

GABRIEL PERICÀS
Interview

Francisco Salas: Gabriel, en tus proyectos el título juega un papel relevante que oscila entre lo descriptivo, lo significativo y lo digresivo, pasando, ocasionalmente, por una voluntad hermética. Une enorme langue, es el título de tu reciente exposición en PM8 ¿Por qué este título? ¿Qué conexiones estableces entre su elección y la nueva propuesta que vas a presentar en la galería?

Gabriel Pericàs: No sé si alguna vez te he contado la historia del cinturón. Llevo este cinturón desde hace muchos años. Siempre fue demasiado largo para mi cintura, tanto que tenía que anudar el sobrante sobre sí mismo para no llevarlo colgando. Abultaba y era molesto pero yo prefería conservarlo. Por si engordo, pensaba. Pero esa preocupación por invertir en el futuro cambió de repente tras una ruptura especialmente traumática con la que fue mi pareja durante casi 6 años. Dolido, pensé que ya no valía la pena y lo corté dejando sólo lo imprescindible para abrocharme. Como recordatorio de la necesidad de despreocuparme por el largo plazo, colgué el sobrante en la pared de mi estudio. Como una advertencia, como el que cuelga las cabezas de sus enemigos de una estaca para dar ejemplo. Parece una lengua, pensé al verlo. Pero el título no viene de ahí. La ruptura me había dejado muy triste y en un acto anti-terapéutico, prácticamente masoquista, decidí releer *Fragments de un discurso amoroso* de Roland Barthes. Una enorme lengua es la figura monstruosa con la que describe Barthes al amante que no cesa de hablar pese a no obtener respuesta. "El soliloquio me convierte en un monstruo: una enorme lengua." Al leerlo, inmediatamente me identifiqué. En lo personal, había tratado desesperadamente de convencer, discursivamente, a mi ex-mujer para que no me abandonase. Sin éxito. Y, en general, uno podría argumentar que gran parte de mi práctica como artista ha hecho del "hablar de más" una metodología. Este impulso se dedica eminentemente a producir algo así como un flujo de "discursividad" no solicitada, que a menudo decepciona, pues no arroja luz sobre el sentido de la obra. Yo lo relaciono con el amante desesperado, pero también con la figura del *heckler*, por ejemplo. Pues bien, para responder a tu pregunta, uno de los ejercicios para esta exposición consiste en tratar de sublimar este impulso en un protocolo de producción de objetos. Como generando un conjunto de trabajos producidos por medio de la incontinencia de esa lengua monstruosa.

FS: ¿Nos podrías hablar de este nuevo protocolo de producción como una pauta para quien no esté familiarizado con tu obra? ¿Es éste el eje articulador de tu propuesta...

GP: Digo protocolo porque lo leí recientemente a propósito de Jean-Luc Moulène. Pero no estoy seguro de estar utilizando el término correctamente. No lo sé, a mi entender, lo peculiar del protocolo es su inflexibilidad, su condición de programa. Es un procedimiento que se concentra en preestablecer unas condiciones a las que el material deberá someterse. La responsabilidad discursiva recae así sobre las condiciones y no sobre el producto. Además, da un rendimiento alto porque su puesta en práctica implica una tolerancia absoluta con la forma resultante. Pues bien, como te decía, en la exposición hay una serie de piezas que han sido producidas a partir de exacerbar esta incontinencia discursiva hasta sublimarla en una suerte de sistema de fabricación. Este gesto contribuye a complicar un problema al que me vengo enfrentando desde hace tiempo, que es la relación entre los dos principales productos de mi práctica: el habla y los objetos. No es ninguna novedad. Sin ir más lejos, ya utilicé una estrategia similar a ésta en una de las obras de *Elastische Luftsäulen*, la primera exposición individual que hice en la galería, hace dos años. Me refiero a *The invisible chair (Prototype #4)*, 2014, de la que las nuevas esculturas son un evidente *spin off*. Claro que se trataba de un contexto distinto en el que yo había estado estudiando el diseño de mobiliario moderno y quería hacer un comentario sobre esa obsesión por maximizar la ligereza que, a mi parecer, entendía los materiales como una condena. Fue entonces cuando vi en Los Angeles a un mago callejero que parecía estar sentado sobre el aire, como flotando, prescindiendo de la silla por completo. Esta escena me recordó a una imagen que había visto en un poster de la Bauhaus... No quiero extenderme mucho porque esta historia la explico en detalle en *Puff!*. Pero bueno, finalmente la obra consistió en fabricar y exponer el dispositivo mecánico imprescindible para llevar a cabo ese truco, como una suerte de caricatura de ese efecto modernista de sentarse sin silla. La intención era que fuese más complejo que esto pero, en fin, la pieza no se leyó como yo esperaba. Fue criticada como "un golpe bajo a los magos callejeros, que solo tratan de ganarse la vida como pueden". Decían que yo, habiéndome criado en una isla tan sometida a la industria turística debía "empatizar con su causa más que nadie". Mi perplejidad fue mayúscula, claro, pues ni la magia en general ni en particular los magos callejeros habían tenido demasiada relevancia en el desarrollo de la obra. "No puedes tachar de fraude aquello que facilita el sustento de un trabajador honrado" decían. En otras palabras, se recibió como un *spoiler*, como una revelación innecesaria y malintencionada de un artificio inofensivo. Menuda tergiversación interesante, pensé. Primero me acordé de Juan Muñoz

haciendo públicas las instrucciones para realizar trucos de cartas en *A Man in a Room Gambling*, de 1992, que en lo que a mi respecta es una de las mejores obras de arte de todos los tiempos. El guión de esta pieza contiene fragmentos del libro *The Expert at the Card Table* de S. W. Erdnase que a todas luces es un puro manual para tramposos! No en vano se vanagloria Muñoz: "Si no me equivoco, ocultar o encubrir datos está penado por la ley, pero no, en cambio, por los códigos que rigen el acto creativo." Pero me di cuenta de que en el enfoque de Juan Muñoz podía apreciarse cierto tono pedagógico, siendo generoso y alfabetizando sobre la prestidigitación. Mientras que mi enfoque fue visto por los críticos como una fiscalización gratuita del ejecutor del truco, como un intento de proporcionar evidencia material a un público que nunca solicitó ser desengañado. De modo que, en su lugar, me acordé de John Nevil Maskelyne, un escéptico relojero británico convertido en ilusionista que, en 1984 escribió *Sharps and Flats: A Complete Revelation of the Secrets of Cheating at Games of Chance and Skill*. Pero su enfoque también era honorable: denunciar la fraudulencia de aquellos espectáculos de magia que se fundamentasen en supuestos poderes sobrenaturales que el mago decía poseer. Para Maskelyne la tarea del mago debía combinar ingeniería y teatralidad. El objetivo era la suspensión temporal de la incredulidad, no el engaño permanente. Y tuvo una influencia rotunda. Desde principios del s. XIX, el colonialismo británico había construido una percepción de la India como un lugar exótico y místico, y los intentos por monetizar esa imagen no se hicieron esperar. En 1832 se publicó en un periódico británico un grabado que representaba a Sheshal, un Brahmin que decía poseer la capacidad de levitar, un truco con matices religiosos del que luego muchos se apropiarían, repitiéndolo hasta la saciedad por dinero. La fascinación que suscitaba la idea de un cuerpo desafiando a la gravedad favoreció que el truco de la levitación se implementase con gran éxito en todos los grandes espectáculos de magia. Tanto es así, que puede trazarse una genealogía de ilusionistas que, progresivamente desembarazándose de la mística que denunció Maskelyne, han ido perfeccionando técnica y teatralmente ese mismo truco. Esta línea culmina con David Copperfield, volando en escena con un miembro del público en brazos. Ya nadie cree que Copperfield tenga poderes sobrenaturales, todo el mundo sabe que su éxito radica en un complejo sistema de finísimos alambres, que el espectador decide obviar y, sobre todo, un meticuloso trabajo coreográfico. Pero, vamos a ver, el truco que yo vi en la playa de Venice era muchísimo más modesto, mucho menos aparatoso. No puedes decir que su intención fuese fraudulenta o que se adueñase de una iconografía mística. Era un hombre vestido de calle sujetando un cartón con una frase escrita: "Have you fucking seen my chair?" Honestamente, el truco me pareció más divertido que impresionante. Ya había visto variantes en numerosas ocasiones en Mallorca y Barcelona. Algunas más extravagantes que otras. Pero siempre humildes y valientes: en la calle, a plena luz del día, sin backstage para protegerse... Y es abusando de esa vulnerabilidad que tanta gente trata de sabotearlos. Basta con mirar en internet. Detectives de mierda poniendo cámaras ocultas a primera hora para capturar el montaje del aparato. Y yo, decían los críticos, me había convertido en uno de esos bocazas idiotas que, incapaces de *suspender su incredulidad*, sienten la necesidad irracional de revelar esa "verdad material". Y supongo que así es como una crítica ambigua al modernismo puede cargarte con una reputación equivalente a la de un youtuber abusón de derechas... En cualquier caso, aunque esa reacción quedaba fuera de mi intención original, para esta exposición he decidido adoptarla. Lo considero un problema interesante! Así que dediqué algún tiempo a recopilar ejemplos de estos usuarios de internet que dedican su tiempo a desvelar, con mayor o menor acierto y con más o menos evidencias, estos trucos de levitación callejeros. Además del vídeo que mencionaba, tengo sobre todo fotografías a las que se superponen diagramas, iluminándonos con las leyes de la física. Te sorprendería la energía que alguna gente invierte en esto. De modo que pensé que sería interesante exacerbar este impulso. Ahora bien, para clarificar: Yo no simpatizo con su actitud. Como diría el humorista Stewart Lee: "Iba a usar una forma exagerada de su retórica para satirizar su retórica. Y es una pena tener que salirme del papel para explicarlo pero no quiero que algún fanático que se cruce con estas piezas me escriba un email diciendo 'Bien hecho, macho, por darles una colleja a esos hippies!'" Así que lo que hice fue presentarle el material al herrero de mi pueblo con la esperanza de que fuese suficiente información para fabricar una serie de réplicas de algunas de esas estructuras. La habilidad resolutoria del herrero, que fue capaz de diseñar y construir un esqueleto mecánico para cada variación del truco que le presenté, me ha permitido desentenderme de la responsabilidad de tomar decisiones en cuanto a la forma final de los objetos. Son piezas esencialmente funcionales ya que el herrero, que por cierto pidió que su trabajo se remunerara mediante la importación de instrumentos musicales de viento metal desde Estados Unidos, ignoraba que iban a ser expuestas como esculturas. Supongo que me refería a esto cuando llamaba *protocolo* al proceso, ya que mi contribución al resultado final se limita a haber establecido la secuencia de reglas que finalmente producen la obra. Una amiga me dijo que esta estrategia le recordaba a Laszlo Moholy-Nagy, el artista húngaro que presumía de encargar sus pinturas por teléfono para retirar su mano de la ejecución de la obra y para que un proceso técnico de transmisión de señales, un protocolo al fin y al cabo, embruteciese su producción artística. Yo le

dije que sí, pero apunté dos enmiendas fundamentales. Primero, le dije que mi proceso era más fehaciente, ya que, como todo el mundo sospechaba y su mujer, la fotógrafa Lucía Moholy, eventualmente confirmó tras su muerte, la historia era un mito: las pinturas nunca fueron encargadas por teléfono. Y segundo, le dije que mi razonamiento era más tramposo. El fin de interponer el criterio del herrero para decidir las características formales de los objetos no era un mero gesto de distanciamiento, sino que se trataba de conseguir que los objetos resultantes presentasen los rasgos particulares de aquello que ha sido producido para resolver un problema. Ya que con esta apariencia utilitaria se consigue el máximo contraste con la percepción que de ellos tiene el público, que seguramente los leerá como un *problema*, al menos uno semiótico, cuando no uno ético. En efecto, han sido concebidas para promover confusión. Por ejemplo: esencialmente son estructuras funcionales desplazadas, verdad? Casi como un ready-made, que estarás de acuerdo es un recurso que en sí no aporta mucho, y sin embargo suelen ser clasificadas como abstracciones geométricas. Esto, claro, se debe a su desnudez y a su naturaleza lineal, pero también a su color. Todas han sido pintadas con múltiples capas de esmalte brillante. Las tres son monocromas, dos rojas y una blanca. El volumen de las capas de pintura superpuestas, aplicadas con un pincel relativamente pequeño, suaviza las aristas de la estructura metálica, dotándola de cierta *virtualidad*. El acabado brillante las convierte en objetos estridentes, lo que al mismo tiempo que exagera su transición de *estructura oculta* a *objeto expuesto*, las dota de ambigüedad porque les proporciona una textura que no parece corresponderles. En definitiva, tanto su forma como su color hacen que sean percibidas como cuerpos enigmáticos, en contradicción con su condición original de solución, de descubrimiento de un truco. Lo que ocurre es que, desprovista del problema, la solución se erige como una nueva incógnita. Es un planteamiento como de darle la vuelta al calcetín que además es fundamental para entender todas las obras en la exposición, pese a que su presencia sea tan distinta, lo sé. Además de estas tres obras, cuyo carácter respira cierta brutalidad, he incluido 3 peanas con obras extremadamente delicadas. Sobre dos de ellas hay unas vitrinas que albergan unas piezas que cuelgan del techo. Son dos de un conjunto de tres piezas que hice en febrero para una exposición en el Abrons Arts Center de Nueva York. Al igual que las piezas de *Levitation*, éstas también surgieron de la exageración de un gesto, y también son producto de un corte, de una operación dirigida a exponer un mecanismo interno. Verás, cuando yo era adolescente, los ratones de ordenador, el dispositivo que nos permitía utilizar el ordenador y que eventualmente nos permitió navegar por internet, funcionaban con esa pequeña bola gris que asomaba por debajo, recuerdas? Deslizabas el ratón por la superficie de la mesa, y la bola convertía sus coordenadas en la posición del cursor en la pantalla. Estas bolas ya las usé en una pieza que hicimos en la exposición anterior, en la que un "dique invisible" de imanes incrustados en el suelo de la rampa de acceso a la galería impedía el desplazamiento de un grupo de bolas hacia abajo, quedando éstas atrapadas. Bien, pues para la exposición de Nueva York que te comentaba, decidí diseccionar la bola para cerciorarme de lo que ya era bastante obvio viendo su respuesta a los imanes: que bajo el recubrimiento de goma, había un núcleo de acero. Cuando mi amiga Irati vio esta obra, reaccionó contándome que de pequeña solía comerse los ojos del pescado. En la boca, el ojo tenía un sabor similar al del resto del pescado. La lámina de textura gelatinosa que lo cubre se disolvía rápidamente dando paso a una segunda capa, cuya textura era idéntica a la carne normal de pescado. Pero al hincar el diente, dijo, uno descubriría que el ojo poseía un núcleo duro! Bajo ese material carnoso, recubierto de esa capa gelatinosa, existe una diminuta esfera rígida y translúcida, imposible de masticar. Lo normal sería sacársela de la boca y descartarla junto a las espinas pero, de niña, Irati se la tragaba para mantener su hallazgo en secreto. En todo caso, la pseudoautopsia de la bola de ratón de ordenador dividió el objeto en tres elementos: dos de ellos eran las mitades del recubrimiento de goma y el tercero su núcleo de acero. Esta aproximación medio analítica era en realidad una forma de reiterar esa curiosidad que nos empujaba a abrir la tapa del ratón para asomarnos a su interior y entender cómo funciona. Todo esto ya lo hemos hablado muchas veces. Tiene algo que ver con la libido y con lo que el deseo nos hace hacer... Pero bueno, el caso es que las partes por separado permitían entender las características materiales que habían hecho posible la navegación virtual. La goma contribuía con su poder de tracción, mientras que el acero contribuía con su peso. En contraste con la fascinación que despertaba el movimiento del cursor en la pantalla, esta fisicidad era casi patética. Quise entonces exponer esos componentes para devolverles la dignidad que les correspondía. Al fin y al cabo su eficacia y su sigilo eran irreprochables. Y entonces apareció una duda radical. Un ejercicio tan rudimentario de *unblackboxing*, que podría llegar a tener sentido en la producción teórica o la crítica, no funcionaba como objeto artístico. Se resolvía nada más que como un trofeo vacío. El arte, me recordé a mí mismo, no es un lugar al que uno va a buscar transparencia. El arte es un lugar para administrar disrupción, no para vanagloriarse de la capacidad concluyente de tu método de análisis. Así que frente a una duda tan sustantiva no pude sino tomar esos componentes y presentarlos como un mero sustituto de la modalidad de pensamiento que los había producido. Ahora solo estarían allí para ser el objeto de un contraataque. Sé que a muchos esto les parecerá soberbiamente reaccionario. Atravésé, literalmente, los objetos con un elemento

antagonista. O, mejor dicho, un elemento que interviene en sustitución de una modalidad de pensamiento opuesta a aquella que en su momento me hizo creer que, para comprender la bola del ratón, era preciso abrirla en canal y destriparla. Como esta presunción tiene una dirección claramente centrípeta, el ejercicio tendría que tener el efecto de una especie de centrifugadora conceptual. Me decidí por el siguiente gesto: colgar los componentes de la bola diseccionada de un pelo de la cola de un caballo. A ver, hay una lógica racional tras esta decisión. El grosor, consistencia y longitud del pelo son idóneos para el propósito de la escultura. Además, su relativa transparencia lo asemeja al hilo de nylon, comúnmente utilizado en instalaciones cutres, lo que le permite camuflarse. No obstante, la mayor parte del encanto de esta resolución se basa en su aparente arbitrariedad. Cuando el observador atento descubre el pelo, la figura del caballo irrumpe como un significativo confuso. Especialmente debido a que el caballo, aunque mucha gente lo relacione con el sexo, es un signo de amplio espectro semiótico y cuya influencia discursiva es incontrolable. El título, *Pendulum*, hace referencia a su aspecto, un peso metálico suspendido de un pelo, así como a la oscilación entre formas de pensar polarizadas. En Nueva York, menos algún idiota que al leer “bola de ratón, cola de caballo”, pensó que simplemente se trataba de un chiste que describía unos genitales desproporcionados, estas tres piezas fueron muy bien recibidas y eso me alegró muchísimo. Me dijeron que las obras proponían dilemas éticos y complejidad conceptual, sin que ello eclipsase su formulación material. En resumen, dijeron, apreciar su formalización te permitía entenderlas y vice versa. Tras el varapalo con *The Invisible Chair* esto me hizo sentir muy orgulloso y me propuse concebir una variación de los *Pendulum*. Para ello, descarté la mayoría de sus especificidades, quedándome con la siguiente fórmula: (1) la apertura de un sistema mecánico y el desalojo y exposición de sus elementos internos, y (2) el añadido, con el máximo disimulo, de un componente foráneo tratando de pasar inadvertido. En otras palabras, el (1) producto de un pensamiento lógico sería (2) parasitado por un gesto disruptivo. Un (1) proceso bienintencionado y un (2) boicot poético llamado, entre otras cosas, a rechazar cualquier capital simbólico del que me beneficiaría por “revelar resultados”. Y bueno, planteada la estructura conceptual, ahora solo quedaba repoblarla: En cuanto al sistema mecánico, utilizaría un bolígrafo retráctil, una pequeña máquina cuyo desmembramiento no puede sino evocar una curiosidad inocente por entender el funcionamiento del objeto que se tiene entre manos. Las piezas que componen el bolígrafo han sido unidas entre sí toscamente, aunque formando una figura que parece estar gobernada por un cierto orden. Al final de la línea de componentes un non sequitur: se ha añadido disimuladamente un diente de leche de uno de mis sobrinos. Un objeto tan singular y con tanto valor afectivo! Un diente de un ser querido es forzado a convivir con las partes de un objeto banal y malintencionado: un bolígrafo de propaganda. Lo que hice fue comprar una colección de ochenta bolígrafos promocionales en una tienda online de segunda mano y usé solo aquellos con el logotipo de una institución financiera. Por otro lado, mi hermana guarda todos los dientes de sus hijos. Los ha recogido de debajo de sus almohadas cuando éstos habían sido ofrecidos al Ratoncito Pérez a cambio de unas monedas. Supongo que esta suerte de transacción prematura parece la justificación tras el uso de bolígrafos con publicidad de bancos. Pero la razón primordial, como ya te imaginas, tiene más que ver con mi reciente contratación de una hipoteca para financiar la compra de mi nuevo estudio en Mallorca. No quiero ni pensarlo... 25 años! En cualquier caso, uno de estos bolígrafos con diente descansa sobre la tercera peana. Y sí, finalmente hay fotografías en las paredes. No tengo mucho que decir sobre ellas, honestamente. De hecho, todas ellas fueron recuperadas de la memoria de mi teléfono móvil en un intento de que la galería albergase algo de figuración. Las cinco imágenes casi idénticas en blanco y negro que colocamos al principio de la exposición son una secuencia que tomé durante una excursión al Parque Harriman, al norte de Nueva York. Nadamos en un lago precioso y, de vuelta al coche, una de nuestras amigas se recogió el pelo hacia atrás descubriendo una superficie húmeda en su camiseta, justo donde antes descansaba su cabello mojado, sobre su pecho izquierdo. Observé que ambos pezones se habían endurecido pese a que solo uno, el izquierdo, estaba en contacto con lo frío, con la humedad. Ahora sé que esa es una reacción normal del cuerpo pero en ese momento me pareció sospechoso y decidí fotografiarlo. Curiosamente, la ráfaga se disparó sin querer. La otra es una fotografía de un caballo blanco, tomada en un viaje a Mallorca. El caballo pertenece a una amiga de la infancia, que accedió a arrancarle a su caballo varios pelos de la cola para dármelos y que pudiese realizar los *Pendulum* que te comentaba. Antes de eso, había realizado un primer prototipo usando un pelo sintético que arranqué de un arco de violín expuesto en una tienda de instrumentos musicales que visité en Nueva York. En aquel momento compartía un estudio en Bushwick con otro artista y tenía ese primer péndulo colgado de un alambre que bajaba del techo. Mi compañero, tratando de recuperar una herramienta que le pertenecía y que yo había dejado en una estantería justo detrás del péndulo, sin querer le dio un estirón y el pelo se rompió. Ese incidente me hizo considerar la delicadeza extrema de la obra, que a partir de entonces decidí exponer dentro de vitrinas. También me hizo pensar que era necesario utilizar pelo de caballo verdadero. Si por una eventualidad éste se rompía, al menos

tendría la tranquilidad de haber hecho lo correcto. En otras palabras, si bien el riesgo de rotura era el mismo que el de su sucedáneo sintético, el pelo de caballo poseía mucha más verdad. ¿Tiene esto sentido? Y fue así como en un viaje que hice a Mallorca en 2016 le pedí a mi amiga un pequeño mechón de pelos de la cola de su caballo, del que ese día tomé algunas fotografías con mi teléfono, impresionado por su virilidad. Hacía mucho tiempo que no veía un caballo en persona y había olvidado la majestuosidad de estos animales. Aunque esto no se refleja en el retrato debido a la disimetría de las orejas del caballo. El mechón que me dio, algo a regañadientes, viajó conmigo de vuelta a Nueva York hecho un ovillito. Al deshacerlo descubrí que los pelos se habían viciado y ahora serpenteaban. Para tratar de corregir sus curvas, los coloqué sobre un espejo, tensos, sujetos por arriba y por abajo con cinta adhesiva. Un espejo con un marco barroco que, con la hilera de pelos de cola de caballo alineados cubriendo el cristal, ahora parecía un arpa.