Los proyectos artístico-sociales de Craigie Horsfield (Inglaterra, 1949) suponen un verdadero reto que incide sobre nociones poco evidentes de la ciudad como texto en el que se escriben relaciones y afectos. Su vinculación con España se remonta a 1996 cuando, junto con Manuel Borja Villel, actual director del MNCARS, y el crítico Jean-François Chevrier, realizó en la Fundación Tàpies el proyecto *La ciutat de la gent*. En 2007, la exposición *Sobre la historia* –comisariada por Gloria Moure– en la Fundación Santander le permitió reflexionar sobre Madrid como un contexto plagado de relaciones. En su reciente visita al **CBA**, invitado de nuevo por Gloria Moure, ha querido compartir con nosotros esas reflexiones.

el arte del diálogo

ENTREVISTA CON CRAIGIE HORSFIELD

IÑAKI ESTELLA

FOTOGRAFÍA **EVA SALA / CRAIGIE HORSFIELD**

El año pasado, en la exposición *Sobre la historia*, mostraste una serie de retratos, con clara influencia de la pintura bar roca española, cuyos títulos eran los nombres de las per sonas retratadas, lo que facilitaba el reconocimiento (de hecho, yo descubrí a algunos conocidos). ¿En qué sentido es eso impor tante para ti?

El reconocimiento de las personas retratadas no es puramente casual; en realidad, es esencial. Cuando trabajo, no veo a los retratados como si fueran objetos aislados, sino como sujetos que están inmersos en una red de relaciones. Para mí, hacer fotografías supone un acto de comprensión mutua que requiere establecer un diálogo, y aunque a muchos de los fotografiados les pueda parecer banal –pues parece ser sólo parte de la preparación–, a mí me parece fundamental: en ese proceso encontramos nuestro lugar como actores, como protagonistas. El arte es una estructura social que construimos entre todos. Las distinciones entre público y privado me parecen inútiles; de hecho, llevo bastante tiempo intentando romper esa división: no es sólo que lo privado sea político, sino que somos seres sociales en todo momento, no hay ninguna puerta que cerrar detrás de nosotros y que nos permita estar solos. En las exposiciones la gente se fotografía con sus familias y amigos delante de sus retratos, y no es extraño que alguien reconozca a un amigo al que no ha visto en veinte años, recuperando así un contacto que parecía perdido. El reconocimiento es, pues, esencial: el arte actúa exactamente en ese espacio de reconocimiento y en esa relación en la que se genera un intercambio vital.

Éste es probablemente uno de los orígenes de tu idea de la imagen como lugar (*site*) del diálogo. A tra vés de tus fotografías se pueden establecer relacionales sociales, y a ello te refieres en el catálogo de tu exposición en el Jeu de P aume y en la Fundación Gulbenkian, ¿no es así?

Habría que hacer alguna precisión, ya que algunos teóricos piensan que la imagen actúa como un mecanismo con una función concreta, cuando no es así en absoluto. Creo que en el arte relacional el resultado no tiene tanta importancia, es un mero producto; es importante, sí, pero no tiene el efecto directo que algunos suponen. Es decir, el propósito principal de la obra tiene más que ver con hacer algo juntos, con algo que ocurre en esa relación y luego retorna. Las cosas que leemos o de las que discutimos –al margen de si estamos o no de acuerdo–, incluso las fotografías, tienen consecuencias, hacen que ocurran cosas ya que están insertas en ese proceso de creación de sentido del que todos formamos parte.

Otro concepto recur rente en tu obra es el de la ciudad como texto. A par tir de esta idea, me gustaría que me comentaras cómo se desar rolló el pro yecto que realizaste en Madrid en 2007.

La Fundación Santander y Gloria Moure querían exponer un proyecto artístico y social relacionado con Madrid. El problema es que había restricciones de tiempo muy importantes y si hay algo que este tipo de proyectos necesita es mucho tiempo. Muchos artistas invitados optaron finalmente por mandar sus obras directamente desde el estudio para desesperación de Gloria y de la Fundación, que veían cómo su propuesta de trabajar directamente con la ciudad se malograba. Pero yo no quise desvincularme de Madrid, así que me vine aquí a trabajar. Al llegar, me recibió Susana Gómez, una asistente de la Fundación muy joven que se vio inmersa en todo esto sin saber que este tipo de trabajo es algo tremendamente complicado e incómodo, que requiere hablar de los modos en los que cada uno habitamos y pensamos los lugares, y de cómo interactuamos en el espacio. Obviamente, se trata de una forma de trabajo que pretende evitar la imagen convencional del *fotógrafo turista* que va de un sitio a otro fabricando e imponiendo su interpretación personal de los lugares, relegando a un plano banal las negociaciones sobre las condiciones de vida, los modos en los que la gente se entiende,

Estación de Atocha, Madrid. Diciembre 2006, *2007*

las formas de convivencia colectiva… En suma, algo que está a años luz de lo que yo pretendo. En cierto modo, fue Susana la que me descubrió la ciudad introduciéndome en las relaciones, los afectos y amistades que la impregnan; todas esas cosas que no están escritas pero que son las que verdaderamente construyen el lugar y nos permiten pensar la ciudad desde un punto de vista no funcional ni reglado. Algo similar ocurrió cuando trabajamos en Barcelona, en el proyecto *La ciutat de la gent*: era 1996, una época en la que Barcelona estaba de moda, y las cuestiones que nos planteábamos estaban relacionadas con la democracia, los individuos y los efectos que un sujeto puede generar en la sociedad. Las respuestas que fuimos dando a estos cuestionamientos hicieron que el proyecto llegara a un punto muerto y por eso le pusimos fin. Algunos de los participantes, como Jean-François Chevrier, creían que si queríamos tener resultados concretos debíamos vincularnos a las instituciones existentes. Pero lo que se estaba haciendo desde las instituciones era dividir la ciudad en fragmentos: se considera que la ciudad es demasiado grande y complicada, por lo que se identifican y delimitan espacios y ámbitos en crisis sobre los que trabajar. Yo rechazaba esa idea porque creía que esos espacios cuyos problemas se pretendía solucionar de este modo volverían a estar en crisis después de algún tiempo, así que propuse un tipo de relación ajena a las instituciones y centrada en contextos de otro tipo. Aunque yo argumentaba que mi propuesta tenía efectos directos en el plano cotidiano, Chevrier rechazó mi posición porque la consideraba una declaración abstracta de buenas intenciones sin efectos concretos ni inmediatos.

Parece entonces que llegasteis a un punto de confrontación entre una concepción de las relaciones más reducida y cotidiana y otra de alcance más macro, de nivel institucional.

Exactamente. Lo que yo y otros argumentábamos era que no existía ninguna ruptura esencial en la continuidad entre lo cotidiano y esa otra relación más macro de la que Chevrier hablaba, que la conexión era total.

En tor no a esa continuidad o discontinuidad entre el individuo y lo público, en la exposición de la Fundación Santander me pareció que las fotografías de retratos contrastaban fuer temente con las fotografías de gran for mato que representaban multitudes

Calle Preciados, Madrid. Enero 2007, *2007*

> en discotecas y en la estación de Atocha. Estas imágenes me resultaron paradójicas: Atocha como el lugar del drama colectivo y las discotecas y el diver timento se mostraban como las interpretaciones más aceptadas de Madrid...

No estoy en absoluto de acuerdo, mi percepción de Madrid es muy diferente. Aunque parezca un tópico simplificador, lo cierto es que en Madrid comenzar relaciones es muy fácil, la gente es muy abierta y hay una acogida inmediata. Y no creo que sea sólo mi experiencia: he visto, por ejemplo, cómo el grupo que surgió tras aquel trabajo, unas treinta personas de todos los ámbitos profesionales, todavía sigue reuniéndose y conforma una comunidad. Creo que Madrid tiene unas cualidades sociales que permiten que surjan ese tipo de relaciones y que hacen de esta ciudad un lugar sumamente especial. Con todo, percibo en Madrid un gran problema generacional: la gente joven se siente bloqueada, siente que todo está ya fijado y que no hay nada que se pueda hacer, lo que les produce cierta frustración. Es algo que me pareció muy evidente en los debates en torno al tema del género: las feministas más jóvenes no parecían tener muy claro cómo ampliar o desarrollar sus reclamaciones, a pesar de que sus «hermanas» mayores no ganaron en todos sus frentes de lucha. Todo esto hace de Madrid un terreno especialmente interesante para indagar en las posibilidades que ofrece el lugar y que pueden desarrollarse a través de estructuras no institucionalizadas que piensen la ciudad de una manera poco convencional.

> Esa idea de aper tura de posibilidades de futuro contrasta con la ver tiente visual de tu trabajo, que posee referencias muy claras del pasado.

Hay que tener en cuenta dos cosas: primero, que el lenguaje que hablamos no es una invención nuestra ya que el pasado contribuye enormemente a nuestra forma de hablar y comunicarnos. Además, es importante tener en cuenta que la noción de vanguardia está en bancarrota y sólo tiene sentido como concepto histórico. La ruptura lingüística propia de las vanguardias no es muy distinta de la imagen dominante hoy día en nuestra sociedad, en la que hay una constante fragmentación de sentidos y de diferentes interpretaciones.

Con los nuevos medios, como Internet, se nos bombardea constantemente con multitud de fenómenos de entre los que tenemos que seleccionar. Frente a todo esto, creo que hay unas fuentes del pasado que constituyen un recurso compartido por una gran cantidad de personas, aunque muchas veces no se reconozcan. Añadiría un comentario, que parece apartarse del tema, pero guarda relación: nosotros mismos representamos ese pasado del que hablamos. Ayer mismo le estaba haciendo un retrato a un amigo, era difícil porque estábamos negociando juntos qué pasaba y, de repente, me miró con la típica cara de un Cristo de la pintura alemana de comienzos del siglo XVI. No era intencionado ni tampoco era un reconocimiento enteramente nuevo, sino que devenía novedoso repentinamente. Es un fenómeno que ocurre constantemente y que no constituye en absoluto un pastiche: en efecto, uno de los grandes peligros es, precisamente, hacer que el modelo fuerce esa asociación, modificar su cara, su cuerpo, ejerciendo un poder más patente incluso que en la pintura. Quiero pensar que eso no es lo que yo hago, que ese tipo de reconocimientos y asociaciones ocurren como en una conversación, en la que aparecen ideas y palabras de otras conversaciones, cosas que otros han dicho y que volvemos a contar nuevamente: simplemente, traemos experiencias del pasado al espacio en el que nos encontramos.

El discurso sobre la manipulación de las formas narrativas presupone que el público es idiota. Yo me niego –probablemente por razones políticas– a asumir esa idea.

Entrando más directamente en el tema del cur so que te ha traído aquí, la narratividad, y su relación con los nue vos medios de los que hablabas, se dice que éstos han transfor mado enormemente nuestra for ma de entender la historia y la memoria... Además, hay quien piensa que estas transfor maciones, a su vez, han modificado en profundidad la concepción que se tenía de la fotografía, que pasa de mantener una relación íntima con la memoria a tener una vida social, algo que se en vía y posee un tráfico social.

No creo que ésta sea una transformación tan importante, yo adoptaría una posición distinta. El debate no se está produciendo ahora por casualidad o capricho: desde los años setenta u ochenta estamos asistiendo a una crisis de la narratividad que persiste hoy día, una crisis relacionada con la idea de que la narratividad es manipuladora y alberga relaciones de poder evidentes. Las críticas y discusiones desembocaron en la propuesta de una narratividad consciente de sí misma, autorreflexiva y que eludiera el carácter funcional de la narratividad al uso, así como su capacidad manipuladora. La crítica de la narratividad convencional está hoy completamente aceptada. Sin ir más lejos, el mismo día que recibí la invitación del CBA, pude leer dos artículos en el *New York Times* que abordaban, según ese mismo modelo, los peligros de la narratividad. Básicamente, ambos sostenían que en Hollywood dominaban formas narrativas altamente manipuladoras que representaban las ambiciones hegemónicas de Norteamérica. Por supuesto, esto no es ninguna novedad: lo que me llama la atención es que se trata de un discurso que presupone que el público es idiota. Yo me niego –probablemente por razones políticas– a asumir esa idea, no creo que seamos tan manipulables como sugieren esos planteamientos. Todos tenemos la capacidad de leer entre líneas, de interpretar y pensar el mundo a través de lo que percibimos, leemos o vemos en televisión. Por supuesto, no estoy negando la posibilidad de la manipulación, pero creo necesario subrayar y divulgar la idea de que interpretamos a través de lo que percibimos. Sin duda abundan los argumentos que nos llevan a pensar que estamos moldeados por los medios de comunicación y que la verdad se ha difuminado completamente. Son ideas muy presentes en el contexto de Internet, en donde parece haber un océano de información que se presenta en igualdad de condiciones y desdibuja la distinción entre lo verdadero y lo falso. Creo que este tipo de interpretaciones sobre los nuevos medios constituyen una ampliación de los debates en torno a la narratividad.

En claro contraste con estas ideas, últimamente se ha estado produciendo cierta redención de la narratividad que desarrolla su faceta más crítica. Hace poco recibí una invitación de unos comisarios de Nueva York para participar en una exposición en torno al documental, otro formato que ha pasado por una crisis y se ha transformado. Precisamente gracias a la crisis del documental, ha surgido la idea de que vivimos en un mundo en el que lo ficticio y lo fáctico se entrecruzan constantemente produciendo una suerte de *facción* que no debe ser motivo de preocupación, ya que es el pan nuestro de cada día. Este carácter problemático del medio se ha convertido en uno de los ejes más importantes de la producción de películas documentales en la actualidad, al asumirse la presencia de la perspectiva del autor como un hecho productivo. A partir de estas ideas, los comisarios de esta exposición de la que te hablo han pensado que la fuerza de esta

Exposición *Sobre la Historia*, Fundación Banco Santander , 2007

Javier Laporta, Calle Ser rano, Madrid. Enero 2007, *2007* / Elena Rodríguez, Calle Monser rat, Madrid. Diciembre 2007, *2008* / Álvaro García-V ilches, Calle Monser rat, Madrid. Diciembre 2007, *2008* / Alicia Bar rigüete, Calle Monser rat, Madrid. Diciembre 2007, *2008* / Alber to Nanclares, Calle Ser rano, Madrid. Enero 2007, *2007*

«nueva» narratividad es precisamente su parcialidad, la plena aceptación del hecho de que hay un narrador y, lo que es más importante, que el espectador es un sujeto activo e involucrado que construye su propio significado a partir de lo que ve. Así, la parcialidad, fragilidad e inconsistencia del narrador, que antes se pensaba como problema, se ha convertido en virtud, como también pasó a ser una virtud el hecho de que el narrador se limite a ofrecer al espectador un sentido particular del mundo, de forma que la interpretación surge como resultado de la acción conjunta entre narrador y espectador.

A principios de los no venta tú y otros (Cindy Sher man, Jeff Wall o Thomas Str uth) transfor masteis la fotografía al introducir la en el mundo del ar te contemporáneo. Incluso se hablaba de fotografía-cuadro para llamar la atención sobre cier tos elementos no vedosos que no se encontraban en la fotografía documental. Ho y en día, en cambio, la fotografía es y a un medio totalmente común en el mundo del ar te contemporáneo, lo ha in vadido todo.

Estoy de acuerdo. La transformación fue muy rápida, no sé si debido a nosotros; éramos muy pocos los fotógrafos que nos encontrábamos en esa línea de trabajo a finales de los ochenta. Lo que vino después atrajo todas las contradicciones, todas las imposibilidades y confusiones que la *fotografía como fotografía* conlleva, lo cual significó meterse en un campo terrible. Fue una absoluta catástrofe. Ya lo sospechaba antes, pero hace cosa de un año me resultó dolorosamente evidente que los términos en los que se planteaban los debates eran exactamente los mismos que en los años cuarenta: la única novedad era que ahora tenían lugar en el seno del arte contemporáneo.

¿Tal vez la introducción de la fotografía en el ar te contemporáneo vino acompañada de la necesidad de definir , de especificar, el medio fotográfico?

En los años sesenta y setenta la fotografía se empleaba dentro del arte como mero medio de registro documental para la performance o el arte conceptual, lo cual, en esencia, no transformaba su naturaleza, ni tampoco la del arte. Parecía tener la peculiaridad de no estar en ningún sitio, de encontrarse simultáneamente fuera y dentro del arte contemporáneo. A finales de los ochenta, la *fotografía como fotografía* ingresó en el mundo del arte, pero fuera del arte contemporáneo la fotografía no cambió nada, y en pocos años se convirtió en algo ubicuo. Hubo un momento en que se repensaron las posibilidades, a muchos niveles, de lo que podía hacer la fotografía, pero todo ello acabó en esa presencia masiva de la que hablas. En estos momentos soy más bien pesimista, creo que con ese período se cerraron posibilidades para un gran cambio que ya no creo que vaya a ocurrir; ahora está todo muerto.

Finalmente, volviendo al tema de las relaciones y la idea de comunidad, parece que ha y dos posturas enfrentadas, la del consenso y la del antagonismo. Tú pareces par tidario de la línea consensual.

Es un tema del que no he vuelto a hablar desde *La ciutat de la gent*. En aquella ocasión, Manuel Borja Villel y otros defendían la noción de antagonismo social, mientras que yo adoptaba una posición diferente –y que continúo defendiendo– centrada en la idea de consenso. Soy consciente de los problemas que implica el consenso, pero desconfío profundamente de las relaciones centradas en el antagonismo. Simplificándolo mucho, creo que, acertada o equivocadamente, asocio mi planteamiento con el pensamiento platónico, relacionado con la capacidad de dar sentido mediante el debate y la discusión. Los orígenes de nuestra cultura se encuentran en nociones como el diálogo, nuestra lógica es discursiva y las convenciones de nuestro pensamiento son antagonistas en su esencia. Aceptaría todas las consecuencias –incluso las más brutales, como el terrorismo– de la experiencia compartida y de la búsqueda común del entendimiento. Lo digo un poco a la brava, y habrá quien me acuse de construir una caricatura, pero me parece importante centrarnos en la idea de que deberíamos entendernos, y no quedarnos en la idea de conflicto.

Es una idea radical del diálogo.

Sí. Se trata de intentar trabajar entre nosotros, no de limitarnos a una lucha entre ideas opuestas. Creo que el pensamiento en sí mismo se hace entre todos, es algo que hacemos juntos, y no el resultado del poder o de la debilidad, de lo correcto o lo erróneo. Se debe a la propia lógica de estar juntos. Sé que suena idealista, pero estoy convencido.

© Iñaki Estella, 2008. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

Relation, Sydney, Fundación Gulbenkian, 2006 [con Carol Armstrong, David Ebony, Bracha Ettinger, Serge Guilbaut, Slavoj Zizek]

Working Through. A conversation between Bracha Lichtenberg Ettinger and Craigie Horsfield in Euridice Series, Nueva York, The Drawing Centre, 2001

Craigie Horsfield Im Gesprach / Conversation. Anthology of texts and conversations between Craigie Horsfield and others, Stuttgart, Wurtemburgischer Kunstverein, 1999

Amnesia. Collaboration and Responsibility. Conversation between CraigieHorsfield, Dirk Lauwaert, Erik Eelbode and Christoph Ruys, Bruselas, Palais des Beaux Arts, 1997

La Ciutat de la Gent. Conversación entre Craigie Horsfield, Manuel Borja-Villel y Jean-Francois Chevrier, Barcelona, Fundación Tàpies, 1996

The Lectures 1993. Two lectures by Craigie Horsfield, Rotterdam, Witte de With Centre for Contemporary Art, 1993

The Lectures 1992, Rotterdam, Witte de With Centre for Contemporary Art, 1992