

Estar, pensar, ver

Francesc Torres, flamante Premio Velázquez, entiende el arte como un acto de resistencia a la realidad.

Marga Perera

Fotos: María Días



En su estudio hay un Hopper que impresionante, grande, *Gente al sol*, pero no es un Hopper, es una copia hecha en China en la que está trabajando Francesc Torres (Barcelona, 1948). Acaba de recibir el Premio Velázquez por su trayectoria. Con satisfacción nos cuenta que una instalación suya ha ingresado en la colección permanente del museo Whitney de Nueva York, donde ya expuso individualmente en 1979, siendo el primer no estadounidense en hacerlo. "En aquel momento, era exclusivamente un museo de arte americano, pero conmigo hicieron una excepción al considerarme un artista de Nueva York. No me incorporaron a la colección hasta que obtuve la nacionalidad en 1989, con obra de formato convencional, como fotografía, vídeo y objetos. Finalmente, ha entrado una instalación".

El jurado del Premio Velázquez ha destacado su trayectoria como precursora del arte conceptual. Hace muchos años que no hago arte conceptual. Vengo de la escultura, casi siempre efímera; trabajaba con fenómenos naturales, con la lluvia, el viento. Al principio sí que era corpórea, pero no como se piensa cuando se hace una escultura. Eran prototipos para hacer series ilimitadas en procesos industriales de la misma pieza, que pudieran comprarse por muy poco dinero. Esto era a finales de los años 60. Yo me había ido a París, y en aquel momento se hablaba mucho de esto, de que el arte tenía que hacerse en fábricas, como se producían las neveras y los coches. Tenía unos 20 años cuando hice esa primera técnica y de ahí me pasé al arte conceptual, al que me dediqué unos cinco años; cuando me fui a Estados Unidos, ya estaba en la recta final y en Chicago acabé todo

¿Qué repercusión tiene una obra de contenido político en la solución de problemas sociales? "Muy poca", sostiene Torres, "tiene más importancia como acto de resistencia que como una herramienta efectiva de cambio porque el arte es una forma de estar en el mundo. Los cambios se producen de otra manera y a partir de otros presupuestos, y muchas veces se producen por sí solos. Hay ingredientes que están flotando a nivel social, se crea una masa crítica y entonces algo sucede. Tú puedes estar en sintonía con lo que está pasando, como lo estuvieron los bolcheviques en Rusia en 1917; entiendes qué está pasando y lo haces tuyo. Creo que el arte puede explicar las cosas, tal vez no de manera directa, pero algunas cosas sólo se pueden abordar y explicar a través del arte. Pero no es un sustituto para la acción política en el sentido fuerte de la palabra. Si sólo es eso, adiós al arte. El arte debe ser arte y debe verse que es arte. Yo no hago arte porque crea que estoy cambiando el mundo, eso sería absurdo e infantil, yo hago este arte para dejar bien claro dónde estoy, cómo pienso y cómo veo las cosas. Es un acto de resistencia, también ideológico, a la realidad, eso sí que me parece importante. Y lo que sí es crucial del arte, pienso, es que te puede ofrecer una nueva manera de mirar. Puede hacerte reflexionar y ver las cosas de otra manera de cómo te han llegado como bagaje histórico."

lo que me quedaba por hacer. Luego ya me establecí en Nueva York; fue un momento ideal para hacer un cambio radical y fue cuando comencé a hacer instalaciones, que es lo que en realidad me ha definido durante muchos años. Y he hecho de todo.

Cuéntenos un poco. Empecé a hacer fotografía porque tenía que documentar las cosas no permanentes que hacía. Luego quise hacer fotografía en serio, pero eso es mucho más reciente. He comisariado porque me parece que la distancia entre una exposición comisariada y una instalación multimedia como artefacto narrativo casi no existe. Ahora estoy empezando a jugar con la pintura porque es lo único que me quedaba por hacer.

Fue el primer no estadounidense en exponer en el Whitney

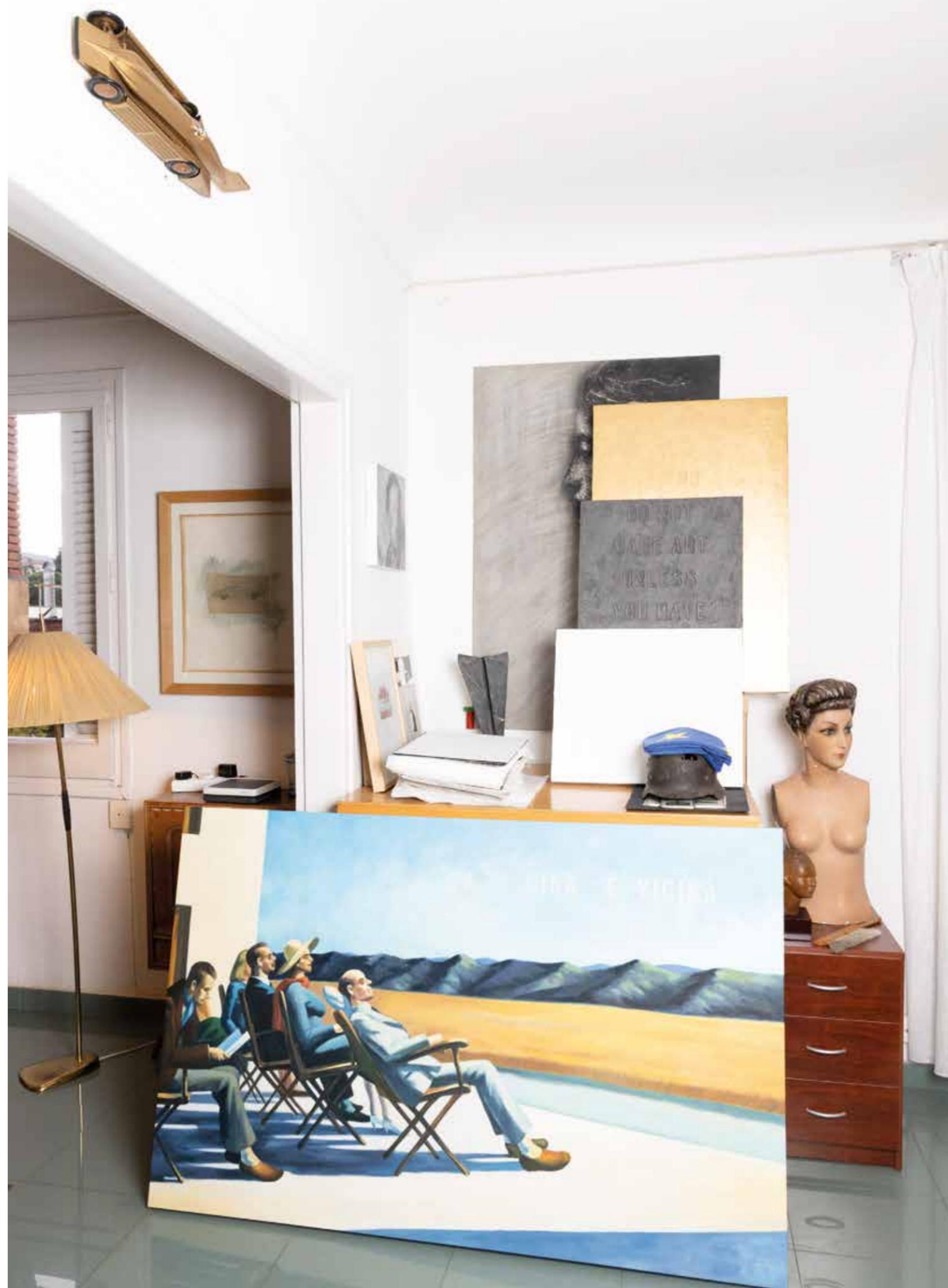
¿Cómo definiría la instalación? Básicamente, es un collage tridimensional, pero igual que todo puede ser arte, todo puede ser instalación, aunque depende de cómo se explique y

si realmente tiene sentido que una muestra de pintura, por ejemplo, sea una instalación. Mi propia exposición en la galería T20, que presento el mes que viene, es una instalación de pintura con reproducciones de Frederic Remington para explicar el anarcocapitalismo. El soporte visual de este discurso es pintura; son ocho telas de gran tamaño colgadas en la pared y cada pintura está allí escogida para explicar algo, una historia, con un texto muy conciso encima de la pintura.

¿Cómo son las reproducciones de Remington? Como las de Hopper, las pinturas se hacen en China, en el distrito de Dafen en Shenzhen, cerca de Shanghai, y lo más prominente de la industria de allí son los copistas. Puedes encargarles lo que quieras, lo hacen muy bien, a una velocidad tremenda y con un precio muy razonable que incluye el envío. Va muy bien, es un recurso sensacional. Con esta base yo intervengo las pinturas. Estoy también en otra serie que hago yo mismo de principio a fin.

Es como tener asistentes. Sí, no los conozco personalmente, solo al responsable, con quien me comunico, pero los demás no sé quiénes son. Las pinturas de Remington no son todas del mismo copista, seguro que se las han repartido para hacerlo rápido, lo habrán hecho entre tres o cuatro, no lo sé, pero son muy buenos. Ahora estoy esperando que me lleguen, e irán directas al enmarcador para montarlas en los bastidores porque vienen enrolladas. Me las traen aquí, yo las termino de trabajar y vuelven al enmarcador para hacer los marcos. Las pinturas ya están cargadas de contenido, yo aprovecho la iconografía porque me viene bien para explicar lo que quiero.

Sus instalaciones incluían vídeo desde el principio. Todos los artistas instaladores de primera generación, entre los que me cuento, veníamos de otras prácticas. Ahora la instalación es algo que está





totalmente entendido y se imparte como enseñanza. Hace 45 años esto no era así. Todos veníamos de otros lenguajes y nos encontrábamos muy limitados. Yo venía de la escultura, otros venían del arte sonoro o del vídeo, como Bill Viola, Gary Hill, Mary Lucier... El vídeo no es lo que define la instalación, sino que ha formado parte de ella para poder salir de la esclavitud de la pantalla única, con una imagen de mala calidad, como era al principio. La manera de salir de eso era expandirlo, hacerlo con más canales, más imágenes, y eso fue lo que llevó el vídeo a la instalación y lo salvó de ese ostracismo. La televisión nunca enseñaría arte; si había algún lugar al que ir, no era una galería de arte, sino un museo, que ha sido el contexto natural en toda esta práctica. Sin los museos nosotros no habríamos existido.

¿Qué papel jugaron? Muy importante, y eso lleva a la reflexión sobre las críticas del museo como representante del poder y el *statu quo* porque eso no ha sido siempre así. Ha habido momentos en que los museos estaban más adelantados que las galerías comerciales. Fue en Nueva York a mediados de los años 70. A las galerías les costó entre 25 y 30 años empezar a darse cuenta de que una instalación se podía coleccionar como cualquier otra cosa, con ciertas dificultades logísticas, eso sí. Nos costó muchísimo llegar a las galerías. Cuando vinieron a buscarnos, nosotros ya llevábamos varias décadas tratando

«En los 70, los museos estaban más adelantados que las galerías»

directamente con los museos sin intermediarios galerísticos. Teníamos sobre la mesa un modelo nuevo, con una base económica totalmente diferente y no supimos darnos cuenta de ello. Nos pareció que la legitimidad que necesitábamos debía venir por el conducto más tradicional que existía, que era el de las galerías, que tienen a sus artistas, llevas obra a la galería, la expones, vienen los coleccionistas y la compran, tal como era cuando se inventó hace 300 años. Todo cambia, menos el mundo del arte [sonríe]. La galería se construyó en torno a la práctica de la pintura, un trabajo artesanal que se hace en el estudio y luego se lleva a la galería. Pero si ya introduces la escultura, la cosa se complica muchísimo y los márgenes de beneficio no se pueden comparar.

Entonces llegaron a los museos sin pasar por las galerías. Y aquí está la clave de todo. Toda esta generación de artistas, la nuestra, estábamos experimentando. Aunque no hay ningún libro escrito sobre esto, es de los momentos más interesantes que ha habido porque los grandes museos, el MoMA, el Whitney, el Carnegie de Pittsburgh, todos de primera línea, empezaron a plantearse que estaban pasando muchas cosas y que sería una buena idea empezar a prepararse. Empezaron a mirar en serio la fotografía, que

hasta ese momento sólo el MoMA tenía un departamento, pequeño, porque lo importante era la pintura. Lo mismo sucedía con el cine, también el MoMA tenía un departamento de cine desde siempre. Y todo eso, que ya existía y que cada vez cobraba más relevancia, hizo pensar que lo que estaba pasando con el cine y con la fotografía podía pasar con lo que estaba apareciendo en aquel momento. Y esto lo estaban haciendo los museos, esos que se supone que defienden lo más establecido. El Whitney fue clave en crear un departamento de estas características y contrataron a John Hanhardt, especialista en cine, que venía del Walker Art Center de Minneapolis y fue de los primeros que empezó a interesarse en el vídeo porque también es imagen en movimiento.

Estos departamentos se crearon para ustedes. Sin nosotros no tenían sentido. También había una correspondencia generacional. Todos teníamos la misma edad. Hablábamos el mismo lenguaje. Veníamos más o menos de lo mismo. Y otra cosa que no pasa en muchos sitios, allí los curadores jóvenes se preocupaban por saber lo que estaba pasando. No eras tú quien tenías que ir allí tocando puertas, cosa que tampoco hacías por contraproducente, sino que ellos estaban muy interesados en no perderse nada. Todo empezó a suceder y pasamos de exponer en espacios de cooperativas gestionadas por artistas sin ánimo de lucro directamente a museos de primer nivel.

¿Cómo era la relación con los museos? Te decían: “queremos exponer esa obra que hemos visto porque nos parece fantástica”. Pero la pieza que habían visto no existía porque costaba demasiado almacenarla y no teníamos dinero. Entonces, todo lo que era “atrezzo” desaparecía cuando terminaba la exposición.

«Me activa intelectualmente la política, la ideología y la historia»

Te quedabas con los masters de vídeo y de sonido, todo lo que costaba más de hacer y lo más valioso porque era el corazón de la pieza, todo lo demás desaparecía. En mi caso, me preocupaba que el ritmo de producción de una instalación era muy lento, era muy difícil para un instalador crear un corpus de obra sustancial en poco tiempo.

Si eres pintor, pintas en el estudio, vas produciendo y tienes obra. Eso en una instalación no lo puedes hacer porque no la haces en tu estudio. Ni la puedes almacenar en tu estudio. Todo es producción, todo se hace fuera, es como el teatro o las artes escénicas, el cine o la música.

¿Rehacían la obra? En teoría, el museo se conformaba con reproducir la pieza que habían visto, pero nosotros proponíamos hacer un proyecto nuevo que podía costar un poco más pero se estrenaba allí. Con esto ya conseguíamos una pieza que no habría



Museo Reina Sofía
Esperpento
Arte popular y revolución estética
Hasta el 10 de marzo de 2025



Vista de la exposición Esperpento, Arte popular y revolución estética, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Octubre, 2024. Reconstrucción a escala real del Teatro del Piccoli de Vittorio Podrecca, con marionetas originales de 1940



existido de otra manera. O sea, que la producción estaba cubierta. Entonces, una pieza producida por el museo estaba disponible para ser adquirida por el propio museo por un precio a determinar del que se descontaba la producción. La dificultad estribaba en que los museos, tenían departamento de adquisición con comités formados por miembros de los Amigos del Museo, del patronato, personas ajenas a la institución pero muy involucradas en ella, y casi siempre coleccionistas. Eso significaba que sugerían lo que ellos mismos coleccionaban. Porque si el museo coleccionaba lo mismo que ellos, entonces ya no eran los únicos en decir que una obra era muy buena, la estaba validando un museo muy serio. No tenían ninguna motivación para recomendar una pieza nuestra porque ni sabían quiénes éramos. Pero lo realmente importante fue que esta dinámica forzó al museo, sin que nadie se diese cuenta, a pasar de ser una caja receptora de sedimento histórico que se estudiaba, se explicaba y se coleccionaba, a ser un agente activo en la producción de arte contemporáneo. Hasta aquel momento el museo había sido final de trayecto y, de golpe, se ponía a producir arte que estaba por ver si se merecía estar, de entrada, en un museo de campanillas. Esto no había pasado nunca

«Yo soy un producto de la Guerra Civil»

desde que se inventó el concepto moderno de museo en el siglo XVIII. Fue una revolución que está pendiente de ser explicada.

¿Posibilidad de compra? Cero. Habían producido la obra y quedaba compensar el trabajo. Fue el principio de los honorarios de los artistas, que hasta ese momento no habían existido en ninguna parte. Pagar por el trabajo, no por la compra. Se trataba de negociar por el trabajo hecho, 3.000 o 5.000 dólares, los que estuvieras dispuesto a exigir sin perder la oportunidad. Eso nunca había existido. Es decir, que teníamos una base económica muy modesta, pero totalmente diferente a la ortodoxa. No necesitábamos a los galeristas, que tampoco nos querían porque decían que la instalación era demasiado grande y muy difícil de vender. Cuando está montada es grande, pero desmontada ocupa lo mismo que una escultura. Por eso necesitábamos almacenes. Habría que pensarlo de otra manera, en lugar de galeristas convencionales, quizá lo que necesitamos son agentes. Como si fuéramos actores. De Niro tiene un agente que le negocia los contratos y le busca las oportunidades. “Mira, hay esto y ya lo tengo negociado. Si aceptas, están dispuestos a pagarte esta cifra. Yo ya he negociado mis honorarios de representación aparte”. Hace falta más flexibilidad.

¿Cómo se enfocó usted en el contexto social y político? Es una de las cosas que más me interesan. Viene de lejos: familia republicana, abuelo en prisión condenado a muerte, luego conmutado a cadena perpetua interrumpida al cabo de ocho años, y un tío que murió en el Ebro. Me di cuenta de que el acontecimiento histórico más importante de mi vida había terminado nueve años antes de mi nacimiento: la Guerra Civil. Soy un producto de ella, todos lo somos, pero yo lo sentí profundamente. Eso explica cómo soy, cómo pienso, por qué hablo los idiomas que hablo, por qué me fui de España; todo lo que he hecho ha sido el resultado directo de este hecho y sus consecuencias. Y el arte, que es algo que adoro y al que he dedicado mi vida, me interesa como actividad

pero no como problema. Eso ya lo dijo Duchamp, que el problema del arte no tiene solución porque no hay problema, el arte se hace y punto. Todos los problemas a resolver dentro del arte no existen en la realidad. Son problemas que el artista se crea para poder resolverlos, pero no son problemas que te encuentres en la calle. Lo que me hace funcionar intelectualmente es la política, la ideología, la historia. Es decir, que no hago arte con contenido político ni por compromiso ni por un imperativo moral, lo hago porque es lo que me interesa, lo que me hace pensar, lo que me preocupa y lo que me plantea preguntas que considero que son importantes de resolver, y eso lo hago a través del arte.

bilbao museoa

Juan Luis Goenaga

Alkiza, 1971-1976

 Petronor

Arte Ederren Bilboko Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao



Elogio de la duda

William Kentridge es un artista comprometido con la realidad cuya obra plantea cuestiones esenciales sobre la condición humana.

V. García-Osuna

El arte debe defender lo incierto”, proclama William Kentridge (Johannesburgo, 1955) quien se define como un artista que hace dibujos al carboncillo que a veces pueden ser grabados con una cámara y transformarse en películas de animación y, en otras ocasiones, proyectarse sobre los escenarios de teatros y óperas. Su obra funde el dibujo, la animación, el cine, la música, la danza o la escenografía para abordar cuestiones como la represión y la injusticia. Después de graduarse en Ciencias Políticas y Estudios Africanos por la Universidad de Witwa-

tersrand en 1976, se mudó a París en 1981 para estudiar mimo y teatro en la prestigiosa escuela de Jacques Lecoq. De vuelta a su ciudad siguió vinculado al mundillo teatral pero compaginándolo con las artes visuales. “He vivido dos vidas como artista”, ha contado, “la primera, después de la universidad, cuando hacía grabados pero entonces sentía que no tenía derecho a considerarme artista. No tenía nada que decir. Traté luego de convertirme en actor. Fracasé. Intenté ser cineasta y también fallé en eso así que me vi, diría que casi a pesar mío, de nuevo en el estudio dibujando. Al cabo de un año

finalmente me sentí autorizado a escribir en un visado que mi ocupación era la de artista”. Hijo de una pareja de abogados antiapartheid, Kentridge ha sido una figura clave en la recuperación de la memoria histórica de su país.

Premio Princesa de Asturias de las Artes en 2017, sus creaciones se han expuesto en museos como el MoMA de Nueva York, la Albertina de Viena, el Louvre de París, la Royal Academy de Londres o el Reina Sofía madrileño, entre otros. Ahora es la Fundació Sorigué la que le dedica una ambiciosa muestra en su museo de Lleida que nos sumerge en su proceso creativo a través de la colección dedicada al artista que comprende 16 obras, entre videos, dibujos e instalaciones. “Es una hermosa mañana otoñal, en esta época del año los bosques de jacaranda púrpura restallan contra el cielo azul,” dice poéticamente Kentridge al comenzar la entrevista desde su estudio de Johannesburgo, rodeado de naturaleza y con el canto de los pájaros de fondo.

La Fundació Sorigué atesora el corpus más significativo de su obra en Europa. ¿Qué significa para usted que haya una colección así en España, en la ciudad de Lleida? Siempre es bueno cuando una institución posee más de una pieza porque eso permite que el público se haga una idea del universo del artista. La Fundació Sorigué tiene, sin duda, si no el más grande, uno de los mayores fondos institucionales de mi trabajo, en particular de grandes videoinstalaciones. De hecho, en su sede de PLANTA exhiben completa *More sweetly, play the dance* [una espectacular instalación videográfica de casi cuarenta metros de longitud por la que desfila una procesión infinita de personas en movimiento]. Yo no conocía la ciudad de Lleida, pero está cerca y muy bien conectada con Barcelona donde viven muchos amigos y colegas míos.

¿Es importante para usted que su obra hable del presente? ¿el espectador puede encontrar conexiones o ecos de cosas que están sucediendo? La obra siempre está conectada con el presente en el sentido de que todo lo que entra en el estudio tiene alguna relación con el momento actual, ya sean noticias de actualidad, sucesos inmediatos, las guerras que proliferan alrededor del mundo, o los problemas sociales que vivimos en la propia Sudáfrica. Pero también se impregna de los libros y periódicos que uno lee, de las películas que ve, etc. Así que en el estudio no deja de entrar material nuevo y viejo. Pero incluso la obra más antigua tiene generalmente vínculos con el presente. Hace dieciocho años, por ejemplo, hice una pieza teatral sobre la Segunda Guerra Mundial [se refiere a *Black Box / Chambre Noir*] y las preguntas que allí se planteaban hoy siguen siendo contemporáneas y esa es la razón de seguir presentando piezas antiguas, porque nos siguen interpelando.

El hilo conductor de la muestra organizada por la Fundació Sorigué es el proceso creativo de William Kentridge. La reflexión sobre el acto de crear es uno de los ejes de su trabajo, a través del cual plantea además preguntas sobre la permanencia y lo efímero. El artista nunca utiliza un guión advirtiéndonos de que, en el fondo, todo es transitorio, líquido e incierto. El conjunto de obras expuesto incluye 7 *Fragments for Georges Méliès*, *Journey to the Moon* y *Day for Night*, que se presentan de manera completa; de manera simultánea a estas piezas, el artista creó la serie de cuatro dibujos de grandes dimensiones *Middle Aged Love*. También puede visionarse el vídeo *Tide Table*, uno de los capítulos más significativos del gran proyecto *Drawings for projection*, una serie de once películas (y dibujos) iniciada en 1989 y producida a lo largo de más de treinta años. Su gran videoinstalación *More sweetly, play the dance*, ha abandonado su hogar en el espacio PLANTA, en el complejo industrial de Balaguer, para exponerse en el Museo Picasso Málaga hasta el próximo 20 de abril.

En su obra, habla de temas muy serios, como las secuelas del apartheid, el colonialismo, el totalitarismo, la guerra y la injusticia, pero lo hace de una manera digamos lírica. ¿Por qué eligió este tipo de lenguaje? Bueno, no creo que elijas el lenguaje sino que éste te escoge a ti, como acabas descubriendo al cabo de los años en el estudio. La animación con carboncillo fue, en cierto modo, lo que acabó determinando tanto el tema de la memoria, como el rastro de la sombra gris del tiempo, y también la cuestión de la velocidad o la naturaleza de las transiciones, que, como usted dice, es lírica, aunque nunca me planteé que fuera a ser así. Yo no quiero dar respuestas claras a preguntas difíciles porque creo que todas las certezas son muy sospechosas, peligrosas, y lo que me gusta es dar pistas que bordeen el significado y que el espectador puede completarlas en base a sus asociaciones personales. Es algo que tiene que ver con la confianza que tengo en la capacidad de las personas para tomar fragmentos y darles sentido.

«Evito dar respuestas claras a preguntas difíciles»

En sus películas de animación utiliza técnicas muy básicas. ¿Hay en el papel y el carboncillo algo único que el ratón, la pluma o un lápiz óptico no pueden ofrecerle? Cuando trabajas con los nudi-

llos o con la muñeca mientras estás dibujando una hoja grande de papel, digamos que te sale algo de las tripas. También hay una cierta indeterminación en no saber exactamente lo que hace tu mano a esa escala y a esa velocidad, aunque estoy seguro de que algunas personas podrían hacer lo mismo con un ratón. Pero para mí no es igual. No se tiene la



misma conversación con la textura del papel, ni recibes la sensación del carboncillo o de los músculos de la mano, además de poder improvisar, introducir matices, y todas estas cosas. Cierto que uno podría ahorrarse tiempo y esfuerzo usando una computadora que en medio segundo puede crear una línea que parece dibujada al carboncillo, y que no te exige poseer un montón de habilidades técnicas y tener que dedicarle muchas horas. Así que obviamente recurrimos a los ordenadores en las salas de edición pero nunca me ha tentado usarlos en un proyecto extenso de dibujo. Lo he probado, sí. De hecho, en los primeros tiempos de la animación digital hice una con amigos. Y hay algunos dibujos muy hermosos hechos con el ratón, pero no es algo para mí.

Usted ha sido siempre un artista del blanco y negro. ¿Qué le atrae de la monocromía? En la escuela, en mi época de estudiante, casi todos los alumnos tomaban el camino de la pintura al óleo, pero durante aquella etapa preparatoria, me llevó tiempo darme cuenta de que la pintura se me resistía. Simplemen-

«El dibujo es una forma de pensar»

te no podía controlarla, no sabía cómo dominarla. No era capaz de pensar en términos pictóricos, así que el dibujo, ya fuera a lápiz o pluma, se convirtió para mí en una forma de pensar, no simplemente en una manera de hacer un cuadro. Es decir, no es que descartara el color por principio, pero he trabajado fundamentalmente en medios como el grabado y el dibujo que son por naturaleza esencialmente monocromáticos. En los proyectos teatrales con frecuencia hay mucho color, gracias a la escenografía y al diseño del vestuario. Creo que algunas personas son capaces de detectar cuando algo está mal, cuando alguien desafina, pero eso no significa que ellos mismos puedan entonar, y de igual manera hay personas sensibles a la manera en que actúan los colores, saben si están funcionando bien o mal. Cuando intento mezclarlos yo mismo, siempre pasa algo. En ese sentido, se me daban tan mal que opté por limitarme al blanco y negro y he vivido felizmente en ese territorio durante los últimos 40 años.

¿Qué significa ser Amigo?

Colabora, contribuye,
forma parte del Museo del Prado



Fundación Amigos Museo del Prado
www.amigosmuseoprado.org

Antonio Joli, *Visita de la reina María Amalia de Sajonia al arco de Trajano en Benevento* (detalle), hacia 1759
© Museo Nacional del Prado. Donación de la Fundación Amigos del Museo del Prado, 2011