

LA TREGUA

Tabacalera ofrece su espacio a un proyecto del artista Ángel Haro, (Valencia 1958) quién plantea una propuesta en la que interviene e integra la arquitectura interior, acentuando las huellas y texturas marcadas en el edificio por el tiempo. Haro, artista plástico con una dilatada experiencia también como director de arte y escenógrafo, actúa sobre el espacio de Tabacalera como si de una gran ópera se tratara, adentrándonos en una acción estética, articulada a través de diferentes lenguajes en continuo diálogo y autonomía. El espacio se presenta como un flujo narrativo, donde subyace una gran carga discursiva y vital.

El artista no guarda secretos, nos enfrenta desde el primer momento a una obra que nos recibe a modo de prólogo, una propuesta evocadora titulada *Obertura*. Esta pieza rotunda nos recibe fragmentada, al tiempo que conforma una unidad conceptual que nos presagia el mundo intencionadamente heterogéneo del artista.

El expresionismo de esta intervención multidisciplinar nos conduce por caminos de luces y sombras, transformando la expresión de las obras y del propio espacio.

Así LA TREGUA, esa tensa pausa, explora un conflicto circular que nos coloca simultáneamente en un punto de partida y de llegada. Una mirada múltiple que permite un “deambular” emocional por los diferentes espacios, con propuestas independientes que se suceden.

Angel Haro, este artista polifacético parte de la pintura para expandirse y convertirse en constructor de imágenes, objetos, volúmenes, arquitecturas de luz y sonido, creando paisajes abiertos de gran intensidad

1. Viendo tu trayectoria yo diría que siempre vuelves a la pintura con la misma fuerza con la que sales, como algo inevitable.

Si, la pintura es mi actividad nuclear. Para mi la mas compleja de todas, donde adquiero un compromiso mayor. No puedo evitar un grado de sufrimiento que intento esquivar para sentirme cómodo, pero es difícil. Sin embargo esa misma sensación viene acompañada de una excitación que no encuentro en ningún otro campo. Yo diría que hay algo primario y hasta telúrico en el acto de pintar que me atrae irresistiblemente. El encuentro con la materia, su temperatura, su densidad, su deslizamiento no dejan de asombrarme. La posibilidad de crear un

campo de naturaleza paralela a la realidad ejerce en mi un poder que sigue intacto desde la infancia. Recuerdo aún momentos de descubrimiento de un color concreto, con bastante precisión. Realmente disfruto mucho ahora que lo pienso, no solo pintando sino viendo pintura, visitando estudios de amigos etc.... teniendo en cuenta que es una actividad fuera de tiempo, quiero decir que no necesita “noticias” para producirse, se puede activar con algo muy lejano, muy insignificante o que se preste a poca conceptualización, pero que nace de una verdad intacta.

2. (Angel Haro, empezó muy pronto a dibujar y pintar, a construir todo tipo de objetos y aparatos mecánicos) Creo que desde que realizaste tu primera exposición individual con 17 años te has mantenido inquebrantable a pesar de lo difícil que es sobrevivir siendo artista en España. ¿Ha sido o sigue siendo un desafío, una convicción?

Esa convicción la tuve muy joven, pero ya sabemos como son las convicciones; se pueden esfumar con facilidad si estás abierto al mundo. Creo que la firmeza de mantenerme como artista me la sigue dando mi propia relación con la materia y el espacio. No encuentro nada que tenga el poder de absorberme tanto como la actividad creativa. Yo me considero un animal social, me gusta estar con gente, hablar, contagiarme.... Pero cuando estoy en el estudio enfrascado en una pieza no necesito a nadie, el reloj corre muy deprisa y me jode que suene el teléfono. Supongo que eso le pasa a la mayoría de los artistas. También hay un aspecto terapéutico, eso es obvio. Sinceramente, sin este trabajo no tendría la misma salud mental o por lo menos tendría menos capacidad de afrontar la realidad. Hace poco un amigo me preguntó si nunca había ido al psiquiatra, le contesté que lo hago todas las mañanas cuando entro en el estudio. Después está lo de vivir del arte, lo económico, “la carrera de la rata“ como le llama Gerard Lauzier.... Bueno, siempre he considerado esta actividad como un trabajo que requiere esfuerzo, capacidad de sufrimiento y saber gozar de los destellos de conocimiento que te ofrece. Creo que la paciencia y la práctica de la libertad mas radical son factores esenciales para compensar las dificultades. Haciendo balance ha merecido la pena. Aunque es cierto que en este país es especialmente difícil trabajar. Paradójicamente cuando sales al extranjero te presentan como un “artista español” usando el gentilicio a modo de adjetivo, eso implica ser heredero de una casta de creadores.

3. Tu infancia y adolescencia trascurrieron en París, en un entorno artístico. ¿Ha tenido esto algo que ver en tu decisión de ser artista? ¿Hay algún rastro de todo ello en tu obra?

Soy hijo de una generación que tuvo que salir de este país sin remedio. Mi padre además de ser un estupendo profesional de aeronáutica tenía pasión por el arte y me llevaba a los museos, también pintaba con otros aficionados. Recuerdo las

visitas al Louvre, los grandes cuadros de XIX, las salas de Egipto.... Tengo un recuerdo nítido de la primera vez que vi La Balsa de la Medusa de Gericault y aquellos impactantes cuadros históricos. Me parecía que habían sido pintados por gigantes extraordinarios, después me iba a casa e intentaba hacer algo parecido. En mi casa la creatividad era una aptitud muy apreciada, mi padre tenía amigos artistas o actores que pasaban por allí. Jean Paul Belmondo era uno de ellos, se conocieron en la huelgas de mayo del 68 y de vez en cuando venia a buscarlo, estaba empeñado en hacerlo actor. Un día fue con una comitiva a ver a Picasso para que apoyara a los huelguistas de la fábrica donde trabajaba y este les regaló una botella de Anís del Mono, esa botella vacía estuvo rondando años por casa, le llamábamos “la botella de Picasso”. Cuando años mas tarde vi sus cuadros cubistas me gustaba pensar que la botella pintada era la misma que teníamos nosotros. Esas cosas son impactantes para un crío. El París de los 60 era fascinante, incluso para un emigrante y mis padres no quisieron perderse ni que nos lo perderíamos. Ese es un tiempo vital para mi.

4. (Has trabajado en diversas ciudades de España como Madrid, Murcia, Valencia, Zaragoza, San Sebastián..... En Madrid has expuesto tus trabajos en la Galería Begoña Malone o en la galería Malborough, entre otros espacios. El año pasado pudimos ver una serie de audiovisuales que evocaban las pinturas negras de Goya, escenografías para la obra “El sueño de la razón” de Buero Vallejo, en el Circulo de Bellas Artes). Hacía tiempo que no te dejabas ver por Madrid, cuéntanos que has estado haciendo.

Como te decía, este país es complicado para un artista y hay que salir, buscar otros cauces. Durante este tiempo he afianzado la relación con galerías extranjeras, en Nueva York, Paris o Johannesburgo, alternándola con el trabajo de escenógrafo. La dirección artística en diversos proyectos cinematográficos me ha ayudado a abarcar el sistema de producción en términos industriales. Creo que actualmente es importante ese tipo de experiencias para un artista plástico porque te hace entender lo que significa el equipo y como relacionarse con el resto de oficios para poder conseguir un producto con una finalidad artística. Eso vale para el cine, la ópera o una producción plástica. Trabajé con Wim Wender en un proyecto donde el equipo tenía tres nacionalidades diferentes y por tanto tres sistemas de producción distintos, al final comprendes que no estás solo y que cualquiera de tus decisiones afecta al resto del proyecto y así pasa con cada persona que lo compone. Después he hecho ópera y teatro y aunque es un trabajo con más libertad creativa, la estructura es esencialmente la misma. Actualmente tengo una relación estrecha con algunas compañías de teatro contemporáneo. Cuando trabajo como escenógrafo aplico sistemas estéticos y soluciones que vienen de la plástica y cuando desarrollo un proyecto artístico personal, casi de manera instintiva, introduzco sistemas de producción que vienen de mi experiencia escénica. Al principio me preocupaba y ahora lo provocho, las fronteras creativas siempre me han atraído.

5. De tu experiencia por las ciudades donde has realizado proyectos, en cuál te resulta más estimulante trabajar?

Mi relación mas intensa actualmente es con África. He trabajado temporadas en el Sahara o en proyectos en Mozambique o Sudáfrica con varios artistas. Siempre que puedo visito la bienal DAKART en Senegal o la JOBURG ART FAIR de Sudáfrica donde trabajo con una galería. Lo que está pasando ahora en el continente es de una vitalidad asombrosa y los artistas recogen ese pulso. El arte africano contemporáneo tiene el latido de nuestras primeras vanguardias, pero aún no se ha perdido en la liturgia ceremonial de nuestro sistema de arte. La gente tiene una relación directa con sus artistas y estos aún no han creado el estatus de excepción que rige en este lado de la cultura. Esa es una experiencia que me ha aportado una relación mas física con las piezas, no sólo formalmente sino también dejando pasar ese lado emocional que tanta precaución nos provoca. Soy un apasionado de las vanguardias de entreguerras y empecé a viajar a África buscando el inicio de ese relato del siglo XX, y claro, he encontrado un continente bien distinto a lo que pudo ser el final del periodo colonial. Sin embargo no pretendo jugar a artista primitivo, soy consciente de ser un artista occidental y deudor de su “panteón cultural” como dice Peter Brook.

6. Tu obra mantiene un equilibrio pero también una tensión entre el espacio, la línea que atraviesa la luz, y la materia que construye espacios que acogen un mundo de sombras. ¿Eres consciente de esa relación?

Bueno, tal vez ahí está esa parte barroca que me conecta con el expresionismo. Me interesa el claroscuro, la sugerencia de las sombras, también su poder evocador que anula la necesidad de lo literal o explícito. El otro día viendo la sobrecogedora exposición LAS FURIAS en el Prado me di cuenta como Ribera o Tiziano introducen un subtexto pictórico con esas figuras en la penumbra que justifican ese excesivo espacio oscuro. En esas piezas, la tensión viene dada por la luz sobre los cuerpos y su disposición geométrica que atiende a la proporción del espacio. Me sobrecoge esa teatralidad, creo que hay mucha verdad emocional en esa “puesta en escena”.

7. La línea tiene mucha importancia en tu obra, veo brochazos firmes con negros incontestables. ¿Luchas?

No es una cuestión meramente expresiva. Tengo una formación técnica, abandoné los estudios de ingeniería pero me apasiona la geometría y los problemas de percepción. El espacio, tanto tridimensional como plano es un territorio que me interesa marcar, andar, medir, dividir. El trazo es una línea a la que se le imprime una decisión, una voluntad y en ese sentido me gusta que sea

preciso, que venga de un lugar y vaya a otro concreto. Es fundamental saber gestionar el espacio para proponer una certeza, una emoción, de otro modo el espectador se pierde y tu también. La silla del Papa Inocencio X de Velázquez está separada del fondo con una serie de trazos negros entrecruzados que recortan la figura. Esa es una decisión radical que funciona visualmente y da un carácter al personaje. Podríamos decir que el expresionismo abstracto germina en ese espacio. Me interesa “calentar “ la geometría con las inflexiones del gesto. Eso se percibe bien en África, como disponen todo un sofisticado sistema de estructuras y triangulación en su iconografía e incluso en su ingeniería primitiva, pero orgánicamente. Ese encuentro entre geometría y gestualidad transmite un palpito muy especial.

8. *“Los colores son el sufrimiento y la alegría de la luz”* dijo Goethe. En tu caso ese sufrimiento y alegría se componen de rojo, un color constante en tu obra.

Si, es un color al que acudo con frecuencia. Me resulta cómodo, percibir cómo suena en combinación con otros rojos, como un coro de voces. Lo asocio a la noche, tengo varias piezas que son nocturnos rojos. También produce una elevación interesante de los personajes, en escenografía lo he usado a veces. En la producción del Sueño de la Razón de la Compañía Ferroviaria, el espacio de Goya es un cuadrado rojo que funciona como un territorio de diferencia auditiva entre Goya y el resto de los personajes.

9. En psicología se asocia el rojo al peligro, al deseo, la violencia, el poder, la ambición, la ira.... ¿Cuál es tu carga simbólica?

No puedo decirte que sea ajeno a esas connotaciones pero realmente no pienso en ellas, prefiero reencontrarme con el color desde un punto de vista sonoro, me interesa su vibración.

10. Hablas con frecuencia de sonoridad, de ritmo, etc..... ¿Qué importancia tienen esos factores en tu obra?

El sonido es importante para mí, trabajo con ritmo y desde el ritmo. Creo que una buena obra debe “sonar” para poder hablarle al espectador y eso implica composición, silencio, contrapunto, etc..... No se puede concebir un espacio sin atender a su eco y al tipo de sonoridad que resulta cada vez que un elemento interviene en él. También es verdad que la música me apasiona y que su poder de transmisión es imbatible. Es la única actividad que nos permite hablarle a los dioses cara a cara.

11. Como artista vital has pasado por muchas etapas y experimentado a través de los diferentes lenguajes como el vídeo, la fotografía, el dibujo, la escultura, el grabado.

Tal vez sea una cuestión de curiosidad por los procesos, me interesan todos los que son susceptibles de producir imágenes, espacios, signos, etc. Son puntos de partida, herramientas con las que trabajar en función del proyecto. Eso no quiere decir que los conozca en toda su profundidad sino que rescato de cada uno lo que me sirve o necesito en ese momento. A la vez aprendo de esos lenguajes y me da pie a desarrollar otras piezas. No estoy abonado a ninguna herramienta concreta y considero que un lápiz está en el mismo rango de importancia que Photoshop, aunque tengan aplicaciones distintas y complementarias. Siempre he intentado trabajar en un contexto creativo, eso me llevó al diseño gráfico en los 80 y a la dirección de arte cinematográfica a principios de los 90. Aunque ya en 1987 participé en la primera muestra de “Video-Creación” del Ministerio de Cultura y en los talleres con fotógrafos del Círculo de Bellas Artes.

12. Eres un artista que valora el espacio, por eso creo que desde el principio era previsible que ibas a salirte del soporte tradicional de la pintura. Recuerdo que en la exposición “Talleres de Arte Actual” en el año 1991 que organizó el Círculo de Bellas Artes de Madrid presentaste unas piezas que claramente se situaban entre lo escultórico y la instalación. Podemos decir que ese es el principio en el que comienzas a expandir la pintura?

Se habla mucho de los límites de la pintura, a través de ese concepto de “pintura expandida” haciendo extensivo ese otro de “escultura en el campo expandido” de Rosalind Kraus. Creo que con intención de vincular la pintura con una idea de permanente evolución/transformación que siempre la devuelve al mismo sitio. ¿Qué son sino, las pinturas rupestres, la capilla Sixtina, o un paso de cebra que “pintura expandida”? Creo que la pintura ya nace expandida, solo que en un momento histórico se la repliega al interior de un bastidor, pero eso es una situación temporal. Hay un cuestionario que el escultor David Smith realiza para sus alumnos donde plantea la cuestión de los límites, de la siguiente manera:

¿Relacionas el tamaño de tu obra con tu talla física, o tu imaginación. Ese tamaño es tamaño caballete, tamaño mesa, tamaño habitación, o un desafío a la naturaleza?

En las culturas primitivas la pintura se usa para policromar figuras, fachadas o cuerpos, por tanto si la pintura vuelve a su espacio natural fuera del cuadro estamos cerrando un círculo. Prefiero verlo desde un prisma fotográfico como el de John Szarkowski en “Ventanas y Espejos”, pues veo mis cuadros como un fragmento seleccionado de un espacio mayor, o como lo que entra por una ventana. William Kentridge también habla de “lo que se ve por la ventana” al hablar de sus piezas. A veces el cristal de esa ventana tiene un efecto espejo y te devuelve tu propia mirada.

13. En el año 2012 realizaste “ECO DE CICLOPES” otro proyecto de intervención, esta vez en el interior de una mina de dimensiones espectaculares, en el contexto del festival del Cante de las Minas de La Unión. ¿Cómo lo afrontaste?

Ese proyecto nace del impacto que me causó entrar en la mina Agrupa Vicenta cuando se habilitó para su visita pública. La zona minera de La Unión es un paisaje brutal, víctima de una erosión de siglos debido a la actividad minera, que lo convierte en un espacio telúrico de dimensiones desorbitadas. Soy un asiduo paseante de ese paisaje que tiene toda la belleza de la catástrofe. Pensar en la vida de esos hombres y niños, sus condiciones de trabajo y toda la literatura, cultura musical y oral que emana de esa sierra me inspiraron para intervenir en ese espacio a 80 metros bajo tierra. Llevé la propuesta a la organización del festival del Cante de las Minas, les gustó y me puse manos a la obra. Se trataba de marcar un recorrido con las piezas a través del descenso hasta un lago de óxido que hay en la cota mas baja. Quería hablar del eco que hay en la mina, un eco terrible de una extraña belleza. Había algo operístico en aquellas dimensiones. Fue un trabajo difícil por las condiciones de la mina, hay una humedad interior del 70% con minerales en suspensión. Durante el montaje salíamos a la superficie con la boca llena de mineral. Sabía que la obra iba a sufrir un deterioro considerable, en un mes de exposición muchas de las piezas fueron atacadas por la humedad y los hongos empezaron a deshacer los soportes. Me imaginaba los pulmones de aquella gente y me estremecía.

14. ¿No crees que intervenir un espacio vacío que tuvo una historia, un uso y muchas vidas alrededor genera melancolía?

Si, los espacios vacíos tienen esa carga. No soy dado a creer en cosas paranormales pero es evidente que hay un peso en esos lugares que te contagia. El paso del tiempo es también el peso del tiempo y cuando trabajas en un espacio así no te puedes sustraer. En estos casos la obra debe entenderse con ese eco si no quiere convertirse en una interferencia. Por otro lado es tentador romper ese silencio... bueno, tal vez lo correcto sería dejarlos estar, no sé.

15. LA TREGUA, tiene un carácter multidisciplinar más espacial que “ECO DE CICLÓPES”. Dime como te has enfrentado a este proyecto y qué significa para ti poder trabajar con todos los elementos, en combinación con un espacio concreto.

Ante todo siempre es un reto enfrentarse a un espacio como el de Tabacalera. El poder de la arquitectura es grande, mas las texturas y las huellas que en si mismas son una propuesta evocadora. Cuando inicio un proyecto así procuro anotar cosas instintivas que aparecen en los primeros contactos. Después busco información, me documento y planteo una plan de intervención. Procuro trabajar con libertad siguiendo un argumento que actúa como vínculo entre las piezas y

el espacio. Configuro un guión que sin embargo no sigo al pie de la letra, pudiendo variar durante el proceso. Es vital que una pieza pueda sustituirse por otra, o que su posición en el espacio cambie con respecto a la primera idea. Una cosa es el proyecto en el papel y otra la relación física de las piezas que piden ubicarse de cierta manera. No me gustan los proyectos cerrados donde tengo que ejecutar sin sentir. He procurado hacer un recorrido donde el espectador se vaya implicando con las piezas y el espacio y para ello he acudido a soluciones más escénicas, si quieres. Hay un grado de teatralidad que me parece necesaria para generar esa evocación y eso lo soporta la iluminación y el espacio sonoro que son vitales en la propuesta, sin llegar a invadir el discurso. Es una manera de medirse con el espacio, no lo voy a negar, es un tipo de reto que me activa.

16. El título de esta intervención: LA TREGUA, nos lleva a un concepto con connotaciones conflictivas. ¿Podemos hablar en este caso de un aspecto político de tu obra?

Ya sabemos que todo arte es político pero como he dicho antes, mi trabajo no se activa con noticias aunque es innegable que como ciudadano me interesa la política. Sin embargo me gusta que las propuestas sean polisémicas, no quiero competir con el telediario ni pretendo ser mesiánico. Es insólito la facilidad que tenemos a veces para subirnos a un púlpito y marcar directrices, cuando apenas sabemos gestionar nuestras propias vidas. LA TREGUA puede ser un concepto geo político pero también es un estado íntimo, como un zumbido en las orejas que nos alerta de que algo está por llegar. Yo la defino como un multirrelato sobre el conflicto latente que nos ocupa a diario, y ese conflicto se puede producir a múltiples niveles. Hay experiencias personales, por pequeñas que sean, que a veces nos marcan más que las colectivas y ante eso no podemos hacer nada. Estamos hiper informados y retenemos de toda esa información la cuestión que más nos afecta, y muchas veces lo que nos está vibrando durante días no es lo que más alimenta nuestro programa ideológico. Hay quien tiene muy ajustado ese tipo de relaciones, yo en cambio no dejo de sorprenderme con qué tipo de cosas retengo. Tampoco voy a presentarme con ingenuidad, si instalo un naufragio en una sala sé perfectamente qué tipo de asociaciones puede producir, lo interesante es situarlo de forma que además de esas, se activen otras menos obvias pero que también están ahí.

17. Me gustaría para finalizar que me hablaras de alguna de las piezas y de su existencia dentro del conjunto de la instalación.

Tal vez la que da título a la intervención: LA TREGUA porque funciona como la piel-mapa-paisaje de ese relato. Es la pieza encargada de llevar al espectador por el recorrido como una espina dorsal y es la que más se compromete con el espacio. Es una pieza en la que el espectador tiene que desplazarse para poder leerla en su totalidad y trabaja por tanto con dos tiempos superpuestos, el que

implícitamente marca su ejecución y el tiempo del espectador al andarla. Rompe la relación de instantaneidad de la experiencia plástica acercándola mas a una partitura o a un relato donde el tiempo se convierte en un elemento ineludible. Tal vez ahí se encuentre “la pintura expandida” a la que te referías.

18. Pienso que a pesar del cariz escenográfico, este proyecto resume con soltura tu bagaje artístico.

Es cierto que al final uno siempre imprime sus obsesiones de manera mas o menos consciente en cada trabajo. En esta ocasión, debido al tipo de espacio y a las posibilidades de producción he podido desarrollar propuestas que otras veces han estado mas limitadas. También el riesgo ha sido mayor en el sentido de crear un hilo conductor a través de ellas sin caer en la literalidad. He querido trabajar cada espacio de forma autónoma a la manera de un libro de relatos. Cuando inicié el proyecto me inspiró sensiblemente un libro de Italo Calvino que leí hace años: “Si una noche de invierno un viajero”. Ahí el protagonista del relato es el propio lector porque es único vínculo que transita por todos ellos, aunque entre si estén conectados de forma poco ortodoxa. Me parece fascinante que un autor pueda hablar en distintos tonos y que no deje de ser él. En la vida no repetimos el mismo discurso constantemente, nuestro tono cambia según quien sea nuestro interlocutor, pero no dejamos de ser nosotros mismos. Reivindico el derecho de la pluralidad en el lenguaje y a la heterodoxia. Volviendo a la intervención, la finalidad era establecer un vinculo entre las piezas - estancias mas allá del ámbito formal, y que a pesar de todo hubiera unidad. Ese era el reto.

Julieta de Haro
Comisaria de la exposición