



JAVIER NÚÑEZ GASCO | MANUEL EIRÍS
21.12.2012
por SONIA FERNÁNDEZ PAN

SONIA FERNÁNDEZ PAN | En una época que, si bien estimula la creatividad, lo hace casi siempre enlazándola con un pragmatismo funcional, ¿por qué decidisteis dedicaros al arte y cuál es, según vuestra experiencia, el potencial del mismo dentro de un contexto social que, como el arte, tampoco es estático?.

JAVIER NÚÑEZ GASCO | En mi caso, no ha sido tanto una decisión premeditada sino irme posicionando cada vez en la actividad en la que me siento más cómodo y tengo algo que decir, quizá por lo del dinamismo que comentas.

MANUEL EIRÍS | Para mí es una cuestión que tiene que ver con mi instinto, me gusta ser artista. El potencial del arte tiene que ver con la ética y las emociones. Su función es la de servir para descubrirnos a nosotros.

SFP | Se tiende a asociar el arte contemporáneo con un circuito dividido -engañosamente- en dos ámbitos: lo público de la institución y lo privado de la galería. Al mismo tiempo se percibe una voluntad por parte del propio arte -sobre todo de los artistas- de salirse de sus propias fronteras. Teniendo en cuenta que el arte es un dispositivo que traspasa lo espacial de unos lugares que lo protegen e impulsan, convirtiéndose en un espacio simbólico ¿es posible ejercer una práctica artística que esté "fuera del arte" o, por el contrario, esa división casi histórica entre "arte" y "vida" es una aporía constitutiva del arte contemporáneo?

JNG | Efectivamente, pero en cualquier caso, la teorización sobre la práctica artística y sus justificaciones no es una tema de trabajo que me interese especialmente, quizá sea la labor de críticos y comisarios. El trabajo del artista utiliza un código de expresión personal ajeno en la mayoría de los casos a esas disquisiciones.

ME | Si se puede ejercer una práctica artística fuera del arte, tanto como no artística figurando dentro de éste. Un fontanero puede no ser un artista pero, dependiendo del momento, sí puede ser más necesario y también más artista. Este puede hacer una escultura muy chula, pero sin la peana que le hizo el carpintero su escultura no se tendría en pie. Puede que dicha peana no tenga tanto arte, pero igual sí más duende. La idea sola no llega, esa es mi opinión, la factura también importa, claro pero, saber de ella también, quererla, que la ames con todos tus sentidos, no solo con el intelecto, que además no es un sentido.



1

SFP | Quizás como consecuencia de su inserción en el contexto académico, la práctica artística actual está atravesada por una considerable carga teórica que convierte al artista es una nueva modalidad de intelectual que vendría -resumiendo mucho- a accionar mediante la práctica teorías derivadas de otros ámbitos de pensamiento. ¿Es indispensable dicho conocimiento teórico para la práctica artística contemporánea? ¿Funciona el arte como un punto de confluencia y traducción de otras disciplinas, perdiendo aquella autonomía que muchos proclamaban como inherente al arte?

JNG | No, es una generalización que en mi caso creo que no se corresponde con la realidad, si bien es verdad que la exigencia de sobreexplicar y justificar el trabajo es cada vez mayor.



2

ME | El conocimiento teórico es indispensable, y el práctico, al menos para mí, también. Sobre la segunda pregunta, creo que el arte por su libertad permite todo eso, y eso es genial, porque es gracias a ella que a veces sea el primero en llegar a los sitios.

SFP | Lo metarreferencial es una constante en materia de arte, especialmente desde la aparición del arte conceptual. Esta autorreferencialidad constante podría potenciar la endogamia de una producción cultural en la que sus impulsores terminan por ser, a la vez, sus consumidores. ¿Cuál es el interés de un arte que habla constantemente de sí mismo o de los roles y funciones que ocupan los diversos agentes que conforman el contexto? ¿Es el espectador un interés real para el arte o termina siendo una excusa, especialmente desde políticas institucionales?

JNG | Este es tema de moda en el circuito artístico. Es lógico que si son las instituciones y agentes culturales los que validan el objeto artístico y actúan como filtro se tienda a la endogamia, pero la intencionalidad comunicativa persiste. Todo mi trabajo va dirigido a alguien, que por voluntad o sensibilidad comparta el código que utilizo, y casi en todas las obras el espectador es no sólo el destinatario sino uno de los materiales, nunca una excusa. En cuanto a las políticas culturales en el ámbito artístico, no me corresponde opinar.

ME | Cuando el espectador no es un interés real entonces lo expuesto no tiene sentido. Hace años se hizo en el CGAC una exposición sobre pintura impresionista, fue un claro ejemplo de cómo no tener en cuenta al espectador. Fue un éxito, pero se buscaban cifras no espectadores. El espectador es un interés real para el arte, claro que sí, y así lo demostramos entre todos, y lo bueno además es que para ese espectador el artista también tiene un interés real. ¿Que hay mucho por hacer? No lo niego, pero tampoco vamos a andar por ahí obligando a la gente.

SFP | En los últimos años se percibe una preeminencia del proceso por encima de un resultado que, muchas veces, funciona como residuo del primero, desembocando también en una estética del archivo y del documento. ¿Cuál es el papel del proceso dentro de vuestra práctica artística? ¿Cuál es la carga estética del documento?

JNG | Es cierto que es una parte importante, pero proceso y resultado es una misma cosa. Una obra terminada, es decir lo que se consideraría un resultado, es a la vez proceso en la obra siguiente. Asimismo, la definición de lo que constituye el objeto artístico y lo que constituye su documentación responden cada vez más a una simple cuestión de voluntad, como puedes ver, por ejemplo, en "Miedo escénico", uno de mis últimos trabajos.

ME | No entiendo mis piezas sin prestar atención al proceso, siempre lo he hecho. En todas ellas éste importa mucho, pero también me interesa que sean piezas, usar su poética. El documento o el archivo, puede ofrecer tantas posibilidades estéticas como la imagen o el objeto, según como se trate.



TANTEOS DE NARRADOR OMNISCIENTE |
Sonia Fernández Pan

A la hora de pensar el diálogo nuestra tendencia habitual es considerar que primero existe una cuestión a discutir alrededor de la cual se van emplazando unos interlocutores que serán los responsables de dotar de una existencia positiva a dicho debate. En todo

Prometeo | 2012 | HDV, color, sonido | 2'30''
V.O. Griego clásico con subtítulos en castellano
Intérprete: Patricia da Silva
Cámara: André Godinho
Sonido: André Godinho
Edición: Ramón Mateos y Javier Núñez Gasco
[img 1 y 2]

Once minutos y cuarenta y dos segundos patinando
2012 | Grabación con micrófonos de contacto editada en vinilo de 12'' a 33 r.p.m. | 11'42''
Instalación con tocadiscos, amplificador y dos altavoces
[img 3, 4 y 5]

ejercicio de hipótesis, parece que las ideas precedan siempre a la acción. La realidad de los acontecimientos demuestra, sin embargo, una actitud ostensiblemente contraria, siendo esas ideas que se manifiestan en todo diálogo una carrera de relevos expeditiva en la que sus interlocutores añaden piezas no siempre pronosticadas a la arquitectura del debate. Los diálogos que puedan producirse en el contexto de una exposición quizás sean de los pocos que se ajustan a ese modelo teórico en el cual el argumento va por delante de la argumentación. Quizás esto también sea otra verdad a medias. Porque, más allá de entrar en el intrincado asunto de cómo empieza el diálogo que toda exposición parece querer tantear, existen ejercicios expositivos que demandan explícitamente una extracción del argumento a posteriori. Cuando los proyectos de los artistas se presentan a ese interlocutor tan esquivo -también instalado en el terreno ilusorio de la hipótesis- que es el público del arte. O cuando incluyen en su propuesta textos como este mismo, donde quien escribe flirtea con la postura del narrador omnisciente para un diálogo entre dos artistas -y potenciales lectores anónimos- a quien se conoce gracias a la temporalidad en diferido de todo archivo.

A vista de pájaro, entre Javier Núñez Gasco y Manuel Eirís no habría muchos puntos de encuentro más allá del propio contexto artístico que los define como parte del mismo y que, en ocasiones muy concretas, puede presentarlos conjuntamente dentro ese enunciado



3

promiscuo que establece toda exposición. Lo que Manuel y Javier podrían decirse entre ellos quizás es algo que sólo los propios artistas saben. Lo que nos están diciendo a nosotros a través de la ventriloquia del arte, sin embargo, es algo que no sólo podríamos saber, sino un mensaje que nos corresponde descodificar. Para dicha descodificación podríamos buscar un lugar estratégico: el nodo de convergencia entre sus similitudes y diferencias. Porque cierto es que, bajo una mirada más atenta y desde la autorización vinculante del arte, hay puntos de contacto, tanto en la especificidad de proyectos particulares como en su lícita intromisión dentro de la heterogénea realidad constituyente del ser humano. La distancia entre la poética del espacio doméstico que trabaja Manuel Eirís y la dimensión pública de una experiencia individual burocratizada de muchos proyectos



4

de Javier Núñez Gasco es una distancia parcial, un procedimiento de aislamiento táctico de dos de los muchos aspectos que existen simultáneamente en nuestra vida. Somos la intimidad de los espacios que alguna vez nos habitaron, así como somos la prosaica épica de un sistema que nos convierte en datos

estadísticos y en documentos impersonales pero intransferibles. Somos huella y somos ruinas, tanto en pretérito como en futuro. Somos espacio privado porque somos espacio público.

El gesto minúsculo con el que Manuel Eirís persigue la historia que esconden los obje-



5

tos y los espacios privados una vez convertidos en ruinas, se acercaría sigilosamente a la actitud funeraria con la que Javier Núñez Gasco rinde homenaje a las obras de arte que quizás nunca tengan la ocasión de ser realizadas más allá de su existencia ilusoria como ruinas de un porvenir en incógnita. En ambos, la autoría es un proceso en el que el resultado cede su protagonismo a un desarrollo en pasado (Manuel Eirís) y en futuro (Javier Núñez Gasco). Así como en uno el espacio artístico funciona como desenlace de un trayecto estético, en el otro se comporta más como el principio y justificación de un recorrido que demanda explícitamente la atención de un público para el que el arte -también la vida- tiene mucho de teatro y de departamento administrativo.

La mitificación del talento del hombre a la hora de habitar los espacios con apenas cuatro elementos básicos demanda, por contrapartida, la acción desmitificadora hacia nuestra herencia institucional de lo sublime, el arte. Un arte que es capaz de recoger la poética de los restos y las paredes abandonados pero también apto para profesionalizar la mendicidad empresarialmente. Un arte que, gracias a cierta virtualidad del espacio expositivo, es capaz de ser, al mismo tiempo, platea para una tragedia en griego dentro de un museo de arte antiguo en el que una mujer embarazada sobre una peana declama el encadenamiento de Prometeo y plaza para la acción sonora de un skater que relata, tanto la erosión implícita en todo trayecto como la dureza de un espacio público con un radio de acción tan determinado como los surcos de un vinilo. Pero que también funciona como espacio para un diálogo en el que nadie, ni siquiera los propios artistas, tiene la última palabra.