaig conèixer la família d'un dels meus amics, una família molt influent, molt implicada en la campanya electoral de McGovern. Això va ser força xocant, perquè sortir del panorama que hi havia aquí i anar directe a unes eleccions americanes és un contrast molt fort. Gràcies a aquesta família vaig aconseguir els mitjans per obtenir els papers de residència permanent als EUA. Vaig estar una temporada a Chicago, que és on vaig fer la meua primera exposició individual, i després vaig marxar a Nova York

➤ *Per què Nova York?*

Nova York és indescriptible, i per un "nano" de vint-i-tres anys encara més. Nova York és com el gran amor de la teua vida, hi ha aquell, i després tots els altres.

➤ *La distància geogràfica, psicològica i emocional va ser el que em va permetre lliurement començar a examinar coses que abans no havia pogut fer. Els condicionaments polítics, la història, com et forma, com et deforma, qui n'és el propietari, qui l'escriu, qui la llegeix, qui la pateix...*

D'on parteix aquest gir que dona la teua producció artística just quan t'instal·les a Amèrica?

Tot el que havia estat fent fins aleshores era art que es comentava a sí mateix, en el sentit que l'art era el contingut de la peça, no feia referència a cap altra cosa que estigués fora d'ella mateixa.

Per mi el referent era el moviment rus, els constructivistes russos i els avantguardistes literaris de l'època. Ells creien que eren revolucionaris, i que la revolució l'havien de fer en el món de les idees i les formes. Eren revolucionaris en el seu terreny de la mateixa manera que l'avantguarda política revolucionària ho era en el terreny que li corresponia. Hi havia una sinergia i una

coherència estratègiques que se'n van anar en orris quan Stalin, que era un pompier polític i estètic, va aparèixer i es va quedar amb tot el pastís.

- *Ser revolucionaris com a artistes volia dir fer la revolució dins del món de l'art de la mateixa manera que la faries a fora.*

Per mi el cànon era aquest: no pintar figuratiu, encara que pintessis grisos repartint estaqués, sinó fer alguna cosa que realment fos l'antítesi de tot el què representava el món podrit i fastigós del feixisme franquista. Com més avançat, millor. No calia sortir dels paràmetres artístics. Això sol ja era revolucionari. Estic parlant sota unes premisses de fa trenta anys que ara poden sonar passades de rosca però aleshores no ho semblaven tant.

- *Tret de la primera època, la resta de producció l'has centrat sempre en les instal·lacions. Per què aquest afany d'experimentar únicament una tècnica?*

Tot lo contrari, la instal·lació permet explorar totes les tècniques i, a més, la instal·lació és un artefacte narratiu de primer ordre. La instal·lació explica una història, i les estratègies que utilitza la instal·lació, com per la metàfora i la sinècdoque, són igual de properes al terreny de la literatura que al terreny de la plàstica. La literatura la vaig descobrir a través de la instal·lació. Des del 75 fins ara he estat ficat en el mateix tipus de continguts i en mateix tipus de llenguatge.

- *La crítica ha dit de tu que en alguns moments el teu art tenia continguts ideològics molt propers al determinisme.*

Estava mot influït per la psicologia marxista, pel conductivisme. Les coses, evidentment, no són tan taxatives. Però paradoxalment algunes de les qüestions que jo treballava a principis dels setanta s'acabaven formalitzant segons uns patrons de comportament molt atàvics i molt xamanistes.

Per exemple, hi ha una *performance* en la qual m'emborrattava amb dues botelles de vi fins que acabava vomitant sobre les tovalles. Era com un ritual de purificació. Era una

voluntat d'arribar a un nivell d'inconsciència i d'innocència per poder-me lliurar de tots els condicionaments culturals i familiars... És totemisme en estat absolutament pur. Levi Strauss és l'únic que ha sabut explicar què es l'art com a patró de comportament, d'una manera que és transhistòrica i transcultural. Què és el tòtem? És la reducció simbòlica del món on vius però que no entens, i per poder fer-ho, per poder-lo manipular i controlar, per assimilar-lo, el redueixes al terreny d'allò simbòlic: això és l'art. Facis vídeo o pintura. Duchamp és el gran xaman de l'art del segle XX, transforma les coses en art per mitjà de la paraula, com Jesucrist amb l'aigua i el vi. L'art és una repetició en la història per pautes comportamentals de caràcter evolutiu i ahistòric que es veuen condicionades en cada moment per factors determinants de tipus social, polític, ideològic i econòmic. En l'art s'ajunten dos conceptes de temps oposats i complementaris: el temps històric o diacrònic i el temps sincrònic o mítics, sense principi ni final. La pell del meu treball és art polític dur i pur, però el seu rerafons és una història que es remunta a quan tot just baixàvem dels arbres.

A partir del moment, que deixo Espanya no faig peces que facin referència a l'art com a contingut de sí mateix, sinó com a manera de ser al món i com a manera d'entendre'l. Això et porta a treballar temes tan complexos com el bel·licisme, la política, la memòria històrica, etc.

- *Per què recorres tant al tema de la Guerra Civil?*

Vaig néixer el 48, nou any després que s'acabés. Tot i que no l'he viscuda, sempre ha sigut un condicionant. El meu avi em portava tots els diumenges amb els companys de la guerra després de sortir de la presó, m'ensenyava a llegir els diaris entre línies, m'explicava les històries, sempre esperant que s'acabés el franquisme. La mare lluitava pel dia a dia. A l'àvia la van detenir i la van acusar d'estraperlo... Era com si hagués nascut abans de quan vaig fer-ho, o com si hagués nascut massa tard.

➤ *Quina acollida vas tenir a Estats Units per part de la crítica americana?*

Sempre he tingut molt suport d'aquest món. Les crítiques que m'han fet són de veritat, en el sentit que s'ho han mirat i després han opinat.

Allà hi ha molta curiositat per tot, i amb molt poques excepcions, sempre vaig tenir molt bona resposta. Pensa que una instal·lació sense suport no existeix. No és una cosa que facis tu a l'estudi a veure com queda i després te l'emportis, i la col·loquis en una galeria o en un museu. Necessites algú que la vulgui i te la produeix, que vulgui fer que hi sigui.

➤ *Algun entès en art ha dit que tens tres peces claus del treball de la guerra. Una de les primeres peces estretament relacionades amb la guerra i la violència és una peça del 76, exposada a la Galeria "G" de Barcelona.*

Era un búnker d'artilleria que no era de la Guerra Civil sinó de just després quan era possible encara que Espanya entrés com a bel·ligerant a la Segona Guerra Mundial, i alhora hi havia por que els aliats entressin per la frontera. Aquesta línia va des de la Costa Brava fins als País Basc, passant per tots els Pirineus.

Una cosa que em fascinava i que em fascina és que tothom està d'acord que la guerra és horrible i tothom la condemna, però cada cop que n'hi ha una no falta mai material humà. Si és tan fàcil fer la transició a nivell emocional i psicològic d'un estat de pau a un estat de violència organitzada, amb tanta facilitat en una direcció i en una altra, això vol dir que hi ha una sèrie de factors de comportament agressiu que estan perfectament culturalitzats en una societat en temps de pau, i que per això podem passar d'un món a un altre, perquè ja hi ha uns codis a priori, la guerra està perfectament assumida i només és una extensió estadística d'un patró de comportament d'una societat que està basada en la competició econòmica i en la por a l'altri.

Això s'il·lustra amb la instal·lació del búnker. Estava tot moblat, amb mobles de quan jo era

petit, dels cinquanta, amb quadres horribles i mobles *kitsch*. Llavors el vaig cremar amb una barreja de benzina que és la mateixa que es fa servir pels llançafomes. Mentre cremava vaig filmar una pel·lícula, i la vaig muntar amb material de la Guerra Civil, establint una connexió directa, jugant amb les imatges que jo havia filmat en color, contrastant amb les de la Guerra Civil que eren en blanc i negre.

Quan es va acabar el foc, es va fer una instal·lació amb el mobles cremats junt amb la pel·lícula, a la Galeria G. En sortir de la galeria, tenies un text al qual només podies accedir si pujaves a una escala de mà. Aquest text explicava la història de la meua mare durant la Guerra: El meu avi estava a la Model, i ella s'havia d'espavilar com podia. Anava a Tortosa, comprava arròs i el portava d'amagat a Barcelona amb tren, vigilant que no la detingués la Guàrdia Civil, i evidentment vivint episodis tràgics. Ella es va inventar una mena de viso doble fet amb compartiments tubulars, on podia posar fins a vint quilos d'arròs. Evidentment, no podia seure, tot i que fins i tot, alguna vegada va haver de saltar del tren em marxa. Per mi això era una metàfora d'un paradigma: com sortir del cercle viciós de la destrucció a través de la creativitat, inventant-se una manera per a poder menjar, per a poder sobreviure. Per això també demanava l'esforç als espectadors que venien a veure la instal·lació, que haguessin de pujar l'escala, d'un en un. Aquesta obra no va ser ben rebuda per la crítica, aquí no es va entendre. El búnquer era una expressió que s'utilitzava per parlar del Grup del Girón de Velasco. Tot i que ja s'havia mort en Franco, i que es veia que les coses canviarien, aquest grup era el nucli dur que van fer tot el possible per evitar-ho... I la gent es quedava amb aquestes anècdotes. En el món de l'art tothom volia deixar-se d'antifranquismes i tornar ser "normal". La peça de fet no anava de resistències convencionals però cap espavilat ho va pescar.

➤ *Va ser la última cosa que vas fer en força temps aquí?*

No, en va seguir un altre a la Fundació Joan Miró que no anava de guerres. Hi va haver noms que ara sonen molt que la van deixar per terra... Em vaig dir: tranquil·litza't. Quan marxés, sempre tens la sensació que has de continuar mantenint un contacte... Però vaig pensar: tu no els deus res, ells no et deuen res. De la mateixa manera que si no exposes a Helsinki no passa res, si no exposes a Madrid, Barcelona o Jaén tampoc no passa res. Simplement, aquest no és el context ni el moment. Tranquil·litza't, agafa-t'ho bé, i oblida-te'n.

Vaig seguir venint regularment, però a nivell personal, no a nivell professional. Em feia molta gràcia, s'acabava de morir Franco i semblava que ja estàvem curats, que d'un dia per l'altre ja érem europeus i tot allò que fos art de contingut polític, en general, es va esborrar del mapa, i si a més es podia relacionar amb la història recent d'Espanya, encara més. Me'n vaig oblidar per complet durant 12 anys. I al cap de dotze anys vaig fer una retrospectiva al Reina Sofia, és el surrealisme típic d'aquest país.

- *Hi ha una altra peça que està en relació directa amb la Guerra Civil.*

No exactament, ja que no era un treball sobre la guerra *per se*, encara que hi era present. Es deia Residual Regions.

Aquest treball partia d'un espai a la vila d'Agramunt on suposadament hi han vestigis arqueològics que van des de la prehistòria fins a la guerra civil. Era un treball sobre la memòria, com s'imagina i es "literaturitza". Vaig trobar objectes deixats per els soldats republicans en una de les cases de la finca. A partir d'allò vaig construir la instal·lació d'un menjador, on es podien consumir les deixalles orgàniques de l'organisme social que defeca la seva pròpia història.

- *Una altra peça clau per la relació directa amb el tema de la guerra és la de Belchite-South Bronx.*

És la continuació de la del búnquer. Es tracta d'explorar al línia divisòria entre un context de violència organitzada o guerra, i

violència no-organitzada o pau. Si al búnquer treballava el tema més en el terreny de l'individu, en aquesta treballava des del punt de vista del col·lectiu. Intentava explorar en què consisteix una guerra civil. En el cas d'Espanya queda claríssim. I en el Bronx és el resultat d'una violència econòmica per part d'uns americans sobre uns altres.

Vaig fotografiar i filmar Belchite de punta a punta l'any 84. Actualment queda només una tercera part. Vaig fer el mateix amb el South Bronx, que als anys vuitanta encara semblava Berlín a l'any 45. Amb aquest material vaig crear un sol espai urbà deixat com a resultat de la agressió sistemàtica. Tot això es va sedimentar en una instal·lació multi-mèdia, un vídeo monocanal i un llibre.

Belchite era un poble ric, en una cruïlla de camins, amb dues esglésies, un convent i un seminari. Hi ha obusos encastats arreu.



Tot el poble està comunicat amb túnels per sota. Com que la guerra va durar tant i hi havia tants canvis de bàndol, per anar de cantonada a cantonada ho feien per sota terra. A més, és un terreny molt sec, i això fa que es momifiquin els morts. A vegades troben soldats amb la roba posada. Hi ha gent que es va quedar enterrada allí amb la cartera a la butxaca. En els edificis abandonats del South Bronx s'hi troben tones d'antropologia material contemporània. Va ser un projecte molt elaborat.

➤ *Fem un salt endavant. Vas estar treballant un temps a Berlín.*

A Berlín hi vaig anar amb un intercanvi acadèmic on hi vaig estar un any i mig, a partir de 1986. A la setmana d'estar a Berlín, a través d'un amic, vaig descobrir molt a prop del Tiergarten, on tenia l'estudi, les runes del que ha havia sigut l'ambaixada espanyola del Reich. Va ser com descobrir la tomba del Tutankamon. És un edifici immens, al que tenia que ser el barri diplomàtic del Berlín hitlerià. Rodejat per l'ambaixada japonesa i la italiana, tots els amics junts.

Va quedar destrossada pels bombardeigs del any 43 i més tard, al 45, per els combats cos a cos entre els soldats soviètics i alemanys. Quan es va aixecar el mur a principis dels anys seixanta, Espanya necessitava un consolat i van restaurar el just per les dependències del cònsol i quatre despatxos, és a dir que el consolat espanyol estava literalment enganxat a la runa.

Vaig parlar amb el cònsol, un diplomàtic de carrera, un personatge molt curiós, que per algun canal d'informació va saber que jo havia sigut comunista, per la qual cosa vaig pensar que la història s'havia acabat. Però va ser el meu millor aliat, ja que pretenia fer un institut hispanoalemany d'intercanvi cultural en l'edifici restaurat i qualsevol cosa que li donés visibilitat al tema li anava força bé. Del seu propi pressupost em va posar llum i una porta, ja que havies d'entrar per un forat del jardí. Jo anava cada dia a l'ambaixada a fer fotos i a treballar mentre elaborava el projecte.

En canvi, l'ambaixador a Bonn va ser el meu gran enemic, ja que tenia els seus plans, i volia construir una nova ambaixada a Bonn. De fet no n'hi havia, estaven repartits per una sèrie de llocs diferents, i pretenia vendre l'edifici de Berlín per poder pagar el nou de Bonn, no pas conservar-lo. Per tant, tot el que donés visibilitat l'edifici no li convenia.

Una tarda que estava preparant-me per sortir cap a Madrid, la seva secretària em va comunicar que l'ambaixador no havia recomanat el projecte a afers estrangers a Madrid. Aleshores vaig començar a moure fils per telèfon, i vaig demanar a la National Gallerie de Berlín i a la DAAD (la agència diplomàtica alemanya d'intercanvis acadèmics que m'havia invitat) que escrivissin al Ministre d'Afers Estrangers via Bonn, recomanant el projecte. A través d'un contacte al Ministeri de Cultura vaig aconseguir una entrevista l'endemà mateix amb el Secretari General d'Intercanvis Culturals del Ministeri d'Exteriors a Madrid, i en deu minuts tenia el permís. L'ambaixador, evidentment, estava que se'l emportaven els dimonis. Però era llest, i va donar la volta a la nova situació: es va fer seu el projecte. Vaig fotografiar tots els racons, tota l'ambaixada sencera, paper per paper, racó per racó. I en vaig fer una instal·lació a la Nationalgalerie de Berlín Oest.

➤ *Quan se t'acaba la beca de Berlín, quins nous projectes decideixes començar?*

Vaig intentar un altre projecte, estava a punt d'arribar el cinquantenari del bombardeig de Gernika, i ningú deia res. I jo volia fer alguna cosa.

Partia d'una obra d'art silvestre. L'obra d'art silvestre és aquella que es crea sola, no l'ha feta ningú amb la intenció que fos art. Algunes d'elles són tan impressionants que em fa ràbia no haver-les pensat jo mateix abans. Per exemple, quan encara existia el museu de l'exèrcit de Madrid, hi havia una sala immensa amb només tres objectes; la carrossa del general Prim cosida a trets, el cotxe Marmon d'en Dato, també cosit a trets, i el cotxe de Carrero Blanco arrugat com un paquet buit de Marlboro. És una crònica

increïble de la història política d'Espanya des de mitjans del XIX fins a finals del XX. Una lliçó mereixedora de la medalla del mèrit de les Belles Arts.

Una altra obra d'art silvestre era el Gernika al Casón del Buen Retiro, amb el vidre antibales i un Guàrdia Civil amb el "naranjero" muntant guàrdia. És immillorable. És una obra d'art. Si eduques les antenes trobes art per tot arreu.

➤ *Cinisme?*

No, el cínic no està involucrat, la ironia conserva una part d'innocència, encara t'estàs prenent les coses seriosament. El cínic no. Però tornant al cinquantenari de Gernika, el projecte era molt senzill a nivell pressupostari. Consistia en construir una ciutat feta amb jocs de cartes, com ja havia fet anteriorment als Estats Units en d'altres instal·lacions i col·locar-les entre el Gernika i el vidre que el separava del públic. No volia tocar res més, ni el Guàrdia Civil, només posar aquest objecte fràgil entre la pintura i el vidre.

La sortida fàcil que van tenir va ser dir que no hi ha precedents de fer obra nova d'art contemporani al Prado, que no era el context. Aleshores se'm va proposar fer-ho al Reina Sofia. El museu estava a mans de Carmen Jiménez. I la cosa es va començar a allargar molt. La manera elegant de matar un projecte no és fer-ho d'un tret sinó deixar-lo morir d'inanició. Finalment, després d'una discussió molt poc diplomàtica amb ella, la cosa es va acabar aquí. Faltaven tres mesos per la celebració, i ja estàvem fora de temps. La cosa es va acabar aquí. Fora. Però al cap de quinze dies, aterra una carta del ministeri convidant-me a exposar al Reina Sofia. Aquí va començar la meva retrospectiva al Reina Sofia.

➤ *Entrant per la porta grossa...*

Bastant. Una de les obres era feta especialment per la ocasió. Es tracta de Cincuenta Lluvias, una peça que feia un repàs de la història recent d'Espanya i que es concretava en tres moments, representats en tres sales consecutives: 1943-1973-1993.

Per la sala del 1943, vaig portar totes les deixalles de la ambaixada espanyola que havia fet servir a Berlín. Al any 43 la possibilitat de que l'eix no guanyés era encara poc clara. Franco encara se sentia protegit. La repressió fins l'any 45 va ser ferotge.

L'any 73 és l'any que comença la Transició espanyola amb la voladura de Carrero Blanco. Jo el que volia era utilitzar sediment històric en estat pur com a material artístic, la qual cosa em va portar a demanar el cotxe de Carrero Blanco. Jo partia de la base que el cotxe de Carrero Blanco estava exposat en un museu nacional, a la vista de tothom i volia posar-lo en un altre museu nacional. Per tant, demanar el cotxe era demanar una cosa que ja estava exposada. Només volia agafar-lo d'un context i exposar-lo en un altre i exposar-lo tal qual, sense tocar res.

El director del Reina Sofia em va dir que no ho podia fer perquè era immoral, era el cotxe on havien mort tres persones. Com podia ser que m'haguessin convidat i em censuressin! Vaig arribar fins al Ministeri de Defensa, en mans dels socialistes. Però em van denegar el cotxe, amb l'argument que si fos una exposició històrica tindria una coherència, però que per fer una obra d'art no era possible.

Amb el temps he après que aquí hi ha dos temes que no es toquen. La Guerra Civil no es toca. Es pot fer investigació científica, sí, però amb la fredor i distància que es suposa que té el treball acadèmic. I tampoc res relacionat amb ETA, si no és per condemnar-ho. Aleshores vaig optar per demanar un Dodge 3700, el cotxe que duia en Carrero, i em van donar el permís per poder reproduir les matricules. El Ministeri n'acabava de vendre un, el vaig comprar i restaurar, com si fos del 70 acabat de sortir de fàbrica.

Vaig retardar el rellotge de la història un segon abans que el cotxe explotés. I vaig rodejar el cotxe amb imatges dels diaris donant la notícia. Era el just abans i el just després.

➤ *I la darrera sala?*

La darrera sala era la del 93, que aleshores encara no havia passat. Després de

tot: els Jocs, l'Expo de Sevilla, la capitalitat cultural d'Europa a Madrid, el 500 aniversari del "encuentro de culturas" o descobriment...

Reproduïa un apartament de luxe, seguint les directius d'estil de El País: tot moble de firma, caríssim, les cases que s'estaven fent els socialistes, amb les biblioteques amb Habermas i companyia, tot el que llegien, un abric de la Elena Benaroch que valia 5 milions, tot perfecte i immaculat amb art a les parets. La bandera espanyola presidint la sala, feta igual que el Jasper Johns va fer amb la bandera americana. La resta era fotografia d'apropiació, que estava de moda en aquell moment. Vaig buscar fragments de revistes on sortien famosos. Agafava un fragment molt petit i l'ampliava. Hi havia la patilla blanca del Felipe González, que es va convertir en blanca en 24 hores, la gomina del Mario Conde, la orella i l'arracada de la Carmencita Franco, les mans esposades d'un etarra, els morrets del Julio Iglesias, la Tita Cervera, els llavis de Gioconda de la Isabel Preisler, l'ull de l'Alfonso Guerra...

En la llibreria i el moble hi havia una cadena amb la pista de so, que era comuna a les tres sales, era el so d'un tempesta llunyana, i la pluja caient constantment. Bàsicament l'obra consistia en dos interiors, un destruït i l'altre encara no, en estat d'equilibri precari sobre el fulcre d'un assassinat.

La crítica d'art no va ni mencionar la peça. I si hi ha haver alguna cosa escrita a la premsa, va ser de la mida d'un segell. En canvi, els d'Art in America, van publicar quatre pàgines, només sobre aquest treball. És una peça que s'ha esborrat del mapa.

➤ *Just després vas exposar a Barcelona.*

A Barcelona se'n van assabentar, i tots a córrer. El mateix any, exposo a Santa Mònica. Tot obra nova. Res de portar el que havia fet a Madrid.

➤ *Segurament, el fet que tinguis aquesta trajectòria al darrera, un catàleg al Reina Sofia, etcètera, farà que toquis el que toquis es convertirà en art i serà or.*

No, no. És més complex que tot això. Ni art ni or. El sistema té mecanismes molt eficaços de reciclatge i de transformar-ho tot en decoració. El terreny d'allò possible està entre les dents de la màquina trituradora i els dos o tres passos d'avantatge que tu li has pogut agafar. És en aquest espai on passen les coses. Es recicla, es digereix, segur, però sempre has d'anar endavant. La gran diferència és aquest espai. Quan treballes amb institucions públiques ja se sap què estàs afaitant la cosa de molt a prop. A vegades et diuen que vas molt de "rojo" però que després bé que fas les exposicions en un museu... Doncs lògicament! Què és el que defineix el nostre context professional? El museu no és l'únic, però sí que és molt important. A més a més, els museus són de tots, en un fòrum democràtic. Cal tenir present com fas les coses. Dir que el fet que exposis en el museu vol dir que t'has de vendre és molt discutible. Qui està disposat a vendre's ho està tant en un museu com en una galeria o a casa seva. El que cal fer és pactar políticament, ja saps que et conviden perquè els interessa, i que intentaran treure el que puguin de tu, però si surts perdent d'aquest pacte és per la teva falta d'habilitat negociadora, per les teves ganes de fer el que sigui a qualsevol preu o per la teva ineptitud. Has de saber on vols arribar i quins són els teus objectius. Es parteix de la base errònia que anar a parlar amb el poder comporta que tu hakis de sortir perdent. Si no tens prou armes per protegir-te, no hi entris. Ara, si les tens, fes-les servir. En "el Carro de Fenc" jo ja sabia que podia apretar, era una conjuntura que m'era favorable en molts aspectes. A la exposició hi havia, entre d'altres coses, els retrats enormes de tretze maquis, amb dues paraules barrejades, amnèsia i memòria. Ningú em podia dir que havia passat per l'adreçador...

➤ *En l'obra que vas exposar al Centre d'Art Santa Mònica, el **Carro de Fenc**, treballes dos conceptes molt significatius: amnèsia i memòria.*

És la caiguda de la llosa d'amnèsia històrica que ens van posar a sobre els socialistes.

Són ells, i la meua teoria és que justament ells, perquè si haguessin examinat a totes i fins al final la nostra història recent, haurien hagut de reconèixer que la única resistència antifranquista que hi ha haver va ser la comunista, i que ells no van fer res, l'avantguarda de la resistència estava a les mans de gent comunista, i dels anarquistes fins a un cert punt. I això el PSOE mai no ho ha volgut acceptar públicament. Alfonso Guerra i Felipe González es van haver d'inventar un currículum de "luchador antifranquista", quan en definitiva no havien fet res. Tot això barrejat amb la idea que per aconseguir la solidesa democràtica del país s'havia de fer a través de l'oblit.

Si les coses es comencen a organitzar des de baix, com està passant ara amb l'antiglobalització, poden canviar les coses. La gent està molt enfadada. Però ho estan els que no són, en principi, influents en el món de la cultura o de la política.

En tot l'estat espanyol, pots comptar amb els dits d'una mà els artistes que facin art amb contingut polític, ideològic o social. Això 25 anys després de la mort de Franco. Rogelio López Cuenca, Ana Navarrete, Connie Mendoza, jo mateix i poca gent més.

➤ *Segurament també crec que hem d'assumir part de responsabilitat de l'espectador.*

Jo faig art per gent que llegeix el diari. Si hi ha alguna persona que no sap qui era el Carrero Blanco, em sap molt de greu, però no és responsabilitat meua explicar-li. Potser no és ella la responsable d'estar despistada. Jo em vaig formar en una època on no podies llegir moltes coses, perquè no hi eren. Per què la major part de l'avantguarda era de família bona? Doncs perquè eren els que es podien pagar els viatges a París, a Londres, sabien idiomes, i podien comprar revistes. Si ara que hi ha els mitjans per estar documentat i no ho fas, si una persona no té un mínim coneixement d'història, és perquè ha optat per no saber, i aleshores, és qüestió de responsabilitat personal.

A mi el què m'importa és que als nens de 4 i 5 anys se'ls fonamenti l'interès i la necessitat



per saber. El per què es fa art i el per què fa tants anys que es fa art. Els pintors i les obres ja els aprendran. Quan vagin al museu, si el museu té algun responsable llest ja s'ocuparà de que hi hagi algú que li pugui explicar el que té. Tenim una tendència general al tedi.

Sempre s'ha dit que l'art va al davant, però no n'estic tant segur, crec que és més un reflex. El barem ve donat per la política. Es va alleugerint el conjunt ideològic fins i tot en el discurs polític. Hi ha com un esforç d'anar drenant, aigualint continguts de tot. Les idees són més perilloses del que semblen. A la dictadura ho eren, però és que ara encara els hi segueixen tenint por. I això es inexcusable.

➤ *En què estàs treballant ara?*

He fet en 25 anys unes seixanta instal·lacions. Crec que la instal·lació ja és un camp consolidat i que no està esgotat, però que jo ja fa molt anys que treballo, i hi

ha la possibilitat que en un futur no gaire llunyà em conegui el llenguatge tan bé que la meua feina es pugui acabar transformant en un exercici retòric, i que deixi d'aprendre del que faig, que és el motiu pel qual vaig decidir treballar-hi. Abans que això em passí, em planto.

S'ha interpretat que jo deixo de fer art, i no és això: he deixat de fer instal·lacions. Potser hi torno, hi ha la possibilitat. El que m'interessava era trobar un paradigma metodològic, una altra manera de fer les coses i per això he parat.

On aposto ara és amb un projecte relacionat amb la Batalla de l'Ebre. Es tracta de fer un projecte que no té aparentment res que veure amb l'art i fer-lo pel seu interès intrínsec. Si acaba sent art bé i si no també. A veure què passa. Pot no ser artístic però està originat per un artista. Això ja ho fa diferent per totes les parts implicades, historiadors, arqueòlegs, antropòlegs, un analista polític i filòsof, i l'equip està creixent. S'exposarà en el MACBA, amb la complicitat del Manolo Borja, a qui tampoc li importa si és art o no. La simbiosi entre artistes i científics és una relació a explorar interessant. Hi ha molt d'interès. És molt llaminer. Jo hi treballaré amb fotografia fixa. És per la primavera del 2003, es presentarà i coincidirà amb el Fòrum de les Cultures, junt amb un llibre.

Em van donar el premi de la Fundació Picasso de Màlaga, on realitzo un projecte relacionat amb les cartes dels condemnats a mort. Busco el testament. És quan saps que les coses s'acaben i és la última oportunitat que tens per comunicar-te. O dius la veritat, amb tota la sinceritat, o fas just el contrari. Per deixar-te tu bé, o per justificar-te, o per no fer patir. Però tant si es veritat com si és mentida, tot és definitiu. Ja n'he llegit algunes (Isaac Babel, l'escriptor a la seva filla, quan sabia que se'l carregava l'Stalin, el Puig Antic...), i és impressionant el que una persona, tant educada com analfabeta, pot arribar a escriure en una situació així. Hi haurà un llibre per documentar la instal·lació.

➤ *Com veus el panorama de la creació artística actual?*

El que passa ara és que s'ha arribat en un punt del concert general de les idees en que l'art contemporani cada cop té més rellevància, al contrari de les avantguardes històriques. No hi ha propostes que surtin del món de les arts. L'únic que fa l'art és mirar-se a si mateix i comentar-se a si mateix. Això és un símptoma de poca rellevància. No ho dic només jo. Ho diuen comissaris, gent del món de les fundacions, que es gasten milions col·leccionant art i donant-lo als museus, que es queixen que no hi ha matèria prima bona. El que es fa és irrellevant, i el que es produeix està allunyat del nostre món, està en una altra esfera.