

JESÚS PALOMINO: "UNA DE LAS MÁS CLARAS REALIDADES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA ES EL DIÁLOGO"

Una entrevista de Mercedes Pimiento

Publicado el 13 de Mayo de 2016 / www.presente-continuo.org



Un martes al mes, mientras el museo está cerrado, el Espai Taller del MACBA se abre gracias a la iniciativa 'The Museum is Closed', para recibir y escuchar a artistas, curadores y todo tipo de agentes, con la intención de convertirse en un espacio de diálogo y reflexión participativa en torno a las prácticas artísticas contemporáneas. En este contexto, el pasado 3 de mayo tuvimos la oportunidad de asistir a la presentación de Jesús Palomino (Sevilla, 1969), en la que el artista nos guió por un recorrido a lo largo de sus proyectos, desde 1992 hasta hoy. Aprovechamos su visita a Barcelona para charlar con él sobre su trayectoria y proyectos recientes.

Mercedes Pimiento. Desde un museo de referencia como el MACBA te invitan a hacer una presentación de tus más de 20 años de trabajo. Después de haber realizado todo tipo de proyectos alrededor del mundo, ¿cómo valorarías el momento profesional en el que te encuentras? ¿qué te planteas ahora?

Jesús Palomino. Diría que me encuentro en un buen momento. ¿Qué me planteo actualmente? No aburrirme, seguir encontrando motivaciones para hacer mi trabajo con rigor y honestidad, no repetirme.

M.P. Tus proyectos siempre han estado ligados al lugar en el que se desarrollan, tratando de trasladar una visión crítica de la situación social de dichos contextos. Sin embargo, en algunos de tus últimos trabajos podemos apreciar cierto giro hacia una mirada más poética: hacia la poética del objeto en trabajos como 'Atlas Of Abandoned Objects' (2013-2015), o hacia una poética del paisaje como en tu reciente proyecto 'Kalach 's Soundscape For Citizens' (2015). ¿cómo se relacionan en tu obra la ética y la estética? ¿toda estética es política?

J.P. Son preguntas ambiciosas. Creo que necesitaríamos un par de horas para abordarlas con un mínimo rigor intelectual. Ayer en mi presentación en el MACBA apuntaba que mis proyectos tienen una clara orientación de tipo social y algunos incluso poseen contenidos políticos explícitos. A pesar de ello, yo no me considero un político y ni tan siquiera soy un activista. Ocurre que algunos de mis proyectos se cargan con contenidos socio-políticos, tomando en ocasiones una cierta estética "agit-prop" (agitación y propaganda). Aún así, lo que realmente me interesa es la estética, y más concretamente, la experiencia estética que se da en el campo de la producción visual contemporánea. Realmente el acento lo pongo en lo estético y en cómo puedo formalizar mi propia experiencia de un lugar, cómo convertir esa vivencia en

una forma simbólica, en un signo visual, en un sonido, en un vídeo, etc. Realmente, me interesa mucho la forma y el proceso de dar forma visual a la experiencia.



* 'Atlas of abandoned objects' (2013-2015)

M.P. En tu presentación definías la estética con una cita de Rancière...

J.P. Me parece muy lúcida la visión de Jacques Rancière sobre lo político y lo estético. Según Rancière, la estética es ese «régimen autónomo de la experiencia no reducible a la lógica, la razón y la moral; especialmente abierto a la paradoja, a la contradicción e incluso a la perversidad». Esta cita de Rancière está hablando de un campo de conocimiento aparentemente escurridizo, un conocimiento blando, en contraposición a las ciencias duras u otros campos del conocimiento más ortodoxos. Posiblemente sea esta peculiaridad de la estética la que haya despertado tanta desconfianza y desconcierto en algunas mentes durante siglos. Para mí personalmente, una de las más claras realidades de la experiencia estética es el diálogo, el diálogo que se pueda establecer en torno y a partir de la experiencia estética misma. Cada espectador crea una mirada; cada espectador es diferente. Esa diferencia está abierta al diálogo.

M.P. A menudo, en tus proyectos propones soluciones creativas y con cierto tono de humor a distintos conflictos sociales. Sin embargo, el arte contemporáneo es un producto cultural elitista, alejado de la mayoría de la sociedad. Podríamos decir que el papel real del arte es el de llamar la atención sobre el propio conflicto e introducirlo en el imaginario colectivo desde una mirada crítica. En un país como España en el que buena parte de la industria del arte ha dependido de las instituciones públicas ¿es realmente posible la crítica a las instituciones? ¿y la crítica dentro de las instituciones? Precisamente, como ejemplo reciente podemos citar el del MACBA.

J.P. Me imagino que es posible criticar cualquier realidad incluidas las instituciones culturales. Si criticas a la institución y deseas que esa crítica genere un diálogo democrático positivo dependerá de cómo formalices esa crítica. Según mi experiencia personal esa crítica podrá adquirir valor de utilidad o no, podrá tener una performatividad feliz o no, dependiendo del diálogo que esa crítica genere. Toda institución pública posee una orientación, una agenda de tipo político, social, económico, unas personas responsables de la gestión con unos intereses concretos, etc. Incluso aunque trate de ser democrática en todas sus actuaciones una institución siempre posee un perfil más o menos ideológico, y por lo tanto, criticable. Yo creo que la crítica institucional es posible, en muchos casos deseable y, por lo general, socialmente sana. Insisto, la forma en la que resulte dependerá de la habilidad y la intención del artista para activar ciertos diálogos que amplíen positivamente nuestro horizonte democrático. Ni que decir tiene que la crítica democrática como forma y fórmula artística establecida carece de efectividad performativa per se.

M.P. ¿Crees que realmente la política se preocupa del arte?

J.P. Si hablamos del ámbito español la casuística es clara. El papel social de la cultura desde la recuperación de la democracia ha estado muy orientado desde las instituciones políticas dependiendo del partido que gobernase en cada momento. Ni que decir tiene que esta gestión en muchas ocasiones ha sido partidista, sesgada y poco rigurosa. Pero eso tiene que ver con que antes de la democracia prácticamente no había vida cultural. El régimen franquista no quería saber nada de la cultura. El hecho de que se intentase estructurar un panorama cultural como elemento integrador de la vida democrática, no me pareció en ningún momento una mala idea. Después ocurrió como en muchos otros campos, en los que se empezó con un programa y una intención, y conforme fue pasando el tiempo esa intención se pervirtió, acabando finalmente en un lugar opuesto al que se pretendía llegar. Hay sociólogos que estudian este fenómeno denominándolo "the down spinning of organizational intentions" (la vuelta atrás de las intenciones de las instituciones). Pero esto no ha sucedido sólo en la cultura, ha sucedido en muchos otros campos como bien estamos viendo. Puede ser que la situación actual nos lleve a entender mejor el futuro inmediato.

M.P. Paralelamente a tus proyectos, que surgen y se desarrollan en un constante diálogo con sus distintos contextos, durante toda tu trayectoria has desarrollado también un trabajo gráfico (dibujos, collages...) de carácter mucho más introspectivo. ¿Sigues trabajando en este tipo de producción? ¿Cómo interactúan estas dos vertientes de tu trabajo?

J.P. No, ya no sigo trabajando en ese tipo de obra. Las hice durante algunos años pero sencillamente cambié. Ahora mi práctica podría encuadrarse claramente en la de un artista "postestudio" enfocado hacia la forma de proyecto de orientación participativa. Desde el principio me interesaron estas dos vertientes que apuntas: por un lado, el trabajo de estudio, y por otro lado, los proyectos de arte público. No sé muy bien por qué fue así. A veces no siempre se sabe por qué tu proceso como artista es el que es. Aún así siempre he guardado un gran interés por el color y por el hecho de crear obras bidimensionales simplemente porque me divierten; obedecen a un impulso erótico, erótico entendido en un sentido expandido. Ahora, en la actualidad, hago uso de imágenes fotográficas que también me resultan muy eróticas.

M.P. ¿No hay ninguna intención de representación en ellos?

J.P. No, alguna vez he utilizado algún tipo de referencia iconográfica, pero básicamente servían como ejercicios de placer personal con el color y las formas sobre una superficie bidimensional. Eran collages de formas divertidas y sugerencias humorísticas. Efectivamente eran trabajos que funcionaban en el espacio comercial de la galería como obra coleccionable. Después fui hacia otro tipo de intereses y simplemente decidí no hacer eso más. No fue una decisión drástica, fue algo totalmente vivencial y natural en mi proceso.



* Foto izq: 'Green space closed' (2007). Foto dcha: 'Peace square / Peace market' (2011)

M.P. A lo largo de tu carrera vemos aparecer de forma constante la idea de reproducción: desde chabolas y máquinas autoconstruidas con materiales comunes y fáciles de encontrar —de forma que puedan volver a ser construidas en cualquier momento o lugar—, hasta pósters multiplicados que los visitantes de las exposiciones pueden llevarse a casa, o plantillas que se distribuyen entre el público y que a su vez son utilizadas para reproducir un mensaje de forma seriada. ¿Qué función desempeña en tu trabajo la reproducibilidad de la obra de arte?

J.P. La función es de sencilla distribución. Mil pósters al alcance de mil espectadores o una plantilla usada como herramienta por muchos espectadores tienen una capacidad alta de expandirse visualmente. No tiene nada que ver con la tesis de Benjamin sobre la pérdida de aura de las obras de arte frente a la reproducción mecánica de las imágenes. Es algo mucho más sencillo: mi idea es poner al alcance de muchas personas el disfrute de la obra y la participación lúdica en el proyecto. Mi propuesta de distribución de pósters no es diferente a la manera como lo hacía Félix González-Torres en sus obras.

M.P. Supongo que comercialmente esto te traerá más problemas.

J.P. El comercio nunca es un problema. El problema es no tener comercio. Creo que el conflicto básicamente radica en la carencia de alfabetización de cultura contemporánea de los profesionales galerísticos y del público. Es totalmente legítimo que el galerista quiera generar un beneficio económico a compartir con el artista. Si entras en el espacio comercial galerístico es mejor conocer el juego. El problema surge cuando no mantienes un diálogo positivo a través de tu obra con el galerista, y a su vez, el galerista con su potencial público. Si ese diálogo entre el artista, el mundo del arte y el público no funciona, el galerista va a tener mucha dificultad para crear el nicho comercial y social para la obra. Si se crea ese espacio de entendimiento, prestigio y apreciación de la obra, sí es posible que la obra genere beneficios. ¿Cómo se vende un bloque de mil pósters presentado a modo de escultura minimal? No se vende el objeto, se vende la forma. La forma es un guión que dice: "cada vez que se exponga esta obra habrá que publicar una edición de 1.000 pósters que serán puestos a disposición del público para su distribución gratuita". Eso se puede vender perfectamente, siempre y cuando se hayan creado las condiciones de apreciación de la obra por su valor de capital simbólico y cultural, su valor de propuesta contemporánea novedosa, y no por su mera objetualidad.

M.P. Unos de tus principales temas de investigación es el nomadismo. Has realizado proyectos alrededor del mundo, en lugares como Camerún, Venezuela, Serbia, Texas, China, Mongolia... ¿de dónde viene esa necesidad por trasladarte de un lugar a otro? ¿cómo se podría relacionar esto con conflictos actuales como la crisis migratoria del Mediterráneo o el cierre de fronteras en Europa?

J.P. Yo procedo de una familia de viajeros. Mi padre era conductor de tren, ferroviario, y viajó mucho. De joven mi padre hacía la ruta de Algeciras a Gijón atravesando toda España. Volvía a casa después de cinco días de viaje. Eso era muy inspirador para mi y mis hermanos. Su madre era viajera también porque trabajó como azafata de tren. Mi hermano es productor de teatro y ha dado varias veces la vuelta al mundo con sus producciones. Y al resto de mis hermanos nos encanta viajar. Mi padre nos enseñó el amor por el paisaje y el viaje, no de forma abstracta, sino de forma vivencial con sus historias personales y sus maravillosas anécdotas del tren.

Por otro lado, también me convertí en viajero al dejar Sevilla como estudiante para ir a la Escuela de Bellas Artes de Cuenca en el año 1988. Ese movimiento marcó mi vida. Desde entonces nunca ha dejado de ser así: desear ir a algún lugar para hacer algo concreto, ir a un lugar para comunicar algo. Nomadismo contemporáneo.

M.P. Comentabas en tu presentación que no hablas de un nomadismo romántico, sino de un nomadismo más relacionado con la investigación, con la actitud que puede tener un científico, un médico de una ONG...

J.P. Un filósofo, un sociólogo, un artista, incluso algún político pueden entrar en esta categoría de nomadismo de la que hablo. La socióloga holandesa Saskia Sassen (ella se considera a sí misma partícipe de ese nomadismo contemporáneo) ha publicado recientemente un libro titulado 'Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global' en el que considera que el lenguaje que tenemos para el análisis socio-político de la actualidad no es suficiente para entender lo que está pasando. Sassen, con el término "expulsiones" intenta describir los fenómenos sociales que están expulsando a miles de personas de sus trabajos, de sus tierras, de sus países; personas expulsadas de la sociedad encerradas en cárceles, en centros de refugiados; todas aquellas personas que se quedan fuera de los beneficios sociales, de la posibilidad de bienestar, de la participación, etc. Un proceso global intensivo cuya raíz es de carácter económico. Sassen dice que en la actualidad no tenemos herramientas teóricas para entender lo que está pasando; y por lo tanto, tenemos que "desteorizar". Insiste en la urgencia de "bajar a ver lo que está pasando" para después intentar explicarlo con herramientas conceptuales de alcance crítico efectivo.

Y volviendo al tema del nomadismo y Saskia Sassen: ella es profesora en Columbia University de Nueva York, pero viaja por todo el mundo realizando conferencias y compartiendo sus conclusiones e investigaciones. Y el elemento definitivo del nomadismo del que yo hablo tiene que ver con un tipo de proyecto crítico contra cualquier tipo de dominación o destrucción. Saskia Sassen vive así, es nómada, y no va en camello, va en avión de un lugar a otro del planeta para comunicar sus visiones, sus conclusiones. Su trabajo me parece una de las investigaciones más urgentes y lúcidas de la actualidad.



*'Kalach's Soundscape for Citizens' (2015).

M.P. Precisamente, en tu proyecto 'Kalach's Soundscape for Citizens' (2015), realizado recientemente en colaboración con la Bienal de los Urales, te planteas explorar la frontera de Europa, el límite físico que la separa de Asia, una frontera casi deshabitada, silenciosa. Cuéntanos un poco acerca de este proyecto, cómo es esa experiencia de viajar hasta ese límite del continente.

J.P. Ha sido muy interesante. Me invitó la curator Zhenia Tchaika, responsable del programa de residencias de la Bienal de los Urales. Participamos doce artistas internacionales invitados para hacer un proyecto específico en Ekaterimburgo que después se presentaría en la Bienal. El programa estaba muy relacionado con el tejido fabril de la región. De hecho estuvimos visitando durante los primeros días de la residencia un número importante de fábricas con la idea de colaborar con ellas. Yo propuse utilizar la compañía de trenes de vía estrecha de Alapayevsk (población situada a 150 kms. de Ekaterimburgo) y desde allí llegar hasta el final de la línea, al último punto al que los trenes de esta compañía viajasen. Ese lugar remoto situado en medio de los Urales se llamaba Kalach. El tren viaja a una velocidad de 30km por hora, parando en cada pueblo y utilizando aproximadamente 14 horas en recorrer ese trayecto. Kalach posee 40 casas, 15 habitantes, y tan sólo 2 horas de electricidad al día que suministra un generador; tampoco hay cobertura de

móvil ni carreteras funcionales para llegar al lugar. El único elemento de comunicación es el tren, que para allí, pasa la noche, y después vuelve al día siguiente. Yo propuse viajar allí para grabar el sonido del lugar, los sonidos atmosféricos y ambientales de la naturaleza de Kalach. Ese audio de 8 horas de duración se reprodujo en uno de los espacios fabriles colaboradores con la Bienal; concretamente en la fábrica de motocicletas Ural de la población de Irbit. En la fábrica había efectivamente mucho ruido. En medio de aquel espacio laboral ruidoso se reprodujo el audio de 8 horas del espacio natural de Kalach. De este proceso realizamos un vídeo en el que se recoge toda la aventura del viaje, la grabación y la performance. Todos aquellos lectores interesados pueden ir a este enlace.

M.P. Y decides registrar ese lugar de una forma muy minimalista, sólo el sonido.

J.P. Sí. Se oye el viento, las gotas de lluvia, los insectos, algunos motores en la lejanía, unas vacas, el sonido sordo de la atmósfera, etc. Hay también muchos momentos de silencio. En la bienal de Ekaterimburgo se expuso el video pero también la instalación de sonido con la grabación en la que en muchos momentos se oía sólo el silencio de un espacio natural, la grabación del silencio. Efectivamente, un audio con muy pocos elementos auditivos y de bajo volumen. Había mucha calma en el lugar y eso me gustaba.



*Foto izq: Captura del vídeo 'Meeting Berit Ås' (2015). Foto dcha: Detalle del póster 'Master suppression techniques' (2014).

M.P. En tu trabajo a menudo tratas de identificar situaciones de desigualdad o dominación, y propones una actitud de resistencia frente a estas situaciones. Sin embargo, en uno de tus últimos proyectos, 'Meeting Berit Ås' (2015), tu trabajo toma una perspectiva de género que no parecía estar presente en proyectos anteriores. ¿Qué te ha llevado a dar este giro?

J.P. No es un giro; forma más bien parte de mis intereses, que yo englobo dentro de mi interés por la crítica democrática. Pienso que el discurso feminista que se viene desarrollando desde los años 60 es uno de los discursos críticos democráticos más importantes que existen junto con el ecológico. El hecho de acercarme a un tema feminista forma parte de mi entendimiento democrático de la realidad, de mi interés por las relaciones entre hombres y mujeres, entre madres e hijos, etc.

Una tarde de verano con mucho calor encontré por casualidad en internet un texto titulado: 'Técnicas de supresión del control'. Era un texto de la psicóloga social noruega Ås. Lo leí y me pareció extraordinario. Vi que era del año 1979 y empecé a buscar información sobre ella. Berit Ås me pareció una mujer fascinante. Más adelante pensé hacer una edición de pósters con su texto y una instalación. Más tarde me otorgaron el premio a la Excelencia Artística del Estado Libre de Baviera y estuve un año trabajando en Bamberg, Alemania; lo primero que hice al llegar fue hacer la edición alemana del texto de las 'Técnicas de supresión del control'. Allí, la institución que me acogía, la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia, medió con la alcaldía de la ciudad para exponer la instalación con los pósters dentro del propio ayuntamiento junto a la oficina de atención al ciudadano, lo que para mi era un emplazamiento perfecto, en el que cumplía su

función de objeto de arte a la vez que estaba totalmente al alcance del ciudadano. Y después de esta instalación surgió la oportunidad de hacer el video. Y fue genial, porque nunca pensé que a partir del interés por el texto llegaría a conocer a Berit Ås en persona y tener la oportunidad de hablar con ella largo y tendido. El video está disponible en este enlace.

M.P. Por último, ¿qué nos puedes contar de tus proyectos futuros? ¿dónde podremos ver tu trabajo próximamente?

J.P. De momento, voy a presentar en la Filmoteca de Navarra el 1 de junio el video de Berit Ås.

Hace poco he presentado un proyecto, que aún está pendiente de conseguir financiación, relacionado con Mongolia. He estado en ese país un par de veces y me interesa mucho aquella su cultura. Quiero hacer un video sobre la ley de la propiedad de la tierra en Mongolia. Allí toda la tierra es propiedad del estado. Cualquier ciudadano mongol puede ir con su ganado a cualquier territorio del país y hacer uso de sus recursos. La última vez que estuve me comentaron que había un proyecto para cambiar la ley de propiedad de la tierra. Si esto sucede, sería el fin de una manera de entender la economía y los recursos. En Mongolia básicamente lo que hay es pastoreo, la gente tiene sus animales y viaja de una zona a otra siguiendo los ciclos naturales para criar el ganado. Al parecer, el estado con su nueva ley promete una porción de terreno a cada ciudadano. En el momento en que haya propiedad, y se pueden levantar vallas, esa tradición nómada se iría coartando; los animales ya no podrían atravesar libremente el territorio. Quiero hacer un video sobre eso, sin romanticismo. Estoy interesado en reflejar la transformación de esta cultura, ya que obviamente las consecuencias de una nueva ley de la tierra que admita la propiedad privada pondrá del revés todo esa cultura nómada secular que hace uso de los recursos de una manera más flexible y no privatizada.

Una entrevista de Mercedes Pimiento

para www.presente-continuo.org