

JAUME PLENSA



EL COR SECRET

Entrevistes

edicions
62

EL COR SECRET

Entrevistes 2000-2015

Prefaci de Jean Frémon

Traducció de
Jordi Martín Lloret

Títol original: *Le cœur secret. Entretiens*
Publicat originàriament en francès per Galerie Lelong, París

Primera edició: novembre de 2016

© Jaume Plensa, VEGAP, Barcelona, 2016
© Galerie Lelong, 2016
© de la traducció, Jordi Martín Lloret, 2016
© Fotografia de la coberta: Angélica Heras, para *ELLE*, España

© d'aquesta edició: Edicions 62 s.a.,
Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
www.edicions62.cat
info@edicions62.cat

ISBN: 978-84-297-7555-6
Dipòsit legal: B. 16.135-2016

Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions establertes per la llei. Podeu adreçar-vos a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47). Tots els drets reservats.

Índex

El pes de les paraules per Jean Frémon	9
1. Un pensament omple la immensitat 2000. Entrevista amb Alicia Chillida	15
2. El so de la sang parla la mateixa llengua 2004. Entrevista amb Lorenzo Benedetti	37
3. Fer preguntes 2005. Entrevista amb Montse Badia	47
4. Transformar l'energia 2005. Entrevista amb Michael Stoeber	71
5. Les obsessions de l'espai i de la diversitat 2010. Entrevista amb Leonie Schilling	91
6. Yorkshire Sculpture Park 2011. Entrevista amb Clare Lilley	99
7. La fricció dels contraris 2012. Entrevista amb Luis Miguel Marco	127
8. El cor secret 2014. Entrevista amb Thomas Elsen i Christof Trepesch	137
9. L'art és un miracle 2014. Entrevista amb Ángela Molina	147
10. El taller és el cervell 2014. Entrevista amb Antoni Bassas	157
11. Un missatge dins d'una ampolla 2015. Entrevista amb Jochen Wierich	167
12. San Giorgio Maggiore 2015. Entrevista amb Marga Perera	181
Nota	193

Un pensament omple la immensitat

2000

Entrevista amb Alicia Chillida

Tu abordes l'escultura des del món real, i la figura humana hi és sempre implícita, encara que no la materialitzis.

M'estimo més parlar del cos que no pas de la figura humana. La relació amb el cos ha estat el gran motor de la meua obra, juntament amb el gust per treballar dins d'un concepte de contraris. Si parlem, per exemple, del pom d'una porta, el pom ja ens dóna la mida d'una mà. Per què doncs hauríem de descriure la mà? Seria una redundància. Treballar la relació permanent d'escala amb el cos, amb els noms del cos, amb aquesta memòria no necessàriament present, semblant a l'aroma que deixa algú quan passa: l'aroma d'un cos.

Com has desenvolupat el concepte d'aquesta exposició i el gest tan radical de convertir el Palau de Velázquez, un edifici amb llum natural, zenital, en un receptacle de foscor?

El plantejament de la meva exposició s'acosta molt al concepte de cos com a suma de petits organismes, de petites experiències concretes que, tot i que són independents entre si, construeixen un organisme més complex. Aquest ha estat el punt de partida del projecte.

El Palau de Velázquez és un lloc molt especial, perquè lliga perfectament amb la meva idea de l'artista com a «illa» gràcies a l'aïllament particular que li confereix el fet d'estar situat dins d'un parc. Això ha facilitat moltíssim el desenvolupament del projecte, però tot i així l'havia de portar a l'extrem transformant-ne la neutralitat en un organisme tancat, i per això la foscor era imprescindible. La foscor com a catalitzador, perquè totes les cèl·lules petites que són les obres s'interrelacionessin entre si creant un cos complex que pren vida.

El Palau de Velázquez necessitava aquesta foscor per trencar amb la quotidianitat, i crear així un món paral·lel on l'espectador pugui establir un contacte físic i emocional amb les obres, submergint-se en el dilema, constant en la meva obra, entre somni i desig.

Assistim a la revisió de deu anys de feina. Ahir parlàvem, en veure l'obra de Louise Bourgeois, d'aquesta evolució invertida. A vegades passa que un artista es rejuveneix a través de la seva obra, en una relació inversa amb el temps.

Sempre he pensat que una exposició no és només el producte d'un artista, sinó també de les persones que l'acompanyen en aquest viatge. Tant tu com el comissari d'aquesta exposició insistíeu en la importància de mostrar deu anys de la meva

feina. Al principi em va semblar una eternitat. Ara, amb la transformació de l'espai en un cos viu, he pogut rellegir de nou tot aquest conjunt d'obres d'una manera més precisa, i he arribat a la conclusió que el temps com a datació té un valor relatiu i que podria signar avui, ara, en aquest moment, qual-sevol de les peces que integren la mostra.

Òbviament no hi ha una voluntat cronològica o didàctica en aquesta forma de mostrar la feina, perquè, com si es tractés de substrats, cada element ha anat ocupant un lloc concret en aquest cos complex on simplement les capes recents es dispositen sobre les anteriors, igual com el cervell recobreix el cerebel, que al seu torn recobreix el bulb raquidi, creant un tot funcional que continua creixent.

Hi ha un fet que ha estat important en la gènesi, en el procés de l'exposició, que és que has volgut que tingués lloc durant el pas al nou mil·lenni.

Sí, volia que fos la meva primera exposició de l'any 2000, en aquest trànsit tan particular, enmig d'una època increïblement estranya, un final i un inici de segle molt especials. Tot aquest cúmul de sensacions, unit al fet de tornar al meu país amb una exposició tan complexa, a més de tota la inseguretat que produeix la idea de frontera, de país, de pàtria, conceptes en què no he cregut mai, però que afloren constantment al nostre voltant.

Sí, volia que fos ara per mostrar a l'espectador tota la càrrega emocional que pot anar impregnant un projecte d'aquesta naturalesa.

Tu viatges molt i segons com ets quasi un estranger al teu propi país. De fet a Madrid és el primer cop que es veu una exposició teva, mentre que les relacions que tens amb països com ara Alemanya, França, el Japó, etcètera, són molt més estretes. Això té res a veure amb la teva idea de crear ponts?

Crec que són coincidències. Me'n vaig anar a viure a Berlín, després em vaig traslladar a Brussel·les i en acabat a París, on continuo vivint a cavall amb Barcelona. He exposat a molts llocs, a Madrid també, tot i que sí, és veritat, amb grans períodes de silenci entremig. Un país comporta el fet de reconèixer un origen, però sempre serà un lloc més dins d'un món general en el qual ens movem. La veritable preocupació és que l'escultura torni a ser una font de bellesa, que plantegi les grans preguntes fonamentals, i en aquest sentit l'exposició resumeix la renúncia a un «lloc» a canvi de la creació d'una bellesa més general, molt propera al concepte de sant Agustí.

Em parles de crear ponts. Abans jo et parlava de la importància del fet que aquesta exposició coincideixi justament amb el canvi de segle, ja que des de sempre veig la meva generació com un pont.

La nostra època és molt concreta, però al mateix temps molt semblant a altres èpoques de segles anteriors en què artistes com nosaltres, sense la capacitat de tenir escola, ni la voluntat de crear-la, van adoptar la mateixa posició, que a mi m'agrada anomenar «pont». És una posició tan radical com meravellosa. Si em preguntessis què m'agradaria ser, jo et contestaria: pont. Algunes de les meves obres giren al voltant d'aquesta idea. Per exemple, a Newcastle-Gateshead vaig

crear un pont vertical per unir el cel i la terra, i a Jerusalem, un pont de llum. Aquesta idea de pont és subjacent a l'exposició del Palau de Velázquez.

El primer cop que et vaig visitar a casa teva vaig veure una obra de 1991 que em va cridar l'atenció, un cub de plàstic vermell i a sobre una planxa transparent de polièster amb aquest text gravat: «Un pensament omple la immensitat». En aquesta frase hi he vist una declaració de principis sobre la teva manera de treballar: una sola idea és capaç de sostenir el teu propi univers. És un procés mental constructiu; el teu món apareix sostingut per unes claus de pensament que t'acompanyen i que actuen com a detonadors per a l'explosió de formes noves.

«*One thought fills immensity*» és un dels *Proverbis de l'infern* de William Blake, i també una de les millors definicions d'escultura.

Sempre he sentit una gran afinitat amb Blake; ell va ser un pont com nosaltres en un moment tan interessant com el nostre, sense punts de sortida, d'arribada o de referència, en el qual hem de desenvolupar una ètica pròpia.

Un artista ha de generar alguna cosa molt més important que la pròpia obra, una nova actitud davant les coses. En escriure aquesta frase meravellosa, «*One thought fills immensity*», Blake va definir l'escultura no pas com una forma física d'omplir l'espai, sinó com una font d'energia, de vibració, que emana de les coses expandint-se en l'espai.

Els nostres pensaments són una vibració, un soroll més del nostre cos.

L'exposició és una invitació a escoltar aquests pensaments, no tan sols els meus, sinó també els dels espectadors, que s'expandeixen en l'espai per apreciar encara més bé el silenci com a superfície per construir les idees. Crec que Blake va ser molt preclar.

Què ha passat en la teva feina des de Prière, 1989, fins a Full Contact, 1999, la peça més recent, creada per a aquesta exposició? Ha passat alguna cosa amb el temps de l'obra en relació amb la matèria, com si aquesta última hagués patit un procés d'acceleració. Intervé en aquest canvi la teva fascinació per la idea de «femtosegon», una nova mesura del temps?

No he entès mai el material com una finalitat, sinó com un vehicle necessari. La meva eclosió artística va coincidir amb el meu treball amb el ferro colat, un material industrial que en aquell moment es considerava de segon ordre i que vaig anar introduint i defensant en el medi artístic per la seva gran càrrega de memòria, la qual cosa em remetia a una metal·lúrgia molt primària, a l'origen de les coses. Omplir una cavitat de metall per crear un objecte de memòria. Era un punt de partida més que vaig anar alterant d'acord amb els meus interessos.

Una idea necessita una forma i una forma necessita el material com a vehicle. Ahir et parlava de la meva fascinació pel científic Ahmed H. Zewail, que ha desenvolupat el concepte de «femtosegon», una idea per a mi molt pròxima a l'«infral·leu» de Duchamp. Poesia en estat pur. Descobrir un poeta, encara que aquesta faceta no consti en el seu passaport, és una celebració per al món.

Aquest científic és un poeta: el «femtosegon» és a un segon el que un segon és a trenta-dos milions d'anys.

L'art ha de ser així, no pas un encadenament successiu de resultats, sinó més aviat un gran forat negre en l'espai que pugui absorbir tota l'energia.

Al Palau de Velázquez hem desenvolupat un paisatge sense compartimentar perquè cada obra generi el seu forat negre d'energia, la seva pròpia implosió, el seu espai al voltant com una illa enmig de l'oceà.

Les obres de l'exposició apareixen conformant un camp d'energia, s'han fet habitables, audibles, tàctils, actuen en claus numèriques, evocuen la memòria, són una crida a la percepció i necessiten l'espectador per existir. La llum, el so, els elements immaterials són cada cop més presents i l'obra s'obre respecte d'aquelles primeres de ferro colat, tancades en si mateixes.

Per a mi l'escultura mai no ha estat un problema de matèria o d'espai, sinó més aviat de temps i d'energia. L'obra proposa un intercanvi que l'espectador completa.

En l'època en què vaig treballar el ferro colat, potser per la seva gran presència física, la gent s'estranyava quan jo deia que l'escultura no era pas un problema de materials. Crec que amb els anys s'han entès més bé les meves infidelitats.

En qualsevol cas, em resisteixo a tancar-me en la presó d'un material. No en descarto cap i en qualsevol moment puc tornar a reprendre'l o a allunyar-me'n. El material mai no és una direcció, és un vehicle.

Els recursos que utilitzes avui han canviat radicalment respecte d'aquells amb què et vas iniciar.

Han canviat perquè canvien els meus interessos. Tot està relacionat. Fa anys vaig fer servir l'aigua per treballar el projecte *The Personal Miraculous Fountain* amb Robert Hopper, per a la Fundació Henry Moore a Dean Clough. El fet d'introduir la idea d'humitat en la meva feina em va portar a reprendre més tard la resina de polièster que ja havia treballat anys enrere, però amb una altra actitud, ja que no era opaca, sinó transparent.

Full Contact, Winter Kept Us Warm, Golden Sigh o *Love Sounds* són obres més recents, però no pas més madures. Simplement ocupen punts diferents en aquesta geografia de treball que s'ha anat desenvolupant amb un centre del qual parteixen línies cap a direccions a vegades molt oposades, línies de treball que inicio, que abandono o que reprenc sense cap voluntat d'evolució vertical.

Encara que treballi molt el dibuix, el gravat, la fotografia o l'escultura, és estrany que utilitzi els mateixos temes en cadascun d'aquests mitjans, ja que cadascun em permet desenvolupar registres diferents dins la meva obra.

Fa anys que desenvolupes una activitat intensa en altres àmbits, fora de la solitud del teu estudi: obres en espais públics, escenografies i vestuaris d'òpera. Són mètodes de treball molt diferents i disciplines que es regeixen per altres paràmetres. Això et permet diversificar i mirar des d'un altre lloc. Com s'alimenten entre si aquestes vies diferents?

Cada via té unes maneres i uns comportaments que em permeten expressar coses molt precises, a més de ser unes experiències d'intercanvi que jo trobo imprescindibles. Podríem dir que són uns altres vehicles d'aproximació, uns altres ponts. La gent se sorprèn pels meus canvis de registre i les meves desaparicions permanents, però, quin interès té continuar quan el pont ja està construït? Sempre he desconfiat de les línies rectes.

A vegades, per un error de lectura molt groller, s'ha dit que en la meua obra hi faltava coherència, confonent la coherència amb el cansament i la indústria amb el taller de l'artista. Un taller no és una indústria, és un laboratori on el miracle és necessari.

Les obres repetitives fins a la sacietat ja no serveixen. En canvi, sí que són fonamentals els petits salts al buit, els riscos constants exempts del pudor d'un resultat concret.

Jo sempre he defensat l'error com a base fonamental de l'obra. Elias Canetti va escriure: «La perfecció no deixa entrar ningú». L'error és l'única cosa que ens fa humans i penetrables. L'error com a experiència, com a registre, com a vehicle d'aproximació. Un material més de treball.

El dubte és també una base fonamental en la teua feina?

El dubte conté en si mateix una ambigüïtat fascinant. Tot essent fonamental per al nostre desenvolupament, alhora protegeix les nostres febleses, és intrèpid i covard alhora. El dubte comporta també la idea de la pregunta, i en aquest punt és on s'implica amb la meua obra.



WONDERLAND II, 1997. Parafina, plàstic, niló, llum.
38 elements, $241 \times 60 \times 10$ cm cadascun. Dins l'exposició *Chaos-Saliva*.
Palau de Velázquez, Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid, 2000.
Fotografia: Gunter Lepkowski.



Si ens submergim en la història veurem que les grans preguntes continuen sense tenir resposta. Al meu parer l'escultura és la millor manera de plantejar una pregunta, és una pregunta en si mateixa, sens dubte la resposta és innecessària, és una redundància.

És una constant en l'evolució de la teva obra la presència de la paraula, l'al·lusió directa a la poesia i a la literatura. Poetes i escriptors t'acompanyen en aquesta exposició: Dant, Shakespeare, Baudelaire, William Blake, T. S. Eliot, entre d'altres.

Jo m'he format a través de les paraules i em sembla necessari per a la meua salut mental utilitzar la paraula, més com a matèria que com a concepte, de la mateixa manera que puc fer servir el ferro, la resina, el vidre, etcètera.

La paraula, com qualsevol material, és un gran contenidor de memòria, i jo la utilitzo en aquest aspecte, no pas per ser llegida o per il·lustrar, sinó més aviat com una presència, la presència de la paraula tant visual com sonora, sense necessitat de ser llegida o pronunciada. La paraula s'articula en la boca, aquest meravellós espai fosc i fascinant.

En la meua última exposició a Tòquio hi havia dues obres de forma idèntica. En una hi havia escrita la paraula *úter* i en l'altra, *boca*, les dues cavitats més fonamentals del cos: en una neix la vida i en l'altra neix la paraula.

La cultura japonesa dóna molta importància a l'ombra, i fins i tot es pinten les dents de negre per no pertorbar la foscor de la boca. A nosaltres ens costa molt acceptar aquests conceptes de bellesa absoluta i renunciem permanentment a pintar les dents de la nostra vida quotidiana, apartant així la inquietud

que provoca la foscor que alimenta la nostra part irracional. Encendre molts llums, entendre el perquè i el com...

Bachelard deia que analitzar una obra és una manera d'assassinar-la, és millor sentir que entendre.

La paraula també s'ha de sentir i l'escultura és un gran vehicle de sensacions.

La paraula utilitzada com a element constructiu per definir l'escultura, l'estructura que pot sostenir les coses i el món, aquest concepte apareix manifestat en l'obra central que veurem al Palau de Velázquez, Wispern. Són címbals gravats amb la poesia de Blake, el seu pes varia segons la incisió més gran o més petita sobre el metall i això modifica proporcionalment el so de les gotes d'aigua que hi cauen.

Wispern va néixer com una idea de metrònom, com el ritme constant que marca la natura. Està composta per uns címbals suspesos sobre els quals percudeixen gotes d'aigua que, en caure amb una cadència precisa, expandeixen el so dels *Pro-verbis de l'infern* de Blake per tot l'espai. Aquests poemes, com que estan gravats als címbals i segons la quantitat de paraules que els componen, provoquen la pèrdua d'una quantitat més gran o més petita de metall, la qual cosa altera el so de cadascun. Així, doncs, la paraula genera el seu propi so, trencant la idea il·lustrativa de l'acte verbal.

La paraula és un so que existeix encara que no el pronunciem. És una acció poètica necessària en el meu pensament, i més com a homenatge a Blake.

Al Palau de Velázquez podem veure 21 dels 73 címbals que compondran l'obra definitiva. És una peça que va creixent

amb els anys i que un dia trobarà l'espai adequat per ser mostrada en tot el seu conjunt.

Aquesta obra va acompanyada d'una altra, Scare of Darkness, que a mi em provoca un cert estupor. Fins i tot hi trobem humor, una mirada que la distingeix de les altres. Em passa una cosa semblant amb Golden Sigh. Són obres que dins del teu discurs em sorprenen, de la mateixa manera que em sorprenen els teus escrits pel seu fort caràcter surrealista.

Escric potser perquè les idees que vull transmetre no es poden comunicar de cap altra manera, amb cap altre mitjà. L'escriptura és un vehicle més en la meva feina, com el dibuix o l'escultura.

Jo sóc com tothom, la meva personalitat és múltiple, polièdrica, i em resisteixo a renunciar a qualsevol d'aquestes facetes, que en molts casos fins i tot jo mateix desconec, de la mateixa manera que desconec zones de la nostra ciutat, aspectes de la persona que estimem, zones fosques i verges que queden sense recórrer.

Aquest és el joc. Indagar en la part més desconeguda de nosaltres mateixos. Aprofundir en aquest gran món personal, en negatiu, com si giressis un guant, i aquesta és la direcció en què cal situar obres com *Scare of Darkness* o *Golden Sigh*.

Scare of Darkness va néixer a Itàlia a partir d'una altra obra titulada *Isole a Gubbio*, en la qual recuperava la idea, com a *Islands* a Tenerife o *Islas* al Jeu de Paume de París, del meu autoretrat en negatiu a través dels 73 artistes que sempre m'han acompanyat.

Però va passar una cosa extraordinària: la peça va quedar parcialment destruïda pel terratrèmol que va assolir l'Úmbria fa uns quants anys. El Museu Pecci de Prato la va recuperar per exposar-la a les seves sales. Quan la vaig tornar a veure, l'obra ja era una altra, s'havia autotransformat a través d'un fet real, adquirint una memòria pròpia i allunyada de mi. Vaig decidir mantenir la peça tal com va arribar al museu, afegint-hi uns llums petits com els que utilitzen els nens quan tenen por de dormir en la foscor.

Aquesta obra va generar *Scare of Darkness* i d'altres també realitzades amb niló blanc. Unes obres que transiten en la puresa de la foscor, d'una gran tendresa, com nens adormits. Inexplicables.

A través de la teva obra el so i la paraula omplen l'espai, es converteixen en un material més. També assistim a la transformació de fluids en sòlids: resina, polièster, parafina, plàstic, niló..., en relació amb aquella dimensió de carnalitat en la paraula de Rabelais.

Fa uns quants anys, quan el director del Jeu de Paume va veure la meua obra amb resina, va exclamar: «Això és Rabelais en estat pur!», i de seguida em va enviar el volum de les aventures de Gargantua i Pantagruel, que vaig llegir apassionadament.

En un moment meravellós del relat, quan Pantagruel i els seus mariners naveguen pel mar i comencen a sentir sons i veus inconnexes, Rabelais explica que són paraules que han quedat congelades pel fred de l'hivern. Amb el bon temps aquestes paraules es fonen, comencen a degotar i tornen a ser audi-

bles. Els mariners de Pantagruel, entusiasmats per aquest fenomen, li demanen que els vengui paraules, i Pantagruel els respon: «No, això és el que fan els advocats. Jo més aviat us vendré silenci, i molt més car».

Hem parlat del minimalisme, del vocabulari que va oferir als anys seixanta i setanta, amb les primeres obres de Bruce Nauman: Lighted Centerpiece, 1968, i Yellow Room Triangular, 1973, que van introduir la llum, el fred i la calor com a material nou. L'actitud cap a l'escultura es fa ambigua, tendeix a ser superada com a categoria. Tu com veus l'art de la teva època?

No estic gaire segur que en l'art es pugui parlar de superació. L'aportació de Nauman, com la d'altres artistes de la seva generació, va ser molt important en aquell període concret. Tots els corrents artístics al llarg de la història de l'art han utilitzat els instruments de la seva època i han respirat l'oxigen del seu moment per replantejar amb noves actituds les mateixes preguntes fonamentals. Mantenen la mateixa actualitat i la mateixa capacitat de sorpresa l'obra de Giotto que la de Nauman, la de Kahlo que la de Bourgeois, la de Goethe que la de Ginsberg.

Jo no entenc la història com una sèrie d'episodis televisius, sinó com un fluid constant sense un abans i un després.

Que com veig l'art del meu temps? Et contestaré amb una frase de Blake: «L'eternitat està enamorada de les obres del temps».

Parlem de la teva idea de l'ordre i del caos. Fas servir paraules com caos i saliva, semen i sang.

Les aventures exteriors sempre són espectaculars. És apassionant recórrer 5.000 o 100.000 km, però t'asseguro que cada cop em sembla més important poder recórrer cinc mil·límetres. El repte constant de la vida es troba en la quotidianitat, i és en la quotidianitat on el caos creix i es desenvolupa.

M'interessa la quotidianitat, no pas en el sentit periodístic dels esdeveniments, sinó com el lloc de les petites fissures, dels diluvis que se succeeixen en l'espai d'un «femtosegon», de l'«infralleu». El caos queda instantàniament unit a la saliva, aquest lubricant que genera el nostre cos perquè en la boca puguin esdevenir-se les coses més belles o les més tràgiques.

El caos és subjacent a la serenor de la meua obra com també és subjacent entre contraris, entre el semen i la sang, entre el somni i el desig, entre els petits fragments de segon en què voregem l'abisme.

Com veus l'evolució de la teua obra amb el temps?

Sempre he considerat el temps consubstancial amb l'es-cultura. L'escala o l'espai són qüestions secundàries. Jo concebo el temps com un sedimentador d'experiències dins d'una memòria general en què també caben els nostres records.

L'obra acabada comença un cicle propi i, com un record més, s'enllaça en aquesta memòria més vasta, cosa que fa que la cronologia perdi tot el sentit. El temps és la substància de la meua obra.

L'obra com a materialització de les preguntes fonamentals, de les grans preguntes.

He dit diverses vegades que per a mi l'escultura és la millor manera de plantejar una pregunta. Aquesta afirmació resumeix la meva actitud permanent orientada a crear unes situacions obertes que, com signes d'interrogació enormes, acullin no tan sols les meves preguntes, sinó també les de l'espectador, creant organismes d'intercanvi en expansió cap a la suma de tots els dubtes, de totes les preguntes. La resposta va perdent interès per la mateixa força de la interrogació. Les grans preguntes fonamentals? Vés a saber. Només el fet de preguntar ja em sembla prou fascinant.

Parla'm de la importància per a la teva obra del poema de T. S. Eliot The Waste Land.

Hi ha un grup de poetes que, tot i que no m'han influït especialment pel conjunt del seu treball, sí que m'han tocat profundament amb algun moment concret de la seva obra.

Un d'aquests poetes és Eliot amb *The Waste Land*, el més lúcid i extraordinari homenatge a la memòria; l'altre és Shakespeare, que amb *Macbeth*, que continuo rellegint després de tants anys, defineix perfectament l'escultura en passatges com ara «Sleep no more» o «Birnam wood». Dant, que sense cap mena de dubte ha estat el més genial dels arquitectes per haver dissenyat l'infern dels homes. Ginsberg, per la seva contradicció perpètua entre brutalitat i tendresa. Vicent Andrés Estellés, amb la seva estranya càrrega de fragilitat i sensualitat, o Goethe per la seva abstracció perpètua, etcètera. *Winter Kept Us Warm* és el meu homenatge a Eliot, a la contradicció i a la memòria en què guardem tots els records.

Arribes a les grans qüestions d'una manera esbiaixada, sense abordar-les directament.

Abans parlava de la importància que dono a la quotidianitat, i és dins d'aquest context, a través de la humilitat de la col·lateralitat, que puc arribar a la grandesa de les coses. La fricció dels contraris és la conseqüència d'aquesta lluita i la creació de la bellesa, com a obligació de l'artista, la seva raó d'ésser. Potser per això dono tant de valor a la figura del poeta.

L'exposició del Palau de Velázquez és com un gran cos que s'ofereix, tu convides l'espectador a accedir al teu interior, a escoltar els sons que són els del teu propi cos.

L'exposició s'ha concebut com un gran cos que respira, en què les obres exposades giren al voltant d'un eix, que com un itinerari de so i de silenci travessa tot el Palau de punta a punta com una columna vertebral. El centre està ocupat per *Wispern*, gran metrònom de la natura que va expandint el so de les paraules. Flanquejant-lo per un costat es troba *Love Sounds*, una peça formada per cinc habitacles d'alabastre blanc als quals el públic pot accedir per sentir diversos registres del meu flux sanguini i desaparèixer, a través meu, cap a un espai que ens resulta tan familiar i tan personal com el ventre de la mare.

A l'altra banda, i continuant aquesta línia, hi ha *Full Contact*. Si *Wispern* era la natura i *Love Sounds* la cosa orgànica, *Full Contact* és la sensualitat. Una gran plataforma de fusta completament buida anuncia la memòria del frec de dos cossos

en un so latent de persones fent l'amor. Aquesta memòria compartida és també una invitació per a l'espectador a utilitzar l'obra en temps real, una reivindicació de la necessitat imperativa del contacte entre els cossos.

Als extrems del Palau, i tancant aquesta gran línia de so, hi ha *Chaos-Saliva* i *Blood-Semen*, dues parelles de gongs que l'espectador pot percutir entrant en un espai més místic d'abstracció.

En realitat, són llocs més que no pas obres, una invitació a la col·lectivitat, a compartir una memòria general que tots conservem en secret.

El Palau de Velázquez permet construir una arquitectura efímera en el seu interior, que cada artista crea per oferir una visió òptima de la seva obra. Tu has creat una arquitectura molt àmplia i oberta, en la qual hi ha dos llocs sense sortida on desfàs el camí per accedir de nou a l'espai central. En un d'aquests espais hi ha Wonderland II, i en l'altre, Mémoires Jumelles, dues obres que funcionen en simetria.

La gran versatilitat del Palau de Velázquez m'ha permès construir aquesta línia sonora envoltada d'espais de silenci i de llocs sense sortida.

En aquests llocs he col·locat *Wonderland II* i *Mémoires Jumelles*, dues obres realitzades en moments molt diferents en el temps, però unides per un vincle comú: necessiten l'arquitectura i l'espectador per existir.

Mémoires Jumelles és una obra que va néixer a París, molt física, que s'aguanta per la seva pròpia pressió contra les parets a cada costat de la sala, sostenint alhora 11 parelles de contenidors de formes diverses fosos en bronze. És una peça fosca,

com un cel baix de plom, que crea una gran tensió en l'espai. Com el silenci que precedeix la tempesta.

Wonderland II va néixer a Dallas i, com la seva primera versió de ferro colat, arrenca de la imatge de l'*Alicia* de Lewis Carroll. Són 38 portes de parafina blanca que recobreixen completament les parets de la sala. L'hermetisme d'aquestes portes tancades incita a imaginar el que s'amaga al darrere, per la qual cosa es converteixen en uns miralls personals en els quals es reflecteix l'interior de cada espectador. Són peces violentes pel seu silenci inherent, però també actuen com un bàlsam protector. Són obres que, pel seu magnetisme, generen un viatge interior d'una gran intimitat.

Quin consell donaries a les persones que travessen la porta d'entrada al Palau de Velázquez per iniciar aquest viatge imaginari?

Que no intentin racionalitzar. M'agradaria que l'espectador que vagi a veure la meva exposició no necessiti «entendre», que en tingui prou d'haver-la sentit, d'haver compartit amb mi una passejada entre coses tan quotidianes com sublims. Aplicar el consell que donen als avions: «En cas de pèrdua de pressió a la cabina, posin-se la mascareta i respirin amb normalitat».

Jo recomanaria als espectadors que respiressin amb normalitat.



Exposició *Love Sounds*

Kestner Gesellschaft, Hannover, Alemanya, 1999.

Fotografia: Gunter Lepkowski.