

ROJO
Teresa Blanch

Exhibition Catalog: Mutaciones, Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain 2004

Teresa Blanch.- ¿Qué es lo que buscas en esta imagen tomada de un olivo centenario, que ha tenido que seguir un complejo proceso de moldes y contra moldes de varios meses de duración, para llegar a tomar la forma de una gran masa roja antropomórfica en resina de poliéster?

Javier Pérez.- Hace tiempo que me venía interesando por las formas que reflejan la complejidad que existe en la naturaleza, y por las conexiones, aparentemente casuales que se dan entre las formas naturales, ya sean animales, vegetales o minerales. La serie de dibujos titulada Animal/Vegetal que comenzó en el 2001 y en la que sigo trabajando muestra esa inquietud por reflejar un mundo natural lleno de extrañas interferencias.

Podría considerar el trabajo que he realizado para esta exposición en torno a este olivo milenario como un desarrollo de todo ese trabajo anterior. En la complejidad de sus formas se establecen conexiones entre lo vegetal, lo animal y lo mineral de forma inquietante.

Me interesa también la manera en que, en su aspecto externo, se pueden reconocer los pequeños cambios que de forma acumulativa le va provocando el crecimiento. Un crecimiento que habla de otra medida del tiempo mucho más dilatada que la del hombre. Un tiempo que va convirtiendo su corteza en coraza, con la dureza y la impenetrabilidad de un mineral.

Yo quería acceder a su interior y hacerlo visible; despojarlo de su caparazón y, como si de un cuerpo desollado se tratara, mostrar su funcionamiento interno. Al aportarle el aspecto líquido y translucido de la sangre como en una transfusión sanguínea, convertirlo en algo visceral como un corazón con su capacidad de irradiar vida.

T.B.- Parece que en tu obra tratas de forzar ese extremo biológico, de hacer salir al exterior y de hacer reversible hacia afuera toda la carga de mortalidad, procacidad, y animalidad que hay en el cuerpo humano, hasta dejarlo desposeído de sus atributos y caparazones externos, como una radical forma de exploración en la condición biológica humana, quizás precisamente para hacernos conscientes de cuan atados estamos a nuestra condición existencial social. ¿Buscas, de este modo, ponerte cercano al ser sin normas, sin pautas, sin aprendizaje?

JP.- No trato de contraponer el ser social al ser natural, pero desde muy temprano me han interesado los conflictos que genera esa interrelación. Me interesa la manera en que la cultura establece las pautas según las cuales se rige el comportamiento humano y se establecen los límites de lo permisible.

Con mi trabajo he intentado dejar aflorar aspectos que en nuestra sociedad tienden a atrofiarse. El conocimiento intuitivo es hoy más que sospechoso. No pretendo volver a un estado pre-cultural, imposible por otra parte, pero sí me gusta creer que a través de mi obra puedo recuperar, en parte, un conocimiento natural heredado que me permite cuestionar muchos convencionalismos que hemos aprendido a aceptar en el proceso de culturización.

Con el estudio de otras culturas se descubren las sutiles divergencias en cuanto a lo que se considera aceptable o no, para llegar a la conclusión de que el ser cultural es una construcción compleja, llena de contradicciones y fascinante a la vez.

T.B.- ¿Qué te interrogas ante los organismos vivos?

J.P.-Me interesa el perpetuo cambio al que están sometidos. El estado de transformación continuo y la inestabilidad que esto supone. No existen formas fijas, el cambio es la única esencia de las formas vivas.

Me intriga el principio vital; aquello que hace que algo esté vivo o no lo esté. Por eso me parecen tan interesantes los organismos que plantean dudas, los que están en zonas limítrofes. Por ejemplo el coral fue considerado como vegetal hasta el siglo XVIII en el que empezó a ser considerado como un animal.

Mutaciones y metamorfosis, los dos términos sobre los que he trabajado tanto para la exposición como para los dibujos, tienen mucho que ver con la idea del cambio.

Una mutación es un cambio o alteración a nivel genético mientras que la metamorfosis afecta a las formas y las funciones de los organismos, llegando en los casos de metamorfosis complicada a suponer un cambio de aspecto externo completo.

T.B.- Has entrado en una revisión de lo biológico y natural, como si el naufragio existencial del alma necesitara dialogar inevitablemente con el cuerpo para apoyarse en nuevas "razones del corazón", por ello tu obra bascula constantemente entre lo espiritual y lo lascivo, entre lo que impulsa al hombre a liberarse del mal, a elevarse, a flotar, y lo que le amarra a lo oscuro, a su gravedad y a su animalidad, dando a entender que espíritu y materia se complementan y no se auto-excluyen.

J.P.- Aunque espiritual y carnal parezcan conceptos irreconciliables, ambos están presentes de forma indisoluble en gran parte de mis trabajos.

Precisamente creo que esta es una de las claves principales para entender mi obra: El encuentro entre conceptos opuestos con sus tensiones y conciliaciones.

Lo espiritual y lo carnal ya estaban presentes en aquella obra de 1996 titulada "Hábito". Una casulla que se presentaba suspendida formando una cruz y que planteaba, en un primer tiempo, evidentes referencias a la iconografía religiosa, y que sin embargo, tras descubrir su composición, se convertía en un objeto de extremada carnalidad. Completamente cubierta por crisálidas de seda y mostrando de forma extremadamente explícita el ciclo vital del gusano de seda desde el punto de la metamorfosis en "Bombyx mori" hasta su muerte, "Hábito" se convertía en una obra de una gran procacidad y casi obscena con múltiples y complejas lecturas.

En la exposición que nos ocupa, una serie de campanas con referencias antropomórficas, plantea una dialéctica parecida. Los brazos sanguíneos que sirven de badajos salen como larvas de unas campanas de vidrio que bien podrían ser entendidas como crisálidas. Sin embargo también es innegable el valor simbólico que, al igual que el olivo, tienen las campanas en la cultura judeocristiana.

Me interesa mostrar lo ambiguos que son estos conceptos y lo reversibles que pueden llegar a ser. Me gusta tratar los puntos de encuentro entre lo espiritual y lo carnal, entre lo puro y lo impuro, entre lo bello y lo horrible, entre la atracción y la repulsión. En mis obras son frecuentes estos movimientos de vaivén que proponen al espectador diferentes estadios en la comprensión de las obras.

Con mis obras trato de conciliar todos estos aspectos. Enfrentar al hombre a su propia condición y que todo aquello que le espanta le resulte irresistiblemente atractivo. Que se sienta atraído por sus propias vísceras.

T.B.- En algunas obras dejas al hombre absolutamente desprotegido y sin corporeidad. En el video "Sombra", parecías buscar algo parecido a lo que ocurre con el olivo. En ninguna de las dos obras hay cuerpo que los retenga. Tiendes a desenfundar al hombre, el personaje del video parece un hombre térmico y el olivo será un cuerpo sin membrana.

J.P.- "Sombra" de 1998 es una video-proyección en la que se vuelven a confrontar opuestos. Muestra una figura humana que corre de espaldas hacia el vacío pero sin poder avanzar. Parece no tener cuerpo, como si hubiese perdido la barrera epidérmica y le quedase únicamente su principio vital. Parece desprender calor, como si se tratara de una figura térmica o una llama en continuo y lento movimiento.

Su visión resulta placentera y hasta hipnótica y sin embargo, a la vez, puede provocar una inquietante sensación de vacío y vértigo. Su constante búsqueda en la oscuridad resulta desoladora y estremecedora y sin embargo no podemos evitar sentirnos atraídos por ese impulso mental de seguir sus movimientos.

Algo semejante sucederá con el olivo. Con su apariencia atractiva y seductora será a la vez una imagen de la desolación mostrándose en toda su vulnerabilidad interior.

Este es un fenómeno que me recuerda a la sensación que me suelen producir los museos de biología en los que se muestran los cuerpos excoriados para el estudio de anatomía. Recuerdo con especial intensidad "Le Cavalier de l'Apocalypse", la mayor de las figuras excoriadas de Fragonard y que, evocando el cuadro de Durero, presenta caballo y caballero mostrando al descubierto todo un interior de venas y capilares.

T.B.- En el olivo ocurre algo parecido, ya no hay doble piel, el propio corazón se ha convertido en un "ser" sin revestimiento. Muy distinto de lo que sucedía en la obra "Barroco", en que los intestinos daban lugar a un elegante vestido.

J.P.- En ambas obras hay un interés por mostrar lo que normalmente aparece oculto. El olivo, al perder su protección epidérmica y sufrir ese proceso de transformación, de animalización, nos muestra su corporeidad descarnada, su fluidez interna desprotegida. Es a la vez órgano y organismo, ya que tiene su propia dinámica interna y a la vez participará de un sistema de relaciones y conexiones con el resto de obras de la instalación.

Con "Barroco" pasaba lo contrario. Era un trabajo sobre la reversibilidad del ser. En esta obra, un interior animal, una víscera, se convierte en materia de recubrimiento y protección. Algo tan primario como pueden ser los intestinos animales se transforman en un sofisticado vestido de época y nos recuerdan que en el ser humano hay una esencia natural, animal, de la que no puede escapar y que es la que nos conforma como seres vivos.

En nuestras culturas, hay una necesidad de evitar la relación con la parte más animal de nuestro cuerpo y nos esforzamos en transformarlo y recubrirlo constantemente dándole mil apariencias distintas. De ahí que la cultura del vestir haya sido una constante en el ser humano.

"Barroco" proponía un juego de opuestos al que el espectador se veía confrontado con aparente amabilidad: Buen gusto / mal gusto; animal / cultural; interior / exterior; primario / sofisticado...

T.B. -La carnalidad excedida puede convertirse en algo terrorífico, entre delicados silencios y soterradas presencias nos enfrentas a imágenes cargadas de aterradores pensamientos. Con esos intensos y poéticos desnudamientos corpóreos nos sitúas ante momentos de máximo placer, dolor,

tragedia, ensimismamiento, paroxismo. ¿Deseas hacernos conscientes de una mortalidad que en nuestra sociedad contemporánea estamos siempre tratando de apartar?

J.P.- En la sociedad actual hay un rechazo a todo lo que pueda recordarnos nuestra temporalidad. La muerte y la vejez están estigmatizadas, hay una glorificación de lo joven y una identificación entre belleza y juventud.

Todo en el hombre es ansioso e inmediato. La exposición de la que estamos hablando, plantea otra medida del tiempo; desde otra perspectiva; como un macro-tiempo. Comparado con la vida de un olivo de 2000 años, nuestros ciclos vitales parecen insignificantes.

T.B.- ¿Extraes de ello una lección para el hombre, como ser ínfimo, liviano y frágil ante la naturaleza, un ser demasiado sometido a su propio presente?

J.P.- Trato de replantearme la visión antropocéntrica de las cosas y del tiempo. A pesar de la gran capacidad que ha desarrollado el hombre para transformar su entorno, yo lo sigo viendo como un ser frágil, efímero, desprotegido y con el estigma del desconocimiento. Tal vez sea por eso que ha desarrollado esa gran capacidad transformadora, porque su condición le resulta insoportable.

T.B.- “Anatomía del deseo” es una de las obras que congrega de forma más violenta todos estos valores, escabrosidad y seducción puestos en juego sobre una fría mesa y bajo una chirriante luz hospitalaria, en un conjunto de piezas elaboradas con una preciosista técnica de porcelana, tomando el aspecto de larvas o defecaciones.

J.P.- Con “Anatomía del deseo” quise llevar al extremo esa ambivalencia entre la atracción y la repulsión.

Tres mesas de acero inoxidable y porcelana blanca con sus respectivas lámparas de luz fría y desnuda de neón, presentan un conjunto de piezas de porcelana de suaves y matizados tonos esmaltados. Todo un repertorio de más de doscientas piezas, cuyas diferentes formas muestran una sensualidad individual que choca con la visión general del amontonamiento aleatorio en el que están dispuestas. Una desmesura semejante a la que mostraría un cuerpo abierto sobre una mesa de morgue.

La frialdad y rigidez de la porcelana, semejante a la de un cuerpo muerto, se confronta con la sensualidad y calidez de unas formas que parecen hechas para ser acariciadas. Así, el espectador debe resolverse ante la incomodidad de una doble sensación: El deseo y la repulsión.

Como si de un “Vanitas” contemporáneo se tratara, la desmedida voluptuosidad de la naturaleza se enfrenta al irremediable triunfo de la muerte.

T.B.-¿A qué se debió tu generalizado uso de materiales naturales, salidos del propio cuerpo, para realizar gran parte de tus primeras esculturas, con las que te acercabas de una forma muy singular a problemáticas de la construcción de la personalidad?

J.P.- Aunque en esa época, mis obras hacían clara referencia a la cultura del vestir, a los recubrimientos y revestimientos, yo las consideraba como prolongaciones que me servían para proyectar limitaciones y carencias del ser humano. A su vez me planteaba los conflictos entre los opuestos de los que hablábamos antes, principalmente el de interior / exterior. Necesitaba que estas prolongaciones mentales también lo fueran físicas y que lo fuesen de una forma natural a través de la continuidad.

El cuero, los intestinos, las crines, las crisálidas de seda o el látex, proponen relaciones sin violencia con el cuerpo humano. Se establecen asociaciones a través de la familiaridad de los materiales.

Trataba de cuestionarme lo que nos constituye en esencia como seres humanos.

T.B.- Pero frecuentemente encuentras el sentido en lo que no es definitivo, en lo que está de paso.

J.P.- Si, en cosas que no son estables. Siempre me ha interesado lo inestable, encuentro más belleza en lo cambiante que en lo estable. Lo estable es un espejismo. El hombre tiene una batalla perdida con su deseo de permanencia. Me interesan los objetos que evolucionan; un concepto que a los Museos les aterra.

Me cuesta fijar una idea, estabilizar un pensamiento. Por eso, en muchas de mis piezas la idea de transformación y evolución es inherente

T.B.- La pieza más escueta de todo aquel trabajo de revestimientos fueron las mochilas de cuero denominadas “Mochilas anatómicas”, en las que dos individuos de una pareja se llevaban a cuestas recíprocamente, con lo que ello significaba de dominios y/o sometimientos, necesidad y/o dependencia del otro en las relaciones interpersonales.

J.P.- “Mochilas Anatómicas” obra de 1994, se puede entender como la tercera pieza de una trilogía compuesta por: “Autorretrato” y “Dialogo”, ambas de 1993. En estas piezas me planteaba la necesidad y a la vez la imposibilidad de proyección en el otro.

“Mochilas Anatómicas” fuerza esta necesidad, llevándolo al terreno más concreto de las relaciones de pareja. Plantea cuestiones como el deseo y la interdependencia, estableciendo tensiones entre el propio deseo de convertir al otro en parte de uno mismo, el deseo de complementariedad y el sentimiento de pertenencia y sometimiento.

Su interpretación es ambivalente. Llevar físicamente al otro, puede tener una lectura negativa, como si de una condena se tratara o una carga semejante a la impuesta a Sísifo, pero a su vez puede entenderse como un deseo de protección, de llevar al otro lo más cerca posible, en continuo contacto físico.

En cualquier caso, esta doble lectura no supone una contradicción irreconciliable, sino que plantea la misma ambivalencia que existe en las relaciones interpersonales.

T.B.- Con varias de las “Máscaras” elaboradas con crines de caballo durante tu primera etapa, has creado performances en las que has generado situaciones de asfixia muy extremas, ¿ha sido para poner a prueba esa noción de identidad?

J.P.- Estaba cuestionando los conceptos de identidad y apariencia culturalmente la identidad está íntimamente ligada a los rasgos faciales. Negándolos quería poner de relieve lo frágil y cambiante de dichos conceptos.

Con el trabajo de las máscaras buscaba dotar de rasgos humanos, animados a mis objetos. En esta época me interesé por los múltiples recursos utilizados por el hombre para perpetuar su identidad mediante objetos inanimados que le sustituyen, y que adquieren sus propias cualidades.

En las máscaras mortuorias, al igual que sucede con los cuerpos embalsamados y momificados, late un deseo por retener la identidad y se confieren rasgos y cualidades animadas a lo inanimado.

Resulta curioso saber que este fenómeno, lejos de pertenecer a un pasado remoto de la humanidad, sigue siendo una constante. Desde las momias contemporáneas, pasando por la estatuaria religiosa y muy particularmente los exvotos y las reliquias del catolicismo.

T.B.- ¿Y la máscara “Látigo” hecha con largas crines negras, que te impedía ver, y con la que azotabas compulsivamente las paredes de una pequeña habitación? ¿Te interesa hacer aflorar algún tipo de crítica social?

J.P.- “Látigo” de 1998, es una video-instalación en la que se muestra a un ser desprovisto de sus más básicas referencias sensoriales y culturales. Encerrado en un espacio de reducidas dimensiones y sin aperturas, del que trata de escapar.

Funciona como video-performance, filmado en tiempo real y sin montaje posterior, en el que se muestra una reacción real ante una situación de extrema desprotección y en la que la única alternativa era reaccionar como un animal salvaje encerrado.

Este aspecto angustiante de encerramiento, casi una constante en mi obra videográfica, está también presente en la instalación “Tempus Fugit”, que forma parte de esta exposición, en la que los brazos golpean insistentemente la membrana vítrea que los encierran, en un intento por provocar fisuras y huir de su constante y sonora condena.

En mi trabajo, más que crítica, hay reflexión sobre la naturaleza y condición humana. Me cuestiono sobre el hombre, sus límites, sus deseos, sus frustraciones, sus ambiciones y sobre lo absurdo de muchos de sus comportamientos.

T.B.- ¿De qué forma crees que es posible filtrar planteos sociales en la obra de arte?

J.P.- No sólo creo que es posible sino que a veces es inevitable. De todas formas, es un terreno complicado en el que, bajo mi punto de vista, la clave estaría en la eficacia.

Me resultan sospechosas las actitudes, aparentemente comprometidas, que dirigen claramente su obra hacia los Museos. Si realmente un artista quiere o necesita decir o hacer algo al respecto de algún tema social, debe hacerlo desde un compromiso real y planteándose qué puede aportar hoy desde la situación actual del arte contemporáneo. No creo que convertir esa obra en objeto de consumo de lujo sea la forma más eficaz.

A mí me interesan las obras de arte cuyos contenidos, bien sean sociales, políticos, filosóficos, científicos, religiosos... no ahoguen la propia obra, sino que formen parte de un complejo cúmulo de ideas cristalizadas que posibilitan una lectura poliédrica.

T.B.- En tus videos, ¿cómo te identificas con la narración?. La acción que se imprime a los personajes en las relaciones con sus cosas, son acciones a la deriva, no resueltas, inacabadas, donde la trama no llega nunca a construirse, parecen imágenes de ensueño, salidas de una obsesión.

J.P.- Mis narrativas se desarrollan entre lo cíclico y lo repetitivo. No hay linealidad en el discurso narrativo. Muestro el tiempo muy libremente: En videos como “Sombra”, “Reflejos de un viaje” de 1998 o “Un universo a medida (Métrica Mundis)” de 2002, los tiempos están dilatados y las acciones se

ralentizan; en otros videos como "Nocturno" de 1998 o "60 escalones (Pepetuum Mobile)" de 1999, al no avanzar la acción, parece que se le esté gastando una broma al tiempo.

Con todo ello, trato de crear una cierta atmósfera de irrealidad, que viene también reforzada por los personajes y las localizaciones. Estas, en su mayoría, están desprovistas de cualquier contexto, ya no solo espacial sino también temporal. Quizás el video con una localización más reconocible sea "Reflejos de un viaje", rodado en un recorrido nocturno por la ciudad de Praga. Sin embargo, ni el recorrido sigue una lógica, digamos geográfica, ni responde a una linealidad temporal de los planos. Creo recordar que el anochecer se rodó en el amanecer y viceversa.

Los personajes aparecen también desprovistos de referencias culturales y temporales. Desnudos en la mayoría de los casos, no muestran ningún rasgo de su personalidad, no hay expresión.

En cada video hay un objeto clave a partir del cual se desarrolla la acción, ya sea una escalera, una esfera de equilibrios, un planetario o una máscara. Todas estas acciones, al mostrar siempre a un personaje que actúa sin saber si lo hace movido por una imposición o siguiendo algún extraño deseo, provocan un cierto grado de extrañeza y desasosiego.

T.B.- ¿Crees que la autobiografía es extrapolable?. Entre los artistas que han trabajado sobre temas de identidad, muy candentes en la década anterior, eres de los que haces un uso menor la propia biografía personal. Más que relatos autobiográficos parecías plantear una variada geografía de las relaciones humanas, dentro de esa consideración actual de tratar lo íntimo como material más público que privado.

J.P.- Por supuesto que un artista siempre parte de sus propios conocimientos, sentimientos y vivencias, pero no me interesa tratar lo autobiográfico desde la autoindulgencia. No me interesa la obra de arte cuya única finalidad sea el auto-conocimiento. Este tipo de trabajos suelen dejar relegado al espectador a un mero observador de la vida de otra persona y rara vez se establecen puentes.

En los videos y en las performances me preocupaba el hecho de aparecer en la obra y desde el principio quise hacerlo con un cierto grado de anonimato.

Los personajes que aparecen en los videos no se representan a si mismos, sino que representan a un ser genérico desprovisto de rasgos individuales.

Me gustaría creer que cualquier espectador se podría sentir identificados con ellos.

T.B.- La relación que se establece con tus objetos es siempre a escala muy humana, a pesar de que algunas veces utilizas la desmesura como si quisieras hacer intervenir cierta connotación de irrealidad, ¿convendrías en que tu escultura habla de las cargas mentales del hombre desde un cierto intimismo cotidiano?.

J.P.- Sí, estoy de acuerdo. Me interesa hablar del hombre a través de las cosas que le son cercanas

En todas mis obras hay algún elemento reconocible, pero siempre sufriendo algún proceso de mutación. Las referencias son muy diversas: El mundo natural(nubes, árboles...), el cuerpo y sus accesorios(fragmentos del cuerpo, vestimentas...), la arquitectura (casas, escaleras, torres...), el mobiliario (mesas, camas...) y en general objetos de lo cotidiano (campanas, mochilas...).

Quizás por ello mis obras provoquen extrañeza, porque al partir de un elemento reconocible, las transformaciones que sufren mediante procesos de cambio de escala, fragmentación, combinación, asociación... se convierten en algo completamente nuevo que obliga al espectador a romper con la imagen preconcebida que tenía de aquel elemento original.

Pienso que es más fácil provocar la empatía en el espectador si de entrada no se siente agredido por un artefacto del que no tiene ninguna referencia.

En esta relación entre la cercanía y la extrañeza, es en la que se mueve mi obra.

T.B.- En el fondo, hay una nueva mentalidad en el hecho de conseguir hablar de problemas de la existencia desde objetos próximos y reconocibles, que sirven como detonantes y como vehículos "normalizados", menos trascendentales que en el arte contemporáneo precedente. ¿Ello hace que hoy el arte sea más permeable al espectador?.

J.P.- Siempre he pensado que todo lo que rodea al hombre, sus construcciones, son proyecciones de si mismo y analizándolas se pueden establecer nuevos conocimientos.

En mis procesos mentales, los objetos de los que parto pasan por un filtro. Los saco de contexto, los desvinculo de sus apariencias, los distorsiono y los desvío quedándome con los aspectos que más me interesan.

Por ejemplo, con "Un agujero en el techo" de 1999, parto de una escalera y me quedo con la idea de ascensión y caída y sus connotaciones religiosas. Lo convierto en una ascensión imposible, tortuosa y en espiral por escaleras móviles de vidrio extremadamente frágil.

Con "Un sueño largo" de 2002, pasa algo parecido. Parto del elemento cama y me quedo, mas que con su aspecto, con el hecho de que en ella se viven experiencias de gran intensidad como el amor, la enfermedad, el sueño, la reproducción o la muerte. En el sueño son habituales los objetos cotidianos que cobran vida, sufriendo transformaciones tanto formales como funcionales. Esta obra presentaba una

cama estirada, con un juego de perspectivas exagerado. Como una invitación mental al deslizamiento, a la caída.

T.B. ¿Los ves como otra forma de recubrimiento, como otra necesidad de afirmación, otra forma de anti-naturalidad?

J.P.- Si y también como necesidad de proyectar de forma física nuestros pensamientos, de que los recuerdos y los pensamientos se conviertan en objetos que nos rodeen. Es un deseo irresistible que tiene el hombre de perdurar, de solidificar su existencia, porque existir solamente parece demasiado poco. Además de existir, necesitamos a nuestro alrededor muchas cosas que nos lo recuerden.

Con "Levitas" de 1998, planteo un paso por la vida silencioso, dejando una huella ligera, apenas perceptible.

En "El baile del infinito" de 2003, los rastros de dos vestidos se van solapando continuamente, borrados y rehechos sin solución; cada nuevo rastro borra el anterior, y el tiempo se va haciendo por la superposición de substratos. Pero en esta obra me interesaba que el rastro fuera muy leve, casi como una caricia, pasar pero dejar que las cosas sigan su curso. A la vez, son como dos relojes que van dibujando en color rojo el símbolo del infinito en el suelo.

T.B. ¿A qué crees que se debe ese interés creciente por el color rojo en tus últimas obras?

J.P.- Es una referencia a la sangre, a la vida. El rojo es el color de nuestro interior. Cuando aflora nos asusta y nos recuerda nuestra fluida composición interna, nuestra organicidad. Cuando nos herimos; en la ovulación de la mujer; cuando nos ruborizamos o excitamos, el rojo reaparece para recordarnos que existe un interior de intensos y constantes procesos de recambio y renovación fluida.

El conjunto de campanas antropomórficas, interrelacionadas por un entramado de cuerdas rojas a modo de venas y capilares, será una clara referencia al sistema circulatorio, en el que cada campana funcionará como un órgano dentro de un complejo sistema. El olivo será el elemento motor de este sistema, como si de un corazón se tratara.

Resulta curioso que el rojo, en muy diversas técnicas, sea un color que plantea serias dificultades. Es como si se tratase de un color maldito, como si acarrease una cierta carga de impureza. En el vidrio soplado el rojo es un color imprevisible y extremadamente tóxico, lo que hace que sea muy poco utilizado. La mayoría del vidrio rojo que vemos habitualmente es teñido.

T.B.- Toda tu obra está recorrida por unos sistemas de fabricación artesanal y mecánica de una enorme complejidad que normalmente requieren de una muy lenta elaboración, en la que los procesos materiales son siempre llevados al límite como si quisieras trasladar los dilemas de la existencia a la propia fisicidad del arte, exigiendo con frecuencia a los materiales situaciones de un elevado riesgo técnico.

J.P.- Sí, es cierto. Siento una irresistible tendencia a pedirle a las cosas más de lo que pueden darme. Me gusta llegar a una nueva técnica con total desconocimiento y empujarla hasta sus límites. Me interesa el error y la incorrección en las técnicas tradicionales para lo cual es esencial establecer un alto grado de complicidad con los especialistas. Me parece mucho más eficaz trabajar con personas cualificadas antes que pasar años de aprendizaje. Esto me permite moverme con gran libertad y pasar del vidrio a la costura, del metal a los moldes, de la porcelana al cine, siempre pasando por el dibujo. Pienso que las técnicas están ahí para plantearles nuevas necesidades, nuevas dudas, no para perpetuarlas.

T.B. -¿El desconocimiento técnico es, entonces, bueno? Ello no te ha impedido meterte en terrenos de una gran dificultad.

J.P.- No sé si el desconocimiento es bueno, pero en cualquier caso a mí me resulta útil. De lo que sí estoy seguro es que el exceso de conocimiento puede ser peligroso. Cuando descubres el trabajo que hacen la mayoría de "artistas del vidrio" te das cuenta de ello.

Creo que la mejor manera de actuar es, partiendo de un proyecto concreto, buscar las técnicas y las personas adecuadas para poderlo realizar y no dejarte seducir por las posibilidades técnicas

T.B. Pero deduzco de las estrechas relaciones que se establecen entre contenidos y presencia, que el material nunca es aleatorio.

J.P.- No. Ha de haber una relación de correspondencia. No puedo pensar una cosa sin la otra, no puedo imaginarme una idea de concepto-forma-material si no va todo unido. Vas buscando las cosas que se adaptan, que son más adecuadas; ha de haber una correspondencia indivisible entre todos los elementos que componen una obra, que haga que cualquier elemento que desaparezca la cambiará radicalmente.

Para mí, una cosa importante en el trabajo del vidrio es que todo viene del aire, el volumen se consigue soplando, el aire es el que le da la forma. El cristal es el aire solidificado. Es lo mágico del vidrio; es el

resultado de un aliento y de la resistencia que encuentra con un material elástico que se solidifica. Es un proceso también del interior hacia el exterior, con las limitaciones que tiene, por eso los volúmenes no son grandes, son del tamaño de la capacidad pulmonar humana. Aquí no es un problema de máquinas, ni de material, sino del hombre. Personalmente me gusta que las medidas de las obras sean un reflejo de la medida del hombre. Así que cada campana también podría ser entendida como la imagen de un pulmón.

T.B.- ¿Por qué te interesa el uso del sonido en tu obra?. A través de sutiles mecanismos de reiteración has provocado latigazos o rotaciones secas, frágiles danzas de indumentaria movidas por un movimiento continuo, inquietantes fricciones de cristal en aquella enorme bóveda invertida con multitud de gotas cristalinas en amenazante suspensión, y ahora el revuelo incontrolado de campanas sugerido por esas larvas cristalinas, anunciando su tumultuoso transfuguismo vital a través de un sinfín de pequeños motores que las accionan. Casi siempre es consecuencia de una acción repetitiva que, a pesar del alto grado de belleza visual de las obras, acaba por provocar en ellas un alto grado de incomodidad.

J.P.- El sonido lo he utilizado para amplificar el tipo de sensación que quería transmitir. Especialmente en los videos, el sonido funciona como una caja de resonancia de las sensaciones. La respiración, los sonidos del caminar, del esfuerzo, aparecen siempre enfatizados. Trabajados en un estudio de grabación, a veces contruidos e forma artificial, no buscan un naturalismo sino que son una herramienta expresiva más. Ahora estoy en trabajos que tienen que ver con esto, una especie de desnivel entre la importancia de la imagen y la del sonido. Estoy planteando una desmesura entre el sonido y su relación con la imagen. El vocabulario sonoro es un terreno en el que aún hay mucho por hacer.

T.B.-El repicar aleatorio que se da en las campanas de "Tempus Fugit" provoca una sonoridad cada vez nueva, intensa, inquietante, que llena todo el espacio pero que no sabemos que nos explica.

J.P.- El sonido que proviene de "Tempus Fugit"ded 2002-04, nos recuerda que hemos perdido el lenguaje de las campanas. Ya no reconocemos cuando es momento de júbilo, de festejo, de muerte, de amenaza, al que sus distintos sonidos se referían antaño y que estaban plenamente identificados entre las comunidades a las que se dirigían. De todas formas, nos ha quedado la idea de que la campana que repiquetea de forma continuada resulta amenazadora.

"Tempus Fugit" junto a "La torre de sonido" de 1999 y "Un pedazo de cielo cristalizado" de 2001, plantean un elemento común. La utilización de las posibilidades expresivas del sonido del vidrio.

Como toda construcción humana, estas tres piezas con referencias a lo arquitectónico, plantean su propia fragilidad y amenazas. Me gusta mostrar las características reales de los materiales; no enmascararlos ni maquillarlos, y del vidrio me interesaba precisamente esa cualidad frágil y rígida a la vez, atractiva y peligrosa: Todas estas características quedan al descubierto al escuchar su sonido y llevar hasta el límite su resistencia a la rotura.

En "Un pedazo de cielo cristalizado" el espectador se veía obligado a penetrar en un espacio dominado por una gran cúpula invertida recubierta por miles de gotas de vidrio soplado. A poca distancia de las cabezas se podía sentir su amenazante y sonora vibración como si se acercara una catástrofe. La atracción que ejercía el efecto caleidoscópico de los miles de pequeños puntos de luz reflejados en estas formas de vidrio, escondía la trampa de una gran amenaza que se descubría como en un escalofrío.

Obra para los sentidos, que proponía una comunión entre lo bello y lo siniestro que tan habitual resulta en la naturaleza.

T.B.- En la "Torre del Sonido" introducías un factor más, el propio espectador al penetrar en la obra era el elemento generatriz de la vibración de todos los estantes, repletos de inestables vasijas de cristal rozando unas con otras, y por lo tanto, ese sonido más allá del sonido llevado casi a la autodestrucción de la obra, era fruto directo del hecho de interactuar con la pieza.

J.P.- Con "La torre de sonido" pasaba algo semejante. Un espacio arquitectónico delimitado por un armazón metálico a modo de estanterías, servía de soporte a un gran repertorio de formas de vidrio. La aparente solidez del dispositivo escondía una realidad mucho más inestable y cruel: El espectador al traspasar la puerta transmitía involuntariamente una vibración a todas las piezas de vidrio, que al desestabilizarse, mostraban el sonoro fracaso de una arquitectura hecha para la contemplación.

La particularidad de esta obra reside, precisamente, en esa inter-actuación de la obra con el espectador. Convirtiéndose éste en víctima de sus propios movimientos.

Con esta obra quería plantear lo inútiles que resultan muchos de los deseos y construcciones humanas, que no hacen sino recordarle su propia precariedad.

T.B.- La circularidad en el modo persistente en que la tratas ¿se refiere a los múltiples modos de confinamiento, o percibes en ella algún grado de esperanza?

J.P.- La circularidad ya estaba presente en el montaje de mis últimas obras en el Museo Artium de Vitoria. Tengo especial predilección por las situaciones cíclicas donde no se puede establecer ni principio ni fin. El círculo, la esfera y las formas de rotación son muy frecuentes en mi trabajo:

“Gravitas” de 1998, es una cabeza, con un doble giro de rotación y traslación simultaneo, a la altura de nuestros pies.

“Levitas”, contiene pies andantes, huellas de pasos vaciadas en el interior de grandes esferas de vidrio soplado.

En “60 escalones (Perpetuum mobile)”, un hombre sube desesperadamente y sin conseguir ascender los sobredimensionados escalones de una escalera circular sin principio ni fin, quedando atrapado en el tiempo y en su propia acción.

En el vídeo “Un universo a medida (Métrica Mundis)” de 2002, el personaje, mientras la cámara gira circularmente a su alrededor, lanza al aire esferas de vidrio tratando de crear inútilmente su propio universo.

Aunque parezca una visión pesimista y desesperanzada, detrás de todas estas acciones está implícito el deseo. De sus acciones se puede reconocer que la finalidad no es concluir con un beneficio sino que el propio beneficio es mantenerse en un perpetuo deseo. El deseo es el gran motor y los personajes de mis vídeos intentan con gran afán avanzar, mejorar, construir, pero en realidad están encerrados en sus acciones y en sus deseos. De alguna manera nos representan a todos nosotros.

No es una visión cínica, no trato de decir que todos estos esfuerzos sean inútiles, más bien de evidenciar lo incompleto del ser humano.

T.B. –¿Qué podrías decirme sobre la nueva serie de piezas llamada mutaciones?

J.P. – Se trata de una serie de piezas de muy diversas formas en las que se da un nexo de unión: Todas ellas plantean formas en evolución, en crecimiento. De hecho, aunque son todas diferentes, cada una muestra algún elemento que retoma de la anterior, como mostrando diferentes fases de un proceso de mutación.

Con una piel metálica extremadamente brillante, como de espejo, se podrán reconocer tanto formas vegetales, minerales como animales, en una compleja combinación de asociaciones.

Formas germinales que parecen condensar una gran energía interior. Formas que parecen autogenerarse en movimientos de implosión y explosión. Siempre partiendo de ese centro del que hablábamos antes.

La disposición en el espacio será caótica, estableciéndose conexiones entre si y con el resto de las obras de la exposición.

La ubicación sobre espejos responde a un deseo de provocar un efecto múltiple: Un juego de simetrías entre el objeto y su reflejo, simetría que tiene que ver con muchos fenómenos por los que se rigen los seres vivos; desestructurar el espacio a través de la dislocación en diferentes planos de reflexión y aportar a estas formas brillantes una doble intensidad luminica para potenciar aún más su poder energético.

T.B.- Se diría que tu forma de acercarte a la existencia humana es emulando los procesos de construcción de vida que subyacen en ella.¿ Tratas de establecer resonancias con los sistemas de funcionamiento de la naturaleza, para provocar en el propio proceso escultórico estados de mutación incontrolados?

J.P.- Puedo apreciar en estas formas algo que está en el límite de lo monstruoso, como una mutación genética que ha quedado a media evolución y sin embargo, al mismo tiempo, reconozco unas formas lujosas como si fuesen grandes joyas.

Con este trabajo he seguido una nueva forma de proceder. No quería imponerme demasiado a los resultados, quería que las formas fuesen creciendo siguiendo unas pautas pero dejándolas intervenir en el proceso, que hubiese algo natural en la forma de ir construyéndolas. Hasta ahora, este procedimiento solo lo había podido desarrollar en el dibujo.

A mí mismo me produce extrañeza la combinación de la forma de una coliflor niquelada con una rama de vidrio rojo. Ha sido un proceso que no he querido comprender, de ahí la dificultad de hablar ahora mismo, cuando estas piezas aún siguen creciendo.

Yo también necesito sentirme intrigado. De no ser así no generarían en mí la curiosidad suficiente como para realizarlas. Supongo que me ayudan a descubrir cosas que intuyo pero que no comprendo.

T.B.-¿Por qué sientes la necesidad de llevar las apariencias a otro terreno?

J.P.- Para evitar lo evidente.

No se trata de una estrategia, un simple juego de alterar alguna característica por otra para ver que sucede. Tengo una tendencia natural a establecer asociaciones que no son controlables: Entre forma-color, sonido-olor, tacto-sabor...

He asociado estas formas vegetales y animales con la piel plateada quizás porque necesitaba despojarlas de sus apariencias originales, para entender algo más de estas formas.

Algo semejante ocurre con el olivo . Se establecen asociaciones que en la naturaleza nunca se darían. Nunca existiría un árbol rojo translucido , pero yo lo puedo sentir tan natural como el original.

T.B.- Eres un escultor que parece buscar una cierta hiper-realidad en las formas ocultas, en las imágenes del deseo, en aquello que no podemos controlar.

J.P.- Es posible. En alguna ocasión ya había surgido el término de híper-realista de lo imperceptible. Precisamente por eso, llegado a un cierto nivel, con el lenguaje verbal me siento como amputado y tengo la desagradable sensación de ser terriblemente impreciso. No me gusta la imprecisión pero hablar de determinados aspectos de mi trabajo y más aún de esta obra cuando sigue en pleno proceso, me resulta muy difícil y creo que conlleva ciertos riesgos.

T.B.- ¿La extrañeza te parece un medio para desvelar verdades, para encontrarte con los funcionamientos reales de las cosas?

J.P.- El término verdad me suena excesivo. Es evidente que en mi proceso de búsqueda hay un deseo por descubrir, por desvelar aspectos que permanecen ocultos, pero, en cualquier caso, no pretendo extraer conocimientos ni verdades absolutas. También se trata de una búsqueda de la belleza en el sentido más amplio y complejo del término. Necesito sentirme atrapado no sólo por los aspectos conceptuales sino también desde el punto de vista estético, seducido por nuevos descubrimientos plásticos que me perturben por desconocidos.

T.B.-En toda tu obra hay una noción de atracción hacia el centro muy presente, en el planetario humano que planteas en esta exposición parece que se acentúa aún más ¿por qué este interés por la entropía?

J.P.- Para poder afrontar un espacio, necesito entenderlo como fenómeno físico. Cómo es ese volumen que encierra y cuáles son los parámetros que me van a servir para empezar a dialogar con él. En el Palacio de Cristal hay un centro muy claro alrededor del cual se van a ir articulando las obras, descentrándose. En movimientos circulares y radiales. Me interesan los movimientos de expansión desde el interior hacia afuera, desde el centro hacia la periferia. Son movimientos de crecimiento muy habituales en la naturaleza y que yo he reproducido en obras como "Cúmulo" de 2001. Este tipo de crecimientos de las formas estará presente tanto en la exposición como en la serie de dibujos "Metamorfosis" que acompañan esta publicación. En los dibujos se proponen diferentes procesos de crecimiento y transformación. Aparecen formas naturales con ramificaciones y crecimientos arbitrarios, como si se hubiesen roto las barreras y quisieran evolucionar libre y aleatoriamente. Más que encerrar formas representan fenómenos.

T.B.-El Palacio de Cristal es un gran espacio que pone siempre a prueba al artista, un vientre de aire y luz de grandes dimensiones, abierto y desprotegido en medio de la naturaleza urbana, ¿afrontar un espacio de estas características te impone nuevos retos?, ¿te impone un nuevo nivel de conocimiento?

J.P.- El Palacio de Cristal es un espacio muy particular y la presencia de un exterior natural ha sido decisiva a la hora de plantear mi intervención. Se trataba de afrontar un nuevo reto, que me suponía ciertas restricciones pero que me permitía un cierto grado de experimentación. El hecho de ser un espacio completamente abierto, me exigía plantear un proyecto de exposición global en el que las obras se relacionaran entre sí. Afrontar un proyecto de estas características, tenía el incentivo de poder descubrir nuevos aspectos de mi propio trabajo al forzar mi forma habitual de proyectar una exposición. En este espacio, y ya que todo será visto desde muy diversos ángulos, incluso desde el exterior, las obras debían ser muy flexibles e interactuar con los constantes cambios de la luz natural. Un aspecto, que he tenido muy en cuenta con la utilización de los reflejos y las sombras cambiantes. Otro aspecto importante es el de su acústica interior, ya que actúa como una gran campana de cristal, una gran membrana que encierra pero no aísla.

T.B. ¿La magia de lo iridiscente es lo que buscas?

J.P.- Me interesa como van a reaccionar estos materiales ante la luz, si la van a absorber o a reflejar. La iluminación excesiva lo desvela todo, no permite crear ambientes que puedas controlar, deja a la obra descarnada, sobre-expuesta. Ya que es así, me parecía importante incrementar todo ello con obras que lo tuvieran en cuenta. He tratado de hacer que la luz se convierta en parte constitutiva de la obra. La luz y el sonido como dos elementos muy importantes en la exposición. Porque las formas translúcidas van a coger esa luz y la van a interiorizar, y las piezas cromadas en cambio la van a reflejar, la van a multiplicar. Son dos maneras diferentes de evidenciar la luz, las obras la van a utilizar y van a interactuar con ella.

T.B.- ¿El vidrio actúa en nosotros como una metáfora de nuestra propia vulnerabilidad?

J.P.- Sí, no hace más que reflejar aspectos que nos son propios, que pertenecen a la condición humana. Si utilizo estos lenguajes no es porque me interese la fragilidad del vidrio en sí, sino para mostrar la fragilidad como algo de lo que todos participamos. En la película Ojos Negros que Nikita Mikhailkov realizó en 1987 hay un reencuentro entre dos personajes cargado de emoción. Se trata de un relato sonoro en el que apenas hay texto. Una bandeja con varias

copas de cristal transmite el nerviosismo de la escena en la que los personajes, en su deambular por las estancias y pasándose la bandeja de uno a otro, materializan sus emociones en el tintineo. Me interesar cómo una profunda inquietud, el estremecimiento puede ser transmitido a un objeto inanimado. En el momento en que lanzan las copas al suelo, todo es posible, ambos se liberan. La destrucción, en este caso, es liberadora.

No sé si imprimimos parte de lo que somos a nuestro alrededor o si necesitamos reconocer parte de nosotros mismos en todo lo que nos rodea. En cualquier caso creo que los materiales que elijo, y por ampliación toda mi obra, refleja de una manera más o menos acertada mi visión de las cosas, del ser humano y por supuesto de mí mismo.

Conversation between Javier Pérez and Teresa Blanch, conducted in Barcelona between February and April 2004