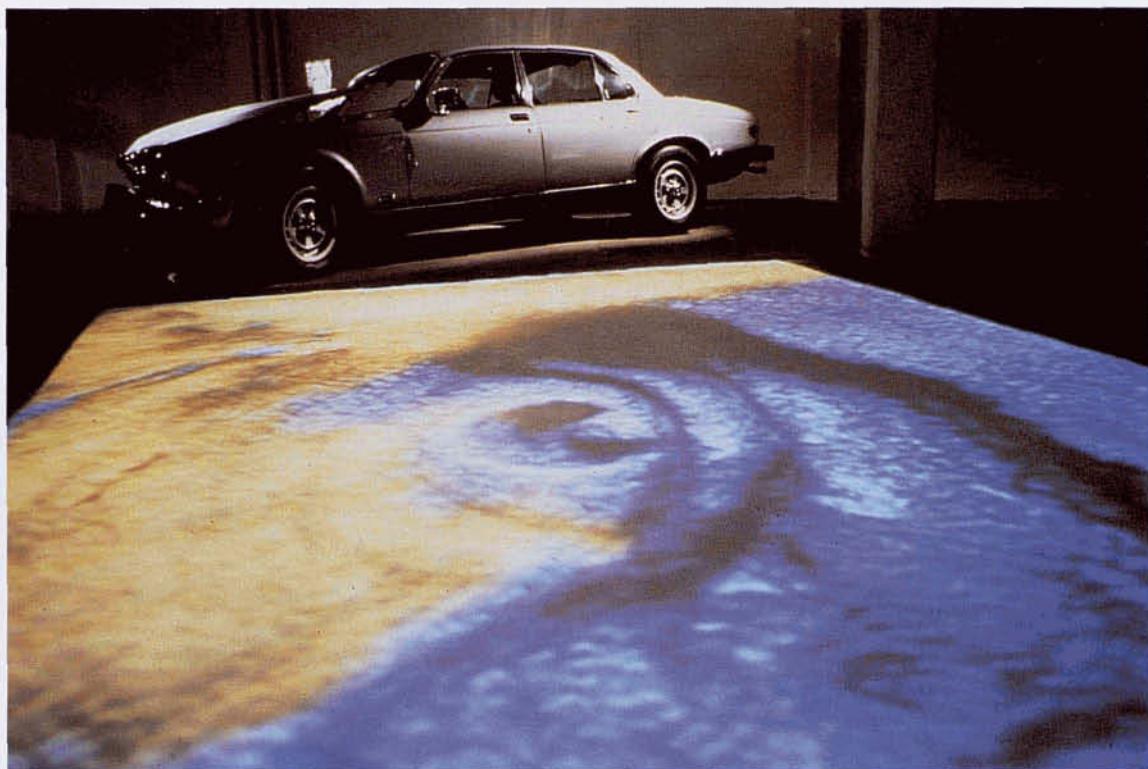


LAS ÚLTIMAS INSTALACIONES DE FRANCESC TORRES



CINCUENTA LLUVIAS, 1991 (SALA 1943)

FRANCESC TORRES (BARCELONA, 1948) HA PRESENTADO SUS ÚLTIMAS INSTALACIONES REUNIDAS CON EL TÍTULO GENÉRICO DE *EL CARRO DE FENC* (*EL CARRO DE HENO*). LOS CATALANES HAN TENIDO OPORTUNIDAD DE PRESENCIAR EL ARTE COMPROMETIDO DE ESTE COMPATRIOTA QUE VIVE EN NUEVA YORK: TODA UNA AVENTURA ESTÉTICA Y VITAL PARA EL ESPECTADOR.



DESTINITY, ENTROPY AND JUNK (DESTINO, ENTROPIA Y CHATARRA), 1990

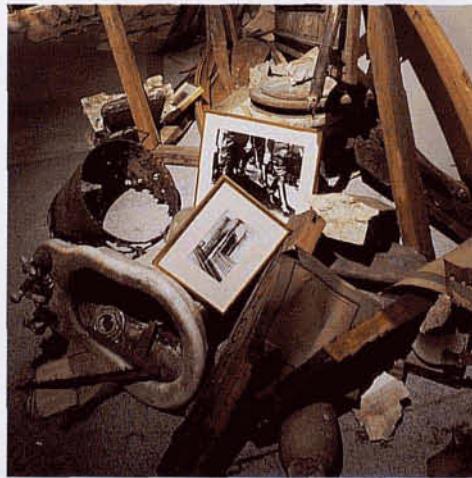
Francesc Torres ha vuelto a exponer en su país tras muchos años de no hacerlo. La muestra que ha presentado, del 17 de octubre al 22 de diciembre de 1991, en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, llevaba como título genérico *El carro de fenc*, pero estaba compuesta por dos grandes instalaciones –*El carro de fenc* y *Amnesia/Memoria*– y una serie de objetos o montajes que se agrupaban bajo el concepto de objetos fríos. La instalación *El carro de heno* es una versión actualizada de la pintura alegría de Hieronymus Bosch que lleva el mismo título. Su contenido gira alrededor de la avaricia y el poder. El carro cargado de heno de El Bosco se ha transformado en un gran camión a cuyo alrededor se desarrolla toda la escena que constituye la instalación. Esparcidas por el suelo hay muchas bicicletas aplastadas y distintos elementos de vestir –zapatos, camisas, etc.– como los que quedan abandonados tras una catástrofe o una carga de policía mili-

tar. Alrededor de este moderno carro pueden encontrarse diversos elementos y escaleras para subir encima. Elementos que sirven, por lo tanto, para acceder a los bienes terrenales, que eso es lo que significó el heno en tiempos ya pasados.

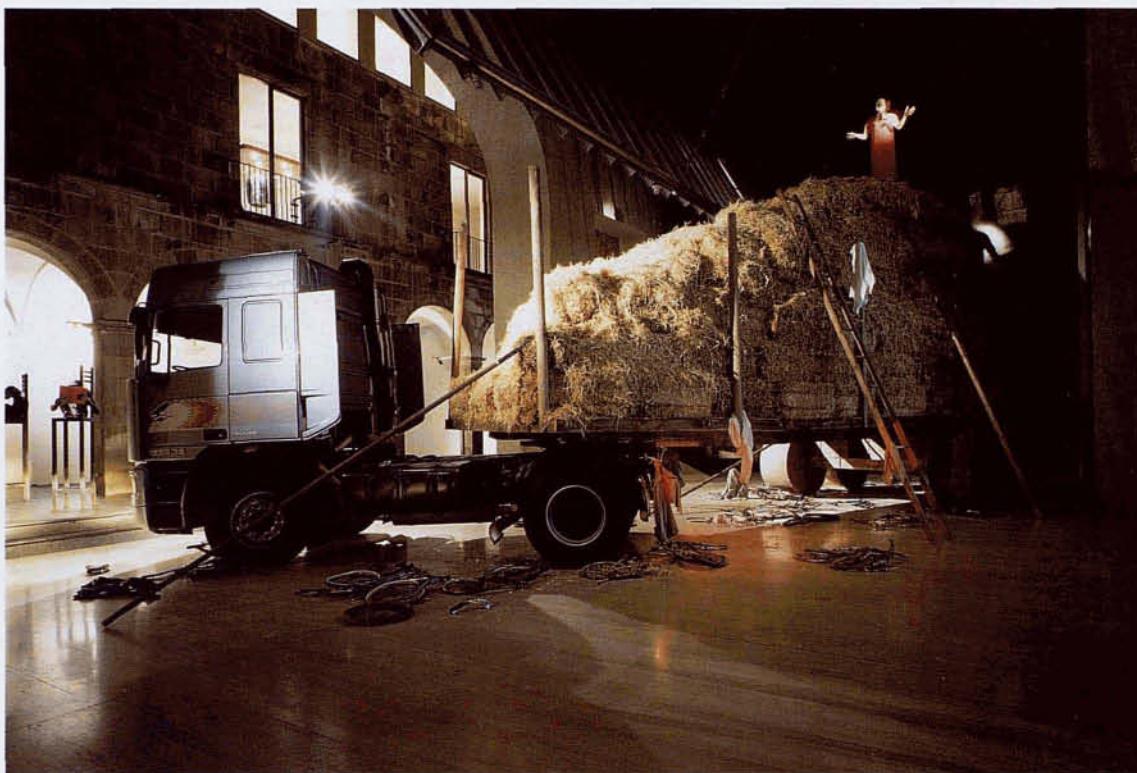
Las referencias históricas abarcan desde mayo del 68 a los hechos de Tiananmen del 89. Esta inversión simétrica de los números de las respectivas fechas podría ser, para Torres, un símbolo de este ciclo ideológico y político que se cierra con una simetría inversa. En mayo del 68 los estudiantes insurrectos reivindicaban, entre otras cosas, el comunismo maoísta, en el año 89, los estudiantes de Tiananmen deseaban todo lo contrario.

No en vano, parte de la instalación la forman un grupo de monos sentados en unas sillas muy altas –que dan vueltas sobre sí mismas a distintas velocidades– y leen (!) un libro rojo con todas sus páginas en blanco.

Amnesia/Memoria es una instalación



CINCUENTA LLUVIAS, 1991 (SALA 1943)



EL CARRO DE FENC (EL CARRO DE HENO), 1991

que adquiere todo su sentido en el lugar, el país y el momento en que se realiza. En cierto modo es una reivindicación y un homenaje a los maquis catalanes, los últimos resistentes a la dictadura franquista. Las caras de trece de estos maquis permanecían colgadas en la pared –en unas lonas de 2 metros de altura– mientras en el suelo estaban esparcidas las letras que componen la palabra *amnesia*. Estas letras –tridimensionales, pesadas y grandes, contrastaban con las de la palabra *memoria* proyectadas por medio de pequeños focos directamente en el suelo, lo que les confería una inmaterialidad y virtualidad evidentes.

Antes, de febrero a abril de 1991, Torres había realizado otra de estas instalaciones de apropiación histórica que consiguen todo su significado en el lugar y el contexto donde se realiza; nos referimos a *50 lluvias*.

La llevó a cabo en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, durante la exposición antológica de sus trabajos

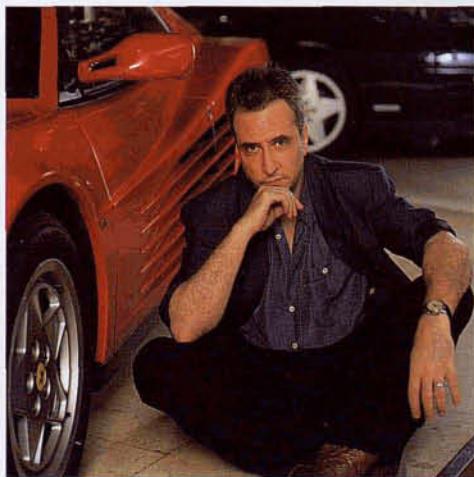
presentada con el título genérico de *La cabeza del Dragón*, precisamente el título de la primera instalación realizada en la década de los ochenta.

En esta gran exposición antológica se reproducían algunas de sus instalaciones más importantes como *Accident* (1977), *The Head of the Dragon* (1981), *Field of action* (1982) o *Belchite/South Bronx* (1988).

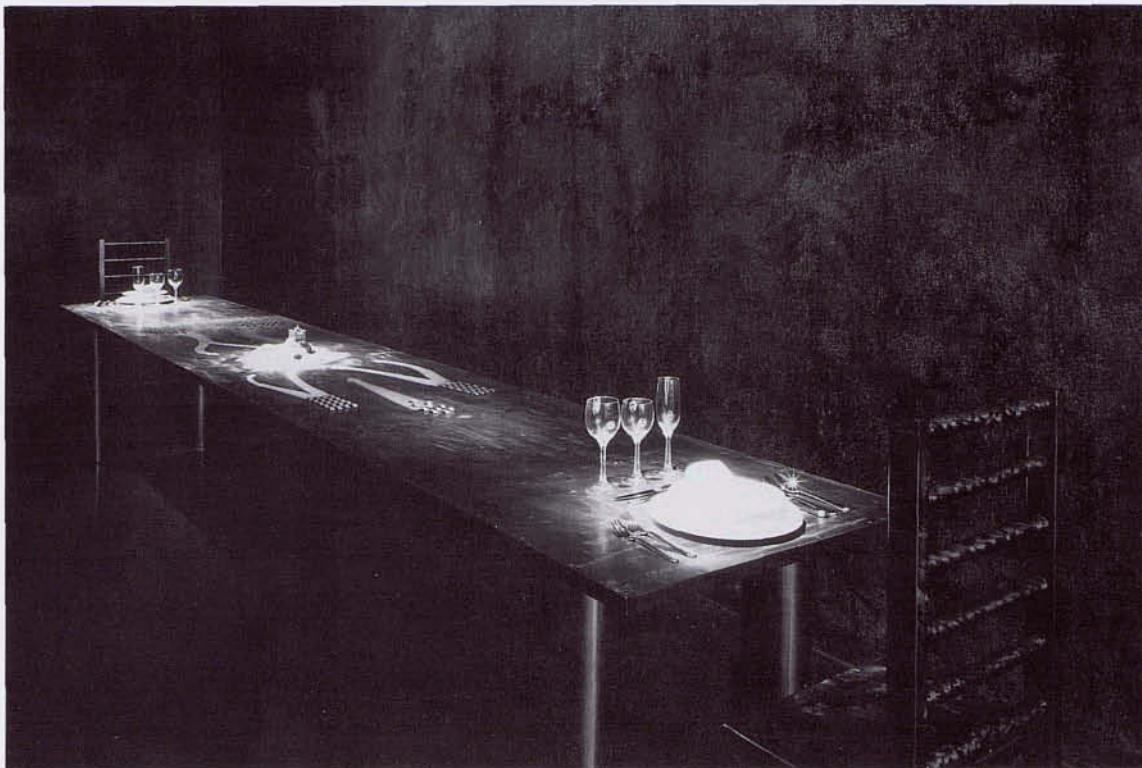
En *50 lluvias*, Torres utilizaba como tema la evolución de la sociedad española durante medio siglo. La instalación constaba de tres espacios. En el primero, que correspondía al año 1943, recreaba el interior de la antigua embajada española en Berlín, bombardada y cerrada desde entonces.

El segundo espacio, el de 1973, estaba dedicado al atentado de Carrero Blanco. Un coche del mismo modelo –no le dejaron el vehículo original– ocupaba el espacio central de la sala, entre grandes reproducciones de portadas de periódicos de aquellos días.

Por último, en el espacio dedicado a



FRANCESC TORRES



MESA PARA HÉROES HEGELIANOS EN UNA COMIDA DE NEGOCIOS;
TEMPESTAD DE COMEDOR APICABLE TAMBIÉN AL FRENTE DOMÉSTICO, 1991

1988, se escenificaba un interior con los objetos y las imágenes que caracterizan la España actual. Lo que el artista denomina, irónicamente, "la España del Estilo de EL PAÍS y de las revistas semanales, donde todo se presenta con la misma monotonía, desde la Pantoja hasta el Consejo de Ministros". En este espacio era posible encontrar toda clase de elementos de diseño, imágenes de los medios de comunicación y de personajes políticos y populares representativos. Desde la enmarcada sonrisa de la Preysler a la mirada vigilante de Alfonso Guerra presidiéndolo todo.

Torres nació en Barcelona en 1948. En 1967 marchó a París donde permaneció hasta 1969. Allí fue ayudante del escultor Piotr Kowalski. En 1972 se trasladó a Chicago y en 1974 se instaló en Nueva York, donde vive y trabaja actualmente.

Tras unos primeros pasos en el campo de la escultura, estuvo conectado con la práctica y el movimiento conceptual en Cataluña durante los primeros años se-

tenta, formando parte del *Grup de Treball*. Más adelante, su obra evolucionó hacia el lenguaje de las instalaciones multimedia que son las que le han dado a conocer internacionalmente. Sus instalaciones han terminado siendo una síntesis de los intereses personales y de las diversas prácticas que le han atraído.

Estos intereses se decantan hacia las cuestiones psicológicas referidas al comportamiento y a la conducta del hombre como respuesta a los condicionamientos y a los estímulos procedentes del contexto social. Por eso, Torres ha hecho de la política uno de los componentes esenciales de su arte.

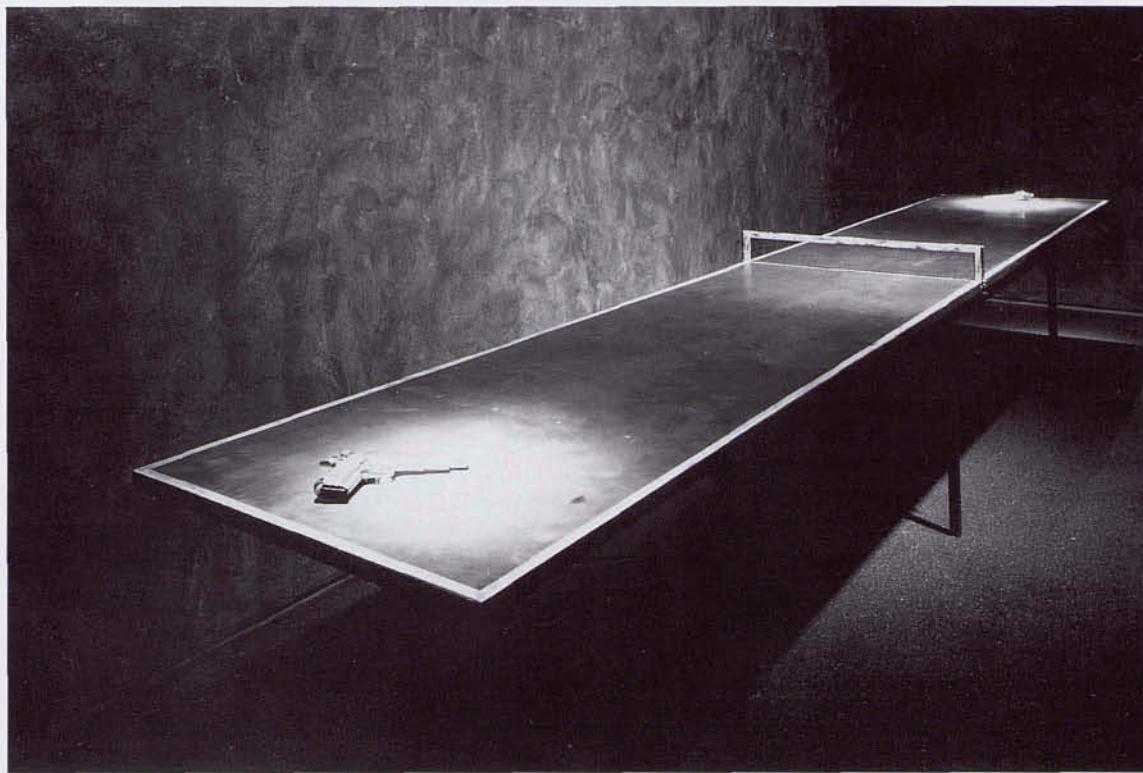
Pero el arte de Torres tiene la virtud de trascender lo que podría ser un reportaje de denuncia y supera la anécdota que le sirve de partida o como motivo referencial. Como recuerda Donald Kuspit, "su arte es más que un simple comentario social por su significación profundamente psicobiológica y psicohistórica".

Su arte y sus instalaciones son, también, una especie de aproximación totémica a la realidad de la que ya hablaba Lévi-Strauss. De este modo, como explica el mismo Torres, "lo que en principio es aterrador, incontrolable y amenazador, lo reduces a un terreno en el que puedes controlarlo, y se supone que este control debe ayudarte a dominar lo real".

Desde este punto de vista, nada tiene de extraño que sus obras se ocupen de la violencia, de la vivacidad, de la guerra o del poder.

Muchas de las instalaciones de Francesc Torres –especialmente las de los años ochenta– hacen referencia a cierto determinismo biológico.

A partir del conocimiento de la obra de Paul McLean, Torres asume el hecho de que la parte más antigua del cerebro humano es idéntica a la de un reptil. Esta parte regula patrones de comportamiento como los de la territorialidad, los de la identificación de los individuos más débiles o más fuertes de la especie



MESA DE ENTRENAMIENTO PARA COMUNISTAS RECONVERTIDOS, 1991

o los de rituales de intimidación. Advierte entonces que "todo eso que estás viendo constantemente en el comportamiento político, resulta que está controlado por la parte más atávica del cerebro".

The Head of the Dragon, realizada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, en 1981, era una instalación que escenificaba estos pensamientos. El elemento central era un gran ariete medieval dispuesto a derribar todo lo que se le pusiera por delante. En otro lugar del espacio había una boa viva, referencia al *R-Complex*, el "complejo-reptil". La imagen, a través del vídeo, de este reptil, aparecía en el monitor que era, a la vez, la cabeza del ariete.

En *Belchite/South Bronx*, realizada para el Fine Arts Center University of Massachusetts, en 1988, contraponía dos situaciones aparentemente muy distintas. Por un lado la destrucción de un pueblo –Belchite– durante la guerra española. Y, por el otro, la destrucción del barrio

neoyorkino de South Bronx debida a la voracidad especulativa de las fuerzas económicas. Los resultados de la aplicación de la violencia destructiva del hombre se hacían, de este modo, muy parecidos.

La instalación reproducía un gran paisaje de casas destruidas. El espectador podía pasear entre las ruinas e ir descubriendo relaciones entre un lugar y otro. La escenografía, el vídeo, el sonido, la fotografía y los objetos cotidianos contribuían a provocar sensaciones y semejanzas.

Oikomonos, presentada en la Bienal del Whitney Museum de Nueva York, en 1989, incidía en los métodos y las consecuencias de la aplicación de sistemas económicos violentos. La instalación propiamente dicha consistía en una réplica en bronce de la escultura de Zeus del Museo Arqueológico de Atenas, llevando un bate de béisbol en la mano del brazo levantado. De los genitales del dios colgaba un monitor en el que se veían imágenes de la frenética activi-

dad bursátil de Wall Street. La actitud amenazadora de la escultura se dirigía a una gran pantalla de metacrilato que estaba delante. Por esta pantalla se veían imágenes de niños de raza negra que limpiaban los cristales de los coches que pasaban por la calle.

En definitiva, las instalaciones de Francesc Torres forman parte de una estrategia artística y política que pretende desenmascarar los diversos poderes que provocan toda clase de violencia. La aventura estética de Torres es vital porque tanto el arte como la política forman parte de los grandes intereses de su vida. Una aventura estética que se materializa en unas instalaciones multimedia de gran rotundidad y expresividad.

Estas instalaciones nos permiten pasear físicamente por el espacio, mirar y tocar los distintos elementos que las componen y nos provocan sensaciones, pensamientos y reflexiones. Por eso son también una aventura estética y vital para el espectador. ■