

Una conversa entre Javier Peñafiel i Glòria Picazo

Des del punt de vista del comissari d'exposicions, enfrontar-se a un nou projecte de col·laboració amb un artista de característiques semblants a dos projectes anteriors ja realitzats al Centre d'Art la Panera, amb Francisco Ruiz de Infante i Miquel Mont, suposa un nou repte de comissariat i una nova possibilitat d'establir complicitats. I tot plegat cal fer-ho per intentar, un cop més, repensar sistemes establerts pel que fa als models d'exposicions a l'ús i, molt especialment, per mirar d'introduir maneres diferents de tramar relacions entre un artista, els artistes convidats, el comissari i el centre d'art, en un intent de fer possible una intensa i fructífera plataforma d'intercanvi de coneixements, opinions i preses de posició.

En aquesta ocasió, la invitació a col·laborar en aquest tipus de propostes a Javier Peñafiel ha vingut motivada per causes diverses: en primer lloc, una idea inicial de fer un projecte expositiu que reflexionés sobre la qüestió del llenguatge i com aquest llenguatge pren forma, volum, espai i so en l'àmbit de la creació contemporània; en segon lloc, el convenciment que el treball de Javier Peñafiel coincidia plenament amb les premisses inicials del projecte, i en tercer lloc, la intuïció que aquest artista era algú suficientment versàtil per participar en una proposta en la qual les informacions es comparteixen i es debaten, les decisions finals s'han de consensuar i es participa d'un protagonisme compartit en el qual la complicitat esdevé la base personal i professional del projecte.

Glòria Picazo: Coneixent els dos projectes abans esmentats —«+ Insectes» amb Francisco Ruiz de Infante i «Afinitats Electives» amb Miquel Mont—, m'agradaria que ens donessis la teva opinió sobre com vas rebre aquesta proposta de col·laboració i quins dubtes se't van plantejar en el moment de ser convidat a exposar en una exposició que en un primer moment sembla ser individual, però que en realitat acaba sent una exposició col·lectiva, en què tu, com a artista, i jo mateixa, com a comissària, treballàrem plegats per bastir aquest projecte, que hem acordat titular «Veu entre Línies».

Javier Peñafiel: Sincerament, vaig notar un temor proporcional a la intriga intel·lectual (en complicitat) de la teva proposta. Em preocupava molt el meu problema de pudor personal per incorporar els meus treballs en la investigació com a «casos», una cosa que va augmentar durant les primeres setmanes de converses.

Quan era a Valparaíso, després d'una representació d'Olga Mesa al Teatro Mauri, vam parlar del treball del Francisco i de com arriba a escenificar temporalitats amb tanta eficàcia. Fa uns dies vaig mantenir una conversa sobre el treball del Miquel, que sempre admiro. Em vaig adonar que parlava més dels

seus treballs amb tu que de la mostra que estàvem preparant. Són artistes que conec bé, admiro les vostres propostes per a la Panera.

Aquesta operació que proposes la visc en realitat com una inversió de l'efecte exhibicionista de les mostres personals. Posa en crisi comparativa el meu propi treball, es tracta de dissoldre'l i suspendre temporalment les seves pretensions per localitzar-lo en comú i arribar a la proposta polifònica per complicitats; em sembla una feliç idea.

Si, a més, parlem polifònicament, interlineat, més difícil.

G.P.: Si ens endinsem ja en els continguts de «Veu entre Línies», en el meu cas sempre he vist el projecte com un ventall ampli de possibilitats que cobriria des de la paraula, desglossada en paraula escrita, paraula negada, paraula sonora i paraula silenciada, avançant cap a les paraules que conformen el nom de l'artista, en una afirmació clara i concisa del jo de l'artista, per passar a la frase, el desig, la consigna i la notícia i seguir amb la conseqüència lògica d'aquests punts esmentats, com és la narració. Una narració que al seu torn pot ser una cançó, un monòleg, una polifonia o, fins i tot, una veu silenciada. A l'altre extrem del ventall, hi trobem el llibre i la biblioteca com l'indret en què la suma de coneixements es fa evident físicament. M'agradaria que tu també donessis el teu punt de vista sobre les premisses màximes que creus que hi ha contingudes en aquest projecte.

J.P.: Sí, la veu de paraula, la veu publicada, editada, interpretada com a imatge. Tinc la idea una mica excèntrica que cada paraula és pronunciada de manera diferent en cada ocasió.

Mladen Dollar relata en el seu llibre *Una voz y nada más* un acudit d'uns soldats italians en una trinxera. En sentir la veu de l'oficial ordenant un atac, diuen: «Che bella voce», i romanen paralizats escoltant-la. Aquesta desobediència de l'ordre de la veu i la comprensió de la seva bellesa per desobeir em sembla un bon punt de partida per ser «la polifonia».

Hi ha una mania hegemònica que pensa l'oralitat com una cosa pertanyent al passat, al món anterior, com si ja tot fos digitalitat visual. Aquesta broma dels soldats, que parla de bellesa i supervivència, em sembla un bon lloc des d'on exposar-se i es troba en més d'un dels treballs reunits a «Veu entre Línies». Hem parlat bastant de les diferències entre arxiu i biblioteca i hem preferit les lectures; s'ha fet una cosa prioritària: la interpretació de l'escriptura.

Aquests dies he tornat a llegir en comú «Agencia de Intervención en la Sentimentalidad», de 1997, un treball en què vaig recopilar veus, declaracions que després convertia en relats molt respectuosos amb qui em confiava el seu relat i que tornava perquè hi introduïssin mentides. M'oferia com un escriba, amb iniciativa però interlineat; com ara, en aquesta investigació amb treballs aliens i coincidents.

G.P.: El primer àmbit que trobem en el projecte és el de les paraules, afirmades o negades, que, combinades, arriben a construir frases, a parlar entre línies, a acumular-se visualment tot simulant una possible situació babèlica. Frases teves com «minimizando daños», «violencia sostenible» o «confianza quería penetrar», del teu vídeo *Mosquito de ensayo*, conviuen amb les frases publicitàries de Matt Siber que floten a

l'aire perquè han perdut el suport arquitectònic o de display que els donaven presència física, alhora que els teus «alter egos», els «egolactants», participen d'aquesta afirmació del jo, que també retrobem en Perejaume, quan la «Signatura» és la protagonista absoluta i única de l'obra. Quines reflexions afegiries tu a aquest diàleg inicial que fa de pòrtic al projecte?

J.P.: Jon Fosse, l'autor teatral noruec, explica que tant la negació com la seva afirmació de la firma són possibilitats de la mateixa paraula; «escoltar una paraula muda» és una escriptura escènica que desplaça el text de la cultura a la creativitat, diu, i aquesta per a mi és una declaració important en aquests temps de pura gestió de l'art.

Quan relata la seva resistència al teatre cultural em veig reflectit en la meua resistència a allò visual cultural, prefereixo alguna cosa més «acusmàtica», és a dir, veus de les quals no sabem gaire del seu origen i poc de la seva procedència. Això crec que és el que fa Perejaume a «Signatura», un projecte de desaparició per afirmació que és una de les possibles maneres de sobreviure a la ficció biogràfica i als seus malsons de l'ego. Minimitzant danys, vull signar un estat d'ànim, una posició ètica o el que vull es desdramatitzar un problema? En afirmar això en dues paraules i tancar-ho en l'afirmació es retira la seva performativitat a una zona ambigua però que es troba en conflicte amb el cinisme de la multiinterpretació, una cosa ben diferent.

Las paraules espectrals de Siber operen en la mateixa direcció, ja que anomenen una desaparició, igual com ho fan alguns dels dibuixos d'Ester Partegás.

En el cas de les meves declaracions, el que sembla que afirmen des de l'ànim entonat de l'afirmació publicitària és que la seva seducció és tan ambigua que no pot reconèixer-se què és allò publicitat; es tracta de la negació de la seducció mitjançant el formalisme de la poesia en dosis limitades.

L'egolactant que m'acompanya des de 1997 és un resultat d'aquesta infantilitat produïda en la nostra societat a través del narcisisme del consumidor. D'altra banda, els nens perden la infància prematurament al mateix temps que els adults infantilitzen la seva firma de crèdit. Molts han pensat que el personatge egolactant actua «com si jo», però, a desgrat meu, actuo «com si ell». Les seves aparicions són múltiples, mitjançant un web —*egolactante.com*—, vinils, una peça radiofònica i com a ninots, que era la primera idea que vaig tenir i l'última a realitzar, el 2007, en el seu desè aniversari, quan pot començar a ser adult infantil.

G.P.: Una conseqüència inevitable d'aquesta allau inicial de paraules la trobem en el fet d'esborrar el text, d'impedir-nos-en la lectura, d'acumular paraules i sobreposar-les fins a desfigurar-ne la presència i impedir-nos-en la lectura. Així succeeix amb les peces d'Ignasi Aballí, en les quals el text d'un diari queda tallat per posar tot l'èmfasi en l'espai que queda entre les línies, és a dir, allà on no hi ha text i on sovint i de manera metafòrica s'allotja més contingut que en el text mateix. Cal fixar-nos més en el no-dit que en allò que és dit; en el cas de Matias Faldbakken i la seva instal·lació feta de cintes adhesives, el no-dit apareix en repetir-hi i sobreposar-hi la paraula *slayer* ('assassí'). En un gir repetitiu i insistent l'artista fa una transposició visual d'un crit repetit amb motiu de la guerra

d'Iraq. Com veus tu aquestes reflexions sobre la paraula silenciada? Penses que en el teu cas el silenci també acaba sent un valor afegit?

J.P.: La millor política mai no s'anuncia personalment. En el cas de Faldbakken apareix aquesta preocupació camuflada per la guixada, que en realitat és una acumulació que n'impedeix una lectura; en el cas d'Aballí, és una incisió en la textura de la realitat publicada. Crec que l'Ignasi fa això per revelar que qualsevol visibilitat incorpora una mentida, però que el sentit final també menteix, que el que és fals no és el contrari a allò verdader, sinó a allò que no té sentit, i que la realitat que n'emergeix no és sempre de confiança.

He passat tant temps llegint Clarice Lispector que crec que de vegades repeteixo moltes coses llegides en ella, sense voler, en les meves relacions amb humans. Com diu Hélène Cixous d'ella, «he llegit un desencadenament de missatges inestables». Observar els textos de Clarice té molt d'aquestes operacions visuals sobre les paraules. Però hi ha quelcom més que una funció contra-dicció. Sembla demostrar que no hi ha por de conviure amb una realitat desconeguda i que estem biografiant històries desconegudes en tota la literatura per inhibir-nos del cinisme de l'apropiació de la realitat que fa l'economia. René Char parlava d'això en un «poema polvoritzat».

He fet un gir per respondre la teva qüestió sobre el silenci de la paraula. Crec que no existeix això, igual com no existeix el silenci en la vida, tots som sorolls. Però sí la funció silenci, que en la cultura és bàsica per desenvolupar tota la llarga tradició de negativitats des de Nicolau de Cusa fins a la crítica a l'astrologia d'Adorno. Pot ser que l'escriptura continuï sent el lloc màxim de la superstició secundària; no em preocupa gens. Com deia el poeta de Curitiba Paulo Leminski, «*materia é mentida*».

Disculpa si m'estenc, però això em porta a un personatge sempre interlineat en la literatura, Hamlet, que el trobem citat per Cixous, en el cas de Clarice, ja que «Apocalipsis en la estación con Hamlet» és el títol d'una conferència de Cixous sobre Lispector.

En un vídeo de Joao Tabarra titulat *Sea C* (vaig tenir la felicitat que m'invités com a actor en aquest projecte), estem veient les onades de l'oceà Atlàntic penjats d'unes roques en un penya-segat i reconeixem l'arribada d'autors amb cada onada i els anem anomenant. L'únic que no és un autor és Hamlet, que és un personatge, però ve també amb els autors. Al seu costat, també anomenem Rosa Luxemburg, l'única revolucionària que va aparèixer entre les onades. No era casualitat que fossin els únics que no tenen drets d'autor.

Si veiem les entrevistes en les quals Heiner Müller recupera la seva veu després d'una operació de cordes vocals —es trobaran també disponibles al web i treballades en la taula que compartiré amb Ester Partegás—, la manca de veu de Müller vindria a ser l'optimització de la veu de Lispector. On ell acudeix a una apropiació psicòtica de la història i metabolitza Hamlet màquina, Clarice desimagina presents en actiu a partir dels seus personatges extenuadament observats.

I acabo amb la pregunta: a la primera part de la meva investigació respecte a aquesta exposició vaig treballar amb el llibre de María Zambrano *Claros del bosque*, amb el capítol bellíssim dedicat a les paraules. Al mateix temps, llegia el de Mladen Dollar, *Una voz y nada más*. Ho vaig fer perquè són els llibres més antagònics possibles. També he tingut Lispector i Müller com una escena

bipolar respecte al tema de la contra-dicció. María Zambrano parla d'«esborrar l'usual dir» com una pràctica d'emboscada cap al llenguatge, en què tindria lloc un setge de paraules. En aquest setge m'agrada col·locar-hi els meus textos. Tilda Swinton, abans d'actuar en films tan plens de paraules-silenci com els de Derek Jarman, escrivia poesia. Diu que el múscul que utilitza per actuar no és diferent del que utilitza per escriure.

G.P.: Al llarg de la preparació del projecte tu tenies molt clar que la paraula teatralitzada, cantada, és a dir, la cançó, havia de tenir una presència inevitable en algun moment del recorregut de l'exposició. Finalment, així ha estat, ja que la benvinguda a l'exterior ens la dona una peça d'àudio de Susan Philipsz, *Follow me*, i, com a contrapunt, una nova peça de Perejaume, *La soprano M. Dolores Aldea interpretant la pintura*, un gest silenciós per part de la soprano que ens fa repensar la pintura des d'una altra òptica, com és habitual en el treball de Perejaume. Per què consideraves que la presència de la cançó era tan important per al projecte?

J.P.: Personalment, les cançons m'ho han donat tot. Passo molt temps escoltant cançons. A la taula de treball que hi haurà a l'exposició hi ha informació sobre actrius que llegeixen cançons, com en el cas d'Angela Winkler o Barbara Sukowa, i cantants que canten poesia, com Magdalena Kozena o Renée Fleming. Crec que el que em fa més feliç és tenir algú davant cantant o emetent una veu; m'agraden els intèrprets. També els locutors, m'agrada veure'ls. Continuo fascinat amb aquelles veus que en cantar perden la paraula per ser únicament veu. Es confia en allò que la música fa amb les paraules, el públic hi confia.

Els maputxes no tenen cap paraula per a música, però en tenen moltíssimes per al xiulet, per a cada tipus de xiulet.

És terrible que per a molts la música només sigui distracció, com ho era per a Kant, per exemple, i ell no havia de conviure amb les escombraries de qualitat de l'MP3. Les cançons són inevitables en la seva funció de transport de paraules i donen un sentit vinculat a la lectura. Vull citar-ne una en concret que he seleccionat per a la taula, *Melodié interdite de Serge Gainsbourg*, que acaba dient: «El que em recorda aquesta melodia és estrictament confidencial.»

La ironia se salva del cinisme en moltes cançons. En aquest cas és aquesta funció de record que té la cançó enganxosa, argument del llibre de Peter Szendy, *La filosofía en el jukebox*.

G.P.: Quan preparàvem el projecte vaig descobrir una serigrafia de Rogelio López Cuenca, en la qual la frase «vivir en los pronombres» apareixia sobreposada a la silueta d'un típic xalet de classe mitjana. La frase era, d'entrada, molt suggestiva i el suficientment enigmàtica com per fer-nos indagar en la sèrie de treballs «Home Syndrome» a la qual pertany. El següent comentari de Juan Antonio Ramírez ens introdueix en el propòsit de l'artista: «El juego lingüístico nos transporta más allá de la cita literal de Pedro Salinas en *La voz a tí debida*, o de la broma sociológica —en sintonía, tal vez, con el mensaje de una película de los

años setenta como *Las verdes praderas*—, e introduce una dimensión filosófica al hecho de “vivir”: Rogelio López Cuenca nos hace caer en la cuenta, efectivamente, de que eso es algo que sólo puede acaecer en el ámbito pronominal, es decir, me concierne a mí (yo), a ti (tú), a él, etc.» Una sèrie d'individualitats intuïdes rere els pronoms personals que també podríem buscar-les en les teves frases que encerclen una columna arquitectònica de la Panera: «sin palabras evidentes», «antagonista de voz», «una voz menos narcisista», «calmar un texto»... Podries parlar-nos d'aquestes frases tan rotundes que, ja siguin parlades o escrites, puntuen insistentment molts dels teus vídeos i de les teves publicacions, fins a convertir-les en una mena d'eslògans molt particulars i summament característics del teu treball?

J.P.: Aquest estiu em va doldre molt la mort de Ramírez. Aprecio molt aquesta cita.

És possible que per desdramatitzar la meva condició d'artista recorri al pensament, i no al revés, com resulta hegemònic. És tan pesada l'escena del pati d'esbarjo de l'experiència psicològica dominant que escriure fa més exacte el que vull visualitzar i no al revés. Quan vaig escriure fantasmes per a «Interzona», una idea de Manel Clot, vaig imaginar com serien unes obres en préstec —crec que llavors estava imaginant aquesta exposició—, i en una d'elles dic: «El policía tiene la actividad, el cocinero tiene el narcisismo.» Era el títol d'una obra. El seu format era «un manual de costums» i havia estat «cedida per al seu ús en els conflictes de ciutadania».

Intento pensar els meus textos com a assumptes que tenen una certa activitat escultòrica respecte de la realitat que anuncien. És a dir, són enunciats des d'un objecte que va deixar de ser-ho inesperadament. És també una manera de polititzar les paraules sense que deixin de ser paraules commovedores en el mateix intent. Intento que sigui impossible reconèixer un imperatiu ideològic en els meus grups de «poques paraules en relació mútua». El vídeo *monólogo jardín* és un resultat de tot això. Es tracta de l'encontre amb dos actors, Rita Sò i Xavier Lastra, i una recopilació de les seves reaccions, després de diverses lectures en el cas de Rita, llegint amb dificultat les notes tretes de context de *Madame Butterfly*, i també a Borges i a Bioy Casares. En el cas de Xavi, es tracta de les seves dramatitzades reaccions davant l'escolta d'un nombre exagerat dels meus textos.

G.P.: Com que en aquests tipus de projectes expositius en què compartim interessos, l'aspecte de l'afinitat de criteris quant a l'apreciació de determinades obres sorgeix sense premeditar-ho, em va fer molta il·lusió que, molt avançat ja el projecte, plantegessis incorporar la peça de Harald Klingelhöller, *Amb les lletres de les paraules «La injustícia crida»*, que pertany a la col·lecció de la Fundació «la Caixa». De fet, és un treball, el d'aquest artista alemany, que durant una època vaig observar amb molta atenció. M'interessava moltíssim aquesta manera de construir frases lapidàries i alhora convertir-les en una escultura molt potent, en un moment, a mitjan dècada dels vuitanta, que, no ho podem oblidar, va ser crucial per al desenvolupament de l'escultura, tant a Europa com als Estats Units. De fet, la frase no s'arriba a llegir mai i només és el títol de la peça la que ens dóna la clau per entrar en el contingut conceptual.

En aquest moment del recorregut de l'exposició, també hi trobem una altra proposta de «text esculturalitzat». Es tracta de *Nicks*, de Gustavo Marrone, en la qual els *nick names* que circulen per la xarxa emprats per usuaris de webs gais acaben agafant una presència escultòrica, en un gir estrany entre llenguatge, Internet i solucions escultòriques, i en una ambivalència entre significat i anonimat. Suposo que en el teu cas, igual que a mi, aquesta presència del text feta escultura és un aspecte que t'ha interessat especialment i té alguna cosa a veure amb algun aspecte del teu treball.

J.P.: Les exposicions que més m'han interessat en l'últim any són d'escultores: Thea Dzorjadze, Micol Assaël i Mai Thu Perret. I el que passa és que alguns dels meus millors amics també ho són.

Klingenhöller m'interessa tant perquè inclou en el seu treball coses que semblen d'impossible convivència: l'autonomia del minimalisme i el que és referencial i narratiu del XIX. He tingut la sort de veure força treballs d'ell, a Sean Kelly, a Serralves, i em duu a pensar quelcom que pertany al camp dels jocs de paraules: com es pot accedir i no accedir a una paraula sense sentit. Una veu entre línies no garanteix un sentit, però segur que el transporta, per això el seu treball és imprescindible.

Gustavo Marrone és el meu principal interlocutor sobre art i literatura sud-americana, precisament. Ens interessen coses poc hegemòniques en l'escena de Barcelona, i és algú absolutament mal interpretat per molts. El seu treball és similar operativament a Klingenhöller, tot i que no ho sembli. D'una banda, el seu objectiu és la crítica del subjecte com una qüestió biogràfica i el seu correlatiu narcisisme de mercat. Gustavo actua en el problema de manera formal, per exemple instal·lant una escena d'intercanvi digital circulant entre els carrers d'una ciutat, de Porto Alegre, mitjançant una videoanimació, o, com ara, en aquesta exposició, amb una acumulació de *nick names* pintats.

Igual com en una sèrie de samarretes que al·ludeix a l'eterna importància de les famílies universitàries en l'economia i en la institució art, avui en dia amb restes gairebé medievals, la provocació de Gustavo no es llegeix en les seves primeres pàgines, sinó a la vora de la pàgina que sol tallar per una incorrecta manipulació.

G.P.: Passem ara a un altre aspecte, que jo personalment considero que és determinant en el projecte «Veu entre Línies». Un cop analitzada la paraula com una mena d'ens autònom susceptible de disseminar-se entre multitud de possibles continguts, la frase en moltes de les seves possibles ramificacions esdevé una part primordial del recorregut de l'exposició. Des dels desitjos i pregàries expressats en paper i deixats en els temples japonesos, tal com podem observar en la fotografia de Claudia Terstappen, fins a la frase contundent de Rubén Grilo, construïda a partir de vuit fragments de frases extretes de la premsa diària i que, sumades, construeixen una història que té com a protagonista un home al qual la informació el desposseeix de personalitat, tot passant per les frases que, construïdes i ordenades a manera de partitura musical, ens presenta Jorge Macchi. Els seus personatges també són anònims, tots ells protagonistes d'escenes violentes, morts i assassinats, que acaben

ordenats per Macchi com si d'una partitura musical es tractés. Tu has volgut relacionar aquests treballs amb les teves publicacions *Violència sostenible* i *Violència transitable*, i construir, amb les dues, un gran mural d'imatges i frases que, en el seu conjunt, acaben sent una mena de crit d'atenció molt fort cap a l'espectador. Ens pots comentar com veus tu el teu treball en relació amb aquestes obres esmentades?

J.P.: La violència no té com a objectiu canviar la realitat, sinó simplement eliminar-la, la violència nacional populista, el maltractament psicològic i físic que mai no hauríem de diferenciar de l'exclusió social. Quan amb l'Àlex Gifreu vam decidir fer la sèrie de publicacions *Violència sostenible* i després tu ens vas invitar a continuar amb *Violència transitable*, sentíem molt cansament de tant radical *chic* en Art, vull dir en la institució art, i crec que això es veu també en les dues publicacions. Ara vull plantejar a l'Àlex la tercera part, que es titularà *Violència de intèrprete*, perquè veiem un nou autoritarisme en l'escena, unes ganes ben masculistes d'esbrinar què és art i què no ho és, i també una violència de tot el contrari, dels activistes d'allò banal, les dues cares d'un mateix problema.

L'obra de Macchi al·ludeix al públic com a possible intèrpret de la realitat. Adoro en la música que es puguin interpretar els clàssics de tal manera que es pugui reproduir un estat d'ànim que era impossible per tant formalisme i rigor en les partitures: Beethoven per Grimaud, Komitas per Sokolov o les meravelles de Pollini. Afortunadament, en aquest cas, són víctimes dels intèrprets. Imagina que aquesta operació emotiva d'aquests pianistes fos possible en la interpretació de l'art de qualsevol dècada.

Quant a la interpretació de l'escriptura, he llegit recentment del filòsof xilè Pablo Oyarzún, que em recorda l'operació de Macchi amb la partitura, una relectura de l'argument de Walter Benjamin a *El narrador*, en què Oyarzún suggereix que l'experiència mateixa és devastadora, que és l'experiència mateixa la que sucumbeix. En el treball de Macchi s'està parlant d'això. Són operacions en el desmentiment de l'experiència, o això em sembla.

En contraposició, el treball de Claudia Terstappen és oferent. El concepte d'hospitalitat al Japó no és exactament el mateix que a Occident (boreal i austral), i aquest també és un tema per a un intèrpret. Recordo dues lectures sobre hospitalitat: *Palabra de acogida* de Derrida, una carta en la mort de Levinas, un gran text sobre la justícia, i el relat interconfessional de Pierre-François de Béthune sobre la seva experiència en un monestir zen i la pràctica de l'hospitalitat.

Com podem interpretar una veu aliena? Només tancant els ulls no és suficient. Com podem interpretar el text de l'altre? Amb la lectura potser no sigui correcte. La violència no és interpretable, no dóna ni temps ni lloc.

Sóc partidari d'oblidar els estats nació i les seves cultures i dur a l'extrem la figura del ciutadà com a intèrpret, una mutació juridicopolítica. Al Japó, en lloc d'«entrar al monestir», es diu «deixar la casa»; la ruptura és més important que aquesta idea conservadora de comunitat que arrosseguem.

Crec que en el treball d'Azucena Vieites també hi opera això. L'Azucena utilitza els seus dibuixos com una zona d'interpretació. S'ha parlat d'agenciament feminista del seu treball, però a mi m'agrada veure'l com una cosa sense aquesta predeterminació. En el treball de dibuix de Vieites hi contemplo molts dels misteris de la reescriptura. La superfície de la còpia expandida no em

porta sinó a una zona més difícil que interromp la meva narració personal com a «interrupció de si per si», que diria Levinas.

D'altra banda, aquests treballs exemplifiquen a l'extrem la idea benjaminiana que la narració és una forma artesanal de la comunicació, i vull afegir-hi que el plural banal de les xarxes de socialització com a gran aura-paradoxa de l'escriptura postdigital és un tipus de terror.

G.P.: I, com que es tracta d'un projecte forjat a base de complicitat i d'afinitats que van sorgint al llarg del recorregut de la seva preparació, volia transcriure't un parell de frases del llibre de Belén Gopegui, *La escala de los mapas*, en el qual el protagonista de la novel·la busca insistentment un «forat» on refugiar-se, un «forat» on replegar-se amb el seu desassossec: «Si se establecieran formas de relación como corrientes subalternas. Y al despertar una presencia ondulada se aproximara al lecho, libre del esfuerzo sucesivo de las frases, de la gravedad concreta de la carne, como una temperatura.» I més endavant l'autora escriu: «Y, en último extremo, siempre cabe la posibilidad de afinarse en una manivela. Todo, ya te lo dije, es cuestión de escalas. Ante el trapecio que forma el reflejo del vino en el mantel, un hombre aumenta su escala y paralelamente reduce la escala del reflejo; se produce entonces un ámbito traslúcido, rosado, y el hombre puede morar allí.» És impossible no pensar en el teu vídeo *Confianza quería penetrar!*

J.P.: Gloria, he llegit molt Gopegui i no n'havíem parlat. Provocaré una mica: prefereixo Gopegui a Loriga, hahaha.

El títol d'un treball de 1989, *Puedo adivinar las temperaturas de mis invitados*, podria ser d'ella. *Confianza quería penetrar* és un vídeo, una cançó i una coreografia per a una mà. Va ser rodat en 16 mm i transferit a vídeo l'estiu de 2004. La cançó és molt anterior al vídeo, és una cançó compartida i apresada amb la Joana Cera. És veritat que en aquest vídeo s'hi acumulen moltes interpretacions, podria dir-se que es multipliquen, és un suport per a totes elles. Parla d'una sensorialitat no explícita, d'un aprenentatge no normatiu, d'una sexualitat fora de lloc, d'un riure de bromes ben cuidades, de l'amor desdramatitzat.

El que sembla que succeeix en el vídeo és que una mà masculina acaricia el pany d'una porta amb un protocol eròtic similar a una masturbació mentre una veu femenina canta la frase «confianza quería penetrar». És gairebé una cançó infantil, però l'activitat no ho és, i la frase, tampoc. Penetrar què i com, confiar en qui i quan, la porta que obre un espai està detinguda en el plaer del seu pany, és a dir, roman oberta com el desig de la cançó. Cançó i gestos són exercicis de naturalesa diferent. La càmera s'aproxima i allunya mirant l'acte, es mou personalitzada.

Fa un temps vaig fer un treball que considero que és el mirall d'aquest vídeo. Es tracta d'una intervenció sobre suports institucionals publicitaris, en concret sobre els suports de les marquesines de les parades dels autobusos. En elles s'hi llegia el text: «50% humor dramatitzat, 50% amor desdramatitzat». Era com una campanya publicitària sense mòbil aparent. El vídeo s'alimenta de la preocupació que subjeu en aquesta distribució percentual, una parada davant la velocitat dels nostres costums, una desobediència sensorial.

Respecte a Gopegui, existeix una sèrie d'obres sobre paper amb textos i fotografia de Juliao Sarmiento que m'agrada especialment, «What Makes a Writer Great (your House)», i que em recorda també la literatura de la Belén.

G.P.: Després de la rotunditat que plantegen les frases, el pas immediat i inevitable és ja la narració, que també en aquest cas pot diversificar-se en un seguit de propostes, difícils d'acotar. Per aquesta raó, només tres exemples ens introdueixen en aquest apartat i ens obren un món ple de suggeriments. Primerament tenim *Lectura de manos*, de Javier Codesal, un vídeo en el qual la imatge s'exposa com un text i qui observa esdevé protagonista, com si fossin les seves pròpies mans les que són llegides. A continuació, els cartells *Portrait* ('retrat'), d'Anne-James Chaton, recullen de forma obsessiva el que una persona pot portar a la seva bossa de mà; el text esdevé així un retrat personalitzat a través de la descripció dels objectes que l'acompanyen. Finalment, Zineb Sedira introdueix el diàleg entre dos membres de la seva família i ella mateixa, en un intent de posar de manifest les diferències generacionals a través de les tres llengües que han marcat els avatars de la seva família, obligada a subsistir a l'exili.

Les teves fitxes *Tragedia de las corporaciones*, que vénen a ser carnets d'identitat d'alguns dels teus protagonistes, així com els teus darrers vídeos, comporten tots ells una narració, que és textual però que ve puntuada de forma molt personal pel comportament i les accions dels seus protagonistes en els vídeos. Et podries referir a la importància de la narració en els teus treballs i quin procés segueixes per a la construcció de relats?

J.P.: *Tragedia de las corporaciones* és una obra de teatre que vaig escriure el 1999, quan ningú no podia preveure un col·lapse de l'economia com el d'aquests anys, però tinc el complex de *Cassandra*. En el text, el personatge ciutadà zoom diu: «L'acumulació flexible del capital, no m'ho crec.» Aquest treball parla també de com n'és de ressentida la intel·ligència masculina hereditària a través dels dos personatges masculins. És un treball que crec que no ha llegit ningú complet, excepte algunes dones.

Benjamin, a *El narrador*, arriba a dir que «el punt de naixement de la novel·la és el punt de solitud de l'individu desassistit de consell». El que vol dir Benjamin sobre la narració (arriba a dir que és un purgant moral) és que es pretén donar un consell. Si sumem això a les investigacions de Freud sobre els acudits, la teoria freudiana del Witz, es pot entendre com s'ha construït la desconfiança en la narració amb tanta tenacitat i quines són les intel·ligents però ruïnoses i fatalistes resistències que hi operen. Afortunadament, la literatura feta per dones ha impedit que aquesta resistència a la narració es cristal·litzés com imaginaven les energies de Sigmund Freud i Walter B.

Wittig, Clarice Lispector, Marguerite Duras, Christa Wolff, Julia Kristeva, Gary Jennings, Edith Södergran, Ana Hatherly o ballarines com Anne Teresa de Keersmaeker, amb qui també coincidim, han narrat sense inhibicions verticals, i des d'elles podem veure aquesta resistència com el que és: una operació desconfiada provinent de la crisi del relat oral.

A *Tragedia de las corporaciones*, vaig actuar com Duras en els seus films, que estan sempre doblats i reescrits a posteriori de la imatge rodada. A més, gairebé no hi ha plans. Ella parla d'un *bi-film*.

El que vull fer quan plantejo narracions en vídeo o amb dibuixos és precisament això que he après de la literatura d'elles i de la seva experiència amb l'escriptura: un suport no moral, aliè al consell, però confiant en la radicalitat d'allò ambigu com un actiu de la política i també com a antidòts davant la cultura de la fatalitat. En qualsevol cas, algunes amigues m'han despertat d'aquest somni dient que els meus treballs són moralistes com ho són Nanni Moretti o Erri de Luca. Ho admeto amb plaer.

G.P.: Considero que el projecte en si mateix esdevé una narració que es desplega en l'espai expositiu i, si utilitzo una de les teves referències continuades al llarg de la preparació del projecte, una densa «polifonia». Com tu mateix insisties, «de vuestros monólogos decido polifonías». És per aquesta raó que has volgut que el catàleg tingues una presència física en l'exposició i que ell mateix formés part d'aquesta narració visual que és l'exposició?

J.P.: Era molt important portar el catàleg a la sala. Estic comprovant que el públic d'art i els seus mitjancers no llegeixen pràcticament res del que exposen, tot i que els encanti comprar publicacions i llibres barats o no, és a dir, col·leccionar publicacions. M'ha passat que algun comissari m'ha programat sense llegir el que escric, per manca de temps entre l'estrès *electronicomail* i el treball institucional. Molts recreen aquesta resistència a la qual al·ludia i això és absurd perquè si es tracta de fer art és per tenir temps de llegir, com és el meu cas, hahaha. Deixant les ironies a banda, portar el catàleg a la sala té a veure amb una altra de les meves frases declaratives: «Escriure dempeus té gust de tinta». Intentarem que hi hagi una lectura de velocitat per a qui està dempeus i una altra, la pròpia del llibre. Diguem que amb el catàleg dins de l'exposició es tracta de fer un llibre de sala que ultrapassi el full de sala i que compti amb la cinètica del visitant, a qui considerem un intèrpret creatiu. Es podria arribar, doncs, a la idea d'un catàleg partitura.

G.P.: El pas següent en el nostre recorregut expositiu i la fita conceptual que presenta el projecte és arribar a la biblioteca, com a plataforma màxima de coneixement i, per fer-ho, recorrerem propostes com les de Joao Tabarra, en què la lectura practicada en un lloc estrany i oníric ens vol recordar que, com diu el mateix autor, «darrere l'humor s'amaga el conflicte»; la sèrie de vuit fotografies «Pensadores», de José Antonio Hernández-Díez, en la qual suma alta cultura i baixa, tot reconstruint noms de pensadors com Hume, Freud, Mao, Kant, Kafka, Hegel, Jung i Marx a partir de les inicials de les marques que, convertides en logos, veiem incorporats a sabatilles esportives. Junt amb aquestes obres, tu has decidit mostrar el teu darrer vídeo, *La voz contraria*, concebut especialment per a l'exposició. Podries explicar-nos en què consisteix aquest vídeo i quins vincles estableixes amb les peces abans esmentades?

J.P.: En l'exposició hi ha poca fotografia, crec que em succeeix quelcom estrany amb la fotografia documental, o no. Quan veig una fotografia de l'altre, veig un paternalisme inherent en l'autor i, al mateix temps, un altre de secundari en el públic. Això no em passa tant si veig un vídeo també documental, perquè són les veus les que pertanyen a l'altre i amb aquelles veus no hi ha paternalisme possible. D'alguna manera s'activen la «diferència» i, al mateix temps, irrompen en l'esfera necròfila de la representació cultural amb la pura vida animada, desactivant servituds. El treball d'Hernández-Díez em duu a pensar una cosa que em resulta el més terrible del planeta: la utilització de la cultura com a superfície, tan estesa avui. La sabatilla esportiva és la fi del món. Això i les contínues cites a pensadors sense detenir-se en una mínima pedagogia, el degoteig de noms entre curadors i artistes que permet que tot sigui una eterna superfície nominal —això és el feixisme postmodern, pura nominalitat. Existeix una cosa pitjor que la història criminal del pensament —broma sobre la filosofia—, que és el pensament per degoteig.

G.P.: El recorregut que va traçant el projecte havia de desembocar ineludiblement en el que seria apuntar —i mai millor emprat el verb *apuntar*—, perquè la dimensió del tema és inabastable: la biblioteca com a lloc real i metafòric en el qual es concreta el saber de la humanitat i, com a conseqüència dels moments que viu la nostra societat, l'ús i el qüestionament d'Internet com a «biblioteca virtual». Per aquests motius i ateses, com dèiem, les dificultats per aproximar-se a un tema d'aquesta envergadura, hem seleccionat tres treballs que, conjuntament amb la teva taula de documentació i el teu web (www.egolactante.com), que has renovat per a aquesta ocasió, apuntaran sucintament el tema. Juan Cruz i la seva peça *Translating Don Quijote* reuneix en 126 CD d'àudio la performance realitzada uns anys abans, durant la qual anava traduint en directe del castellà a l'anglès l'obra *Don Quijote*. Ara la presentació adquireix una estructura d'escultura minimalista, encara que ens evoca el caràcter titànic de la proposta: setanta hores traduint en directe. El dissenyador Nils Holger Moormann i la seva butaca mòbil, que alhora és biblioteca i que ens ofereix tots els elements per realitzar una lectura fructífera, seria l'exemple ideal d'una biblioteca particular de vuitanta llibres seleccionats per acompanyar-nos d'una forma molt personal. I, finalment, tenim la proposta d'Elín Hansdóttir, aquesta ja fora de l'espai expositiu i dispersa per les biblioteques de la ciutat de Lleida —com abans ja ho havia fet en altres ciutats. Els seus prop de mil llibres en blanc viatgen d'un indret a un altre demanant la col·laboració dels ciutadans, per tal de poder escriure un relat col·lectiu de la mà de personatges anònims que, amb les seves aportacions, donaran peu a una nova biblioteca, que també estarà a l'abast de tothom. Com veus tu aquest apartat i en quina mesura la teva taula de documentació i el web s'estructuraran i es relacionaran amb aquests treballs esmentats?

J.P.: Per a mi aquesta part és el punt en què es donarà una polifonia més gran. Cap il·lustració biogràfica es queda fora de la lectura, això és l'apassionant per a mi de la biblioteca. Alan Pauls, quan escriu sobre Borges i la seva funció necrobibliòfila; la manera de fer poesia i antipoesia d'E.E. Cummings, Nicanor

Parra, Ronald Kay o de Tomas Tranströmer; els arxius de lectura i les entrevistes de Heiner Müller quan es recuperava de la seva operació de cordes vocals, o les vacances de Jean-Luc Godard a Califòrnia, etc. es trobaran tant a la taula com al moble de Noorman i al web que ens servirà per expandir l'exposició.

Sí, això es desprèn del fet que si no es treballa en equip apareixen els monòlegs. Té a veure molt amb la qüestió de plaer i escriptura que Julia Kristeva planteja des de Roland Barthes: no és escriptura fins que no assegures una participació polifònica entre les línies.

No es tracta d'una cultivada acumulació d'arxius, no en seria mai capaç. Es tracta més aviat de cridar l'atenció sobre els diferents temps de cada lectura. Per això hi haurà un moble, una taula i un web de consulta disponibles, i una entusiasmada recopilació d'autors. A la taula manipularem, intervindrem i ens agenciarem de tots aquests llibres, Ester Partegás i jo. Al llarg d'aquests anys hem compartit moltes de les lectures que hi haurà a la taula, des de *Paare paseanten* de Botho Strauss a tot Paul Celan, fins i tot Hans-Georg Gadamer sobre Celan. Hahaha, una exageració. Ara toca saber per què vam llegir tant en un intent de fer un aterratge de lectures en una taula, poc filològic, molt biològic.

Existeix un treball recent de Mai Thu Perret que no hem col·locat a l'exposició per la seva complexitat i per manca d'espai, però que em sembla molt important i que d'alguna manera serà a la taula i en enllaços al web. Es tracta d'*An evening of the book*, un *remake* de l'obra soviètica del mateix nom, *agitprop* ara commovedor, una reconstrucció de l'escenografia i vestuari de Varvara Stepanova. Veure ara aquest document desplaçat del «gloriós futur» per al nou llibre soviètic i el seu context em fa pensar en l'amenaça del llibre digital i en la ideologia del major emmagatzemament com un nou horror.

G.P.: Després d'aquest recorregut minuciós per «Veu entre Línies» considero que alguns dels conceptes que ens preocupaven al principi s'han anat desgranant, i aquells punts de partida inicials, que contraposaven monòlegs i polifonies i que a tu tant et preocupaven, s'han aclarit. Hem pogut arribar a una de les propostes que em vas passar al principi: «si monologues, fes-ho polifònicament». Penso que aquesta seria una nova consigna que podria encapçalar tot el projecte.

J.P.: Un jardí seria perfecte per a una persona que passeja en monòleg — sigui assagístic, humor...—, i una plaça, el lloc on s'aconsegueix una polifonia, una il·lusió de comunitat, recurrent. Per això he fet el vídeo *Voz contraria* per a aquesta exposició, en què una parella assaja diferents formes de col·locació de llibres en un trineu que actua com a biblioteca.

Una conversación entre Javier Peñafiel y Glòria Picazo

Desde el punto de vista del comisario de exposiciones, enfrentarse a un nuevo proyecto de colaboración con un artista de características similares a dos proyectos anteriores ya realizados en el Centre d'Art la Panera, con Francisco Ruiz de Infante y Miquel Mont, supone un nuevo reto de comisariado y una nueva posibilidad de establecer complicidades. Y todo ello hay que hacerlo para intentar, una vez más, repensar sistemas establecidos con respecto a los modelos de exposiciones al uso y, muy especialmente, para mirar de introducir maneras distintas de tramar relaciones entre un artista, los artistas invitados, el comisario y el centro de arte, en un intento de hacer posible una intensa y fructífera plataforma de intercambio de conocimientos, opiniones y tomas de posición.

En esta ocasión, la invitación a colaborar en este tipo de propuestas a Javier Peñafiel ha venido motivada por causas distintas: en primer lugar, una idea inicial de hacer un proyecto expositivo que reflexionase sobre la cuestión del lenguaje y cómo este lenguaje toma forma, volumen, espacio y sonido en el ámbito de la creación contemporánea; en segundo lugar, el convencimiento de que el trabajo de Javier Peñafiel coincidía de lleno con las premisas iniciales del proyecto; en tercer lugar, la intuición que este artista era alguien suficientemente versátil para participar en una propuesta en la que las informaciones se comparten y debaten, las decisiones finales se tienen que consensuar y se participa de un protagonismo compartido en el que la complicidad se convierte en la base personal y profesional del proyecto.

Glòria Picazo: Conociendo los dos proyectos antes mencionados —«+ Insectos» con Francisco Ruiz de Infante y «Afinidades Electivas» con Miquel Mont—, me gustaría que nos dieras tu opinión sobre cómo recibiste esta propuesta de colaboración y qué dudas se te plantearon en el momento de ser invitado a exponer en una exposición que en un primer momento parecía ser individual, pero que en realidad termina siendo una exposición colectiva, en la que tú, como artista, y yo misma, como comisaria, trabajaríamos juntos para construir este proyecto, que hemos acordado titular «Voz entre Líneas».

Javier Peñafiel: Sinceramente, me entró un temor proporcional a la intriga intelectual —en complicidad— de tu propuesta. Me preocupaba mucho mi problema de pudor personal por incorporar mis trabajos en la investigación como «casos», algo que aumentó en las primeras semanas de conversaciones. Estando en Valparaíso, después de una representación de Olga Mesa en el Teatro Mauri, hablamos del trabajo de Francisco y de cómo llega a escenificar temporalidades con tanta eficacia. Hace unos días mantuve una conversación sobre el trabajo de Miquel, que siempre admiro. Me di cuenta de que hablaba

más de sus trabajos contigo que de la muestra que estábamos preparando. Son artistas que conozco bien, admiro vuestras propuestas para la Panera. Esta operación que propones la vivo en realidad como una inversión del efecto exhibicionista de las muestras personales. Pone en crisis comparativa mi propio trabajo, se trata de disolverlo y suspender temporalmente sus pretensiones para localizarlo en común y llegar a la propuesta polifónica por complicidades; me parece una feliz idea. Si además hablamos polifónicamente, entrelineado, más difícil.

G.P.: Si nos adentramos ya en los contenidos de «Voz entre Líneas», en mi caso siempre he visto el proyecto como un abanico amplio de posibilidades que cubriría desde la palabra, desglosada en palabra escrita, palabra negada, palabra sonora y palabra silenciada, avanzando hacia las palabras que conforman el nombre del artista, en una afirmación clara y concisa del yo del artista, para pasar a la frase, el deseo, la consigna y la noticia y seguir con la consecuencia lógica de estos puntos mencionados, como es la narración. Una narración que a su vez puede ser una canción, un monólogo, una polifonía o, incluso, una voz silenciada. En el otro extremo del abanico encontramos el libro y la biblioteca como el lugar en el que la suma de conocimientos se hace evidente físicamente. Me gustaría que tú también dieras tu punto de vista sobre las premisas máximas que crees que están contenidas en este proyecto.

J.P.: Sí, la voz de palabra, la voz publicada, editada, interpretada como imagen. Tengo la idea un tanto excéntrica de que cada palabra es pronunciada de manera diferente en cada ocasión.

Mladen Dollar relata en su libro *Una voz y nada más* un chiste de unos soldados italianos en una trinchera. Al oír la voz del oficial ordenando un ataque, dicen: «Che bella voce», y permanecen paralizados en la escucha. Esa desobediencia de la orden de la voz y la comprensión de su belleza para desobedecer me parece un buen punto de partida para ser «la polifonía».

Hay una manía hegemónica que piensa la oralidad como algo perteneciente al pasado, al mundo anterior, como si ya todo fuera digitalidad visual. Esa broma de los soldados, que habla de belleza y supervivencia, me parece un buen lugar desde donde exponerse y está en más de uno de los trabajos reunidos en «Voz entre Líneas». Hemos hablado bastante de las diferencias entre archivo y biblioteca y hemos preferido las lecturas; se ha hecho algo prioritario: la interpretación de la escritura.

Estos días he vuelto a leer en común «Agencia de Intervención en la Sentimentalidad», de 1997, un trabajo en el que recopilé voces, declaraciones que luego convertía en relatos muy respetuosos con quien me confiaba su relato y que devolvía para que introdujeran mentiras en su interior. Me ofrecía como un escriba, con iniciativa pero interlineado; como ahora, en esta investigación con trabajos ajenos y coincidentes.

G.P.: El primer ámbito que encontramos en el proyecto es el de las palabras, afirmadas o negadas, que, combinadas, llegan a construir frases, a hablar entre líneas, a acumularse visualmente simulando una posible situación babélica. Frases tuyas como «minimizando daños»,

«violencia sostenible» o «confianza quería penetrar», de tu vídeo *Mosquito de ensayo*, conviven con las frases publicitarias de Matt Siber que flotan en el aire porque han perdido el soporte técnico o de display que les daban presencia física, a la vez que tus «áster egos», los «egolactantes», participan de esta afirmación del yo, que también reencontramos en Perejaume, cuando la «Signatura» es la protagonista absoluta y única de la obra. ¿Qué reflexiones añadirías tú a este diálogo inicial que hace de pórtico al proyecto?

J.P.: Jon Fosse, el autor teatral noruego, explica que tanto la negación como su afirmación de la firma son posibilidades de la misma palabra; «escuchar una palabra muda» es una escritura escénica que desplaza al texto de la cultura a la creatividad, dice, y ésa para mí es una declaración importante en estos tiempos de pura gestión del arte.

Cuando relata su resistencia al teatro cultural me veo reflejado en mi resistencia a lo visual cultural, prefiero algo más «acusmático», es decir, voces de las que no sabemos mucho sobre su origen y poco sobre su procedencia. Eso creo que es lo que hace Perejaume en «Signatura», un proyecto de desaparición por afirmación que es una de las posibles maneras de sobrevivir a la ficción biográfica y a sus pesadillas del ego. Minimizando daños, ¿quiero firmar un estado de ánimo, una posición ética, o lo que quiero es desdramatizar un problema? Al afirmar eso en dos palabras y cerrarlo en la afirmación se retira su performatividad a una zona ambigua pero que está en conflicto con el cinismo de la multiinterpretación, algo bien distinto.

Las palabras espectrales de Siber operan en la misma dirección, nombrando una desaparición, igual que lo hacen algunos de los dibujos de Ester Partegás. En el caso de mis declaraciones, lo que parecen afirmar desde el ánimo entonado de la afirmación publicitaria es que su seducción es tan ambigua que no puede reconocerse qué es lo publicitado; se trata de la negación de la seducción mediante el formalismo de la poesía en dosis limitadas.

El egolactante que me acompaña desde 1997 es un resultado de esa infantilidad producida en nuestra sociedad a través del narcisismo del consumidor. Por un lado, los niños pierden la infancia prematuramente al mismo tiempo que los adultos infantilizan su firma de crédito. Muchos han pensado que el personaje egolactante actúa «como si yo», pero, a mi pesar, actúo «como si él». Sus apariciones son múltiples, mediante una web — *egolactante.com*—, vinilos, una pieza radiofónica y como muñecos, que era la primera idea que tuve y la última en realizar, en 2007, en su décimo cumpleaños, cuando puede comenzar a ser adulto infantil.

G.P.: Una consecuencia inevitable de este alud inicial de palabras la encontramos en el hecho de borrar el texto, de impedirnos la lectura, de acumular palabras y sobreponerlas hasta desfigurar su presencia e impedirnos su lectura. Así sucede con las piezas de Ignasi Aballí, en las que el texto de un periódico queda cortado para poner todo el énfasis en el espacio que queda entre las líneas, o sea, allí donde no hay texto y donde a menudo y de manera metafórica se aloja más contenido que en el mismo texto. Hay que fijarse más en lo no-dicho que en lo que es dicho; en el caso de Matias Faldbakken y su instalación hecha de cintas adhesivas, lo no-dicho aparece al repetir i sobreponer la palabra *slayer*

(‘asesino’). En un giro repetitivo e insistente el artista hace una transposición visual de un grito repetido con motivo de la guerra de Irak. ¿Cómo ves tú estas reflexiones sobre la palabra silenciada? ¿Piensas que en tu caso el silencio también acaba siendo un valor añadido?

J.P.: La mejor política nunca se anuncia personalmente. En el caso de Faldbakken, aparece esa preocupación camuflada por la tachadura, que en realidad es una acumulación que impide una lectura; en el caso de Aballí, es una incisión en la textura de la realidad publicada. Creo que Ignasi hace eso para desvelar que toda visibilidad incorpora una mentira, pero que el sentido final también miente, que lo falso no es lo contrario a lo verdadero, sino a lo que no tiene sentido, y que la realidad que emerge no es siempre de confianza. He pasado tanto tiempo leyendo a Clarice Lispector que creo que a veces repito muchas cosas leídas en ella, sin querer, en mis relaciones con humanos. Como dice Hélène Cixous de ella, «he leído un desencadenamiento de mensajes inestables». Observar los textos de Clarice tiene mucho de estas operaciones visuales sobre las palabras. Pero hay algo más que una función contra-dicción. Parece demostrar que no hay miedo de convivir con una realidad desconocida y que estamos biografiando historias desconocidas en toda la literatura para inhibirnos del cinismo de la apropiación de la realidad que hace la economía.

René Char hablaba de eso en un «poema pulverizado».

He dado un giro para responder a tu cuestión sobre el silencio de la palabra. Creo que no existe eso, al igual que no existe el silencio en la vida, todos somos ruidos. Pero sí la función silencio, que en la cultura es básica para desarrollar toda la larga tradición de negatividades, desde Nicolás de Cusa hasta la crítica a la astrología de Adorno. Quizá la escritura siga siendo el lugar máximo de la superstición secundaria; no me preocupa nada. Como decía el poeta de Curitiba Paulo Leminski, «materia é mentira».

Disculpa si me extiendo, pero esto me lleva a un personaje siempre interlineado en la literatura, Hamlet, que se encuentra citado por Cixous, en el caso de Clarice, ya que «Apocalipsis en la estación con Hamlet» es el título de una conferencia de Cixous sobre Lispector.

En un vídeo de Joao Tabarra titulado *Sea C* (tuve la felicidad de que me invitara como actor en ese proyecto), estamos viendo las ondas del Océano Atlántico colgados de unas rocas en un acantilado y reconocemos la llegada de autores con cada ola y vamos nombrándolos. El único que no es un autor es Hamlet, que es un personaje, pero viene también con los autores. Junto a él también nombramos a Rosa Luxemburg, la única revolucionaria que apareció entre las olas. No era casualidad que fueran los únicos que no tienen derechos de autor.

Si vemos las entrevistas en las que Heiner Müller recupera su voz después de una operación de cuerdas vocales —estarán también disponibles en la web y trabajadas en la mesa que compartiré con Ester Partegás—, la carencia de voz de Müller vendría a ser la optimización de la voz de Lispector. Donde él acude a una apropiación psicótica de la historia y metaboliza a Hamlet máquina, Clarice desimagina presentes en activo a partir de sus personajes extenuadamente observados.

Y acabo con la pregunta: en la primera parte de mi investigación respecto a esta exposición trabajé con el libro de María Zambrano *Claros del bosque*, con el capítulo bellísimo dedicado a las palabras. Al mismo tiempo, leía el de Mladen Dollar, *Una voz y nada más*. Lo hice porque son los libros más antagónicos posibles. También he tenido a Lispector y a Müller como una escena bipolar respecto al tema de la contra-dicción. María Zambrano habla de «borrar el usual decir» como una práctica de emboscada hacia el lenguaje, donde un cerco de palabras tendría lugar. En ese cerco me gusta colocar mis textos.

Tilda Swinton, antes de actuar en filmes tan llenos de palabras-silencio como los de Derek Jarman, escribía poesía. Dice que el músculo que utiliza para actuar no es diferente del que utiliza para escribir.

G.P.: A lo largo de la preparación del proyecto tú tenías muy claro que la palabra teatralizada, cantada, es decir, la canción, tenía que tener una presencia inevitable en algún momento del recorrido de la exposición. Finalmente, así ha sido, ya que la bienvenida al exterior nos la da una pieza de audio de Susan Philipsz, *Follow me*, y, como contrapunto, una nueva pieza de Perejaume, *La soprano M. Dolores Aldea interpretant la pintura*, un gesto silencioso por parte de la soprano que nos hace repensar la pintura desde otra óptica, como es habitual en el trabajo de Perejaume. ¿Por qué considerabas que la presencia de la canción era tan importante para el proyecto?

J.P.: Personalmente las canciones me han dado todo. Paso mucho tiempo escuchando canciones. En la mesa de trabajo que estará en la exposición hay información sobre actrices que leen canciones, como en el caso de Angela Winkler o Barbara Sukowa, y cantantes que cantan poesía, como Magdalena Kozena o Renée Fleming. Creo que lo que más feliz me hace es tener a alguien enfrente cantando o emitiendo una voz; me gustan los intérpretes. También los locutores, me gusta verlos. Continúo fascinado con esas voces que al cantar pierden la palabra para ser sólo voz. Se confía en lo que la música hace con las palabras, el público confía.

Los mapuches no tienen palabra alguna para música, pero tienen muchísimas para el silbido, para cada tipo de silbido.

Es terrible que para muchos la música sólo sea distracción, como lo era para Kant, por ejemplo, y él no tenía que convivir con la basura de calidad del MP3. Las canciones son inevitables en su función de transporte de palabras y dan un sentido vinculado a la lectura. Quiero citar una en concreto que he seleccionado para la mesa, *Melodié interdite de Serge Gainsbourg*, que acaba diciendo: «Lo que me recuerda esta melodía es estrictamente confidencial.»

La ironía se salva del cinismo en muchas canciones. En este caso es esa función de recuerdo que tiene la canción pegadiza, argumento del libro de Peter Szendy, *La filosofía en el jukebox*.

G.P.: Cuando preparábamos el proyecto descubrí una serigrafía de Rogelio López Cuenca, en la que la frase «vivir en los pronombres» aparecía sobrepuesta en la silueta de un típico chalet de clase media. La frase era, de entrada, muy sugestiva y lo suficientemente enigmática como para hacernos indagar en la serie de trabajos «Home Syndrome» a

la que pertenece. El siguiente comentario de Juan Antonio Ramírez nos introduce en el propósito del artista: «El juego lingüístico nos transporta más allá de la cita literal de Pedro Salinas en *La voz a ti debida*, o de la broma sociológica —en sintonía, tal vez, con el mensaje de una película de los años setenta como *Las verdes praderas*—, e introduce una dimensión filosófica al hecho de “vivir”: RLC nos hace caer en la cuenta, efectivamente, de que eso es algo que sólo puede acaecer en el ámbito pronominal, es decir, me concierne a mí (yo), a ti (tú), a él, etc.» Una serie de individualidades intuitas tras los pronombres personales que también podríamos buscarlas en tus frases que rodean una columna arquitectónica de la Panera: «sin palabras evidentes», «antagonista de voz», «una voz menos narcisista», «calmar un texto»... ¿Podrías hablarnos de estas frases tan rotundas que, ya sean habladas o escritas, puntúan insistentemente muchos de tus vídeos y de tus publicaciones, hasta convertirlas en una especie de eslóganes muy particulares y sumamente característicos de tu trabajo?

J.P.: Este verano me dolió la muerte de Ramírez. Aprecio mucho esa cita. Es posible que para desdramatizar mi condición de artista recurra al pensamiento, y no al revés, como resulta hegemónico. Es tan pesada la escena del patio de recreo de la experiencia psicológica dominante que escribir hace más exacto lo que quiero visualizar, y no al revés. Cuando escribí fantasmas para «Interzona», una idea de Manel Clot, imaginé cómo serían unas obras en préstamo —creo que entonces estaba imaginando esta exposición—, y en una de ellas digo: «El policía tiene la actividad, el cocinero tiene el narcisismo.» Era el título de una obra. Su formato era «un manual de costumbres» y había sido «cedida para su uso en los conflictos de ciudadanía». Intento pensar mis textos como asuntos que tienen cierta actividad escultórica respecto a la realidad que enuncian. Es decir, son enunciados desde un objeto que dejó de serlo inesperadamente. Es también una manera de politizar las palabras sin que dejen de ser palabras conmovedoras en el mismo intento. Intento que sea imposible reconocer un imperativo ideológico en mis grupos de «pocas palabras en relación mutua». El vídeo *monólogo jardín* es un resultado de todo esto. Se trata del encuentro con dos actores, Rita Só y Xavier Lastra, y una recopilación de sus reacciones, tras diversas lecturas en el caso de Rita, leyendo con dificultad las notas sacadas de contexto de *Madame Butterfly*, y también a Borges y a Bioy Casares. En el caso de Xavi, se trata de sus dramatizadas reacciones frente a la escucha de un número exagerado de mis textos.

G.P.: Como en estos tipos de proyectos expositivos en los que compartimos intereses, el aspecto de la afinidad de criterios en cuanto a la apreciación de determinadas obras surge sin premeditarlo, me hizo mucha ilusión que, muy avanzado ya el proyecto, plantearas incorporar la pieza de Harald Klingelhöller, *Con las letras de las palabras «La injusticia llama»*, que pertenece a la colección de la Fundació «la Caixa». De hecho, es un trabajo, el de este artista alemán, que durante una época observé con mucha atención. Me interesaba muchísimo esta forma de construir frases lapidarias i a la vez convertirlas en una escultura muy potente, en un momento, a mediados de la década de los ochenta, que, no podemos

olvidarlo, fue crucial para el desarrollo de la escultura, tanto en Europa como en los Estados Unidos. De hecho, la frase no se llega a leer nunca y sólo es el título de la pieza la que nos da la clave para entrar en el contenido conceptual.

En este momento del recorrido de la exposición, también encontramos otra propuesta de «texto esculturalizado». Se trata de *Nicks*, de Gustavo Marrone, en la que los *nick names* que circulan por la red utilizados por usuarios de webs gays acaban teniendo una presencia escultórica, en un giro extraño entre lenguaje, Internet y soluciones escultóricas, y en una ambivalencia entre significado y anonimato. Supongo que en tu caso, igual que a mí, esta presencia del texto hecha escultura es un aspecto que te ha interesado especialmente y tiene algo que ver con algún aspecto de tu trabajo.

J.P.: Las exposiciones que más me han interesado en el último año son de escultoras: Thea Dzorjadze, Micol Assaël y Mai Thu Perret. Y sucede que algunos de mis mejores amigos también lo son.

Klingenhöller me interesa tanto porque incluye en su trabajo cosas que parecen de imposible convivencia: la autonomía del minimalismo y lo referencial y narrativo del xix. He tenido la suerte de ver bastantes trabajos de él, en Sean Kelly, en Serralves, y me lleva a pensar algo que pertenece al campo de los juegos de palabras: cómo acceder y no acceder a una palabra sin sentido. Una voz entre líneas no garantiza un sentido, pero seguro que lo transporta, por eso su trabajo es imprescindible.

Gustavo Marrone es mi principal interlocutor sobre arte y literatura sudamericana, nada menos. Nos interesan cosas poco hegemónicas en la escena Barcelona y es alguien absolutamente malinterpretado por muchos. Su trabajo es similar operativamente a Klingenhöller, aunque no lo parezca. Por un lado, su objetivo es la crítica del sujeto como una cuestión biográfica y su correlativo narcisismo de mercado. Gustavo actúa en el problema de manera formal, por ejemplo instalando una escena de intercambio digital circulando entre las calles de una ciudad, de Porto Alegre, mediante una videoanimación, o, como ahora, en esta exposición, con una acumulación de *nick names* pintados. Al igual que en una serie de camisetas que alude a la eterna importancia de las familias universitarias en la economía y en la institución arte, hoy en día con tintes casi medievales, la provocación de Gustavo no se lee en sus primeras páginas, sino en el filo de la página que suele cortar por una incorrecta manipulación.

G.P.: Pasemos ahora a otro aspecto, que yo personalmente considero que es determinante en el proyecto «Voz entre Líneas». Una vez analizada la palabra como una especie de ente autónomo susceptible de diseminarse entre multitud de posibles contenidos, la frase en muchas de sus posibles ramificaciones se convierte en una parte primordial del recorrido de la exposición. Desde los deseos y plegarias expresados en papel y dejados en los templos japoneses, tal como podemos observar en la fotografía de Claudia Terstappen, hasta la frase contundente de Rubén Grilo, construida a partir de ocho fragmentos de frases extraídas de la prensa diaria y que, sumadas, construyen una historia que tiene como protagonista a un hombre al que la información lo desposee de

personalidad, pasando por las frases que, construidas y ordenadas a manera de partitura musical, nos presenta Jorge Macchi. Sus personajes también son anónimos, todos ellos protagonistas de escenas violentas, muertes y asesinatos, que terminan ordenados por Macchi como si de una partitura musical se tratara. Tú has querido relacionar estos trabajos con tus publicaciones *Violencia sostenible* y *Violencia transitable*, y construir, con las dos, un gran mural de imágenes y frases que, en su conjunto, acaban siendo una especie de grito de atención muy fuerte hacia el espectador. ¿Nos puedes comentar cómo ves tú tu trabajo en relación con estas obras mencionadas?

J.P.: La violencia no tiene como objetivo cambiar la realidad, sino simplemente eliminarla, la violencia nacional populista, el maltrato psicológico y físico que nunca deberíamos diferenciar de la exclusión social. Cuando con Àlex Gifreu decidimos hacer la serie de publicaciones *Violencia sostenible* y luego tú nos invitaste a continuar con *Violencia transitable*, teníamos mucho cansancio de tanto radical chic en Arte —quiero decir en la institución arte—, y creo que eso está también en las dos publicaciones. Ahora quiero plantear a Àlex la tercera parte, que se titulará *Violencia de intérprete*, porque vemos un nuevo autoritarismo en la escena, unas ganas bien machistas de averiguar qué es arte y qué no lo es, y también una violencia de todo lo contrario, de los activistas de lo banal, las dos caras de un mismo problema.

La obra de Macchi alude al público como posible intérprete de la realidad. Adoro en la música que se puedan interpretar los clásicos de tal manera que se pueda reproducir un estado de ánimo que era imposible por tanto formalismo y rigor en las partituras: Beethoven por Grimaud, Komitas por Sokolov o las maravillas de Pollini. Afortunadamente, en ese caso, son víctimas de los intérpretes. Imagina que esa operación emotiva de estos pianistas fuera posible en la interpretación del arte de cualquier década.

En cuanto a la interpretación de la escritura, he leído recientemente del filósofo chileno Pablo Oyarzún, que me recuerda a la operación de Macchi con la partitura, una relectura del argumento de Walter Benjamin en *El narrador*, en la que Oyarzún sugiere que la experiencia misma es devastadora, que es la experiencia misma la que sucumbe. En el trabajo de Macchi se está hablando de eso. Son operaciones en el desmentido de la experiencia, o eso me parece. En contraposición, el trabajo de Claudia Terstappen es oferente. El concepto de hospitalidad en Japón no es exactamente el mismo que en Occidente (boreal y austral), y ése también es un tema para un intérprete. Recuerdo dos lecturas sobre hospitalidad: *Palabra de acogida* de Derrida, una carta en la muerte de Levinas, un gran texto sobre la justicia, y el relato interconfesional de Pierre-François de Béthune sobre su experiencia en monasterios zen y la práctica de la hospitalidad.

¿Cómo interpretar una voz ajena? Cerrando los ojos solamente no es suficiente. ¿Cómo interpretar el texto del otro? Con la lectura quizá no sea correcto. La violencia no es interpretable, no da ni tiempo ni lugar.

Soy partidario de olvidar a los estados nación y sus culturas y llevar al extremo la figura del ciudadano como intérprete, una mutación jurídico-política. En Japón, en vez de «entrar en el monasterio», se dice «dejar la casa»; la ruptura es más importante que esa idea conservadora de comunidad que arrastramos.

Creo que en el trabajo de Azucena Vieites también opera eso. Azucena utiliza sus dibujos como una zona de interpretación. Se ha hablado de agenciamiento feminista de su trabajo, pero a mí me gusta verlo como algo sin esa predeterminación. En el trabajo de dibujo de Vieites contemplo muchos de los misterios de la reescritura. La superficie de la copia expandida no me lleva sino a una zona más difícil que interrumpe mi narración personal como «interrupción de sí por sí», que diría Levinas.

Por otro lado, estos trabajos ejemplifican al extremo la idea benjaminiana de que la narración es una forma artesanal de la comunicación, y quiero añadir que el plural banal de las redes de socialización como gran aura-paradoja de la escritura postdigital es un tipo de terror.

G.P.: Y, como se trata de un proyecto forjado a base de complicidad y de afinidades que van surgiendo a lo largo del recorrido de su preparación, quería transcribirte un par de frases del libro de Belén Gopegui, *La escala de los mapas*, en el que el protagonista de la novela busca insistentemente un «agujero» donde refugiarse, un «agujero» donde replegarse con su desasosiego: «Si se establecieran formas de relación como corrientes subalternas. Y al despertar una presencia ondulada se aproximara al lecho, libre del esfuerzo sucesivo de las frases, de la gravedad concreta de la carne, como una temperatura.» Y más adelante la autora escribe: «Y, en último extremo, siempre cabe la posibilidad de afinarse en una manivela. Todo, ya te lo dije, es cuestión de escalas. Ante el trapecio que forma el reflejo del vino en el mantel, un hombre aumenta su escala y paralelamente reduce la escala del reflejo; se produce entonces un ámbito traslúcido, rosado, y el hombre puede morar allí.» ¡Es imposible no pensar en tu vídeo *Confianza quería penetrar!*

J.P.: Gloria, he leído mucho a Gopegui y no habíamos hablado de ello. Voy a provocar un poco, prefiero a Gopegui que a Loriga, jajaja.

El título de un trabajo de 1989, *Puedo adivinar las temperaturas de mis invitados*, podría ser de ella. *Confianza quería penetrar* es un vídeo, una canción y una coreografía para una mano. Fue rodado en 16 mm y transferido a vídeo en el verano de 2004. La canción es muy anterior al vídeo, es una canción compartida y aprendida con Joana Cera. Es verdad que en este vídeo se acumulan muchas interpretaciones, podría decirse que se multiplican, es un soporte para todas ellas. Habla de una sensorialidad no explícita, de un aprendizaje no normativo, de una sexualidad fuera de lugar, de una risa de bromas bien cuidadas, del amor desdramatizado.

Lo que parece suceder en el vídeo es que una mano masculina acaricia la cerradura de una puerta con un protocolo erótico similar a una masturbación mientras una voz femenina canta la frase «confianza quería penetrar». Es casi una cantinela infantil, pero la actividad no lo es, y la frase tampoco. Penetrar qué y cómo, confiar en quién y cuándo, la puerta que abre un espacio está detenida en el placer de su cerradura, es decir, permanece abierta como el deseo de la canción. Canción y gestos son ejercicios de distinta naturaleza. La cámara se aproxima y aleja mirando el acto, se mueve personalizada.

Hace algún tiempo hice un trabajo que considero que es el espejo de este vídeo. Se trata de una intervención sobre soportes institucionales publicitarios, en concreto sobre los soportes de las marquesinas de las paradas de los

autobuses. En ellas se leía el texto: «50% humor dramatizado, 50% amor desdramatizado». Era como una campaña publicitaria sin móvil aparente. El vídeo se alimenta de la preocupación que subyace en esa distribución porcentual, una parada ante la velocidad de nuestras costumbres, una desobediencia sensorial.

Respecto a Gopegui, existe una serie de obras sobre papel con textos y fotografía de Juliao Sarmiento que me gusta especialmente, «What Makes a Writer Great (your House)», y que me recuerda también a la literatura de Belén.

G.P.: Después de la rotundidad que plantean las frases, el paso inmediato e inevitable es ya la narración, que también en este caso puede diversificarse en una serie de propuestas, difíciles de acotar. Por esta razón, sólo tres ejemplos nos introducen en este apartado y nos abren un mundo lleno de sugerencias. Primeramente tenemos *Lectura de manos*, de Javier Codesal, un vídeo en el que la imagen se expone como un texto y quien observa se convierte en protagonista, como si fueran sus propias manos las que son leídas. A continuación, los carteles *Portrait* ('retrato'), de Anne-James Chaton, recogen de forma obsesiva lo que una persona puede llevar en su bolso; el texto se convierte así en un retrato personalizado a través de la descripción de los objetos que lo acompañan. Finalmente, Zineb Sedira introduce el diálogo entre dos miembros de su familia y ella misma, en un intento de poner de manifiesto las diferencias generacionales a través de las tres lenguas que han marcado los avatares de su familia, obligada a subsistir en el exilio.

Tus fichas *Tragedia de las corporaciones*, que vienen a ser carnets de identidad de algunos de tus protagonistas, así como tus últimos vídeos, conllevan todos ellos una narración, que es textual pero que viene puntuada de forma muy personal por el comportamiento y las acciones de sus protagonistas en los vídeos. ¿Te podrías referir a la importancia de la narración en tus trabajos y qué proceso sigues para la construcción de relatos?

J.P.: *Tragedia de las corporaciones* es una obra de teatro que escribí en 1999, cuando nadie podía preveer un colapso de la economía como el de estos años, pero tengo complejo de *Cassandra*. En el texto, el personaje ciudadano zoom dice: «la acumulación flexible del capital, no me lo creo». Ese trabajo habla también de lo resentida que es la inteligencia masculina hereditaria a través de los dos personajes masculinos. Es un trabajo que creo que no ha leído nadie completo, excepto algunas mujeres.

Benjamin, en *El narrador*, llega a decir que «la cámara de nacimiento de la novela es la soledad del individuo desasistido de consejo». Lo que quiere decir Benjamin sobre la narración (llega a decir que es un purgante moral) es que se pretende dar un consejo. Si sumamos eso a las investigaciones de Freud sobre los chistes, la teoría freudiana del Witz, se puede entender cómo se ha construido la desconfianza en la narración con tanto empeño y cuáles son las inteligentes pero ruinosas y fatalistas resistencias que operan sobre ella. Afortunadamente, la literatura hecha por mujeres ha impedido que esa resistencia a la narración se cristalizara como imaginaban las energías de Sigmund Freud y Walter B.

Wittig, Clarice Lispector, Marguerite Duras, Christa Wolff, Julia Kristeva, Gary Jennings, Edith Södergran, Ana Hatherly o bailarinas como Anne Teresa de Keersmaecker, con quien también coincidimos, han narrado sin inhibiciones verticales, y desde ellas podemos ver esa resistencia como lo que es: una operación desconfiada proveniente de la crisis del relato oral.

En *Tragedia de las corporaciones*, actué como Duras en sus filmes, que están siempre doblados y reescritos a posteriori de la imagen rodada. Además, casi no hay planos. Ella habla de un *bi-film*.

Lo que quiero hacer cuando planteo narraciones en vídeo o con dibujos es precisamente eso que he aprendido de la literatura de ellas y de su experiencia con la escritura: un soporte no moral, ajeno al consejo, pero confiante en la radicalidad de lo ambiguo como un activo de la política y también como antídotos frente a la cultura de la fatalidad. En todo caso, algunas amigas me han despertado de ese sueño diciendo que mis trabajos son moralistas como lo son Nanni Moretti o Erri de Luca. Lo admito con placer.

G.P.: Considero que el proyecto en sí mismo se convierte en una narración que se despliega en el espacio expositivo y, si utilizo una de tus referencias continuadas a lo largo de la preparación del proyecto, una densa «polifonía». Como tú mismo insistías, «de vuestros monólogos decido polifonías». ¿Es por esta razón que has querido que el catálogo tuviera una presencia física en la exposición y que él mismo formara parte de esta narración visual que es la exposición?

J.P.: Era muy importante llevar el catálogo a la sala. Estoy comprobando que el público de arte y sus mediadores no leen prácticamente nada de lo que exponen, aunque les encante comprar publicaciones y libros baratos o no, es decir, coleccionar publicaciones. Me ha sucedido que algún comisario me ha programado sin leer lo que escribo, por falta de tiempo entre el estrés *electrónico-mail* y el trabajo institucional. Muchos recrean esa resistencia a la que aludía y eso es absurdo porque si se trata de hacer arte es para tener tiempo de leer, como es mi caso, jajaja. Dejando las ironías aparte, llevar el catálogo a la sala tiene que ver con otra de mis frases declarativas: «Escribir de pie sabe a tinta». Intentaremos que haya una lectura de velocidad para quien está de pie y otra, la propia del libro. Digamos que con el catálogo dentro de la exposición se trata de hacer un libro de sala que ultrapase la hoja de sala y que cuente con la cinética del visitante, al que consideramos como un intérprete creativo. Podría llegarse, pues, a la idea de un catálogo partitura.

G.P.: El paso siguiente en nuestro recorrido expositivo y el hito conceptual que presenta el proyecto es llegar a la biblioteca, como plataforma máxima de conocimiento y, para hacerlo, recorreremos propuestas como las de Joao Tabarra, en las que la lectura practicada en un lugar extraño y onírico nos quiere recordar que, como dice el mismo autor, «detrás del humor se esconde el conflicto»; la serie de ocho fotografías «Pensadores», de José Antonio Hernández-Díez, en la que suma alta y baja cultura, reconstruyendo nombres de pensadores como Hume, Freud, Mao, Kant, Kafka, Hegel, Jung y Marx a partir de las iniciales de las marcas que, convertidas en logos, vemos incorporados en zapatillas deportivas. Junto con estas obras, tú has decidido mostrar tu

último vídeo, *La voz contraria*, concebido especialmente para la exposición. ¿Podrías explicarnos en qué consiste este vídeo y qué vínculos estableces con las piezas antes mencionadas?

J.P.: En la exposición hay poca fotografía, creo que me sucede algo extraño con la fotografía documental, o no. Cuando veo una fotografía del otro, veo un paternalismo inherente en el autor y, al mismo tiempo, otro secundario en el público. Eso no me pasa tanto si veo un vídeo también documental, porque son las voces las que pertenecen al otro y con esas voces no hay paternalismo posible. De alguna manera activan la «diferencia» y, al mismo tiempo, irrumpen en la esfera necrófila de la representación cultural con la pura vida animada, desactivando servidumbres. El trabajo de Hernández-Díez me lleva a pensar algo que me resulta lo más terrible del planeta: la utilización de la cultura como superficie, tan extendida hoy. La zapatilla deportiva es el fin del mundo. Eso y las continuas citas a pensadores sin detenerse en una mínima pedagogía, el goteo de nombres entre curadores y artistas que permite que todo sea una eterna superficie nominal —eso es el fascismo posmoderno, pura nominalidad—. Existe algo peor que la historia criminal del pensamiento —broma sobre la filosofía—, que es el pensamiento por goteo.

G.P.: El recorrido que va trazando el proyecto tenía que desembocar ineludiblemente en lo que sería apuntar —y nunca mejor utilizado el verbo *apuntar*—, porque la dimensión del tema es inalcanzable: la biblioteca como lugar real y metafórico en el que se concreta el saber de la humanidad y, como consecuencia de los momentos que vive nuestra sociedad, el uso y el cuestionamiento de Internet como «biblioteca virtual». Por estos motivos y dadas, como decíamos, las dificultades para aproximarse a un tema de esta envergadura, hemos seleccionado tres trabajos que, conjuntamente con tu mesa de documentación y tu web (www.egolactante.com), que has renovado para esta ocasión, apuntarán sucintamente el tema. Juan Cruz y su pieza *Translating Don Quijote* reúne en 126 CD de audio la performance realizada unos años antes, en cuya duración iba traduciendo en directo del castellano al inglés la obra *Don Quijote*. Ahora la presentación adquiere una estructura de escultura minimalista, aunque nos evoca el carácter titánico de la propuesta: setenta horas traduciendo en directo. El diseñador Nils Holger Moormann y su butaca móvil, que ahora es biblioteca y que nos ofrece todos los elementos para realizar una lectura fructífera, sería el ejemplo ideal de una biblioteca particular de ochenta libros seleccionados para acompañarnos de una forma muy personal. Y, finalmente, tenemos la propuesta de Elín Hansdóttir, ésta ya fuera del espacio expositivo y dispersa por las bibliotecas de la ciudad de Lleida —como antes ya lo había hecho en otras ciudades—. Sus cerca de mil libros en blanco viajan de un lugar a otro pidiendo la colaboración de los ciudadanos, para poder escribir un relato colectivo de la mano de personajes anónimos que, con sus aportaciones, darán pie a una nueva biblioteca, que también estará al alcance de todos. ¿Cómo ves tú este apartado y en qué medida tu mesa de documentación y la web se estructurarán y se relacionarán con estos trabajos mencionados?

J.P.: Para mí esta parte es el punto donde va a darse una mayor polifonía. Ninguna ilusión biográfica se queda fuera de la lectura, eso es lo apasionante para mí de la biblioteca. Alan Pauls, cuando escribe sobre Borges y su función necrobibliófila; la manera de hacer poesía y antipoesía de E.E. Cummings, Nicanor Parra, Ronald Kay o de Tomas Tranströmer; los archivos de lectura y las entrevistas de Heiner Müller cuando se recuperaba de su operación de cuerdas vocales; o las vacaciones de Jean-Luc Godard en California, etc., van a estar tanto en la mesa como en el mueble de Noorman y en la web que nos servirá para expandir la exposición

Sí, eso se desprende del hecho de que si no se trabaja en equipo aparecen los monólogos. Tiene que ver mucho con la cuestión de placer y escritura que Julia Kristeva plantea desde Roland Barthes: no es escritura hasta que no aseguras una participación polifónica entre las líneas.

No se trata de una cultivada acumulación de archivos, no sería nunca capaz. Se trata más bien de llamar la atención sobre los diferentes tiempos de cada lectura. Por eso habrá un mueble, una mesa y una web de consulta disponibles, y una entusiasmada recopilación de autores. En la mesa vamos a manipular, intervenir y agenciarnos de todos esos libros, Ester Partegás y yo. A lo largo de estos años hemos compartido muchas de las lecturas que estarán en la mesa, desde *Paare, passanten* de Botho Strauss a todo Paul Celan, incluso Hans-Georg Gadamer sobre Celan. Jajaja, una exageración. Ahora toca saber por qué leímos tanto en un intento de hacer un aterrizaje de lecturas en una mesa, poco filológico, muy biológico.

Existe un trabajo reciente de Mai Thu Perret que no hemos colocado en la exposición por su complejidad y por falta de espacio, pero que me parece muy importante y que de alguna manera va a estar en la mesa y en *links* en la web. Se trata de *An evening of the book*, un *remake* de la obra soviética del mismo nombre, *agitprop* ahora conmovedor, una reconstrucción de la escenografía y vestuario de Varvara Stepanova. Ver ahora ese documento desplazado «del glorioso futuro» para el nuevo libro soviético y su contexto me hace pensar en la amenaza del libro digital y en la ideología del mayor almacenamiento como un nuevo horror.

G.P.: Después de este recorrido minucioso por «Voz entre Líneas», considero que algunos de los conceptos que nos preocupaban al principio se han ido desgranando, y aquellos puntos de partida iniciales, que contraponían monólogos y polifonías y que a ti tanto te preocupaban, se han aclarado. Hemos podido llegar a una de las propuestas que me pasaste al principio: «si monologas, hazlo polifónicamente». Pienso que ésta sería una nueva consigna que podría encabezar todo el proyecto.

J.P.: Un jardín estaría perfecto para una persona que pasea en monólogo — sea ensayístico, humor...—, y una plaza, el lugar donde se consigue una polifonía, una ilusión de comunidad, recurrente. Por eso he hecho el vídeo *Voz contraria* para esta exposición, donde una pareja ensaya diferentes formas de colocación de libros en un trineo que actúa como biblioteca.