

EN ESE PEQUEÑO LUGAR HAY UNA GRAN PRUEBA. ENTREVISTA CON SANTIAGO TALAVERA.
Por Iván López Munuera.

En las obras de Santiago Talavera (Albacete, 1979) siempre hay un gusto por la abundancia de objetos, figuras, situaciones y atmósferas que pueden recordar al síndrome de Diógenes, ese desorden del comportamiento en el que sus afectados se distinguen por la acumulación compulsiva de objetos en sus domicilios. Espacios rebosantes que traspasan la cualidad visual de sus imágenes para extenderse hacia atmósferas que sugieren una ordenación temporal diferente. Lugares marcados por la asincronía o, más bien, por la simultaneidad de categorías cronológicas resumidas mediante una sola imagen, caótica y porosa, inestable y envolvente. Todo al mismo tiempo en un mismo lugar. Indirectamente, las viviendas y la situación de los aquejados por este trastorno quiebran el régimen temporal hegemónico en occidente, cimentado -como ya apuntara George Kubler en 1962- en el tiempo biológico (que marca nuestra trayectoria vital) y en el cronológico (establecido a partir del paso de las agujas del reloj), para dar lugar a multitud de perspectivas, todas factibles y válidas, aunque imposibles de fijar. Este aspecto de sus obras se percibe también en su estudio, un antiguo garaje compartido con otros artistas, donde diferentes piezas, terminadas o en curso, se mezclan con reproducciones de otras que le interesan, novelas que lee o relee, ensayos, músicas ambientales, fotografías de distintos medios de comunicación e instrumentos de trabajo. Hablar de estas atmósferas es un buen punto de partida para una entrevista sobre su producción.

Iván López Munuera - Hay un aspecto que me resulta muy sugerente y muy llamativo en muchas de tus obras, y es el despliegue en un paisaje de cierta simultaneidad de situaciones e imágenes que parecen fogonazos de distintos momentos y lugares reunidos en un mismo escenario. Obras como Desde el vomitorio (2011), Core (2009), La isla de los voraces (2008) o Dónde viví y para qué (2010) ilustran un mundo estratificado, sin jerarquías cronológicas o de situación que apuntan a una atmósfera un tanto enloquecida, un tanto ensoñadora en la que ciertas convenciones, como las geográficas o las temporales han sido abolidas. ¿Podrías hablarme de estas consideraciones?

Santiago Talavera - El enfoque de estas obras, aunque suene muy ingenuo, no parte de ninguna idea preestablecida. El resultado es algo bastante orgánico. Surge de una multiplicidad de reflexiones y de una voluntad de añadir de manera continua. Vivimos en un mundo de replicas de replicas, en un contexto multirreferencial y vertiginoso que tiende a la acumulación. Creo que esta visión la produce una incertidumbre extraída de preguntas muy básicas: qué hay después de esto, más bien, que hay detrás de estas imágenes y de esa sobreproducción. Y estas cuestiones las replanteo desde un enfoque estético. Esa simultaneidad que comentas me interesa mucho y siempre la percibo al ver cómo avanza la obra. Sobre todo al ver las piezas terminadas. Hay una especie de nostalgia de futuro, de estar al mismo tiempo en un momento pasado y en uno por venir. De algún modo es una nostalgia de un tiempo pasado imaginado, pero que para mí es muy cercano.

I.L.M. - Melancólico tal vez, es decir, melancolía definida como nostalgia de un tiempo no vivido, deseado o desafiante.

S.T. - Sí. Me doy cuenta de que esa visión nostálgica está en mí a través de imágenes del futuro, de escenarios de ciencia ficción que me son tan cercanos como cualquier otra realidad. Son también intereses muy vagos en cuestiones de física cuántica, en preceptos o creencias de que podemos estar en varios sitios a la vez en un mismo momento. Eso es algo que me fascina.

I.L.M. - Es una visión muy cinematográfica, sobre todo de ciertas películas de David Lynch, un autor que te interesa especialmente. Me refiero a films como Carretera perdida (Lost Highway, 1997) donde el presente y el futuro se mezclan de manera continua, aturdiendo a unos personajes que acaban por invocar ciertas situaciones (incluidas las más extremas, como el asesinato) al estar sumergidos en un estado de confusión casi narcótico.

S.T. - Desde luego. Para mí es la misma sensación que la de contemplar un vertedero, un lugar donde se van quedando los restos de los restos, objetos que han tenido un uso, el que sea, y que quedan de repente mezclados, olvidando su origen. O como mirar todo desde un retrovisor, vas en el coche y miras

todo lo que ha quedado atrás. La sensación es de una gran velocidad. Todo se va sucediendo: películas, fotografías de películas, lecturas sobre películas... sensaciones contrapuestas que se van almacenando y van pasando.

I.L.M. - Por seguir con las referencias cinematográficas y con otra de tus obsesiones, Andrei Tarkovsky, elaboras una serie de ficciones muy ligadas al contexto que las rodea, al mundo que las envuelve, donde no se sabe muy bien cuál es el argumento, pero donde parece que ha ocurrido algo o que algo está a punto de pasar y que, por decirlo de una manera un poco directa, nos lo hemos perdido. Es decir, que algo terrible ha podido suceder y sin embargo la cámara se detiene en cierto goce estético, como si ciertos escenarios en apariencia idílicos pudiesen invocar las acciones más dramáticas, algo que se ve en la sucesión de imágenes, de fotogramas, que componen *En la vida anterior* (2011).

S.T. - Exacto. A mí me gusta mucho trabajar de una manera no consciente con las barbaridades bonitas, como en *El Tsunami rosa* (2006), por ejemplo. Podría parecer perverso por la situación, un momento de muerte y destrucción avanza hacia una población. Pero es tan hermoso... una enorme ola teñida de rosa. Es una imagen bestial que vemos de manera continua en los medios de comunicación, impactos que nos repelen pero que son tan atractivos al mismo tiempo. Nosotros mismos vamos buscando esas escenas. Más que una intención por buscar lo sórdido diría que es algo inevitable. Algo que lleva a sospechar sobre la imagen. Y esto tiene que ver con el paisaje en sí. Me obsesiona esa frase de Óscar Wilde de que la vida imita al arte más que el arte a la vida. Desde esa percepción nos damos cuenta de que el impacto que tiene el arte sobre la concepción de lo natural o del medio en el que nos movemos es tan fuerte que nos resulta imposible pensar en una mirada neutra, aséptica, sin contenidos previos.

I.L.M. - Es decir, que no hay un ahí fuera que es contemplado u observado, sino que está conectado con otras visiones y percepciones más elaboradas. Algo que se encuentra en lecturas que citas como las de Thoreau y su visión de la naturaleza o en Hiroshige y sus construcciones del paisaje.

S.T. - En todo paisaje hay un distanciamiento, hay una sospecha, te mojas, imaginas. Todo paisajista es una persona que no deja de mirar desde una ventana y esa posición es muy sospechosa. ¿Hacia dónde mira y desde dónde? Es un trabajo complejo construido por múltiples factores.

I.L.M. - ¿Y cómo abordas esas construcciones de subjetividad?

S.T. - Mi enfoque es muy plástico y muy de experimentar, de prueba y ensayo. Tomo lo natural como un inmenso campo de pruebas. Por ejemplo, lo que comentabas antes de Hiroshige, alguien que me fascina, me resulta muy sugerente. Pienso en las 36 visiones que hace del Monte Fuji y cómo consigue iconizar tanto un elemento del paisaje, una montaña, que se convierte de pronto en algo casi comestible. Ese juego con las formas y los colores para llegar a generar otras cosas dentro de un paisaje me obsesiona. Ahí entra de nuevo la voracidad y lo comestible. Hay una voluntad de aprehender algo tan inmenso como la naturaleza para convertirlo en algo bidimensional y para reelaborar todos sus elementos en un concepto lo más plástico posible. Esa ansiedad de añadir objetos, de pegarlos, de ver sus diferentes posibilidades y convertirlos en cúmulos que no tienen nada que ver entre sí... tengo esa necesidad de reelaborar, tengo que verlo.

I.L.M. - En este juego participan de una manera fundamental los títulos que escoges: evocadores, crípticos, insinuantes. Hemos hablado de algunos ellos pero habría más, como *Del sentimiento de no estar del todo* (2010), *Ceremonia disimulada* (2008) o *La guarida de los amos ocultos III* (2009). ¿Cómo surgen estos títulos?

S.T. - Suelo escogerlos de la misma manera voraz en la que aparecen las diferentes partes en la obra: de manera acumulativa, hasta un momento en que dejo la pieza, la abandono y decido el nombre. Suelen ser caprichosos: letras de canciones, títulos de libros, diálogos de películas, relaciones continuas que me atrapan. Procuro que sea algo que produzca un caleidoscopio de lecturas. No pretendo que sean analíticos ni determinantes, pero sí influyentes, significativos. Que el título aporte pero no fije su significado. Voy haciendo un listado de muchos títulos y los voy eliminando.

I.L.M. - En tus obras hay cambios de escalas continuos y simultáneos: de una zapatilla a un estadio de fútbol, de una flor que acoge a una ciudad a un tsunami. Escalas que también aplicas a los formatos, con una diferencia muy evidente entre obras muy grandes y muy pequeñas que acogen implicaciones muy diversas.

S.T. - Para los tamaños grandes pienso en el espectador viviendo dentro, dejando flotar su mirada en el interior. Si encontrase papeles de tamaño inmenso, los haría todavía más grandes. Por el contrario, el formato pequeño me gusta por algo diferente aunque muy ligado a lo anterior. Quiero que el espectador se introduzca en la obra, sí, pero tratando de generar una vida alrededor de lo pequeño. Por eso me aburre tanto exponer en ciertas galerías o museos, porque el espacio expositivo marca de una manera un poco desagradable la percepción de la pieza. Prefiero otros espacios.

I.L.M. - ¿Podrías explicarte mejor?

S.T. - Yo tengo una imagen, un deseo que no he logrado hacer y es poder trasladar todo el estudio a otro lugar porque me interesa el taller como paisaje en sí mismo. Creo que hay una especie de caldo donde se generan muchas serendipias, muchos encuentros con el propio material que son muy reveladores para la obra. Los "cubos blancos" aseptizan la obra demasiado y por eso me gustaría elaborar obras que las desvinculen de ese tipo de espacios. A veces he hecho lienzos de 4 por 8 centímetros con la intención de focalizar la mirada de una manera radical, para que te sientas obligado a acercarte mucho a la pared y que te olvides un poco de todo lo demás.

I.L.M. - Al mismo tiempo, la manera de abordar unos y otros es diferente en su contenido. En las obras grandes hay una atención al detalle, a lo pequeño, con una actitud muy minuciosa. Sin embargo, en los pequeños sucede lo contrario. Parece un hiperzoom que convierte cualquier superficie en un motivo decorativo, en un pattern que agita todo el contenido.

S.T. - De nuevo vuelvo al tema de la sospecha. Desde pequeño me fascinó esa imagen de Blade Runner (Ridley Scott, 1982) en la que el detective Deckard utiliza una máquina para entrar dentro de una fotografía, reelabora la bidimensionalidad de la imagen en un espacio tridimensional para moverse a derecha e izquierda. Está dentro de la habitación y, por fin, descubre una prueba fundamental. Me encantaría poder hacer eso. Esa sensación de que en ciertas imágenes se esconden detalles determinantes y que no podemos verlos porque están detrás de algo, me excita. Algo se esconde ahí. En ese pequeño lugar hay una gran prueba.

I.L.M. - Hablando de pruebas y de la importancia del estudio en la vinculación con tu obra, me resulta curioso que, con frecuencia, hagas fotografías de tu estudio con la silla delante de una obra a medio terminar, con todo preparado y donde parece que está todo excepto alguien: tú mismo.

S.T. - Sí. El cuadro me ha tragado. Me gusta mucho una fotografía de Ilya Kabakov en la que aparece una silla vacía delante de un dibujo enorme, también vacío, que parece que se lo ha comido.

I.L.M. - Estás ensayando también procesos inversos: en vez del cuadro absorbiéndote, haces que sea éste el que se desparrame por la habitación. Es decir, tienes varios bocetos de instalaciones que complementan tus piezas con montañas de papel, por ejemplo, avanzando desde el cuadro por el espacio.

S.T. - A muchos creadores que trabajamos con la bidimensionalidad nos ocurre, inevitablemente, que fabulamos con expandir nuestro mundo por el espacio. En muchos de mis escenarios creativos hay algo excesivo, una necesidad de sacarlos hacia fuera, de pretender que el espectador pueda recorrer una obra, que pueda estar ahí, en ellos. Me interesa mucho que el espectador pueda vivir dentro. Forzosamente los lugares salen hacia fuera en la imaginación.

I.L.M. - De alguna manera ya lo haces al fabricar una atmósfera envolvente con la música que tú mismo compones para algunas obras o al margen de ellas.

S.T. - Sí, de hecho, en esta última exposición mi idea es que Desde el vomitorio (2011) contenga un micrófono que está grabando la banda sonora de esa pieza. Imagino cómo pueden sonar esos lugares habitualmente inhabitados. En ellos no suele haber gente, sólo hay restos, pero querría saber qué comen los que allí viven, qué tipo de arte compran los que lo ocupan, qué sonidos emiten las personas o los objetos que la pueblan.

I.L.M. - Algo muy ligado a las arquitecturas que representas: estadios vacíos, grandes construcciones decimonónicas desiertas, poblados engullidos.

S.T. - Me gusta mucho pervertir o transformar el uso, sobre todo humano, de esos lugares, de esas arquitecturas. En una obra de 2009, Las buenas noticias se dicen en voz baja convierto un pueblo de montaña en algo miniaturizado, casi como unas casitas de chocolate, sobre las que estallan fuegos artificiales. Algo maravilloso está sucediendo mientras duermen. O algo en apariencia asombroso no despierta el interés de los demás, algo que ocurre justo encima de sus cabezas. Por el contrario, en Desde el vomitorio quería ver qué pasaba con construcciones como los estadios de fútbol, que siempre vemos llenos de gente, cuando ya no hay nada. Ver qué ocurre después de un Mundial, cómo se quedan esos lugares destinados a miles de personas que lo han sido todo durante tres meses y que de repente están vacíos. Puede pasar cualquier cosa. O eso es lo que yo imagino. En la pintura en general hay un momento en que empiezo a no interesarme tanto por la figura humana como por lo que afecta a esa figura humana. En ese sentido hay un desvío de lo que es el personaje para realizar un enfoque hacia el fondo. Ahí hay implícitamente un interés por lo ambiental, ahí está toda la escenografía de las películas de David Lynch, esas telas rojas y esos suelos negros y blancos, esas esculturas extrañas que afectan al espectador de una manera tan emocional y tan bestial. También hay un interés por la música sin voz, la música ambiental, imaginar cómo suenan los lugares que habitan esos personajes.

I.L.M. - ¿Qué supone para ti la música y los sonidos y cómo abordas este campo dentro de tu producción?

S.T. - La música empieza incluso antes que la obra plástica. Recuerdo que a mis 16 ó 17 años me compré un multipistas de cassette y recuerdo grabar dos pistas en una cara y otras dos en la otra haciendo pequeñas composiciones. Me interesa la composición por capas, esos añadidos, la repetición, la estratificación en músicos como Steve Reich o Philip Glass. Cómo generan profundidad, formas y geometrías a partir de sonidos, como en Music for 18 Musicians (1974- 1976) de Reich, elaborando estructuras que se añaden poco a poco y que, por supuesto, se relacionan de manera intrínseca con el resto de mi producción. La música es un medio potentísimo para generar emociones diferentes a las que provoca la obra plástica.

I.L.M. - ¿Y te sientes más cómodo con un campo de producción que con otro?

S.T. - En general, la obra con la que me siento más incómodo es la que más alegrías me da y esa es la obra sobre papel. Su factura es bastante incómoda, es un trabajo muy cerebral, muy contenido, requiere horas de trabajo, procesos lentos. Siempre está la ansiedad de verlas acabadas. Entrar al estudio, verla después de 6 meses y todavía sin acabar es bastante difícil. Períodos tan largos obligan a volcar muchos temas personales. Por el contrario, la pintura es para mí muy cómoda por puro contraste, desde el olor de los materiales, del aguarrás, del aceite de lino, ya me engancho. Y volver a ello es maravilloso.

I.L.M. - No me gustaría terminar esta conversación sin preguntarte por el futuro, ya que en tus obras lo que viene y lo que está sucediendo siempre está ligado y parece incluso que ya ha pasado, así que ¿dónde te ves dentro de diez años?

S.T. - Probablemente en Madrid, en un estudio con luz natural, en un contexto no muy diferente del que estoy. Seguir rodeado de artistas a los que quiero y admiro un montón y ampliar la red de relaciones, tanto profesionales como humanas. Y seguir expandiendo mis paisajes.