JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

“FILTROS, CARTELES INFORMATIVOS & EMISIONES DE RADIO”

Jesús Palomino (2004-2006)

Jesús Palomino (2004-2006)

“FILTROS, CARTELES INFORMATIVOS & EMISIONES DE RADIO”

POISON COLLECTOR
WATER
KOLEKTOR OTROVA
MÁSINA ZA IS
2004

Jesús Palomino (2004-2006)

“FILTROS, CARTELES INFORMATIVOS & EMISIONES DE RADIO”

Edición:
Jesús Palomino
www.jesuspalomino.com

Textos:
Jorge Casanova, Armando Montesinos,
Rosa Palomino y Charles Citron

Fotografías:
Jesús Palomino

Diseño gráfico y Maquetación:
Iciar Calvo Azpeitia

Traducción:
Jorge Casanova

Impresión y fotomecánica:
Manuel Díaz Acosta S.A.

DEPOSITO LEGAL: SE-3737-87

Me gustaría agradecer a Igor Antic, José Gil Galiano, Ruth Auerbach, Virginia Torrente, Carlos Urroz, Jimena Blázquez, Olga Fernández, Armando Montesinos, Rufo Criado, Emilio Navarro, Mathieu Beausejour, Robert Weiner, Tim Johnson, Nick Terry, Claude Bussac, Françoise Cohen, Rafael Suárez, Charles Citron, Jorge Casanova y Rosa Palomino, la confianza y energía que han depositado en la realización de estos proyectos. Sin su presencia y esfuerzo no habrían sido posibles.

Mi personal agradecimiento a los mejores profesionales del mundo galerístico: Antonio Barrera, Henar Martín, José Ramón Nogueras, Joaquín García y Monique Lambie.

Por último, mi agradecimiento más especial, para Helga de Alvear por su continuo y fiel apoyo a lo largo de todos estos años.

Gracias a todos sinceramente.

JESÚS PALOMINO. Junio 2007.

ES UN PROYECTO EN COLABORACIÓN CON

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

índice

9 Geometrías inesperadas: instrucciones de uso
Jorge Casanova

21 Pedagogías colectivas para economías equivocadas
Armando Montesinos

34 Maquinas que transforman, conciencia y gestalt
Rosa Palomino

51 Los Laboratorios improvisados y las máquinas de Jesús Palomino
Charlie Citron

66 Re: preguntas... y respuestas
Jorge Casanova y Jesús Palomino

81 Text in English

GEOMETRÍAS INESPERADAS: INSTRUCCIONES DE USO

La realidad de cualquier libro es la de contener en todos los sentidos posibles. Estas páginas materializan de modo esencial ese fin: presentar lo que por definición las sobrepasa, algo que se sustrae de márgenes porque vive en/de ellos o porque incesantemente los representa. Se trata de apreciar áreas de nuestra cotidianeidad lanzadas hacia nuestros ojos sin dejar el más mínimo resquicio a la indiferencia. La obra que presenta este volumen establece una relación con la geometría desde sus formas.

Hablamos de una geometría familiar, formas reconocibles, accesibles, consumibles, y por tanto sorprendentes, inesperadas. Se crea, asimismo, una relación con lo inesperado, pero no sólo desde lo que se ve, sino también desde lo que, al darnos la vuelta y abandonar el campo visual de la obra, ha trascendido nuestra retina, y cuestiona la propia visión. ¿Cómo usar pues unas páginas que transportan hasta nuestras manos de manera sintética lo que a menudo queremos desalojar de nuestra mente?

Jesús Palomino orquesta relaciones entre objetos de suyo separados, ajenos los unos de los otros. Sin embargo, más que sembrar la duda entre los mismos, su relación se convierte en ideal quedando impresa en el conjunto una armonía desafiante que dota al todo de un sentido explícito, de un contenido compacto, y de un universo referencial reconocible. En realidad, la duda se siembra sobre aquellas personas que entran en contacto con la obra.

El conjunto de elementos inesperadamente coordinados, orientados hacia una función, interpela a quien los visiona, no sólo como individuo sino también como colectividad, conjunto de personas que reconoce en la instalación un mensaje específico que tiene que ver con su existencia. De este modo, las relaciones que se dan por descontadas, las del individuo consigo mismo, con los demás individuos, con su historia, y con su habitat, afloran en discursos dirigidos al centro de ideas como el consumismo, la guerra, la historia o el deterioro del medio. Lo que plantean estas instalaciones, por tanto, tiene que ver con la experiencia en un sentido amplio de la palabra: una experiencia que antecede a la obra, recibe la obra y la mantiene presente cuando la misma ha llegado al fin de su ciclo. Es precisamente esa concepción amplia de la experiencia la que hace que la obra facilite discursos, y medie en la articulación de re-escrituras que, a menudo, tienen vocación de olvido y que aquí quedan patentes, presentes, interrogantes.

Dentro de este paisaje o, quizá, mejor, para crear este paisaje, el artista realiza un trayecto que simultanéa diversidad de orígenes y aspira asimismo a una diversidad de destinos; todo al mismo tiempo. No sería posible llegar a una construir un artefacto que evoque y sugiera la complejidad de realidades como la guerra, o la manipulación de la historia, sin partir de la misma complejidad, sin operar en ellas, interaccionar con sus discursos y escudriñar sus raíces, tanto física como intelectualmente. Para ello, aunque de alguna manera podría decirse que las obras siempre han estado ahí, esperando, Jesús Palomino llega a los lugares antes que sus obras, y el proceso y consecución de las mismas se apoya siempre significativamente en una relación tanto con el medio como con sus habitantes. Es una relación discursiva, una investigación que busca operar interruptores, comprobar su funcionamiento y re-estructurar sus funciones para que sean exhibidas de modo inexorable.

Así, aunque el artista pueda viajar con una maleta pequeña, es innegable que para dibujar círculos tan amplios alrededor de los objetos, las personas y sus realidades, el resto de su equipaje no puede ser ligero. Las obras que se presentan en este volumen son también el producto de un bagaje inmaterial que se caracteriza por un flujo constante. Este fluir continuado tiene su más directa materialización en los textos que acompañan las imágenes que siguen. Son, no ya sólo contribuciones textuales a un libro, a la contención, sino también contribuciones a ese motor que nutre y pone en marcha las máquinas de Jesús Palomino.

"GROSSE BOUSSOLE".
Exposición: "OÙ? Scènes de Sud: Espagne, Italie, Portugal."
Carré D'Art Contemporain.
Nîmes, Francia. Mayo 2007.

Las personas que han escrito, sus diferentes vínculos con el artista y su obra, reflejan del modo más fehaciente la diversidad de componentes y de discursos que pueden llegar a cruzarse en las instalaciones: desde la propuesta que recoge una visión crítico-teórica del quehacer artístico en las palabras de Armando Montesinos, pasando por el análisis psicológico de Rosa Palomino, la recepción de un artista por otro desde un texto de Charlie Citron, o lo que un filologo pregunta a un artista plástico en la conversación que el artista mantiene con Jorge Casanova. Todas estas aportaciones han de leerse, por tanto, primero como parte de los ámbitos desde los que el artista produce, para ser a continuación recibidas como texto que acompaña a su obra. De ese modo, vallas, paneles, fluorescentes, filtros, latas y algodón podrán formar nuevas familias de palabras en nuestro vocabulario junto a libros, historia, espacio, desarraigo, paradojas, sociedad.

Jorge Casanova

Madera, cartón, botellas, cinta adhesiva, fluorescentes, plástico, periódicos, etc.
(6 x 4 x 2´5 mts) aprox.

POISON COLLECTOR & HEALING WATER MACHINE
Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Serbia & Montenegro. Mayo 2004

POISON COLLECTOR & BODY COUNT MACHINE. Sala de eStar. Sevilla. Noviembre 2004

Carteles con información sobre las bajas civiles y militares en la campaña militar anglo-americana en Irak.
(6 x 2 x 2 mts) aprox.

Madera, cartón, botellas, cinta adhesiva, fluorescentes,
plástico, periódicos, documentos, libros, etc.
(5 x 4 x 2´5 mts) aprox.

"There is something wrong between this economy and me" era el título de una presentación de trabajos de Jesús Palomino en Holanda, realizada en 1999 durante su residencia en la Kaus Australis Stichting de Rotterdam. Para mí esa frase sigue siendo el eje mismo del pensamiento que anima la actividad del artista: una toma de conciencia del problema central del creador contemporáneo, que no sería otro que el de examinar críticamente, desarrollándolo a través de propio trabajo, su papel social.

PEDAGOGÍAS COLECTIVAS PARA ECONOMIAS EQUIVOCADAS

Armando Montesinos

Recientemente José Luis Brea escribía que la función que diferenciaría al artista contemporáneo de los demás productores de imágenes sería el "proporcionar al ciudadano los materiales críticos que le permitieran afrontar reflexivamente el bombardeo de imágenes actual", actuando "como interruptor activo de los flujos de transferencia de imaginario[1]". Sus palabras eran respuesta a una encuesta sobre la educación artística en nuestro país, pero me parecen la definición más ajustada al programa de Jesús Palomino.

La suya es una práctica que se construye desde la razón ética: nace de la reflexión, se exige ser ejemplar, y deviene educativa, en el sentido de proporcionar materiales críticos que indica Brea. En el proceso de escribir este texto intentaba definir el espíritu que anima el trabajo de Palomino; el término preciso que andaba buscando se lo debo a Carles Guerra, quien en una conferencia -casualmente en la misma Facultad de Bellas Artes de Cuenca donde Palomino estudió- se refirió a Peter Weiss y a su poco conocida trilogía, pese a tratarse de una obra maestra, "La estética de la resistencia".

1. Texto completo en http://salonkritik.net/06-07/2007/03/retrato_del_artista_como_criti.php

En ese impresionante fresco de la Europa abocada a la segunda guerra mundial, Weiss explora el surgimiento de la oposición al fascismo (la primera parte está centrada en la guerra civil española) y la problemática del exilio. No importa cuán intensa sea la represión: el sentido, nos dice, radica en la negativa de las personas a renunciar a la resistencia. Y reflexiona también sobre la afinidad entre resistencia política y arte, concluyendo que es en el arte donde pueden encontrarse nuevos modelos de acción política y entendimiento social. En su charla, Guerra se refirió también al prólogo de la versión americana, donde Frederic Jameson insiste en el concepto de pedagogías colectivas del autor alemán, que, en palabras de Guerra recogidas al vuelo, serían aquellas donde nadie está obligado a aprender ni nada se enseña, pero que permiten reorganizar las responsabilidades de la representación, suspendiendo roles asignados y confiriendo a las personas "responsabilidad expandida". Y, añadiría yo, surgen de una ética de lo necesario y se alimentan del compartir, puesto que todo proceso pedagógico sólo puede serlo verdaderamente cuando se comparte el poso de la experiencia.

El trabajo artístico parece un perfecto ejemplo de esa responsabilidad expandida. Existe, claro, la recepción pasiva y la complacencia –tras leer la cartela con el nombre del autor- de saberse delante de un objeto de valor cultural. Pero la relación activa, productiva, con la propuesta artística no sólo atañe al creador, sino también al espectador, y sólo puede consistir en continuar la reflexión abierta, la tarea planteada, por la obra. Por su parte, ésta es, tan sencilla como crucialmente, testimonio de la tarea y la reflexión del artista. "El concepto de testimonio que yo intento describir implica ciertamente un modo de revelación, pero esta revelación no nos da nada", escribe Levinas, y continúa más adelante: "El testimonio ético es una revelación que no es un conocimiento"[2].

Entendida como interrupción activa de los flujos de transferencia del imaginario, la obra de arte, en contra de su consideración habitual, no operaría como conocimiento, sino como revelación. La revelación de que la cultura, en tanto que enriquecedora transformación del conjunto de las prácticas sociales, es una responsabilidad colectiva. Nada nos da, en efecto, puesto que somos nosotros los únicos que podemos darnos, y sólo colectivamente, la capacidad para esa reorganización de la representación, o del imaginario, de la que hablan Guerra y Brea, y para encontrar esos nuevos modelos a los que se refería Weiss.

"BIG FAVELA & 8 EMISONES DE RADIO" Museo Español de Arte Contemporaneo Patio Herreriano. Valladolid, España.
Octubre 2005.

2. Emmanuel LEVINAS, "Ética e infinito", La Balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1991. Págs. 100-101.

En los tres o cuatro últimos años Palomino ha presentado, en lugares y contextos tan diversos como Serbia, Texas, Caracas, Madrid, Burgos o Montreal, unas complejas y patafísicas "máquinas de deseo y baja tecnología doméstica" que, con títulos y propósitos tan variados como los sitios citados, responden a la intención de "filtrar situaciones históricas reales cargadas de profunda negatividad política". Los problemas abordados están ligados a las experiencias vividas por los habitantes de esos lugares. Palomino, desde una voluntad democrática de construir certezas, indaga en las historias del trabajo de oposición a la barbarie, normalmente no recogidas por la historia oficial, construida habitualmente con gestas, valores e identidades eternas, a menudo ideológicamente perversas. Inmersos como estamos en las urgentes demandas diarias, y regidos por la idea de una salvación que sólo vendrá, ajena a nosotros, de lo extraordinario, estas obras evidencian, con honesta sencillez, la necesidad de activar nuestra conciencia creativa para trabajar por el cambio de la situación. Pero dado que la temática e implicaciones de las obras son explícitas, permítaseme que yo hable de su factura, del modo en que el artista elabora su crítica aportando una dimensión humana a un sistema deshumanizado.

Para la construcción de esas máquinas-filtro se aprovisiona de materiales y objetos en las tiendas de "todo a cien", que contienen los equipamientos básicos -ropa, tiestos, perfumes, cubos, vajillas, material escolar, juguetes, herramientas, etc.- concebidos como necesarios para la vida diaria de toda una comunidad de bajo nivel adquisitivo, la llamada "clase popular". Aquí, recordemos, se nos muestran los productos, pero no las condiciones de su producción.

Su enorme abundancia no hace más que evidenciar que el problema en el capitalismo no es tener las necesidades cubiertas, sino cómo resistir a su globalizada explotación y a su capacidad depredadora. Palomino trabaja manualmente con esos objetos producidos industrialmente, conectándolos y ensamblándolos con independencia de su función y uso, con libertad, humor y, también, voluntad de belleza. Su idea de manualidad no tiene que ver con la maestría, sino con la capacidad de encontrar soluciones inventivas, combinando conocimientos básicos con necesidades imperiosas. Es decir, no sólo usa los productos, sino los recursos de toda economía popular, que requiere la toma de decisiones arriesgadas y a menudo provisionales por la precariedad de los medios y materiales utilizados. Así surgen esos aparatosos artefactos que, conectados de distintos modos a una meticulosa y reveladora documentación -libros, periódicos, fotos, documentos- sobre el tema o la situación abordada en cada proyecto, nos llevan, a través de la fantasía y el juego, desde ese territorio familiar de lo cotidiano a un lugar de comentario crítico, de encuentro con aspectos insólitos de nuestra propia experiencia.

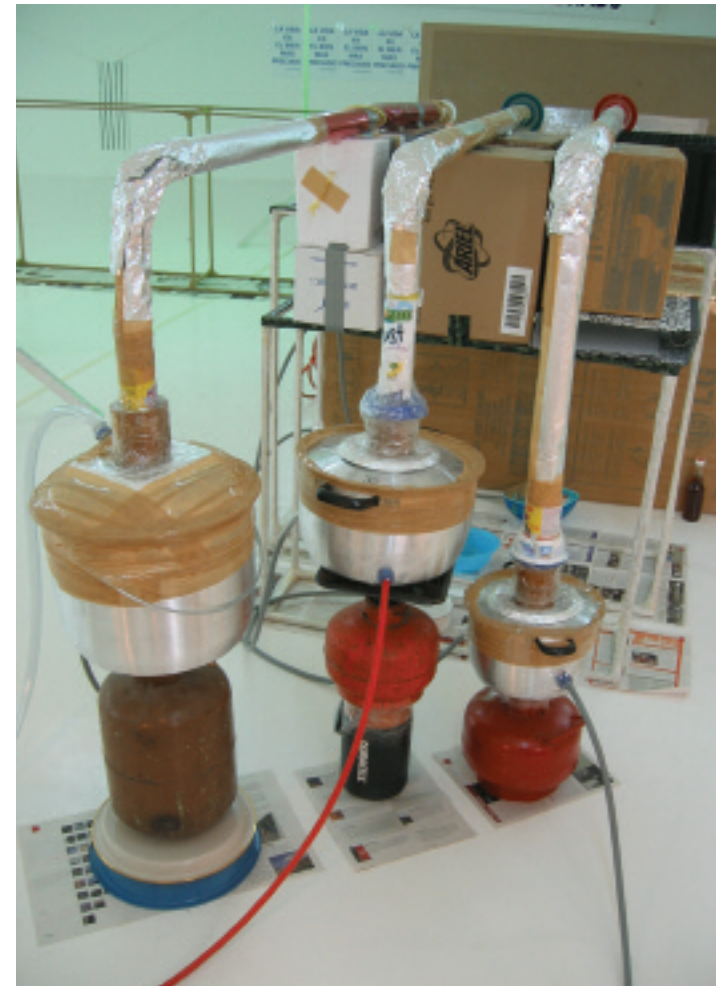
Cartel publicado para la exposición "HASTA PULVERIZARSE LOS OJOS". Salas de la Fundación BBVA. Comisario: Enrique Juncosa. Madrid, España. Septiembre 2005.

Quizá el mejor ejemplo del empleo de esos recursos, presentes en toda la trayectoria del artista, sea su proyecto "Big Favela", en el Museo Patio Herreriano de Valladolid en 2005. Las favelas se apilaban en un rincón, aprovechando, como hace la arquitectura popular, la existencia y los accidentes del muro para crecer, y lo hacían de espaldas a la enormemente espaciosa ruina gótica, que quedaba vacía. El contraste entre la vistosidad sencilla y el poder de las favelas, residente en su propia fragilidad, y la lujosa modernización del espacio realizada por la institución era extraordinariamente revelador. Nacidos de una relación respetuosa con el modelo –otro mundo, el llamado tercero-, habitando en las remozadas ruinas de otros siglos, los humildes habitáculos traslucían, a la vez, el drama y la energía positiva de la cultura popular, ese territorio donde la verticalidad propia de la alta cultura –la noción de "autoridad"- es sustituida por la horizontalidad de la colectividad.

Si hay algo extraño, equivocado, entre esta economía y yo, es lógico indagar en la posible existencia de otras economías. Varias de las muestras mencionadas se han extendido más allá de los espacios expositivos, gracias a unos peculiares programas de radio. El formato radiofónico está basado en el discurso, pero sobre todo en la entrevista, en el diálogo. Palomino activa en cada ciudad una comunidad diversa, que antes ni siquiera existía, de profesionales de variada procedencia que reflexionan sobre sus propias prácticas o sobre temas comunes, y recupera el uso de la palabra como generadora de cultura ciudadana.

La radio es una tecnología comunicativa altamente adecuada para la transmisión de ideas que tiene una característica que hoy, cuando el bombardeo visual es permanente, se torna fundamental: no emite imágenes. El usuario no es, propiamente, espectador, sino oyente. Es decir, sus ojos estarían liberados del punto de fuga de nuestro contemporáneo sistema de visión, la insondable e insoslayable pantalla, y por ello su cuerpo estaría potencialmente activo. Esta es, como sabemos, una de las demandas clásicas de las prácticas artísticas que se resisten a la dictadura del ojo. Pero, en esta audio-economía, la obra es también ajena a la hegemonía del objeto. Insistamos ahora en otro aspecto práctico, que es la respuesta a muchas disquisiciones teóricas sobre dicha hegemonía: las piezas de Palomino son perecederas. Aquí se realiza la demanda del creador: hincapié en la experiencia compartida, ausencia de producto. Palomino acepta, y propicia, una situación entrópica, donde las energías se producen en el montaje, se acumulan durante la exposición, y se desvanecen en el desmontaje.

Este desmantelamiento -esta desmaterialización, heredera del conceptual y de similar alcance- de la obra conlleva la materialización de otra conciencia y de otra economía. Nada permanece como "producto", porque no se puede pretender que la intensidad pueda conservarse gracias a la calidad de los materiales, como antaño, o que el valor reside en la permanencia misma, en la capacidad de trascender el tiempo y el momento, mediante su mutación en "valor de mercado". El artista se ha convertido en un operario en marcha, un desencadenador de procesos y situaciones que procuran evidenciar los marcos ideológicos y económicos en los que opera la actividad artística. La obra de Jesús Palomino es testimonio de su reflexión y su tarea: el intento de construcción de una lectura adecuada de la realidad que pueda dar paso a una actuación correcta sobre ella.



POESÍA, TEORÍA POLÍTICA & SENTIDO COMÚN: TRANSFORMADOR
Sala Mendoza. Caracas, Venezuela. Febrero 2005

Madera, cartón, botellas, cinta adhesiva, pladur, fluorescentes,
plástico, periódicos, libros, etc.
(12 x 8 x 2´5 mts) aprox.

FILTRO DE VENENO, CARTEL INFORMATIVO & MAQUINA DE COMIDA
Casa de América. Madrid. Abril 2005.

1'7/17
1'2/14
WE DO BODY
COUNT
Copy Air

"El impulso parte de relacionar el arte con la vida, con la realidad en que estamos sumergidos, de volver a empezar, de romper para poder construir sobre limpio". *Ángela Largo*[1]

MÁQUINAS QUE TRANSFORMAN, CONCIENCIA Y GESTALT

Rosa Palomino

Jesús Palomino ha presentado desde hace varios años sus peculiares máquinas-laboratorios en diferentes ciudades del mundo. La acción del artista, por lo general, es una respuesta a la situación social y humana de los lugares en los que es invitado a mostar su trabajo. Cada una de sus máquinas ficcionales están diseñadas para dar solución a los conflictos más acuciantes por resolver en cada entorno específico.

En la mayoría de los casos, el artista confronta situaciones colectivas inconclusas o interrumpidas que requieren ser resueltas para poder favorecer un proceso social más fluido y equilibrado.
Sus instalaciones emergen como acto creativo ante situaciones de la actualidad o como respuesta a situaciones históricas pasadas que aún en el presente reclaman una resolución o completación.

UN EJERCICIO GESTALTICO.

¿Qué ocurriría, si por un momento, dejáse volar mi imaginación, y me identificara con una de las instalaciones que Jesús Palomino presenta en esta última etapa creativa?

1. Ángela Largo: artista sevillana en el terreno de la performance y las artes escénicas. Cita extraída del texto "Desatando amarras" de Laura Fajardo.

¿Qué supondría un enfoque gestáltico de estas máquinas cuya función principal es la limpieza y la purificación con un fin transformador?
Cierro los ojos y aprovecho la oportunidad de identificación. Imagino mi organismo como si fuera una de estas máquinas producidas por el artista: ¿con cuál de ellas me identificaría? ¿cuál de ellas evitaría si me dieran la oportunidad de encarnarlas? ¿qué sensaciones me provocan?
Reflexiono e intento identificarme con alguna de las máquinas. Tomo conciencia y trato de imaginar qué supondría tal identificación. Dialogo conmigo misma acerca de lo que he sentido y me pregunto: ¿Y si el organismo humano funcionase como una de estas máquinas transformadoras?

ESTO ES GESTALT

Friedrich Salomón Perls (1893-1970), más conocido como Fritz Perls, psicoanalista disidente, alemán de origen judío, elaboró una síntesis coherente de diferentes corrientes filosóficas de su época, del psicoanálisis, del psicodrama y de la filosofía oriental.
Integrando y experimentando las corrientes anteriores, logró convertir su enfoque psicoterapeutico en un método existencial, "una filosofía de vida", tan rica que Perls consideraba que no debía ser destinada únicamente a los enfermos. Denominó a su terapia: GESTALT, que en alemán significa forma, totalidad, configuración.
Perls postuló una particular visión de la neurosis, no únicamente como enfermedad, sino como forma de estar en el mundo, como manera de contactar con el entorno más inmediato. En su planteamiento primó más un criterio de salud que un criterio patológico. Así pues, según la terapia gestalt, la neurosis supone un oscurecimiento de la conciencia, un deterioro del "darse cuenta", una defensa contra la amenaza externa. La neurosis se presenta como síntoma de una maduración incompleta o interrumpida.

EL EGO ES UN CONGLOMERADO DE INTROYECTOS

Las máquinas que Jesús Palomino construye actúan, al igual que nuestro organismo, ante una necesidad detectada. Necesidad y búsqueda de satisfacción es un proceso básico de la existencia humana y, precisamente, sobre el que más incide e interviene la terapia Gestalt.

Siempre siguiendo las ideas de Perls, las necesidades que nos preocupan, emergen de un entorno difuso. Si estas necesidades son satisfechas, desaparecerán, emergiendo otras que llamarán nuestra atención nuevamente. Este ciclo de satisfacción es interminable y fluido. Interrumpirlo o dejarlo inconcluso favorecería la aparición de la neurosis y su consecuente desequilibrio orgánico.
Frizt Perls tuvo la brillante idea de establecer cierto paralelismo entre el metabolismo físico del organismo y los procesos mentales. Es decir, no considerar muy diferentes nuestras experiencias psíquicas de nuestra experiencia fisiológica de asimilación de los alimentos.

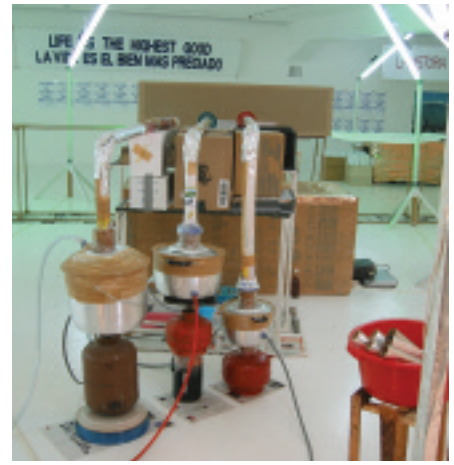
"POESIA, TEORIA POLITICA & SENTIDO COMUN: TRANSFORMADOR"
Sala Mendoza. Caracas, Venezuela. Febrero 2005.

En su libro "Yo, hambre y agresión" (1960) escribe: "Así como la asimilación orgánica es esencial para el crecimiento, la asimilación intelectual o social, por parte de la personalidad, es el hecho central para su desarrollo y autorregulación."
El organismo tiende por naturaleza a actualizar permanentemente lo inconcluso para restaurar el equilibrio perdido. A esta capacidad del ser humano la llamó "autorregulación organísmica[2]". La interrupción de esta tendencia natural, podría provocar una acumulación de situaciones no cerradas que impidiesen el proceso de vida.

Es por esto que el masivo flujo de introyectos[3] que el ego absorve a lo largo de su existencia debe ser debidamente procesado y filtrado con la finalidad de propiciar equilibrio a la personalidad del individuo.

2. AUTOREGULACION ORGANISMICA: tendencia natural del organismo a restaurar el equilibrio físico y psíquico.

3. INTROYECTO: Toda experiencia, situación, normas o actitudes, que son incorporadas a nuestro proceso psíquico sin filtro previo o cuestionamiento crítico.



En algunas de sus instalaciones Jesús Palomino plantéa un proceso similar al descrito por las teorías gestálticas. Las diferentes instalaciones proponen una acción creativa en un contexto muy determinado, ante una necesidad que pide resolución, y que daría como resultado un mejor ajuste creativo del organismo social e individual con su medio.

Siguiendo su particular enfoque de la prácticas artísticas, entre otras acciones, Jesús Palomino ha propuesto:
- la depuración de las aguas contaminadas del río Tamis después de los conflictos armados en los Balcanes;
- una máquina para producir "derechos civiles" ante la ruptura del equilibrio en el diálogo democrático;
- la depuración de la negatividad política e histórica del Régimen franquista;
- una gran brújula que oriente la enorme cantidad de información mediática que se genera diariamente.

Cartel publicado para la exposición "CONTRA LA DESGANA". Galería Helga de Alvear. Madrid, España. Enero 2006.

CONTRA LA DESGANA y FUENTE DE VALOR
Me gustaría detenerme en la obra "CONTRA LA DESGANA. Gran linterna de luz verde y propuesta de ayuno". (Galería Helga de Alvear. Madrid. Enero 2006) que, según mi parecer, refleja abiertamente la idea gestáltica de la asimilación.
Palomino nos invita con esta propuesta de ayuno alimentario y mediático a parar. A no consumir, al menos por un día, radio, prensa, TV o internet. Tampoco alimentos. A hacer un alto, con el objetivo de limpiar y normalizar nuestro organismo.
También el enfoque gestáltico nos invita a "parar y masticar". A seleccionar todo el material introyectado, asimilando lo propio y dando al organismo y al individuo el derecho a desechar lo inadecuado, lo ajeno o tóxico, lo inconveniente.
Esta "Gran linterna de luz verde" nos invita a restaurar nuestra conciencia frente a la actualidad social recuperando nuestro sentido de nosotros mismos frente a la desgana y la evitación.

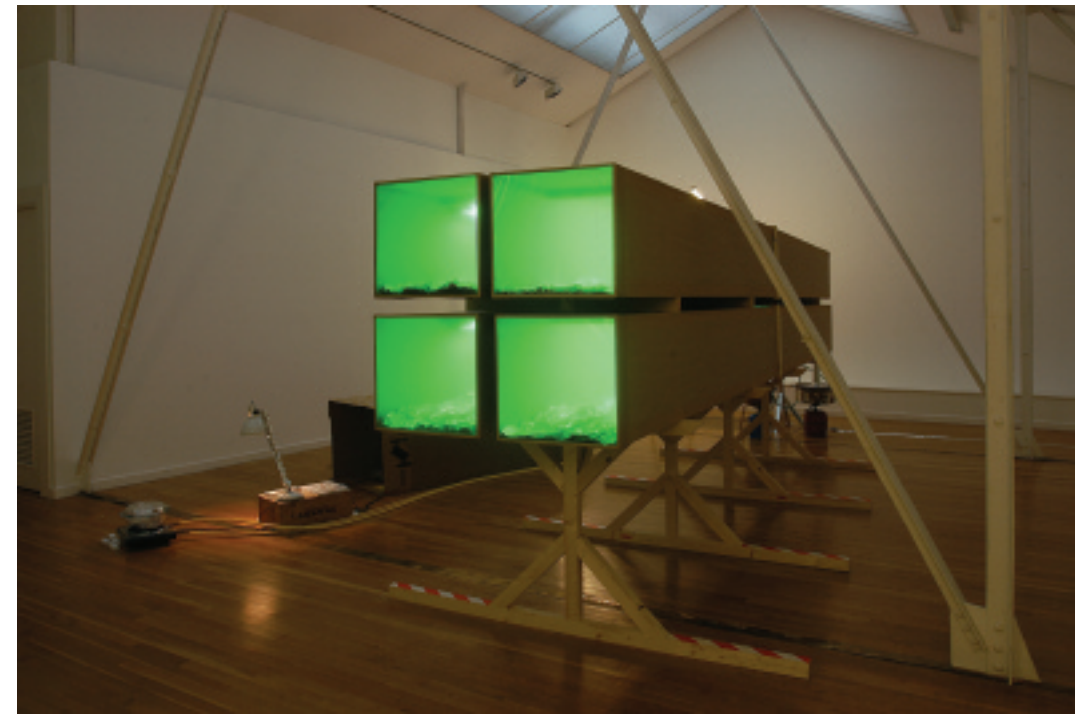
El sintoma neurótico es una señal de que el ser biológico necesita atención. Desde este planteamiento, Palomino propone el reencuentro poético con la naturaleza. Naturaleza que sigue siendo la base, al menos física, de todas nuestras capacidades humanas.

La decisión de detenernos a limpiar nuestro espacio psíquico o nuestro entorno social más próximo supone ahondar en las zonas alienadas de nuestro ser o reflexionar sobre los espacios más sombríos de la vida social. Esta confrontación puede generar situaciones dolorosas, frustrantes o fóbicas. Aún así, el artista propone esta confrontación como ineludible.

TRANSFORMADOR DEL MIEDO / FUENTE DE VALOR presentada en la Galerie Clark de Montréal el pasado año 2006 nos propone otra experiencia de fantasía dirigida con la idea de poder establecer un diálogo reflexivo y consciente con nuestras emociones más polarizadas: el miedo y el valor en el ámbito social e individual.

Beber un vaso de agua imaginando que ha sido previamente depurada de elementos tóxicos puede ser altamente sanador. Este acto de identificación produce una ampliación de nuestra conciencia. El elemento agua representa la emoción. A través de ella y de un proceso de intercambios Palomino transforma el miedo en "valor para la participación".

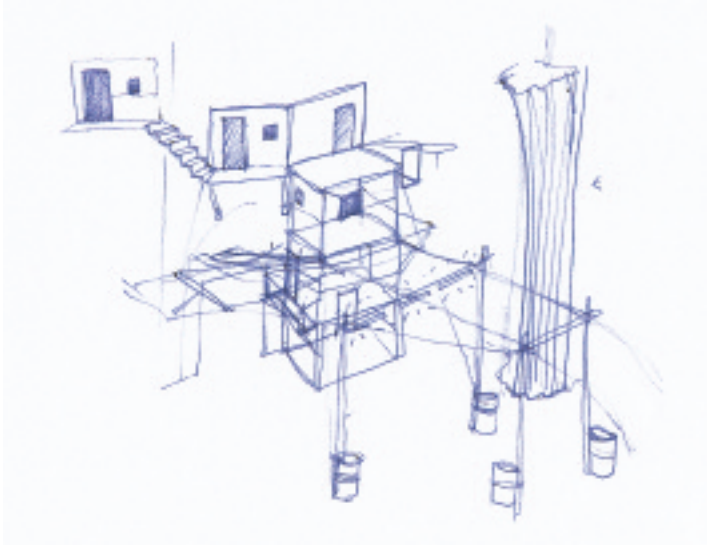
Con sus máquinas y laboratorios, en definitiva, Jesús Palomino nos invita a algo tan sencillo y complejo como reapropiarnos de nuestro ser propio a través de la elaboración consciente y la asimilación crítica. Nos propone tomar conciencia, dar cuenta de nuestras interrupciones, de lo que nos conviene y de lo inconveniente. Escuchar atentamente la experiencia presente y reforzar la responsabilidad personal en este proceso de maduración y transformación que puede ser la existencia humana.



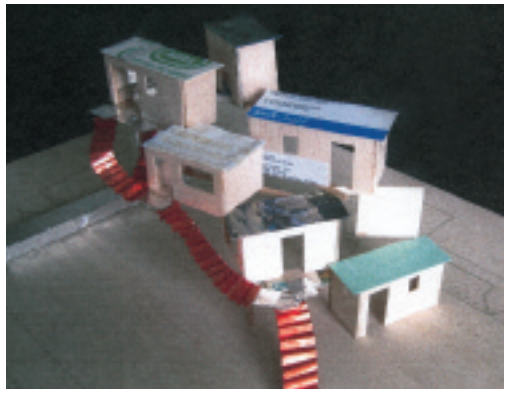
"CONTRA LA DESGANA".
Galería Helga de Alvear.
Madrid, España. Enero 2006.

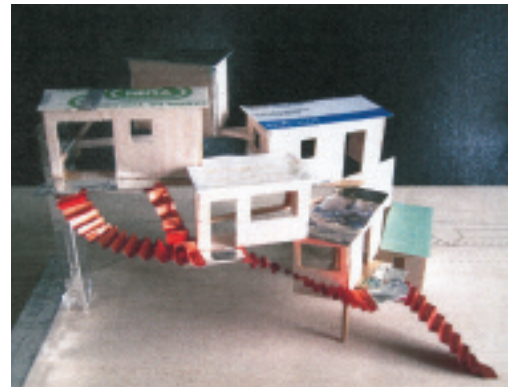
BIG FAVELA & 8 EMISIONES DE RADIO"

Museo Español de Arte Contemporáneo Patio Herreriano. Valladolid. Octubre 2005

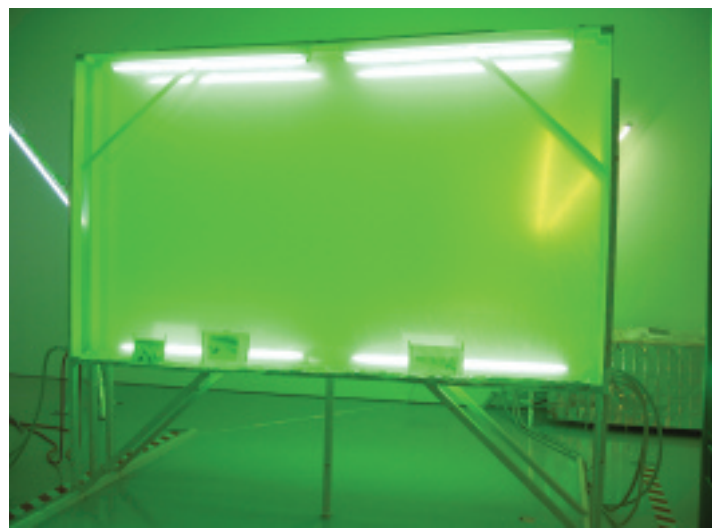


Madera, cartón, cinta adhesiva, fluorescentes,
plásticos, pintura, toldos, etc.
(16 x 15 x 14 mts) aprox.





Maquetas preparatorias del proyecto
"BIG FAVELA & 8 EMISIONES DE RADIO"



FILTRO DE VENENO

Centro de Arte Caja de Burgos. Burgos. Octubre 2005
Exposición colectiva: "Permanencias difusas"

Madera, cartón, botellas, cinta adhesiva, fluorescentes, plástico, periódicos, documentos, libros, etc.
(15 x 8 x 2´5 mts) aprox.

LOS LABORATORIOS IMPROVISADOS Y LAS MÁQUINAS DE JESÚS PALOMINO

Charlie Citron

Tiene usted un bonito coche, ¡pero sin gasolina!

Al comenzar a escribir este ensayo, me pregunté qué podría destilarse de los laboratorios improvisados, las máquinas (de cartón, plástico coloreado y envoltorios reciclados) y la arquitectura manual de las chabolas de Jesús Palomino.
¿Qué energía fluye a través de estas instalaciones camufladas y ensambladas con cinta adhesiva, tubos, mangueras, y papel de aluminio? ¿por qué se siente siempre la presencia de la mano del artista? ¿cuál es su método y cómo lo tergiversamos?
Sus instalaciones reflejan de manera intuitiva la alquimia del sentimiento y las distintas capas de la percepción. A través de intervenciones in-situ, yuxtapone lo imaginario y lo táctil a cuestiones sociales y ecológicas, creando un nuevo contexto para la comunicación intercultural.

Sin embargo, me acuerdo de un día, caminando a través de Sevilla, con Jesús, como al mirar los escaparates de unos grandes almacenes, me dijo que no tenía ningún interés en comprar pero lo que realmente le gustaría sería reorganizar todos esos productos sobre sus repisas para crear nuevas combinatorias. Está claro, de que no estamos hablando simplemente de mirar escaparates.

¿Cómo se siente el artista cuando ve una manguera verde?
¿En quién piensa cuando cubre una estructura con papel aluminio?
¿Qué está hirviendo en esas ollas?
¿Qué venenos se extraen en esas botellas de plástico?

Carteles publicados para la exposición "FILTRO DE VENENO & MAQUINA DE RECUENTO DE BAJAS" Sala de eStar. Sevilla, España. Noviembre 2004.

Sus instalaciones pueden leerse como una suerte de experimento ontológico. Pero también son algo más. Muestran timidez al reconocerse humanas, al incidir sobre lo que estamos haciéndonos a nosotros mismos en un mundo dominado por los medios de comunicación, la tecnología y las máquinas. ¿Está el artista diciéndonos algo sobre nuestros cuerpos y nuestras mentes? ¿Vamos camino de ser consumidos por lo que consumimos, en un proceso que no alcanzamos a entender?

Durante los últimos años he seguido el trabajo de Jesús Palomino, a menudo a través de fotocopias, extraños catálogos, correos electrónicos desde Ulan Bator, Sevilla o Madrid, visitas a su estudio en Amsterdam, y también comiendo unas exquisitas almejas en bares de tapas de Sevilla. Lo que siempre me impacta de Jesús Palomino es esa suave y educada sofisticación, así como un sentido de la hospitalidad unido a una tradicional visión de la dignidad. Es un verdadero cosmopolita con una honestidad intachable. Y por ello está siempre a punto de partir, porque está siempre ocupado con un proyecto que conlleva un viaje a alguna parte.
Y hay algo mediterráneo en su obra también, casi acuático. Su mundo se lee como si se observara desde el punto de vista de las medusas de Jacques Cousteau, en su laboratorio submarino, mientras se mueven al ser grabadas por la cámara.
Su arte es sensual: de una constructividad pictórica y escultórica. Es muy ordenado y, sin embargo, libre. Al tiempo que exhibe una conciencia antropológica y política, su trabajo se muestra también científico en el modo en que procesa una plasticicidad que raya en la viñeta y, sin embargo, nos revela un artista totalmente africanizado. Palomino es un modernista que concibe el collage y los materiales como expresión, interconectados con conceptos e ideas postmodernos.
Más que "high-tech", sus medios de producción apuntan hacia una "low-tech", una productividad artesanal que puede hallarse en comunidades marginales alrededor del mundo. Palomino es consciente de la diferencia intercultural y le fascina la diversidad de las culturas locales, así como las estrategias de dichas culturas a la hora de crear unas formas y una arquitectura que cubra sus necesidades diarias.
Jesús Palomino se ha distanciado del tren de alta velocidad de los medios, la banda transportadora del arte. Y como todos los artistas realmente buenos entiende que el nuevo arte debe ser una extensión del proceso de movimientos anteriores y debe resistir el impulso de convertirse en algo académico para mantener la poesía y la originalidad. Es un proceso de aprendizaje a partir de la apropiación intercultural y de la referencia histórica a través de la experiencia óptica directa, a través de la vivencia directa en el entorno, de contacto directo con los materiales.

De este modo, el artista camina, respira, planea, completa mapas. Encuentra bolsas de plástico, trozos de madera y basura, y como si hubiera vivido en una ciudad de Latinoamérica o África o Mongolia toda su vida, hurgando en los vertederos de su mente, busca soluciones a los problemas, inventa. El artista recicla y transforma, gira y retuerce, martillea y dobla, para crear el reverso de un mundo primitivo de tecnología artística y de medios de comunicación cultural occidentales. Jesús es deliberado, y por ello planea sus obras conceptualmente y con absoluta precisión dependiendo del tema.

Su preocupación por los pobres o por las gentes del lugar se contrarresta con la sensación de que la arquitectura, a la vez que surge de una manera improvisada juntando trozos a golpes, se refiere de manera precisa a una experiencia estética del primer mundo. La transparencia del plástico adherente de cocina, los envoltorios hechos a mano y desajustados, humanizan la atmósfera de esos conceptos de aristas duras, aportando estructuras geométricas emotivas. No lo duden, es una crítica de lo que le falta a la cultura del primer mundo: el toque humano en la globalización. Apunta hacia la ética del artista como prerrequisito para su comunicación. Hay algo peculiar en su sensibilidad; como si se tratara de un vendedor de tupperware quien a través de un salvaje viaje al Amazonas tiene una revelación, y se da cuenta de que el recipiente o el trozo de plástico puede ser usado como cimiento para una nueva civilización. Podríamos incluso casi llamarle utópico a la manera de una república bananera. Es como si entrarás en el campamento de unos revolucionarios que se han perdido camino de la selva, rendidos se han asentado en el lugar; experimentando con la creación de otro mundo más que con la de uno nuevo, y dándose cuenta de que ese otro mundo siempre ha estado a la vuelta de la esquina.

La obra sugiere la urgencia de la cultura contemporánea, lo efímero y la improvisado, el sentido de que este lenguaje hiperreal puede sencillamente desaparecer, no por la violencia a la destrucción, sino por las fuerzas opuestas inherentes a su propio uso y manufactura, a su propia invención, a su propia memoria. El tiempo aparece como una preocupación a lo largo de toda su obra: de manera comedida se adhiere a cada una de las instalaciones y se suspende en momentos de luminosidad. Jesús tiene la visión de que todas las cosas se desvanecen y son parte de lo temporal. La cultura es el cambio que creamos, las cosas que consumimos y conservamos. ¿Qué tiempo somos? ¿Cómo de rápido nos movemos o consumimos? Nuestro mundo fluctúa entre el signo y las experiencias metafísicas pero ¿qué hay de la empatía?
Las obras no se desarrollan de una manera rotunda. Son dramáticas a la manera teatral y están siempre inscritas en un lugar; crean un lugar, un sitio, una localización con una historia conocida, un paisaje o un concepto. Existen no como artificio sino como anti-artificio.
Lo político queda establecido de manera sencilla y cuidadosa.
El artista tiene un delicado sentido del lenguaje.

La mano, en este caso, es más lenta que el ojo; de este modo la persona que mira ha de esperar, ser paciente, permitir que el trabajo se asiente y se convierta en parte de su vida y su experiencia.

En la obra Body Count and Endless Food Machine, se catalogan y exhiben acontecimientos políticos reales de manera estadística como parte del proceso artificial de una máquina en el que se yuxtaponen a un consumo y un empaquetamiento sin fín.

En Contra el La Desgana [Against Apathy] se simula a la idea de un laboratorio metabólico de los medios. Todas las funciones quedan relegadas a una estructuración y posicionamiento intuitivos. El tiempo adquiere las funciones del papel de celofán como si fuera una gelatina que conserva fragmentos arqueológicos y de los medios.

El lenguaje de la creación va más allá de lo contextual y lo social, pero los mensajes de resistencia y la crítica a las estructuras políticas y económicas contemporáneas quedan perfectamente delineadas.

La postartificialidad y el simulacro se transforman en procesos intelectuales y orgánicos.

El plástico se utiliza para señalar la suspensión emocional, así como para preservar los especímenes antropológicos para su investigación. El plástico destila procesos de información que se reúnen en construcciones poéticas y esculturales. ¿Parece la obra ser funcional sólo como medio de enfatizar su disfuncionalidad emocional?

Anticonglelante y 8 Emisiones de Radio (junio 2006), era un proyecto en Vejer de la Frontera, Cádiz, no lejos de Marruecos.

Según el artista, “la cuestión era la historia congelada y envenenada compartida por la cultura europea de Andalucia, en el sur de España, y la cultura, de raíces andaluzas, en el norte marroquí.”

La palabra Historia [en español] y [el significado] de Sadaka [amistad en árabe] [se congelan] en moldes del hielo y después se exhibe en un congelador. El conflicto se refrigera, se congela y se suspende en el tiempo.

Una caja del hielo se transforma en un escenario: el paisaje de hierba seca de Cádiz se yuxtapone al fresco refugio azul del Mediterráneo con un relleno de hielo limpio y herméticamente sellado.

“Se programaron 8 emisiones de radio, en la emisora de radio local de la ciudad de Vejer, sobre la historia y las raíces comunes, las diferencias, la lucha social, el Islam, la inmigración ilegal, y el diálogo intercultural con la esperanza de lograr una mejor comprensión a traves del uso de los medios de comunicación. Cada semana, durante la emisión de radio, las palabras Historia y Sadaka se extraían del congelador para que se derritieran al sol.”

El artista utiliza el arte como enlace entre dos comunidades culturales para establecer un diálogo y para activar un deshielo en sus relaciones. La transformación metafórica de la lengua y del material activa un discurso social. Después de todo, el arte no es política pero puede expresar ideas políticas.

Sin embargo, la preservación de la cultura histórica, la defensa de la cultura se demuestra como una realidad orgánica menguante. La tradición puede refrigerar tanto el conflicto como la lengua creando prejuicios estáticos.

¿Por qué utilizar el hielo para alcanzar este significado, que parece establecer una oposición dialéctica con el entorno?

Es precisamente esta contradicción en la forma la que evoca un significado poético, y la que hace que la obra se presente como arte del entorno.

Sin conocer el subtexto [muy importante en arte hoy] o las intenciones del artista, la obra puede también estar haciendo referencia al calentamiento del planeta mientras que las palabras se derriten sobre un lecho de hierbas secas.

La tecnología apoya el lenguaje pero cede ante las fuerzas sociales y de la naturaleza.

Se convierten en un trozo de lenguaje glacial perforado y deformado; se trata de algo antropológicamente congelado en la era de hielo, y transmitido hasta la realidad del cambio ecológico y orgánico.

¿Está Jesús diciéndonos con todo esto que el lenguaje es parte del mundo de la naturaleza, y que por tanto está sometido a sus fuerzas a pesar de la innovación tecnológica?

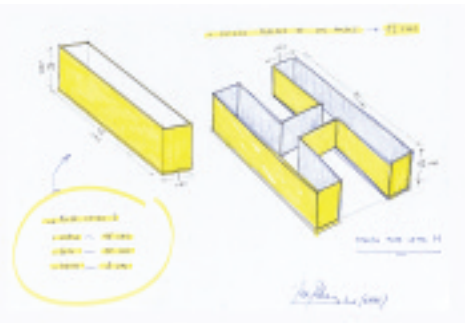
¿Hemos de entender por la formas que los prejuicios culturales y sus identificaciones no son consecuentes con el tiempo geológico excepto para la humanidad misma? Razón de más, pues, para trabajar con ideales y para intentar llenar los vacíos culturales e históricos.

En Media Filter and Big Compass, Marfa, Texas, se dibuja una circunferencia en el suelo y se coloca descentrada una botella de agua mineral. Los cables eléctricos intersectan el espacio y en el norte magnético una hoja de plástico verde soporta una luz fluorescente.

La palabra Norte queda impresa en gruesos caracteres. Como en otras situaciones, los acontecimientos del mundo actual se exhiben de manera prominente, sellados herméticamente en bolsas de plástico de viaje. Una silla queda cubierta con plástico verde luminoso, unas cajas de cartón sirven de apoyo para la estructura como si fueran conductos eléctricos. Una gran bañera de basura es el centro en el que se mezcla toda la información. Hay una alfombra de piel de tigre hecha en acrílico sobre suelo. Uno no puede evitar apreciar la crítica directa a la política americana.

“El primer Poison Collector [Recolector de Veneno] se hizo en Serbia Montenegro para filtrar la alta tasa de contaminación en los ríos Tamis y Danubio causados por la campaña militar de la OTAN contra la limpieza étnica de Milosevic en Kosovo.

Entre otras localizaciones también están Sevilla, Madrid y Burgos, tres lugares muy importantes en la historia del régimen de Franco. La cuestión era filtrar la negatividad política de la historia de mi país en conexión con la dictadura de Franco y con el fascismo europeo. Entre los libros y documentos que se exhibieron se encontraban:



Libros sobre la guerra civil española, sobre la guerra de los Balcanes, libros sobre La Shoah, de Hannah Arendt “Eichmann en Jerusalén” de Hannan Arendt. Documentos sobre la represión de la posguerra y la violencia de Franco en las cárceles y campos de concentración españoles. Un billete de tren de Cracovia a Auschwitz y más documentos sobre el racismo contemporáneo y la intolerancia social. Como persiguieron a mi abuelo durante el régimen de Franco y nunca volvió a España, esta pieza tenía también que ver con mi historia personal y la de mi familia. Estos eran los recuerdos que intentaba recoger para limpiar el veneno de nuestras vidas en España.”

Dibujo preparatorio para "ANTICONGELANTE & 8 EMISIONES DE RADIO" Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo. Cádiz, España. Junio 2006.

Grandes bolas de algodón envueltas filtran venenos imaginarios que se extraen a través de tubos de plástico transparente conectados a botellas de plástico de agua mineral y refresco. La difusión de los elementos artificiales crea una simbiosis surrealista. Los textos exhibidos de manera vívida y las barreras de cinta adhesiva, así como una gran lámpara de pie de luz fluorescente, crean una alarmante advertencia sobre la transformación que se necesita al hablar de reparación y de recuerdo. El tema es reiterado en la serie Transformer, en la que la energía se transforma dentro de un sistema de cajas de cartón iluminadas e interconectadas y de circuitos disfuncionales. ¿Es la luz la que se transforma en el estudio-laboratorio o es otro elemento más misterioso? Textos mostrados de forma prominente sobre pancartas nos comunican estos mensajes.

”La Vida es el bien mas preciado.”

“Que es el título de un capítulo en el ensayo de Hanna Arendt, La Condición Humana.”

“La Historia Ni Diga falsedad ni calle verdad.”

“Estas dos frases fueron utilizadas en banderas en una exposición en Caracas como parte de un dispositivo de la máquina para producir derechos civiles.”

En el Patio Herreriano de Valladolid, con el título “Big Favela &8 Radio Broadcastings”, cajas, periódicos y paneles ponían en práctica una estructura análoga. La luz fluorescente en aureolas verdes y 3 niveles de construcción conspiran para irradiar significado o difundir un mensaje.

“El proyecto era similar a “Anticongelante”. Una instalación estaba dentro del museo y las otras eran experiencias de grupo en la emisora de radio local.

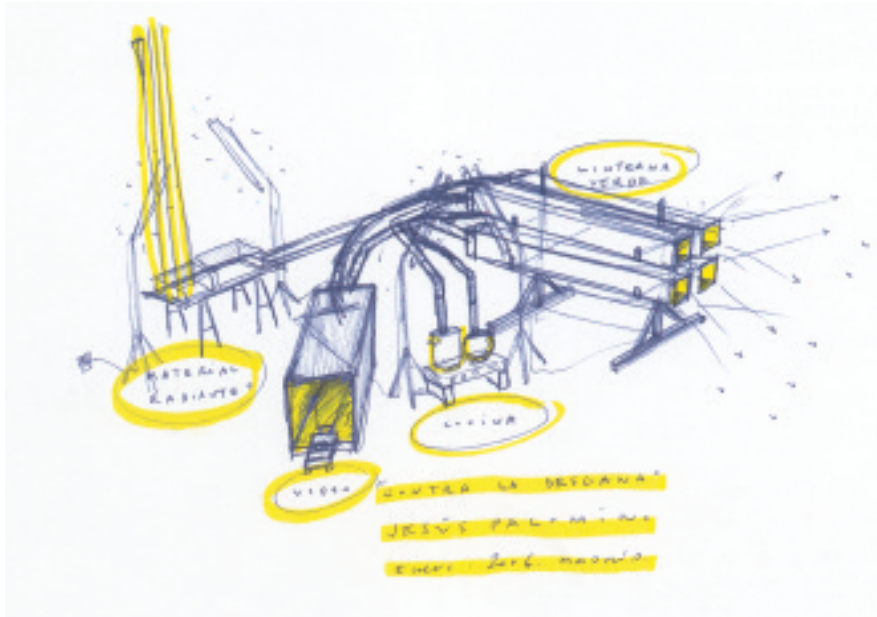
Las emisiones estaban centradas sobre cuestiones como el negocio del arte, las responsabilidades sociales, las instituciones de salud mental, la inmigración en España, la educación en instituciones artísticas. Las emisiones duraron dos meses y las realizaron estudiantes jóvenes de periodismo. Big Favela era un montón de chabolas, viviendas improvisada que se asemejaban a barrios brasileños pobres como los arrabales de muchas ciudades del mundo.”

En todos estas instalaciones, la historia y los acontecimientos actuales se metabolizan, sudando desde y sobre sí mismos, envueltos en material y formas desechables, que crean morfologías sintéticas híbridas, y arquitecturas que transforman e irradian esencias. Las esculturas al tiempo que fijan un escenario para el discurso social y político y para las intervenciones estéticas [escultura social], también encubren dentro de su membrana hecha a mano con objeto encontrados la evocación poética y la necesidad artística del artista.

> El arte no se divorcia hoy de la ética sino que, a menudo, está fundido en una suerte de tensión inquieta con la visión idelógica del artista. El arte del malentendido se recoge en el alter ego simbólico del artista. Las capas múltiples hechas de seres construidos; la ambigüedad de la mirada y de la comunicación. La interconexión evocada en el trabajo como multiplicidad del conflicto, de los ideales, de posiciones morales, de criticas veladas y de camuflaje obsesivos. ¿Cuál es la conexión entre el tema del objeto y el objeto del tema?
>
> La obra de Jesús Palominos intenta no olvidar para recordar, para recordar no olvidar, las fuerzas que impulsan la dislocación cultural y la tragedia humana.
>
> Quizás sea esto lo que es tan revelador en todas estas instalaciones. El esfuerzo del artista para transformar y para cambiarse a sí mismo, para cambiar de ritmo los procesos emocionales y los medios de difusión global. Y más importante aún, resistir, comentar, y activar, el modo en que recibimos y consumimos esta información a diario como seres humanos.

En este sentido Jesús es nuestro ingeniero e inventor, construyendo lo que él ve y se imagina. Después de todo, toda mirada es expresión, y como arte es espejo y transformación. El mundo objetivo, el mundo humano a nuestro alrededor, es inventado por todos nosotros. Estas obras no se pueden traducir sólo literalmente o políticamente sino que funcionan como laboratorios poéticos complejos cuya causalidad evoca sensaciones e interpretaciones a menudo irracionales, que es la materia del arte.

Como si fuese uno de esos episodios peculiares de Star Trek, el artista busca vidas antiguas, civilizaciones pasadas, para ir osadamente donde ninguna persona ha ido antes. La máquina orgánica hecha a mano se convierte en una extensión de la mente y del cuerpo a imagen del mundo. Jesús Palomino se compromete contra la apatía emocional y física de nuestro tiempo. Nos impulsa a pensar sobre nosotros mismos, sobre nuestros entornos, sobre nuestros laboratorios personales, sobre nuestro consumismo compulsivo, sobre las obsesiones de los medios y la condición humana.



CONTRA LA DESGANA. GRAN LINTERNA DE LUZ VERDE & PROPUESTA DE AYUNO

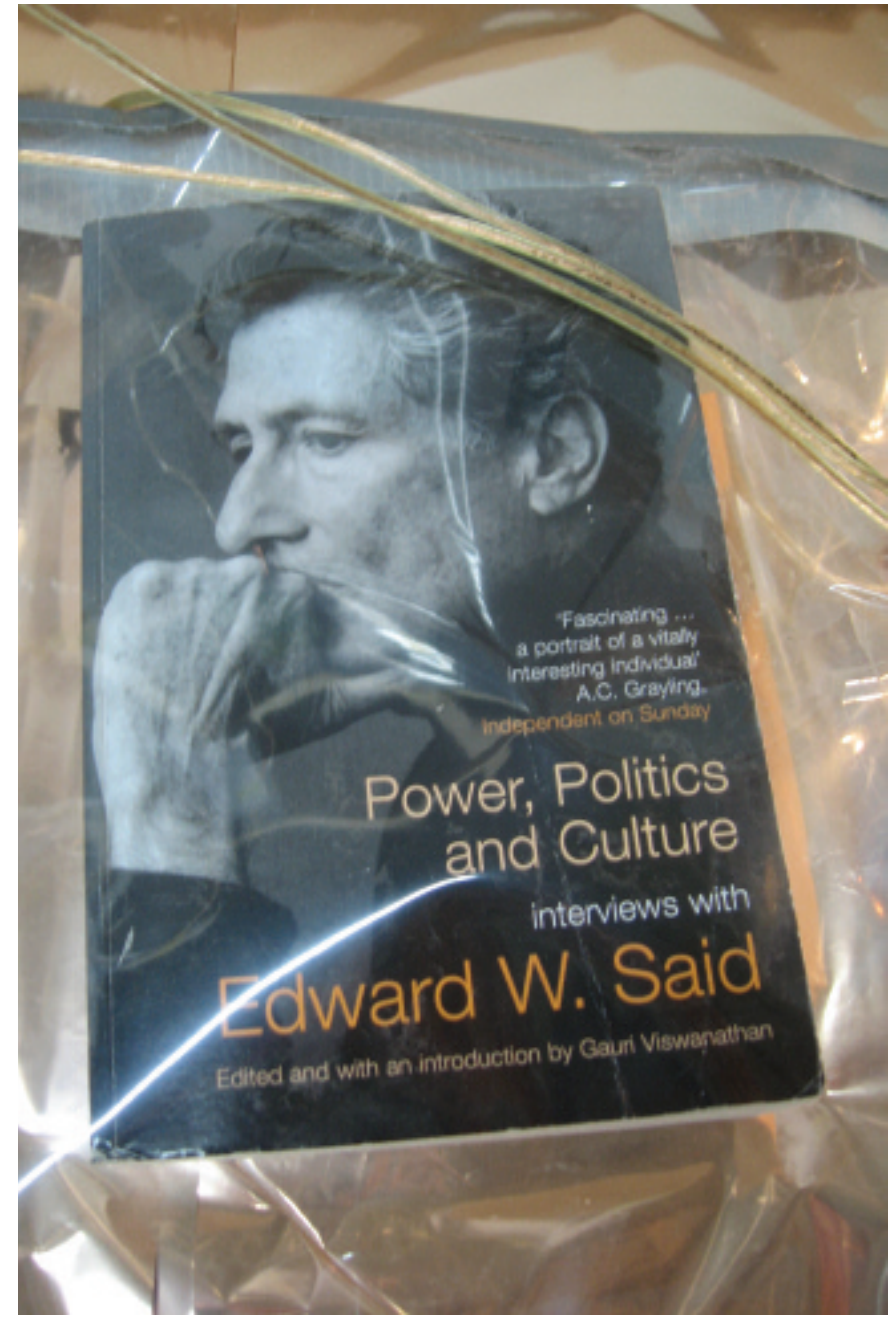
Galería Helga de Alvear. Madrid. Enero 2006

Cartón, mangueras, pladur, fluorescentes,
video proyector, libros, etc.
(10 x 8 x2,5 mts) aprox.

Carteles de invitación a una jornada
de ayuno mediático y alimentario.

CONVERTISSEUR DE PEURS / LA FONTAINE DE COURAGE
Galerie Clark. Montreal, Canadá. Mayo 2006

Madera, cartón, surtidores de agua, cinta adhesiva,
fluorescentes, pladur, documentos, libros, etc.
(10 x 4 x 2´5 mts) aprox.



RE: PREGUNTAS...
Y RESPUESTAS

Jorge Casanova y Jesús Palomino

He compartido con Jesús Palomino mesa en más de una ocasión y en más de un contexto. Esas mesas han estado pobladas abundamente 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 esos momentos ha existido siempre una constante inevitable en las conversaciones que han surgido: se ha 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 mi 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 mi me preocupaban tenía un artista. Sin embargo, siempre quedaban preguntas que podría 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 mi preguntas urgentes que reciben respuesta desde distintos puntos geográficos, son preguntas para una obra que establece una agenda urgente para quien la visiona.

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?

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 encontar en cualquier "TODO 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 transmiten una 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 de estas situaciones?

Estos ingenios de baja tecnología recrean la figura de un individuo que aborda los conflictos sociales e históricos desde una voluntad reparadora.

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 a 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 mismo 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 formulámela 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 situan 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 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 encuetro en Venezuela una sociedad violenta y profundamente dividida, intento 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 regimen 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 REPARACION. 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 el 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 reflexion artistica 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 situan las instalaciones por medio de las cuales intento crear nuevas reflexiones, inesperadas perspectivas, relaciones imaginativas novedosas, etc.

La manera y los ámbitos en 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 ecologia, 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 crean 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, un chabola nueva...?

Cada nueva instalacion conlleva una nueva y bastante diferenciada situación: fecha diferente, nuevo espacio físico y social, nuevas personas en torno al 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 maquinas-laboratorios (filtros) no implica, en absoluto, reproducción sino repetición de un impulso imaginativo y de experiencia. Insistencia e interes en el uso de esos referentes.

El proceso consiste en construir el referente de nuevo en diferentes lugares, con diferente luz, con diferentes personas que quizás hablan un idioma diferente al mío, inmerso en condiciones de producción a veces inciertas, experiementando 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, poder 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, maquina), para esperar encontrar otra de mayor interes que ponga en marcha el impulso imaginativo y de sentido.

Esto me lleva una de las cuestiones que más me interesan en la comunicación artística: las reproducibilidad. Aunque tu obra nace y se exhibe con un alto grado de especificidad espacio-temporal, mantienes un margen abierto a la reproducibilidad. En ese 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 quizá 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 del diálogo social?

Empiezo por la ultima de tus preguntas. Por medio de la unica 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 Benjamin sea aplicable a mis creaciones, ya que el se refería a la capacidad de los medios mecanicos modernos de creación y distribución de imagenes 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 musicos que van de gira: llevan un repertorio bien conocido y determinado que interpretarán de la manera más sensible posible en cada una de las situaciones de performance dadas. La reacción del público, como bien podemos entender, para los musicos 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 los 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 ciertas palabras. Tus obras se adhieren a un tiempo y a un espacio, se contextualizan, y esto se simultanéa 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 importante que el objeto físico construido que, por lo general, acompana a las emisiones.

De nuevo, pensé que la orientación y el espíritu de alguna de mis intervenciones en el museo o la galería podrían ser mejor entendidas si paralelamente pudieramos 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 dialogo radiofónico en torno una experiencia de arte y expandirlo más allá de sus límites habituales.

Tal fue la idea en las tres experiecias de emisiones radiofónicas que he tenido hasta la fecha: en Camerún 2002 fue un taller para jovenes realizado 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 raices culturales 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 dialogo lúdico y en un conocimiento generoso y desinteresado son dos ingredientes que me fascinan, y lo mejor de todo, funcionan muy bien como encuentro humano. Asi que en cuanto pueda y se den las condiciones volveré a proponer mas 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, tienen 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 de 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 imagenes, 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 constatemente 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 que punto de vista o bajo que forma concibes la difusión de tu trabajo? ¿Piensas que la 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 que cambia en tu plan de trabajo?

Concibo la difusión de mi obra 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 presentan 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 espectadores 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 eficaz e interesante sigue siendo el documento gráfico y el texto crítico como información.

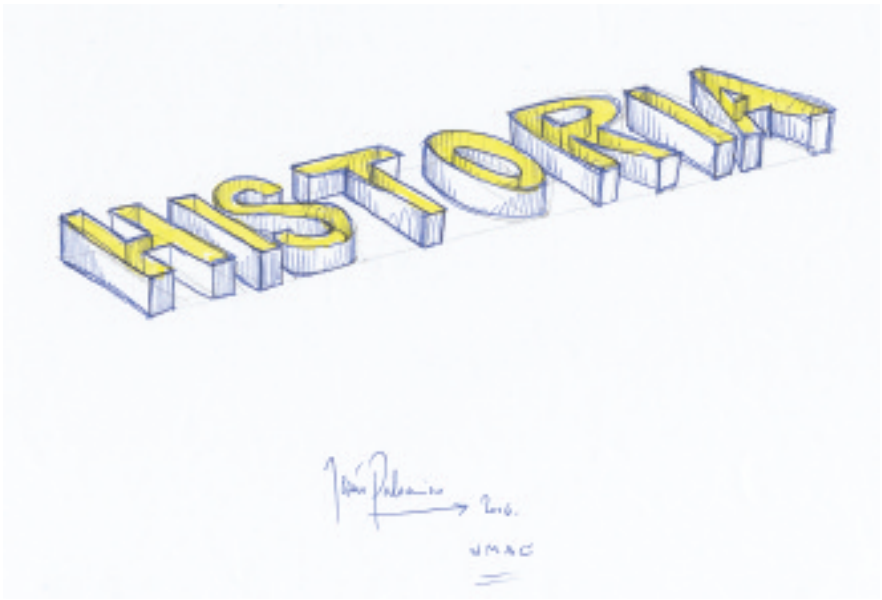
Crear una obra que sea imperecedera me lleva a unos planteaminetos completamente diferentes. Esto implica producir un objeto perdurable, duradero materialmente, coleccionable, almacenable, etc. No sólo físicamente sino que también conceptualmente el planteamiento es diferente. Me interesa mucho cómo 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 condicionates tan restrictivos puedo primar el interés de los enunciados por encima de cualquier otra circunstancia. Quizás esta experiencia es la 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 tu como artista frente al ya difícil equilibrio entre escenificación y experiencia estético-crítica? ¿En que lugar te gustaría reconocerte dentro de ese panorama actual?

Creo que sería más adecuado: TEMPORALIDAD-ESPACIALIDAD-PARTICIPACION. 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 "INSTALACION" obedece a una serie de condiciones históricas muy determinadas en la escena artística europea y americana de postguerra. Quizás la preguntas pertinentes serían: ¿por qué surge la necesidad de ampliar la experiencia de escultura y de espacio?, ¿cómo se amplian 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 la 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.

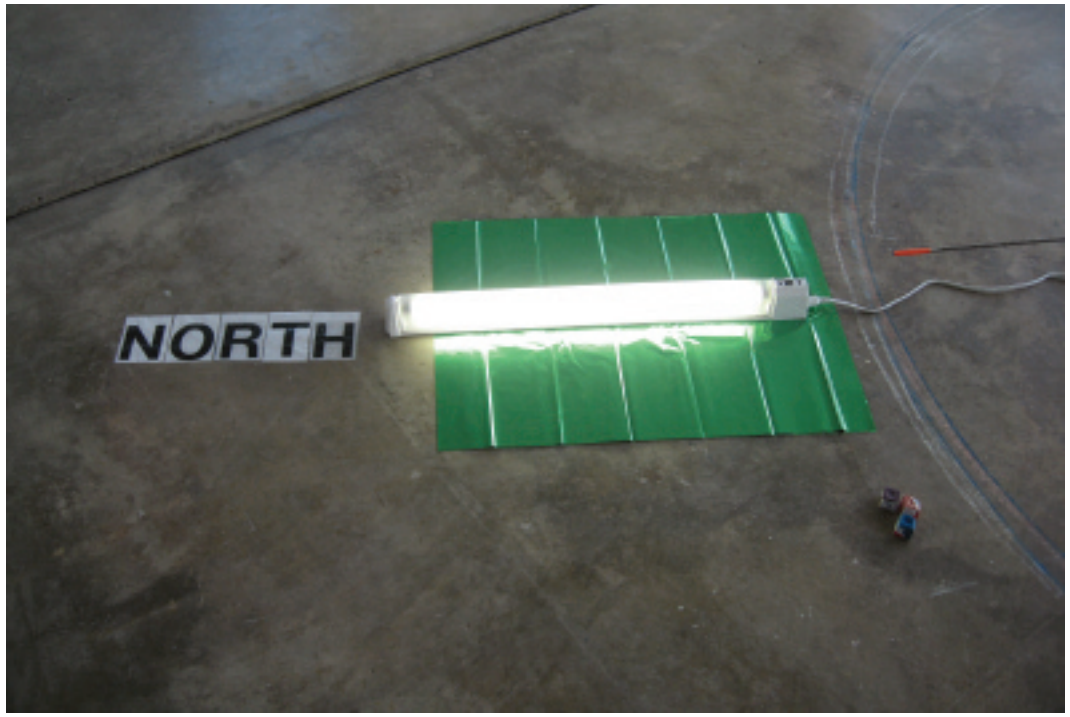
Las dos últimas preguntas son difíciles de contestar y no sé muy bien que decirte. Me posiciono haciendo lo que hago. Me gustaría ser reconocido como un promotor de situaciones artísticas imaginativas, de acontecimientos humanos de interés y de lecturas éticas pertinentes y esperanzadoras. Así es como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

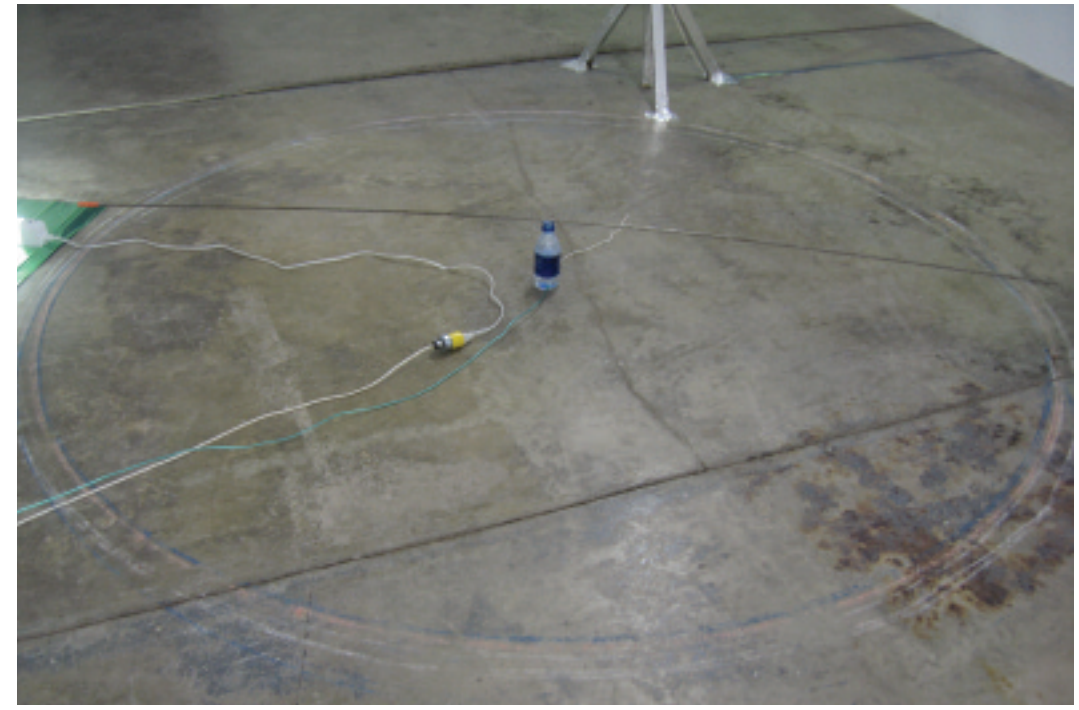


ANTICONGELANTE & 8 EMISONES DE RADIO

Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo. Vejer de la Frontera. Cádiz. Junio 2006

Madera, techo de PVC, pintura y congelador.
(8 x 5 x 4 mts) aprox.





MEDIA FILTER & BIG COMPASS
Locker Plant. Fundación Chinati. Marfa, Texas. USA. Diciembre 2006

Madera, cartón, botellas, cinta adhesiva,
fluorescentes, plástico, noticias de periódicos,
documentos, libros, etc.
(17 x 8 x 2´5 mts) aprox.

UNEXPECTED GEOMETRIES: INSTRUCTIONS FOR USE

The reality of any book is to contain, and to do so in all possible senses. These pages materialize that reality in an essential way: to display what, by definition, exceeds their limitation, something which escapes margins because it lives in/out of them or because incessantly offers a representation of them. The goal is to appreciate aspects of our routine cast upon our eyes leaving no room for apathy. The work presented in this volume establishes a relationship with geometry from its very shapes. It is accessible, recognizable, consumable, it is a familiar geometry, and therefore it is also surprising, unexpected. Likewise a relationship with the unexpected is also created, but not only from what can be seen, but also from what remains in our retina and questions the vision once the work has disappeared from our view. How should these pages be used when what they do is to place in our hands what we often want to displace from our minds?

Jesus Palomino orchestrates relationships between objects naturally apart, alien to each other. Nevertheless, instead of inserting doubts among those objects, an ideal relationship is created, endowing the whole with a challenging harmony which reveals an explicit sense, a compact content, and a recognizable referential universe.

In fact, the doubt only arises among those who establish contact with the work. The set of elements unexpectedly coordinated, oriented towards a function, interpellates the viewer, who is considered not only as an individual but also as part of a collectivity. Collectivity is in this case a group of people for whom a specific message is recognizable in the installation, a message which has to do with their own existence.

In this way, relationships usually unaccounted for--those of the individual with himself/herself, with other individuals, with history, and the habitat--, emerge in a discourse directed to the heart of ideas like consumption, war, history or the deterioration of the environment. What these installations present, therefore, has to do with experience in an ample sense of the word: an experience which precedes the work, an experience which receives the work and maintains it present when its cycle, its exhibition has come to an end. It is indeed this ample conception of experience what makes the work a facilitator of speeches, and a mediator in the composition of re-writings. These re-writings, which are often bound to be forgotten, are here made present, obvious, a questioning force.

Within this landscape or, perhaps, better, in order to create this landscape, the artist travels from a diversity of origins and aims at arriving to a diversity of destinations; and he does so at the same time.

It would not be possible to construct a device which evokes and suggests the complexity of realities such as war, or the manipulation of history, without departing from a complex reflection about how these realities operate. It is necessary to interact, as much physically as intellectually, with the speeches of these realities and to unravel their roots. In order to do so, and even though one could say that the works have always been there, waiting for their display, Jesus Palomino arrives at the sites before his works and initiates a process of construction significantly based in a relation to the immediate environment and its inhabitants. It is a discursive relationship, an investigation about the way in which certain switches could be operated, tested, and their function redefined so that they could be inexorably displayed.

Thus, even though the artist can travel with a small suitcase, it is undeniable that in order to draw those ample circles around objects, people and their realities, the rest of his luggage cannot be light. The works presented in this volume are also the product of an immaterial baggage that is characterized by a constant flow. This flow is best characterized and materialized by the texts which accompany the images that follow. They are, not only textual contributions to a book, to the containment, but also contributions to the engine which nourishes and starts up the machines of Jesus Palomino. The contributors, and their different relationship with the artist and his work, reflect in an irrefutable way the diversity of components and speeches to be found intersected in the installations: from the critical and theoretical proposal about the task of the artist in the words of Armando Montesinos, through the psychological analysis by Rosa Palomino, the reception of an artist by another in a text by Charlie Citron, or the conversation between an artist and a philologist, between Jesús Palomino and Jorge Casanova. All these contributions should therefore be read first like part of the fields or spheres in which the artist produces, and then as the texts which accompany the work of the artist. Because in this manner, fence, panel, fluorescent, filter, tin and cotton will be able to form new word families in our vocabulary next to book, history, space, exile, paradox, society.

JORGE CASANOVA

COLLECTIVE PEDAGOGIES FOR MISTAKEN ECONOMIES

Armando Montesinos

Under the title “There is something wrong between this economy and me”, Jesús Palomino presented a series of works in the Netherlands during his residence, in 1999, at the Kaus Australis Stichting in Rotterdam. For me, the sentence continues to be the axis supporting artistic activity: an awareness of the central problem faced by the contemporary artist, that is, the critical close-examination of his social role from his artistic performance.

José Luis Brea has recently written that what makes a difference between the contemporary artist and other producers of images would be that the former “provides the citizen with critical materials, which would allow him/her to reflexively confront the contemporary image bombardment”, performing thus the role of an “active switch controlling the transference flow of the imaginary[1]”. These words were an answer survey on art education in our country, but they seem to me to be a most appropriate definition for Palomino’s program.

His practice is constructed from ethical reason: it is reflexively born, it requires exemplarity, and it becomes educational in the sense that it provides critical materials, as indicated by Brea. In the process of writing this text, I tried to define the spirit behind Palomino´s work; I owe the precise term I was searching to Carles Guerra who, in a lecture at the Art School of Cuenca where Palomino studied, spoke about Peter Weiss and his little known trilogy (albeit a masterpiece) The Aesthetics of Resistance.

In his impressive fresco of Europe moving towards the Second World War, Weiss explores the birth of the opposition to fascism (the first part is devoted to the Spanish civil war) and the question of exile. It does not matter how intense repression is: The point lies in the reluctance of the people to renounce resistance. He reflects on the affinity between political resistance and art, and concludes that it is in art where new modes of political action and social understanding should be found.

In his lecture, Guerra made also a reference to the prologue of the American edition in which Fredric Jameson insists on Weiss’ notion of collective pedagogies. In Guerra’s words, these pedagogies are those in which nobody is forced to learn and nothing is taught, but they allow for a reorganization of the responsibilities of representation, suspending assigned roles, and giving people “expanded responsibility”.

And, I would add, these pedagogies arise from an ethics of necessity and they feed on sharing, since any pedagogical process can only be termed as such when it is based on a shared experience. Art seems like a perfect example of expanded responsibility. There is of course passive reception and indulgence once one has read the name of the author and, thus, admits he/she is in front of a work endowed with cultural value. And yet the active, productive, relationship with the artistic proposal is not only a concern for the creator, but also for the spectator. Such a relationship can only materialize in the continuation of the open reflection, of the task proposed by the work which, in turn, is simply and crucially a testimony of the task and reflection of the artist. “The concept of testimony that I try to describe implies certainly a mode of revelation, but this revelation does not give us anything”, in the words of Levinas, who continues: “The ethical testimony is a revelation that is not a knowledge[2]”.

If, unlike the usual appreciation, the work of art is understood as active interruption of the flow of transference of the imaginary, then it would not operate like knowledge, but like revelation: The revelation that culture, insofar as it is an enriching transformation of the set of social practices, is a collective responsibility. Cultures gives nothing because we are the only ones who can bestow upon ourselves, and do so collectively, the capacity to reorganize representation, or the imaginary, in the ways Brea and Guerra point out, and under models Weiss referred to.

During the last three or four years, Palomino has presented complex and pataphysical “machines of desire and home low-tech” in places and contexts as diverse as Serbia, Texas, Caracas, Madrid, Burgos or Montreal. The titles and intentions are also diverse as the mentioned places, and they aim at “filtering real historical situations loaded with a deeply negative political signification”. The problems tackled are linked to the experiences of the inhabitants of those places. From a democratic willingness to build certainties, Palomino investigates in the history of the opposition to

1.Full text in http://salonkritik.net/06-07/2007/03/retrato_del_artista_como_criti.php
2.Emmanuel LEVINAS, “Ética e infinito”, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1991. Pags. 100-101.

barbarity. This is a history with no official record, generally constructed with the tale of deed, values and eternal identities, often ideologically perverse. Immersed, as we are, in the urgency of our daily demands, and driven by the idea that salvation will only come as something extraordinary, alien to us, these pieces demonstrate, with honest simplicity, the necessity to activate our creative consciousness to operate a change of the situation. However, since the themes and implications of these works are explicit, allow me to speak about how they are executed, how the artist elaborates his critique contributing with a human dimension to a dehumanized system.

In order to build those filter machines, he gets his materials and objects from the One-Euro stores. These stores sell basic equipment: clothing, flowerpots, sets of dishes, perfume, buckets, school material, toys, tools, etc. All of these materials have been conceived as necessities for the daily life of a whole community, those with less buying power. We should remember that these products are shown to us as they are, but not the conditions in which they are produced. Their superabundance is clear evidence that the problem in Capitalism is not to satisfy one’s needs, but how to resist its globalized exploitation and its predator skills. Palomino works manually with those objects produced industrially; he connects them and assembles them regardless of their function and use, with freedom, humor and, also, an aspiration for beauty. His idea of working with his hands does not have anything to do with expertise; it has to do with the capacity to find solutions by combining basic knowledge with urgent needs. This means that he does not only use the product itself, but also all avoidable resources of popular the economy which require risky and temporary due to the precariousness of means and materials used. This is the way in which those spectacular artifacts coming to being. They are connected in different ways to a meticulous and revealing documentation: books, newspapers, photographs, documents, everything related to the theme or situation which every project tackles; these materials take us through fantasy and play from the familiar terrain of everyday life to a place where critical commentary is possible, and in which unusual aspects of our own experience are displayed.

Although present throughout Palomino’s production as an artist, the best example in the use of those resources is to be found perhaps in the project “Big Favela”, at the Museum Patio Herreriano of Valladolid in 2005. The Favela was piled up in the corner, making the most of the existence of different shapes and forms on the wall, making the most of the environment, as popular architecture does. The Favela appears to turn its back to the roomy Gothic ruins in which it is installed. The room felt empty. The contrast between the simple brightness, the power of the favela--which lies in its own fragility--, and the luxurious updating of the space carried out by an institution seemed altogether extremely revealing. The humble dwellings had been born out of a respectful relationship with the model-- another world, the fair world and--; they had occupied the renovated ruins of past centuries; they let the light out, leaking out the drama and positive energy, and of popular culture, that ground in which the verticality of high culture—the notion of “authority”-- is replaced by the horizontality of the collectivity.

If there is something strange, mistaken, between this economy and I, it is logical to inquire into the possible existence of other economies. Some installations have expanded themselves beyond the assigned display area. This has been made possible through thanks to peculiar radio programs.

The format of those programs is based on talks, but mainly on an interview, on dialogue. Palomino activates in each city a different community, one which probably did not exist before and who gathers professionals of diverse origin who reflect upon their own practices or disciplines, and rescues the use of the word as generator of citizen culture.

Radio is communication technology highly adapted for the transmission of ideas. Today, when visual bombing is permanent, radio possesses a characteristic which becomes essential: it does not transmit images. The user is not a spectator, so to speak, but a listener. That is to say, his/her eyes would be released from the vanishing point of our contemporary system of vision: the impenetrable and unavoidable monitor. The body would thus become potentially active. As we know, this is one of the classic demands of the artistic practices in their resistance to the dictatorship of the eye.

And yet, in this audio-economy, the work of art is also alien to the hegemony of the object. We should insist now on another practical aspect. It is the answer to many theoretical questions about that hegemony: the pieces of Palomino are perishable. In this way the work responds to a demand of its creator: to emphasize shared experience, and absence of product. Palomino accepts and provokes an entropic situation, where the energies materialize in the set-up process, they accumulate during the exhibition, and they vanish when dismantling.

This dismantling of the work - this dematerialization, heiress of the conceptual art and of similar importance-- entails the materialization of another consciousness and another economy.
Nothing remains as a "product" because it is not possible to maintain intensity by the sheer quality of the materials, like long ago; or to identify that the value resides in permanence, in the capacity to go beyond time and moment by means of a mutation in "market value". The artist has become a worker on the go, an economic trigger of processes and situations trying to display the ideological and economical frameworks in which artistic activity takes place. The work of Jesus Palomino is an evidence of his own reflection and his own task: the attempt to construct a suitable reading of reality in order to give pace to a correct action on it.

"Impulse is born out of the connection of art to life, to the reality in which we are immersed, to a new beginning, to the break which makes possible a clean start". *Ángela Largo*[1]

TRANSFORMING MACHINES, CONSCIOUSNESS AND GESTALT

Rosa Palomino

For several years now, Jesus Palomino has presented his peculiar machine-laboratories in different cities of the world. Generally, the action of the artist is a response to identifiable social and human contexts in the places where he is invited to show his work. Each of those fictional machines is designed to provide a solution for the most pressing conflicts in need of solution in those places. In most of the cases, the artist confronts unfinished or interrupted collective situations which require a solution in order to facilitate a freer, a more balanced social process. His installations emerge as creative actions in the face of current situations, or as responses to historical situations of the past which still linger in the present and demand resolution or completion.

A GESTALT EXERCISE

What would happen if, for a moment, I let fly my imagination and identified myself with one of the recent installations by Jesus Palomino? What would a Gestalt approach purport for machines whose main function is a cleaning and purification aimed at transformation?
I close my eyes and make the most of the opportunity for identification. I imagine my organism as if it were one of these machines produced by the artist: which one would I identify with? Which would I avoid if I was given the opportunity to embody one of them? What feelings do these machines provoke in me?
As I think, I try to identify myself with one of the machines. As I become aware, I try to imagine the consequences of such identification. I establish a dialogue with myself about what I have felt, and I wonder: What would happen if the human organism worked like one of these transforming machines?

THIS IS GESTALT

Friedrich Salomon Perls (1893-1970), German psychoanalyst of Jewish origin, dissident, better known as Fritz Perls, elaborated a coherent synthesis from different philosophical currents in his time, psychoanalysis, psychodrama and Eastern philosophy. He integrated and experimented with all of them and managed to turn his psychotherapeutic approach into an existential method, "a philosophy of life" so enriching that Perls considered it was not only useful for his patients. He named his therapy GESTALT, which German means form, totality, and configuration.
Perls postulated a particular vision of neurosis by considering it not only as disease, but also as a way to be in this world, a mode of contact with our closest surroundings.
In his position, health criteria prevailed over pathological criteria. Therefore, according to gestalt therapy, neurosis supposes a darkening of consciousness, a deterioration of "awareness", a defense against the external threats. Neurosis appears as symptom for an incomplete or interrupted maturity.

1.Ángela Largo: Dramatic and performance artist from Seville. Quotation from the text "Desatando amarras" by Laura Fajardo.

THE EGO IS A CONGLOMERATE OF INTROJECTS

Jesus Palomino constructs machines which, like our organism, act before a detected necessity. Necessity and search for satisfaction are basic processes of human existence and, indeed, the main focus of Gestalt therapy.
Always according to Perls, the needs we worry about emerge from diffuse contexts. If these needs are satisfied, they will disappear and others will emerge to draw our attention again. This is a free-flowing and endless cycle of satisfaction. To interrupt it or not to complete it would favor the appearance of neurosis and its subsequent organic unbalance.
Fritz Perls had the bright idea to establish a certain parallelism between physical metabolism of the organism and mental processes. That is to say, he considered our psychological experiences not very different from our physiological experience of assimilating food. In his book "Ego, hunger and aggression" (1960), he writes: "In the same way organic assimilation is essential for growth, intellectual or social assimilation by the personality is a central process for development and self-regulation."
The organism tends by nature to continuously update what is not complete in order to restore balance. Perls called this capacity of the human being "organismic self-regulation[2]". An interruption of this natural tendency could bring about an accumulation of unfinished situations which would hamper the life process.
The massive flow of introjects[3] the ego absorbs throughout its existence must be properly processed and filtered in order to provide balance for the personality of the individual.
In some of his installations, Jesus Palomino proposes a process similar to Gestalt theories. The different installations embody a creative action in a very specific context. It all takes place before a necessity in search of resolution. The result would be a better creative adjustment of the social and individual organism within his/her immediate context.
In his particular vision of the artistic practice, Jesus Palomino has proposed among other types of action:
- Purification of contaminated waters in the Tamis River after the conflicts in the Balkans;
- A machine to produce "civil rights" to confront the loss of balance in the democratic dialogue;
- The purification of the political and historical negativity of Franco Regime;
- A great compass which could guide us through the enormous amount of information generated daily by the media.

AGAINST APATHY and SOURCE OF COURAGE

I would like deal with the work "AGAINST APATHY. Great green light torch and a proposal for fasting" (Gallery Helga de Alvear. Madrid. January 2006). In my opinion, it reflects very clearly a gestalt idea of assimilation.
Palomino invites us, with his proposal of food and media fasting, to stop consuming radio, press, TV or internet, at least for one day. At the same time, he is also inviting us no to eat, to take a break aimed at the cleansing and regulation of our organism.
Moreover, the Gestalt approach invites us "to stop and chew", to select any introjected material, assimilating what is our own and giving the organism and the individual the right to reject whatever is inadequate, not one's own, toxic, or a disadvantage.
This "Great torch of green light" invites us to recover our awareness in the face of our social present restoring, thus, our consciousness against apathy and the avoidance.
The neurotic symptom is a signal that the biological being needs attention. From this position, Palomino proposes a new poetic encounter with nature, still the basis, at least physical base, of all our human capacities.
The decision to stop and clean our psychological space or our closest social context to entails going deep into the mentally ill areas of our being, or reflecting upon the darkest spaces of our social life. Such a confrontation can generate painful, frustrating or phobic situations. And yet the artist presents this confrontation like inescapable.
FEAR TRANSFORMER /SOURCE OF COURAGE (2006) was presented at the Clark Gallery in Montreal and proposed another experience based on fantasy. The idea is to deal with the possibility of establishing a reflective and conscious dialogue with our most polarized emotions: fear and courage in social and individual spheres.
To drink a glass of water, imagining that the liquid has previously been purified from toxic elements, can be highly healing. This act of identification produces an amplification of our consciousness. Water represents emotion, and it is through it and a series of exchange processes that Palomino fear into "courage to participate".

2. ORGANISMIC SELF-REGULATION: natural tendency of an organism to restore physical and psychological balance.
3. INTROJECT: Any experience, situation, norm or attitude incorporated to our psychological process without any previous filter or critical questioning.

With his machines and laboratories, Jesus Palomino invites us to something as simple and complex as the reappropriation of our own being through conscious elaboration and critical assimilation. He proposes to gain awareness, to render the account of our interruptions to ourselves, to identify what is good for us and what is not, to attentively listen to our present experience, and to reinforce our personal responsibility in this process of maturation and transformation which the human existence can be.

THE MAKE-SHIFT LABORATORIES AND MACHINES OF JESUS PALOMINO

Charlie Citron

You have a beautiful car, but no gasoline!

In writing this essay, I asked myself what can be distilled from the makeshift laboratories and machines of, cardboard, colored plastic, recycled packaging and the handmade, shanty town architecture of Jesus Palomino.
What energy flows through these installations camouflaged and assembled by tape and tubing and hoses and tinfoil? And why do you always feel the presence of the hand of the artist? What is his method and how do we mis-understand it?
Intuitively his installations mirror the alchemy of feeling and layers of perception. Through on-site interventions, he juxtaposes the tactile and imaginary with social and environmental issues, creating a new context for intercultural communication.
It's interesting how he mirrors contemporary language through organic processes and how image seems to be imprinted on or sealed in transparent skins.
But I do remember how while walking through Sevilla with Jesus, we looked into a department store window and he said he had no interest in shopping but how he would really enjoy rearranging all of the products on the shelves to create new combinations. Of course, we ain't just talking window-shopping here!
How does the artist feel when he sees a green hose?
Who does he think about when covering a structure with tinfoil?
What is boiling in those cauldrons?
What poisons are extracted from those plastic bottles?
His installations read as some kind of ontological experiment. But they are more than that too. They are self-conscious about our humanness and what we are doing to ourselves in a world dominated by media and technology and machines. Is the artist telling us something about our bodies and minds?
Are we to be consumed by what we consume, in a process that we don't understand?
Over the past years I have been watching the works of Jesus palomino.
Often this experience has taken place via photocopies, odd catalogues, emails to Ulu Bantor, Sevilla and Madrid, visits to his studio in Amsterdam and eating delightful little clams in Tapas Bars in Sevilla. What strikes me always about Jesus is his mild mannered sophistication and his sense of hospitality and conservative dignity.
He is a real cosmopolitan and he is honest to the point of departure. And depart he must, because he is always busy with a project which involves a travel somewhere.
And there is something Mediterranean about the work too, almost aquatic.
His world reads as if seen from the point of view of the jellyfish enjoying and recording images of Jacques Cousteau in his underwater submarine laboratory.
His art is sensual, painterly and sculpturally constructivist. It is very orderly and yet free. It is both anthropologically and politically aware, as well as scientific about the processed plasticity, which borders on the cartoon, and yet, he is thoroughly Africanized as an artist. He is a modernist who understands collage and material as expression, interfacing with postmodern concepts, and ideas.
The means of production of his work, rather than high tech, points to the low tech, craft productivity of marginal communities around the world.

He is aware of intercultural difference and fascinated with the diversity of local cultures, their approaches to form making and architecture that care for their daily needs.
He has departed from the high-speed media train, the art conveyer belt. And like all really good artists understand that new art must be an extension of the process of older movements and must resist the urge to academicize, to remain poetic, and original. It's a process of learning through intercultural appropriation and historical referencing. Through direct optical experience. Through living places and feeling materials.
So he walks he breaths, he plans, he maps. He finds plastic bags and wood and rubbish and as if he lived in a town in Latin America or Africa or Mongolia all of his life, rummaging through the waste dumps in his mind for solutions to problems he invents. He recycles and transforms and twists and turns and hammers and bends to create a reversal of the pristine world of art technology and western media culture. But Jesus is deliberate, in this sense he plans his works conceptually and accurately by theme.
His concern for the poor or local is counterbalanced by the sensation that the architecture while knocked together in an improvised fashion refers to precise first world aesthetic experience. The filmy transparency and loose handmade rapping humanizes the hard edge concepts and atmosphere by carrying emotional geometric structures. And have no doubt it is a critic of what is missing in first world culture. The human touch in globalization. It points to the artist's ethics as a prerequisite for his communication.
There is also something peculiar about his sensibility, like a tupperware salesman who through some wild trip to the Amazon has a revelation and realizes that this container or this bit of plastic sheet can be used as the foundation for a new civilization.
Yes, it's even borderline Utopian in a banana republic sort of way. It's like you enter into a camp of revolutionaries who having lost their way in the rainforest just gave up and settle-down, experimenting with the creation of another world rather than a new one. Realizing the other world was always just around the corner.
The work suggests the immediacy of contemporary culture, ephemeral and make-shift, the sense that this hyper real language can simple disappear, not out of violence or destruction but out of the reverse forces inherent in its own use and manufacture, its own invention, its own memory time.
The question of time seems to be a preoccupation throughout all the work. Understated it raps itself through each installation and suspends itself in moments of luminosity.
Jesus takes the view that all things fade away and are part of the temporary. Culture is the change we create and the things we consume and conserve. What time are we, how fast are we moving or shall I say consuming?
Our world is fluctuating between sign and metaphysical experiences but what of empathy?
The works are not heavy-handed. They are dramatic in a theatrical way and they are always somewhere.
They create a location, a site, and a place with inferred history, landscape or concept.
They exist not as artifice but as anti -artifice.
The body politic is simply and carefully established.
He has a delicate sense of language.
The hand in this case is slower than the eye, so the viewer has to wait, to be patient, to allow the work to settle in and become part of their life and experience.
In the work Body Count and Endless Food Machine, real political events are catalogued and displayed in a statistical manner as part of an artificial processing machine, its juxtaposed to endless consumption and packaging.
In Contra La Desgana [Against Apathy] The idea of a metabolic media laboratory is simulated. All functions are relegated to intuitive structuring and framing. Cellophane Time functions like a gelatin preserving archeological and media fragments.
The language of making over rides contextual and social meetings but the messages of resistance and the critique of contemporary economic and political structures are clearly stated.
Post artificiality and simulacra is transformed into organic and intellectual processes.
Plastic is used to signal emotional suspension and the preserving of anthropological specimens for research. It distills the processes of information gathering into poetic, sculptural constructs. Does the work appear functional only to emphasize its emotional dis-functionality?

Anticonglelante and 8 Emisiones de Radio June 2006 [Anti Freezing & 8 radio Broadcastings] was a project in Vejer de la Frontera, Cádiz, not far from Morocco.
According to the artist, “the issue was the frozen and poisoned history shared by European Andalusia culture of southern Spain and northern Moroccan culture with Andalusian roots.”
The word Historia [History in Spanish] and Sadaka meaning [friendship in Arabic] is cast in ice molds and then displayed in a freezer. Conflict is refrigerated, frozen and suspended in time.
An ice case is transformed into a stage set, the dry grassy landscape of Cadiz juxtaposed to the cool Mediterranean blue shelter filled with clean hermetically sealed ice oriented toward Morocco.
“8 radio broadcasts were planned in the local radio station in the town of Vejer concerning shared history and common roots, differences, in social struggle, Islam, illegal immigration, and intercultural dialogue in the hope of better understanding through the use of media. Every week during the radio broadcast the words Historia and Sadaka were taken out of the case to melt in the sun.”
The artist uses art as a liaison between two cultural communities to establish dialogue and activate a thaw in relations. The metaphorical transformation of language and material activates social discourse. After all art is not politics but it may express political views.
Yet the preservation of historical culture, the defense of culture is shown as a diminishing organic reality. Tradition can refrigerate conflict and language creating static prejudices.
Why use ice to achieve this meaning, which seems to be in dialectical opposition to the landscape?
It is precisely this contradiction in form, which evokes poetic meaning, and opens the work as environmental art.
Without knowing the subtext. [very important in Art today] or the artists’ intentions,
the work may also refer to global warming as the words are laid to melt in a bed of dry grasses.
Technology supports the language but yields to natural and social forces. They become pieces of perforated and deformed glacial language, something anthropologically frozen in the ice age, given over to the reality of environmental and organic change.
Is Jesus telling us here that all language is part of the world of nature and is subservient to its forces despite technological innovation? Are we to understand from the form that mans cultural prejudices and identifications are inconsequent in geological time except to mankind?
All the more reason to work with ideals and try to bridge the cultural and historical gaps.
In Media Filter and Big Compass, Marfa Texas a circumference is drawn on the floor; a mineral water bottle is positioned off center. Electric cables intersect the space and at magnetic north a sheet of green plastic supports a fluorescent light. The word North is boldly printed. As in other installations current events and world affairs are prominently displayed, hermetically sealed in travel plastic. A chair is covered in luminous green plastic, cardboard boxes support the structure as if as electrical conduits
A large dumpster is the mixing point of all the information. A tiger rug made of acrylic is on the floor. One can’t avoid the direct critique of American politics.
“The first Poison collector was made in Serbia Montenegro to filter out the high rate of pollution in the river Tamis and Danube caused by the Nato military campaign against Milosevic’s ethnic cleansing in Kosovo.
Other locations included Seville, Madrid and Burgos, three very important places in the history of Franco’s regime. The issue was to filter out the political negativity of my countries history connected to Franco’s dictatorship and European fascism. The books and documents displayed included:
The Spanish Civil War, In the War in the Balkans, books about The Shoah, Hannah Arendt’s “Eichmann in Jerusalem”. Documents about Franco’s post war repression and violence in Spanish jails and concentration camps. A personal train ticket from Krakow to Auschwitz and more documents about contemporary racism and social intolerance. As my Grandfather was persecuted during the Franco regimes rule and never returned to Spain this piece had also to do with personal and family memory. It was these memories that I was trying to collect to clean the poison from our lives around Spain.”
Large rapped cotton balls filter imaginary poisons, extracted via clear plastic tubes from plastic soda and mineral water bottles. The diffusion of artificial elements creates a surreal symbiosis. The vividly displayed texts and tape barriers, as well as the large free standing fluorescent lamps, create and alarming warning of the transformation necessary in healing and in collecting. This theme is reiterated in the Transformer series where energy is transformed inside a cardboard takeaway system of interconnecting illuminated boxes and dysfunctional circuits. Is it the light that is transformed in this studio laboratory or is it another more mysterious element? Texts on banners are prominently displayed delivering these messages.
”La Vida es el bien mas preciado. [Life as the highest good]”
“Which is the title of one chapter in Hanna Arendt’s essay, The Human Condition.”
“La Historia Ni Diga falsedad ni calle verdad.”
[History don’t speak falsely, falsehood does not silence the truth].
“These two sentences were used on banners in an exhibition in Caracas as part of a machine device to produce civil rights.”
In Patio Herreriano in Valladolid entitled “Big Favela &8 Radio Broadcastings“, cauldrons, boxes, newspapers and framing exercise the analogue structure. Fluorescent light in green auras and 3 layers of billboard screens all conspire to radiate meaning or diffuse a message.
”The project was similar to “Anticongelante, Antifreezing”.
One installation was inside the museum and others were group media experiences in the local radio station.
The broadcasts were connected to issues such as art management and social responsibilities, mental health institutions, immigration in Spain, education in artistic institutions, with two months of broadcasting by young students of journalism. The big Favela was a heap of shelters, improvised housing resembling poor Brazilian neighborhoods like shantytowns in cities around the world.”
In all these installations media, history and current events are metabolized, sweating in upon themselves, rapped in throwaway material and forms, which create hybrid synthetic morphologies, and architectures that transform and effuse essences. The sculptures while setting the stage for social and political discourse and for aesthetic interventions, [social sculpture] also conceal inside its handmade found object membrane the poetic evocation and artistic necessity of the artist.
Today art is not divorced from ethics but often is fused in an uneasy tension with the empathetic and ideological views of the artist .The art of misunderstanding is collected in the symbolic makeshift persona of the artist. The multiple layers of constructed selves, the ambiguous seeing and communication. The interconnectivity evoked in the work as a multiplicity of conflict and ideals, of moral positions and obsessive rapping and camouflaging. What is the connection between the subject of the object and the object of the subject.?
Jesus Palominos work tries not to forget to remember, in order to remember not to forget, what forces usher in cultural displacement and human tragedy.
Perhaps that is what is so telling about all these installations.
The artists’ effort to transform and change himself in order to shift the emotional compass and media processes which are broadcast globally. And even more importantly, to resist, comment upon, and activate, how we receive and consume this information daily as human beings.
In this sense Jesus is our engineer and inventor. Constructing what he sees and imagines. After all seeing is expression and it is both a mirror and transformer as art. The objective world, the human world around us, is therefore invented by all of us. These works cannot be translated literally or only politically but function as complex poetic laboratories whose causality evokes often irrational feelings and interpretations which is the stuff of art..
As in some hybrid Star Trek episode, the artist seeks out new lives and old civilizations, to boldly go where everyman has gone before. The organic handmade machine becomes an extension of the mind and the body in image world.
Jesus Palomino is engaged against the emotional and physical apathy of our time. He compels us to think about ourselves, about our habitats and personal laboratories, about our compulsive consumerism, politics and media obsessions and the most importantly human condition.

RE: QUESTIONS… AND ANSWERS

Jorge Casanova and Jesús Palomino

I have shared a table with Jesus Palomino in more than one occasion and in more than one context. Those tables have been full or empty depending on the situation; With food and drink, or without anything; In a public place or at home; with more people or just the two of us. In all those moments, there has been always a common denominator in the conversations we have maintained: we have always spoken a lot about everything linked to his artistic production which was not strictly artistic. In certain way, it was my advantage, being a philologist, to be able to take the conversation to areas in which I felt, not only more comfortable, but more motivated to consider the position of artist with respect to many questions that worried me. Nevertheless, there were always questions that could have been asked and they were not; something that I think everybody does; I dare say fortunately. It is those questions, the ones who you are about to read in the following pages, the only ones produced outside the usual context for our conversations: at the table or in a café. These questions have been collected from my electronic correspondence with Jesus. They are for me urgent questions which receive answer from different geographic points; they are questions for an artistic practice which produces an urgent agenda for its viewers.

In your work, you usually incorporate very diverse material, generally from recognizable origin. Nevertheless, those materials appear estranged from the processes by which they were devised, in order to become part of other new processes; sometimes these associations occur in an unexpected way, or they are made the essential vehicle for an inevitable reflection. What value do you give to this complicity/challenge dynamics of within your work?

Well, this relationship with the materials that you mention could have several readings.

At a very pragmatic level, there exists one important reason. I can find these very common and inexpensive materials for very little money at any "1-euro store" or equivalent anywhere in the world.

There also is another reason, and it has more to do with the construction of the message I hope to transmit from the experience of the work: the precariousness of the materials, the inventiveness to look for solutions, the sense of game, of an ethical reading of the reality.

This is the way in which installations are carried out, with an intention to confront difficult conflicts from a clear lack of means. The installations transmit to us a glance of bewilderment around what I call the paradox of political awareness: How could we transmit what we consider politically correct and pertinent? Which tools can we use to confront some highly conflicting social and historical situations? Could we contribute with solutions from a close reading of these situations?

These artifacts of low technology recreate the figure of an individual who approaches social and historical conflicts from willingness for repair.

This repairer "I" finally hits reality and realizes that there are no possible actions or changes, because the means and forces to start up these processes are absent. More simply put: this conflict could be solved in this way, but: who, how, which forces are available to do it?

One of the most obvious perceptions when reviewing your production is that each work displays something that had to be assembled, and each assembly contains a cohesive message. In most cases, this sequence is linked to a specific place. So that material, process, and place, appear united under a message whose departure point is a motto indicating the origin of the work displayed, of the intervention. This is the usual scheme but it requires a permeable position and an active receptivity. Do you have an initial approach when identifying the areas or questions susceptible to take shape in your intervention?

No. I do not have beforehand a fixed scheme regarding the topics I am going to approach in each situation. Obviously, when I am invited to work and to propose a project for a specific place, I use my imagination and my interest to understand the place, its history and its social landscape. It is a very stimulating mental game: to mix in your head different information levels and finally confront them with human reality, the one you find when you move to the place itself.

Sometimes, prejudices, previous images or objective information about the place do not help you get to any specific idea. The most interesting ideas come from the glance, from looking around and experimenting in each of the places.

It is clear that one of your worries is to establish a dialogue with the place you are working in but, then, it is also obvious that space is not your only worry. Your activities possess a geographic specificity while they offer and, therefore, also demand a temporary frame. In most cases, that connection looks into a re-evaluation of events which have customarily received a biased interpretation within the conventional grounds of history and politics. In your opinion, how high an aspiration can one have for a work of art to create a valid intersection between events and facts those who see your work recognize, and the possible interpretations of those events preceding your intervention?

This question goes right into the center of the whole issue here. I could re-formulate it to myself in a more concise way: am I able to change anything with my installations? And if I could do that: what kind of change would that be? Obviously my installations are not going to solve any real problem. Let's say that they are placed more clearly in a stage prior to any action: acknowledged there is a problem, identify from a close-reading what kind of problem it is and offer a solution.

I do not know to what extent what I propose in each place is shared or understood by spectators who, generally, coexist every day with that problem I try to thematize. I try to take the subject to a point in which a consensus reading can happen.

I am not interested in a unanimous opinions, but in general agreement about priorities. If I find a contaminated river in Serbia because of military action, I propose to purify it. If I find a deeply divided and violent society in Venezuela, my attempt goes to identify what is absent and prevents the normal functioning of society: civil rights. If I propose to purify the memory related to the dictatorship of Franco it is because, to some degree, I can still detect situations or attitudes which prevent democratic life from being carried out normally. (Sometimes the problem is so painful and infuriating, as in the case of Venezuela and Spain, that it would be difficult to speak about consensus.)

In this sense and following the previous ideas, it is very simple to understand the actions I propose: READING and REPAIR. Sometimes, in order to repair, it is necessary to introduce new readings, new sources of information which can justify, legitimize and make the act valuable, as well as making possible to recover what was lost. In this confrontation, vigor or weakness of social dialogue is really put to test. Supposedly, it is in that dialogue I try to take part whenever I propose my installations.

For some people, to speak about social dialogue in a place which is not one's own may seem a bit of a disproportion. Nevertheless, and far from being so, I believe that it opens an avenue of artistic communication which, in fact, gives a measure to the work, links it to the space it occupies. In this sense, and in order to be what they are, your machines reject contemplation to demand intervention. Do you think that the recognition/intervention of those who see your machines redefines the trio artist-work-spectator? Do you think that if such redefinition were true it would be possible to speak of a certain kind of aesthetics? Could we then say that without that intervention impairment in the aesthetics of your work takes place?

To try to understand and to present my artistic reflection in a certain place does not have to be something out of place. Somebody travels to another place to say something. That is what I try to do with my travels: to say to something that makes sense for me and for the people who can see my work. It could be said that the sense of the proposal resides in the interest about it. The installations are placed between my proposal and the potential audience. I try with the installations to create new reflections, unexpected perspectives, imaginative links, etc. The way and the spheres in which I display my works are still conventionally codified cultural places. I do not believe that there is a difference between the way a spectator confronts my work or any other work. After all, what I do is just art. It happens to be a type of art which thematizes readings about society, ecology, mass-media, history, etc. It is here, from the work, that the spectator can find a common ground from which to establish connections, elaborate reflections, and enjoy imaginative impressions.

The making of your machines creates a process similar to the construction of prototypes. Although sometimes you have amplified the size of some elements in new versions, you have reproduced essentially works already shown. Do you think that when one of your machines is reproduced somewhere else its scope also changes with the new place and public? Does it become then a new piece, a new filter, a new shack...?

Each new installation entails a new and differentiated situation: different date, new physical and social space, new people around the project, new possibilities, new means of production, etc. Everything is newness, and it is for that reason that the project can take a new impulse. For me, it would be artistically and humanly impossible to carry out anything without feeling the inspiring presence of newness. I have presented different projects in which the references were always linked to the informal architecture of survival (shacks) or the machine-laboratories (filters). This does not point in any manner to reproduction, but to repetition of an imaginative impulse and experience: It means insistence and interest in the use of those references. The process consists of constructing again the reference in a different place, under different light, with different people who, perhaps, speak a language strange to me; people who are sometimes immersed in uncertain conditions of production and experiment new impressions with respect to the social, human and historical environment. The idea is, then, to repeat from the difference, to negotiate each action with contingency order to be able to, perhaps, offer something the opening day to the public, something which has to do with them as much as with me. It goes without saying that, sometimes, the objective is not completely attained.

When I feel that research has come to an end, I simply stop using the reference (shack, machine), hoping to find another one, more interesting, capable of triggering an impulse based on imagination and full of sense.

This takes me to one of the questions I'm more interested about artistic communication: the reproducibility. Although your work is born and exhibited with a high degree of spatial-temporal specificity, you maintain an open margin for reproducibility. In that sense, how do you think filters, shacks, projectors, articulate themselves as units capable of reproducing meaning outside a specific context? Or, perhaps, more importantly, how are those units aesthetically conceived? Is there aesthetics of the filter or of the shack? How does the filter as aesthetic object interact with the filter as propeller of the social dialogue?

I begin with your last question. The interaction takes place by means of the only possible agent: the spectator, everybody who confronts the work and accepts the invitation to live and experiment with what any work of art is supposed to provide.

As far as the reproduction of my works, I do not believe that Benjamin's ideas are applicable to my creations, because he talked about the capacity of modern mechanical means of creation and distribution of images, and how that new possibility would redefine the role of the artist and its production. In my work, I do not believe that there are any mechanisms that reproduce anything, though there is constant repetition in the difference. Perhaps the way I approach the work is more like the experience the musicians on tour can have: they take a good repertoire well-known and specified; then, they play as sensitively as possible in each one of the performances. As we all know, the audience´s response is for the musicians conclusive.

The presence of text is a common denominator in many of your interventions. Sometimes, it is the written word the one that physically articulates the nexus between the materials, the one that unifies the work beyond mottos or titles. There is an offer of questioning the use of certain materials as well as the use of certain words. Your works inscribe themselves in a time and in space, they are contextualized. At the same time, those materials and words are forced outside its natural context, boxes like machines, words like ice, etc, in order to give them more possibilities of impact, like through radio for example. Do you see, within the general plan for an installation/intervention a radio transmission as an extension of your work, a reproduction or simply like a part which completes the creative process?

The radio transmissions are also the piece. They are not less important than the physical object built which, generally, accompanies the transmissions. Once again, I thought that the orientation and the spirit of some of my interventions at the museum or the gallery could be better understood if, simultaneously, people could express explicit opinions and reflections. The idea was to accompany the objects with words, that is, to bring the projects closer, make them more eloquent and participative by means of the explanation and the shared experience in the radio; to

create a radio dialogue around the artistic experience to expand it beyond its usual limits. This was the idea in the three radio transmissions I have propitiated to date: Cameroun 2002, it was a factory for young people in a very poor district of the city of Douala; Valladolid 2005, we tried to approach different social questions; Foundation Montenmedio 2006, we wanted to approach the common cultural roots between Spanish Andalusians and andalusíes Moroccans. Radio can generate very interesting group dynamics. The possibility of transmitting information created and compiled from the experience of the participants in the project, while they move forward investigating with curiosity, creating a playful dialogue and interested in the generosity of knowledge, these are all ingredients that fascinate me. Moreover, the best of everything is that radio works very well as facilitator of human contact. So, as soon as I can, if the conditions are there, I will again propose radio.

I agree with you. An ideal, or idealized, radio must, without a doubt, reflect that ground between playing and the flow of knowledge without restrictions. However radio essentially channels information, be it in the form of words, music, announcements, etc, information to be processed where it is listened. Although radio transmissions are, as you say, part of the work, they take place after the artist; once you're gone. Your intervention finishes right where they begin. They produce an information flow in which expectations do not fit, in fact, as I understand it, the wireless production, so important for you, seems to aspire to surpass the work it is a part of. Do you think that, in general, the presence of artist and works should have a limit, so that the action of both could nurture a wider aesthetic experience? Without those limits, don't you think that artist and work are in danger of dilution in a mixed bag of memories and other people's experiences, and finally disappear as referents?

Well, all the projects I propose have a very specific duration. The work disappears at the end of the exhibition. Sometimes, the project has a reality without my presence (as it is the case of the radio transmissions). Later on, photographs and texts can transmit in the form of information-memory what the work was like.

I always like to think that any interested spectator, or any collaborator of my projects, will take with himself/herself images, impressions, memories which will continue to complete the experience of the work autonomously. What I mean is that the memory of the spectator continues generating results long after the artistic object is directly experienced. Perhaps this is what you call expanded aesthetics. I firmly believe in the deposit of experiences a work can generate. I also believe in the process of reading-re-reading that starts up when an artistic object draws our attention. Each spectator becomes a potential container of aesthetic experiences. He/she will continuously carry that baggage where he/she goes. It is like folder which can be used if occasion requires it. I imagine that it is this way a memory of a work that no longer exists can survive beyond its own physical existence. This individualized relation with the memory has always interested me. In addition, it facilitates the existence of a spectator capable of active and participative readings.

Photos and texts remain, after the physical disappearance of works work as a file, information around my activities. They are quite useful to understand my process and its practical reality. It does not worry me too much to disappear like "author". It worries me more that the memory of my works disappears, without leaving the slightest trace, in the memory of the spectators.

Since your work is composed of a diversity of materials, of references to diverse places, and very different experiences, since it can take so many shapes, the uniqueness of the work creates minimal geographies whose access becomes difficult one is not in-situ.

In addition, it is necessary to keep in mind that some of your installations or interventions are ephemeral, from what perspective do you of conceive the dissemination of your work? Do you think that the aesthetic experiences you talk about are transferable to a series of photos, for example, which in turn would endow the work with permanence and the possibility of distribution? If you tackle a piece to be exhibited permanently what changes in your plan?

I conceive of the dissemination of my work first like the direct experience of an artistic project which spectators of a specific local sphere can appreciate. Generally, the places in which these works appear are related to the conventional artistic world: galleries, museums, private foundations, etc. These interventions are collected in visual and tex-

tual documents that give information about the installations. It is this information-material what gets a wider distribution under the form of press articles, catalogues, Internet, gallery networks, professional critics, etc. My work has more direct media readers than watchers. For me, both experiences make sense in their obvious difference. I do not consider the possibility of anchoring the experience of my projects into series of photographs, which could easily be circulated and distributed. I believe that, as information, the most effective and interesting way continues being the graphic document and the critical text.

In order to create a work that is imperishable, one has to resort to completely different planning.

This means producing a lasting object, something collectable, materially storable, etc. The planning is different not only physically but also conceptually. It is very interesting for me to see me how sense, actions and their acceleration, and impulse are freed during the process of the installations. This is probably so because I do not have to produce from restrictive conditionings and I can give priority to the statements over any other circumstance. Perhaps this is the most interesting and rewarding experience for me. I believe it is there that all the value events are concentrated which, in turn, can later be extracted from reading my pieces.

The creation of a scene in which there´s continuity between material, object, and viewers comes into being at the end of the installation/intervention. This is achieved by the creation atmospheres conducive to a certain experience. Without going too deep into a past or present theoretical line, could we say that the installation/intervention as aesthetic manifestation nurtures the binomial temporality/theatricality? Do you think that, in some cases, within the present panorama of the artistic installation a stage tendency can end up in a mere aesthetic pose? How do you position yourself as an artist in front of the already difficult balance between staging and aesthetic-critical experience? Where would you like to recognize yourself within the present panorama?

I think it would be better to talk about TIME-SPACE-PARTICIPATION. For me, at least, it is more stimulating like that. Theater and the installation come from clearly differentiated traditions. It is true that installations use elements common in theater but I do not consider that they are the link they seem to be. The form “INSTALLATION” creates an emergency which obeys to a series of historical conditionings, very specific to the postwar European and American artistic scene. Perhaps the right questions would be: why there arises a necessity to expand the experience of space and sculpture?, how are these experiences extended specifically in the visual arts?, which forces, actions, and desires emerge to lay the field of what we call today Installation?

Well, that an object or artistic action ends up being no more being than a pose will depend, to a great extent, on the author and the circumstances. There could be successful and failed installations. Having experience in the field does not guarantee optimal results per se. Consequently, I believe that, it will depend to a great extent on what the artist achieves by setting off the project. The two last questions are difficult to answer and I don’t know very well what to say. I position myself doing what I do. I would like to be recognized as a promoter of imaginative artistic situations, of interesting human events, and pertinent and hopeful ethical readings. This is the way I would like to be considered.