



vista de la exposición *Chance Album n°1*, galería etHALL, Barcelona / foto: Juande Jarillo

June Crespo - Forma cerrada pero rota

Me encuentro con June Crespo (Pamplona, 1982) con motivo de su exposición *Chance Album n°1* en la galería etHALL, dónde las modestas proporciones del espacio subrayan la pericia que exige poner en escena de forma resuelta una orquestación tan compleja, ejecutada por objetos tan dispares como vasos de tubo, ores marchitas y radiadores de calefacción y lo más importante, conseguir que nada tintinee. Más tarde la propia artista reconocerá que no ha sido tarea fácil. Hablamos de su obra reciente y de las situaciones y los espacios que constituyen la principal fuerza motriz de su producción. No tardo en descubrir que la noción de “movimiento” es fundamental para comprender mejor aquello que hace, también creer que uno se está moviendo muy velozmente a pesar de estar completamente quieto, como sucede en algunos sueños.

M.N. Vives entre Amsterdam y Bilbao.

J.C. Debido a una residencia estoy viviendo en Amsterdam, aunque suelo decir que reparto mi tiempo entre los dos sitios porque siento que mi base está en Bilbao y que voy a volver allí tarde o temprano.

M.N. Cuéntame un poco sobre las piezas que has presentado en etHALL.

J.C. He presentado dos esculturas de pared enfrentadas en el espacio, ambas pertenecen a *Chance Album n°1*, un método de clasificación que estreno con esta exposición. Por otro lado, hay una serie de elementos de cerámica que anteriormente había planteado de manera autónoma y con otra configuración bajo el título *Naranja en la mesa, bendito el árbol que te parió*, un título que tomé prestado de un poema de Clarice Lispector. En esta ocasión forman parte de uno de los *assemblages* de pared y a la vez lo desbordan extendiéndose por el perímetro del espacio. El punto de partida de estas piezas cerámicas era imitar tramos de tuberías de calefacción, rectos y curvos, aunque en el proceso se tornaron en algo más orgánico. Están vidriadas por el interior ya que quería alentar la idea de que puede pasar agua a través de ellas, a pesar de que nunca hayan sido usadas con este propósito. Son unas piezas muy versátiles y me motivan las diferentes formas pueden adoptar.



detalle *Chance Album n°1*, galería etHALL, Barcelona/ foto: Juande Jarillo

M.N. Parecen remitir a la idea de conducción, de movimiento.

J.C. Sí, es algo que surge de forma relativamente reciente y que he introducido en mi vocabulario desde hace un año aproximadamente, a raíz de una exposición realizada en el MARCO de Vigo [se refiera a *Kanala*, comisariada por Angel Calvo Ulloa en 2016]. A los artistas que formamos parte del ciclo se nos invitó a trabajar con el contexto local. Yo opté por colaborar con un artesano gallego con el que hice una serie de canalizaciones machihembradas a partir del trabajo con el torno. En esa zona concreta, la Ribeira Sacra, gran parte de la cerámica tradicional tiene que ver con la producción del vino, y se caracteriza por un acabado ahumado que también utilizamos en las piezas que produjimos juntos.

En un primer momento me interesé por una de las piezas típicas de la zona: una jarra de carácter antropomórfico, una especie de jarra-máscara. Pero trabajar con la ollería tradicional sin conocer de un modo más profundo el contexto no me pareció la opción idónea. Así que me decanté por establecer una colaboración muy estrecha con ese artesano. Me aproximé a su labor desde una intuición: que cada uno de los gestos que él aplica sobre el barro cuando moldea una jarra en el torno contiene todas las jarras que ha hecho con anterioridad. Así que, aunque en mi caso trabajamos con la idea de canalización, me gusta pensar que las piezas terminaron conteniendo muchas piezas distintas.



detalle de la exposición *Kanala 2016*, MARCO de Vigo / foto: Enrique Touriño

M.N. Otorgas al cuerpo un papel determinante ¿cuál es el origen de ese interés?

J.C. Es un interés que ha ido tomando diferentes formas. Durante un tiempo inscribía el cuerpo en la escultura trabajando a partir de posturas básicas trasladadas a verticales y horizontales, y vinculándolo a cuestiones de escala, peso y dirección. Para ello construía elementos como columnas o tuberías, o en el caso del grupo de esculturas *Cheek to Cheek*, que superpone elementos antropomórficos, culos. La evolución de esa serie de esculturas derivó hacia una definición más simple y abstracta en la que utilizaba únicamente piernas que apenas eran reconocibles. Esto supuso una nueva vuelta de tuerca. De hecho con el artesano con el que colaboré para *Kanala* intentamos tornejar piernas, pero resultaba complicado a nivel técnico. Así que ese discurso sobre el cuerpo se fue adaptado a ese otro elemento, las tuberías, a priori más vacío, o vacío de otras cosas.

M.N. Esa analogía que estableces entre *Kanala*, y los cuerpos fragmentados de *Cheek to Cheek*, también se hace evidente en los revestimientos que aplicas sobre la pieza.

J.C. Aquello que he descubierto en la medida en que he ido trabajando, es que en lo que hago reside una voluntad de traducción. Durante un tiempo he estado muy concentrada en lo físico, en aquellas sensaciones físicas que me acompañan durante el proceso de trabajo, pero para las que muchas veces no encuentro palabras. Tenía que ver con algo parecido a la velocidad, y con percibir el cuerpo como un canal. También puede suceder que trabaje en las esculturas sin nada concreto en mente y cuando las termino sean las propias piezas las que manifiesten esa necesidad de traducción, o que ellas mismas desencadenen una serie de resonancias físicas.



Cheek to Cheek 2015 / foto: Daniel Mera

M.N. Resulta llamativo que menciones la velocidad, la noción del tiempo parece un factor determinante en lo que haces, y en ambos trabajos la técnica usada reclama tiempos radicalmente distintos. Mientras que en el torno la pieza se ejecuta a tiempo real, en una pieza como *Cheek to Cheek*, en la que debes usar encofrados y la consolidación del material es mucho más lenta, ese tiempo entre la planificación y la ejecución se expande.

J.C. Debería existir una planificación pero en mi caso no la hay (ríe). Voy haciendo elementos “a la brava”. La pieza de los culos, por ejemplo, parte de algo casual. El punto de partida es una imagen que me atrapó un día paseando por una zona de Bilbao en la que recientemente se han instalado muchos comercios de importación china. Pasando por delante de una de las lonjas abiertas vi un maniquí que vestía unos vaqueros muy ceñidos. Una definición total de las formas que contrastaba con el corte de la cintura, que en este caso era como una roca rota en pedazos. Algo de ese contraste de las curvas y la idea de quiebre me atrajo y quise comprar el maniquí. Los dueños de la tienda se negaron pero al doblar la esquina vi otro maniquí negro brillante, más usual pero bastante sexy. Éste sí lo conseguí y comencé a hacer moldes y sucesivas copias de cemento.

M.N. Das mucha importancia a aquello que sucede fortuitamente. ¿En qué momento esos hallazgos se convierten en series? ¿Sabes a priori que vas a multiplicar una pieza?

J.C. No. En ese caso en un inicio hice solamente dos y vi que alguna cosa funcionaba entre ellas. Lo que primero me interesó fue la superposición de los óvalos. No era tanto por lo narrativo, nunca trabajo desde esa premisa, aunque luego eso termina emergiendo y funciona como una capa más. En ese momento no tenía demasiados conocimientos técnicos sobre moldes, y cada molde se destrozaba tras su uso, así que partiendo del mismo maniquí las piezas terminaron siendo bastante diferentes. Las variaciones en proporciones y textura de la superficie parecían remitir a distintas direcciones. Por ejemplo en alguna de ellas la definición de los muslos recordaba los *kuros* griegos, a una idea de lo escultórico más hierática. Tenían una presencia y unas cualidades diferentes. Aquellas que más me interesaron fueron las que apuntaban hacia algo “más allá”. La forma en que quedo el primer positivo me recordó mucho al maniquí-roca de aquel escaparate, así que conseguí reproducir eso: una forma cerrada pero rota. A partir de aquí no sé muy bien como llegue a poner unas encima de otras, pero es algo bastante natural en mí. Suelo amontonar las piezas y generar grupos o bloques, es recursivo.



Cheek to Cheek 2015 / foto: Daniel Mera

M.N. Volvamos a la cuestión del tiempo. ¿Exiges un tiempo específico a las piezas? ¿Las terminas y te tomas un tiempo para habitar con ellas hasta que las das por terminadas?

J.C. Normalmente voy recopilando o haciendo elementos sin un fin definido, y una vez que tengo varios elementos construidos los voy articulando y probando distintas posiciones. Es una metodología combinatoria o un sistema basado en la prueba y el error, hasta que se produce algo que me llama la atención o que genera cierto impacto. Por eso mismo, por el hecho de tener que trastear para poder ver cosas, me pasa a menudo que esos hallazgos se producen cuando menos lo espero, cuando estoy trasladándome u ordenado. Hay algo en la acción de juntar o amontonar que está muy integrado en mi forma de hacer y es porque rescato muchos de esos momentos en los que debo reorganizar elementos, a veces sin ser muy consciente.

Darlas por terminadas es más bien una cuestión de escucha, de convivencia con el objeto. Es como si el tiempo de la pieza no lo marcaras tú. Puedes concluirla con la rapidez de un gesto o no resolverla nunca, llegar únicamente a finales provisionales. Muchas veces a base de convivir con ellas puedes ir quitando lo que no es necesario o estructural, o no hacer nada y esperar a reconocer cuando la pieza se termina sola o de un modo desconocido para ti hasta ese momento. El resultado es una acumulación de decisiones conscientes e inconscientes, pero también de circunstancias, accidentes, errores de cálculo y desviaciones de una idea-motor o intuición que se dan en una negociación sujeto-objeto.



Cheek to Cheek 2015 / foto: Daniel Mera

M.N. En *Cheek to Cheek* también evocas un lenguaje visual y corporal asociado a la moda y la publicidad ¿Que es aquello que te interesa de ese imaginario por lo general muy sexualizado?

J.C. La forma de condensar lo erótico a través de unos productos de consumo, de tal manera que uno es significativo de lo otro. Lo que me atrae es justamente llevar esto hacia otro lado, extraerlo de su contexto o apropiarme de esta estrategia con otros propósitos.

M.N. Incorporas a menudo la imagen fotográfica ¿qué imágenes son las que te interesan de forma especial? ¿Cómo las seleccionas?

J.C. A veces produzco yo misma las imágenes y otras veces me apropio de imágenes impresas, en el caso de *Chance Album (Queen)*, presente en EtHall, me interesa no solo la imagen, también la revista como objeto e intervenir en ella como una propuesta de edición. Me interesa que exista un contenido que no puedes ver pero que está ahí de todas formas. Hace unos años recopilé varios números de la revista femenina británica *Nova*, después me hice con algunos números de la revista americana *Avant-Garde*. Se trata de una revista editada por Ralph Ginzburg y diseñada por Herb Lubalin, que se publicó brevemente a finales de los años sesenta y principios de los setenta en

Nueva York. En ella se tratan una serie de temáticas que dan cuenta de las inquietudes y movimientos del momento: las comunas de la época o la lucha por la liberación sexual, la psicodelia, un concurso internacional de pósters contra la guerra... Por ejemplo, en *Chance Album (Queen)* hay contenidos de la revista que finalmente no están visibles pero que sí lo han estado durante todo el proceso, y que en cierta manera siguen presentes en los distintos elementos. En ese número de *Avant-Garde* se incluye un reportaje fotográfico de unos jóvenes inyectándose heroína. Aparece la imagen de un chute maqueta a sangre. En primer plano una chica extiende su brazo formando una diagonal en la página, muerde una tela atada alrededor del brazo mientras la aguja entra en la piel. En la imagen se forma un triángulo tenso entre la dirección de la tela del brazo a los dientes, el brazo extendido y la aguja penetrando. Presión, tensión y distensión, un fluido entrando en otro fluido. Confrontar esta imagen produce una fuerte sensación física y finalmente decidí que no estuviera visible. Quería que uno pudiera relacionarse de una manera más abierta con la pieza, pero para mí la idea del chute está presente en el resto de elementos que la conforman.



detalle *Chance Album n°1 (Queen)* 2016 / foto: Juande Jarillo

M.N. ¿Es una época que te interesa de forma especial? Cuando has trabajado con otras revistas también suelen ser números publicados en los años sesenta o setenta.

J.C. La verdad es que me siento muy atraída por estilo gráfico que se desarrolla en ellas. Por ejemplo el uso de la tipografía, el diseño o el estilo fotográfico, pero como te decía, también los temas. He intentado trabajar con revistas contemporáneas, pero por algún motivo no acaba de funcionar de la misma manera.

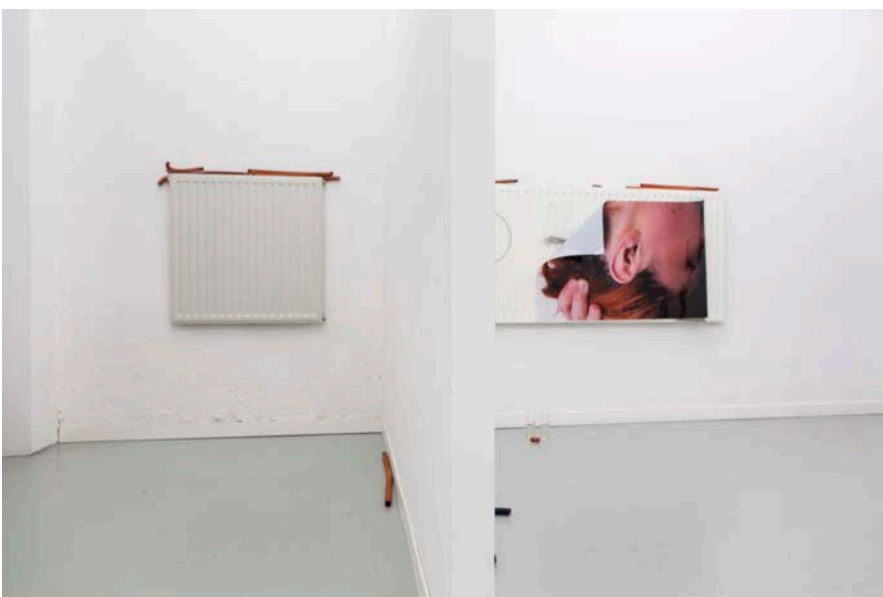
M.N. Tengo la impresión de que intentas insertar un tiempo distinto en la pieza. Puede que tenga que ver con lo arqueológico. Con la voluntad de sincronizar tiempos a partir de objetos que pertenecen a épocas distintas. Sucede algo similar con los rastros textiles que añades a las piezas, en ambos casos se trata de objetos de consumo rápido, no destinado a perdurar. Eso se revela al contraponerlo a la calidad tectónica o estructural de las piezas.

JC. Sí, esos contrastes también son visibles en la pieza que mencionaba antes, en el cromado de metal del soporte para colgar copas y el tono amarillento del papel. Es algo que puede que se encuentre en mi forma reciente de trabajar.

Así como en mis anteriores trabajos estaba más centrada en trabajar con la resonancia física, con la presencia y el cuerpo a cuerpo, las piezas de mi última exposición son más de ojos para arriba. Aquello que he hecho durante los últimos meses, o de lo que me he dado cuenta, ya que siempre advierto mi metodología a posteriori, ha sido poner en contacto lo que he ido recopilando en dos planos distintos: por un lado, lo imaginario, lo simbólico, junto con anotaciones de algunos de mis sueños, y por otro, un mundo material y sensible. Así que seleccioné materiales que remitían a paisajes mentales y afectivos. Me encontraba muy receptiva hacia cosas que encontraba por la calle; las portadas o ilustraciones de revistas me evocaban un estado mental, o bien algo que había soñado me hacía seleccionar un tipo de material u objeto, como los vasos. Sin darle demasiadas vueltas los compraba y los llevaba al estudio. Substituía una mesa de terraza por una plancha de acero. Son aspectos que pueden parecer muy anecdóticos y azarosos pero que guardan relación con lo que sucedía en otros niveles, son asociaciones afectivas, elementos que funcionan como signos de episodios o vivencias personales relativas a un periodo concreto. Cuando estoy en un momento inicial del trabajo cualquier punto de partida es válido. Es después cuando las cosas se decantan.

Más que una traducción de una sensación física, aquí la operación escultórica funcionaba como el inconsciente, donde todos los registros se encuentran en un mismo nivel. No existen divisiones temporales ni jerarquías entre pensamientos, sensaciones, memorias... Se trataba de un acercamiento sensible y material a las cosas pero vinculado a otras capas. Tenía la sensación de estar prolongado un diálogo interno en las articulaciones y tensiones que planteaba en las combinaciones de objetos, en las relaciones estructurales y los contrastes entre las cualidades físicas y formales. Respondía a un tipo de pensamiento más poético que lógico.

Siempre me he identificado con la descripción que hace Levi Strauss del *bricoleur* en *El Pensamiento Salvaje*. En un momento dice que el *bricoleur* "habla" no solamente con las cosas, sino también por medio de las cosas y las elecciones que hace entre los objetos heteróclitos que constituyen su tesoro. Sin lograr totalmente su proyecto, el *bricoleur* pone siempre algo de sí mismo.



vista de la exposición *Chance Album n°1*, galería etHALL, Barcelona / foto: Juande Jarillo

M.N. Y las fundas con plantas y desechos que aparecen colgadas en los radiadores ¿de dónde vienen? ¿En qué momento empiezas a trabajar con ellas?

J.C. Es un trabajo que vengo desarrollando desde hace meses pero por algún motivo no acababa de ser fructífero. Tengo ya bastantes. Pienso en ellas como un registro de mi actividad en el estudio que se va formando por acumulación y extensión en el tiempo, una especie de diario de todo lo periférico, marginal e insignificante: plantas secas, polvo y restos que voy barriendo en el estudio. En un primer momento metía las flores en fundas plástico después de prensarlas. No diré que fuera terapéutico, pero sí un proceso que iba acompañando otros proyectos que reclamaban más exigencia. Una actividad que he desarrollado de forma paralela. Hay muchos procesos que dejo aparcados, metodologías de recopilación que no llegan a nada. En el caso de las flores fue algo que durante unos meses me dio mucha alegría. Volver a casa por la noche y robar alguna flor; en Amsterdam hay muchísimas. Era una actividad que se alejaba del momento consciente de “estar haciendo una pieza”. Algo que quizás me hacía la vida más ligera, y esas son justamente las cosas que quería introducir en el trabajo. En realidad es un material con el que se me hace muy difícil trabajar, puede que por pudor.

Lo que sucede con estos procesos que acontecen en los límites o en los bordes es que si los mantengo durante el tiempo suficiente generan material para poder plantear algo, pero necesitan otra temporalidad.

Hace algunos años me sucedió con una serie de papelitos que plegaba y después escaneaba. No las consideraba esculturas porque eran demasiado planas. Las llegué a exponer pero los considero, como en el caso de las flores, una práctica en los márgenes. En la exposición de EtHall me he permitido incluir algunas, pero para que llegue a hacer de ello algo consistente requieren más tiempo. Me atrae la idea de hacer una publicación con todos esos restos.

De alguna forma lo vínculo con la práctica de Běla Kolářová y su interés por una serie de elementos cotidianos que apenas percibimos y que según ella sólo afirman su existencia en el momento de su desaparición. Me viene a la cabeza la reivindicación de Perec de lo infraordinario. Me encanta este fragmento: “Lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, la música de fondo, lo habitual ¿cómo dar cuentas de eso? ¿cómo interrogarlo? ¿cómo describirlo? (...) Debemos interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras ocupaciones, a nuestros ritmos. Interrogar lo que ha dejado de sorprendernos.(...) haga un inventario de sus bolsillos, de su bolsa. Interróguese de dónde proviene el uso y el devenir de cada uno de los objetos que saque de ellos. Pregunte a sus cucharillas.”

M.N. A pesar de ese substrato que apela a lo inconsciente también encontramos elementos muy funcionales, desprovistos de su cometido original.

J.C. Sí, aparecen fuera de lugar. Es una práctica cada vez más habitual incorporar mi entorno próximo a partir de estrategias diversas, registrando las superficies de mi estudio o apropiándome de elementos funcionales de esos espacios en los que trabajo y habito. Los elementos funcionales que incorporo o replico, como radiadores y tuberías, hablan de la circulación de fluidos vitales internos y externos como agua, gas, petróleo etc. Me atraen desde su función, desde lo más concreto, pero para usarlos como metáfora. En este sentido, hay referencias que tengo constantemente presentes, como ensamblajes dadaístas y de otros movimientos de vanguardia en los que se desarrolla un lenguaje simbólico lleno de referencias hacia lo mecánico. A pesar de que nos han llegado muy pocos ejemplos, me interesan mucho el trabajo escultórico de la baronesa Elsa von Freytag como *God*, de 1917, que consiste en una pieza de desagüe colocada al revés sobre una ingletadora de madera.

Hay muchos elementos del espacio físico de mi estudio actual que me interpelan, como el cableado y las tuberías, que en Holanda están muy a la vista. Quiero despertar el espacio, establecer un diálogo con él.



vista del estudio de June Crespo / *Naranja en la mesa, bendito el árbol que te parió* 2016

M.N. ¿Cómo traduces ese interés por el espacio cuando trabajas en esculturas de dimensiones más reducidas?

J.C. En el caso de *Cheek to cheek* también existía ese interés, pero generando un recorrido alrededor de la pieza, en la acción de rodearlas. Es una noción básica en la escultura exenta, aprehender los distintos puntos de vista y que funcione en la acción de caminar alrededor. Que ese movimiento sea aquello que dota de sentido la pieza. Un sentido al margen de la estructura lógico-racional, que proviene del hecho de percibirla como otro cuerpo con entidad, volumen y estructura interna.

M.N. Exigen una acción

J.C. Sí, de algún modo las piezas se transformaban al girar alrededor. Me interesaba cómo la acción de rodearlas volvía más compleja su lectura. Cada punto de vista producía un extrañamiento respecto al anterior. Se activaban diferentes maneras de implicarse con ellas. Te podías aproximar desde una lectura figurativa y narrativa, que yo vinculaba con imágenes publicitarias como las de American Apparel, pero también desde un imaginario que apela a la historia de la escultura, desde el *kuros* al beso de Brancusi. Me interesaba también como podía abrir algunas brechas al misterio partiendo de unos elementos tan banales, de los que a priori hacemos una lectura tan superficial. Introducir ese elemento tan figurativo era liberador, aunque tuve que traspasar una serie de auto-

censuras. Me daba cierto pudor pero también entraba en juego el humor. De todas formas para mí la lectura narrativa y figurativa pasaba a un segundo plano, y el mismo objeto tenía una manera de revelarse más física, más interna y compleja.

En la exposición *Cosa y tú* en la galería CarrerasMugica las instalé de un modo que revelaba estas dos aproximaciones o dimensiones. Las coloqué de manera que cuando te encontrases viendo una parte muy figurativa, ésta se interrumpiera por la visión más abstracta de otra de las piezas. Esa superposición ya daba pistas de que eso era en realidad otra cosa, el movimiento de rodearlas es aquello que las interconecta y las desvela. Lo cierto es que llegué a un punto en el que me costaba mucho leerlas como piernas.



Vista de la exposición *Cosa y tú* 2015, galería CarrerasMugica, Bilbao/ fotos: Daniel Mera

M.N. A pesar de que no te interese lo narrativo, sí existe algo muy pesimista en acercarte a una dimensión humana desde la idea de conducto, de traspaso.

J.C. En este caso las piezas eran sólidas, pero para mí eran igual de canal que la propia canalización. Me interesaba la dirección que marcaban. Aquello que la pieza activaba en el espacio y producía respecto a las otras piezas. También forzar una perspectiva en escorzo. Es un punto de vista donde hay que hacer un esfuerzo por entender las formas conocidas. Enrarece el objeto.

M.N. Y en tu trabajo con las imágenes de revistas cómo activas esa voluntad de enrarecer el objeto.

J.C. En el caso de *Daytime regime (Elaine)* (2014) se produce mediante un añadido y un seccionamiento de sus página, su contenido e imágenes, mediante una plancha de metal que las atraviesa.

M.N. Esto nos lleva de nuevo a aquello que se encuentra contenido, oculto, como el líquido pasando a través de las canalizaciones.

J.C. De alguna manera me interesaba lo subterráneo. Después de la instalación en el Marco seguí trabajando con el torno con una ceramista en Holanda, pero desprovoyéndolo de todas las características locales y llevándolo hacia un lenguaje más industrial. En la intervención que presenté en Azkuna Zentroa las canalizaciones hacían referencia a esa cualidad subterránea, mientras que algunos elementos remitían a lo superficial. Quería concentrar tiempos pero también espacios distintos, hacer visible aquello que sucede bajo tierra.

M.N. También parece proponer un juego perceptivo. Contraponen imágenes, materiales y logotipos que pertenecen a la cultura popular a objetos que se manifiestan de una forma abstracta, materialmente inestables, sin una narrativa propia.

J.C. Me han cuestionado mucho por el uso de esos logotipos. Tal vez la gradación de color en un fragmento de lycra hubiese sido suficiente para incorporar aquello que me interesaba. Quería citar los estilos de vida contemporáneos y ofrecer una lectura alternativa de lo abyecto. Partía del deseo de crear esa imagen concreta. El capricho de fusionar lo *trendy* y lo roñoso. Me interesaba proponer un panorama sin jerarquías, que permitiese una síntesis de fenómenos contrarios, donde las imágenes internas pudieran dar cuenta de estructuras y problemáticas globales.



Soft/Hard 2016, exposición colectiva fluxesfeverfuturesfiction, Azkuna Zentroa

M.N. Confías a los materiales y los objetos con los que compones tus propuestas la responsabilidad de transmitir un mensaje. Tengo la sensación de que en el proceso de selección, descarte, ordenación y manipulación reside una voluntad de darles una voz propia. Es una aproximación muy clásica a lo escultórico, tal vez podamos decir formalista.

J.C. Los referentes que he tenido, mis profesores, me han hecho sensible a la idea de “buena forma”, no diría que al formalismo. Pero sobre todo se insistía en la noción de estructura y en el hecho de trazarse uno en lo que hace. Es algo implícito en el tipo de arte que ellos han hecho. Que el trabajo

de cuenta de cierta verdad del sujeto. Que haya problema. Lo que me han enseñado, aquello que he aprendido, es a no ir por lo conceptual o discursivo, es algo que proviene del contexto en el que me he formado como artista.

M.N. Tal vez exista menos miedo a experimentar, a ser transversal, a equivocarse, en definitiva ¿cuál es la contrapartida?

J.C. Por un lado, es una escuela muy rigurosa y exigente con el arte pero menos con la faceta más práctica de la profesión. Es algo que se puede ver como un valor. Hay que tener en cuenta que en el País Vasco uno de entrada no se plantea la posibilidad de vivir de lo que uno hace como artista. Existen ayudas públicas y ha habido plataformas importantes que hacen posible que la gente pueda trabajar sin necesidad de estar inserto en un mercado o pensando en una proyección que hoy en día se exige que sea internacional. La principal dificultad es que quizás estamos faltos de herramientas para desarrollar plenamente esa faceta profesional, para movernos con otros códigos.

M.N. Pero como decías existen muchas estructuras, un apoyo que encuentra un reflejo fiel en la cantidad pero también la calidad de las propuestas que se desarrollan allí.

J.C. Las hay y esto influencia el trabajo. También salir del contexto ayuda a verme desde fuera y sentirme libre para integrar otros modelos, para cambiar. Me interesa que a pesar de que haya cierta coherencia interna en el conjunto de mi trabajo, pueda alterar el orden del relato, abrir vías, andar un camino hacia un determinado punto y no volver a él hasta al cabo de unos años. Me gustaría ser cada vez más libre a la hora de hacer y que lo que hago me permita ser más libre.