

Entrevista a Berio Molina

Berio Molina (A Fonsagrada, 1979) es artista y cineasta. Sus trabajos indagan en las relaciones entre la divergencia, el lenguaje y la escucha.

Tras licenciarse en Bellas Artes en la Facultad de Pontevedra, realiza el Máster en arte digital de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y el Máster en Computer Graphic Design de la Rochester Institute of Technology de Nueva York. Desde 1999 se interesó por la creación colectiva siendo miembro del grupo de performances Flexo, del colectivo de estudios aurales escuchar.org y del colectivo de arte y acción libre alg-a. Compagina su actividad artística con la investigación en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, donde desarrolla su tesis de doctorado sobre la escritura acusmática en el contexto de la generación postalfa. Como parte de este proceso de investigación publicó en el 2017 el libro *Setras*, fruto del Premio especial del jurado del Puchi Award concedido por La Casa Encendida.

En el 2019 estrenó su primer largometraje *7 Limbos* (junto a Alexandre Cancelo) en la X Mostra de Cinema Periférico (S8). Sus trabajos fueron presentados en festivales internacionales como: Festival Márgenes de Madrid, Estambul International Experimental Film Festival, FIVA de Argentina, LEM de Barcelona, ZEMOS98 de Sevilla y en centros de arte como el CGAC (Santiago de Compostela), MARCO (Vigo), La Casa Encendida (Madrid) o Laboral (Gijón).



Escapes, 2017

Cuentas con una formación extensa donde la música y las bellas artes están presentes desde el inicio. La experimentación con las posibilidades del sonido desde el lenguaje plástico y audiovisual atraviesa tu corpus creativo. ¿Cómo y cuándo comienzas a establecer estos cruces?

En la facultad de Bellas Artes. Supongo que fue porque me gustaba mucho la música y hacer collages. De pequeño mi padre siempre estaba poniendo discos, la radio... y yo tocaba la gaita con el grupo de la asociación cultural de Fonsagrada. Lo disfrutaba mucho. Luego en el instituto estuve muy enganchado con el *grunge*, el *post-hardcore*, el *noise*... Mi tío Fernando, además, coleccionaba vinilos y a veces nos regalaba casetes con portadas hechas por él. A mi hermano y a mí nos encantaba y comencé a hacer lo mismo. Componía collages para las cintas y luego lo fui complicando construyendo cajas para los casetes con mecano, madera, quemando el plástico, agujereándolo...

Luego empecé en la facultad de Bellas Artes y toda esa experimentación del ruido y el hardcore conectó muy bien con el movimiento futurista, John Cage, Zaj, etc. Por aquel entonces esta cosa del sonido tampoco estaba tan extendida aquí y era emocionante descubrir cosas como la revista *RAS* de Cuenca, el Festival Zeppelin de Barcelona, Gracia Territori Sonor... Al mismo tiempo, formamos el Grupo Flexo con amigos de la facultad y ahí sí que ya nos dedicamos de lleno a experimentar con el sonido.

Cada materialización tiene sus propias necesidades y particularidades y, por tanto, el resultado de elección y adaptación del sonido se expresa de un modo u otro en función del proyecto. ¿Cómo vas construyendo las relaciones entre el sonido y la formalización de la pieza?

Como dices, depende de cada pieza. Recuerdo ahora cómo surgió el vídeo *Shellac. A minute. At action Park* que fue bastante curioso. Estaba un día en clase recogiendo una acción que acababa de hacer. Tenía un sensor de movimiento que estaba conectado a una cadena musical tirada en el suelo. Cuando me puse a guardar todo le metí una cinta del grupo Shellac para ambientar un poco el momento. Le subí tanto el volumen que los altavoces de la cadena comenzaron a moverse hacia un lado. La fuerza del sonido y el ritmo entrecortado de la música parecían martillazos que los empujaban. Era muy curioso de ver y como tenía allí la cámara de vídeo me puse a grabarlo. Coloqué la cadena en medio y a los lados cada uno de los altavoces. Le di a *play* y comenzaron a moverse de nuevo. Primero un poco hacia adelante y luego cada uno de ellos hacia el interior, de forma que simétricamente iban desplazándose hacia el centro. Justo cuando remató la canción dejaron de moverse y quedaron perfectamente uno al lado del otro, en medio, cubriendo por completo la cadena. Era como una coreografía perfectamente interpretada. Algo mágico. Como si la propia materia sonora hubiera adquirido autonomía y decidiera hacer su baile con un lenguaje totalmente ajeno e independiente. Igual esto son dos cosas que siempre persigo en esa relación que comentas. La búsqueda de un sonido/estructura propio de los objetos, del momento, de la acción, de ese evento; y la ruptura con el lenguaje, es decir, que la relación no se produzca por una codificación.

Esto que comentas tiene también que ver con el azar. Además, la utilización que haces del sonido en tus piezas recuerda, en cierta medida, a conceptos surgidos con las vanguardias musicales como la música aleatoria, que en tu trabajo puede interpretarse desde un punto de vista actualizado.

Puede ser. La idea de lo aleatorio a veces la utilizo para desprenderme de mí mismo y eliminar la intencionalidad. Por ejemplo, ahora vamos a emplear unas bocinas de barco para una pieza que haremos sonar varias veces al día, pero no queremos que lo hagan siempre a la misma hora porque nuestro deseo es quitarles su funcionalidad. No queremos que sean más una señal acústica, un aviso a la comunidad (como las campanas de una iglesia), sino que provoquen otro tipo de relaciones. Para ayudar a conseguirlo haremos cada día un juego aleatorio que determine la hora a la que tengan que sonar. Lo aleatorio puede ser una manera de deshacerte de la intención.

Desde las artes visuales, la experimentación sonora parece no estar completamente integrada en los circuitos más oficiales. En el propio día a día prima el lenguaje visual, solo tenemos que atender a las dinámicas de las redes sociales y de los medios de comunicación para verificarlo. Sin embargo, nuestro rastro sonoro está presente en cada gesto, aunque en muchas ocasiones pueda quedar relegado a un plano secundario. Háblanos de los elementos que influyen en la percepción del sonido.

Hay muchísimas formas de entender la escucha y muchos artistas, músicos, filósofos... que hablaron de esos elementos: la necesidad de aislar al sonido de su fuente para descubrir cualidades nuevas en la escucha reducida de Pierre Schaeffer; las facultades de las resonancias en la escucha del ultrasentido de Jean-Luc Nancy; las disonancias sociales en la escucha propuesta por Mattin; la total anulación semántica de la escucha sonífera de John Cage...

A mí no me gusta centrarme mucho en alguno de estos elementos, aunque siempre me atrajo la escucha acústica, que sucede cuando oímos algo pero no vemos qué o quién lo produce. Cuando vivía en Vigo recuerdo ir andando por el monte del Castro y, de pronto, escuchar un sonido muy grave y lejano sin darme cuenta, hasta pasado un rato, que era la bocina de un trasatlántico amarrado en el muelle. Me gusta mucho escuchar de repente un sonido que no esperas y del que no puedes ver su cuerpo. En ese sentido, pienso que el sonido tiene un poder de seducción muy fuerte sobre nosotros y una gran capacidad para manipularnos, ya que puede interpelarnos en cualquier momento. Cuando se presenta desde la acústica tiene la capacidad además de causarnos una gran inquietud.

Resulta interesante observar el diálogo que estableces entre el sonido y la materia para llevar a cabo instalaciones como *Escapes*, con la que conseguiste el 1º premio en el Décimo Premio Auditorio de Galicia 2017. Reivindicas otra mirada hacia los objetos, una huida del uso convencional.

Sí, por supuesto. Imagino que esto es algo que reivindicamos todas las personas que tenemos algún interés en lo experimental, entendido como ese proceso que desconocemos cómo se va a desarrollar, como decía Cage. Si es algo que se nos presenta al descubrimiento necesariamente tiene que alejarse de lo convencional, o no, pero siempre tiene que realizar algún tipo de giro. ¿Es esto reivindicable? Yo creo que sí, si partimos de la percepción de que vivimos un tiempo en el que el lenguaje se volvió excesivamente legible. Las cosas y los eventos están demasiado sujetos a sus significados y usos explícitos, llegando a resultar obscenos dada la violencia que ejerce sobre la diferencia. Si lo desconocido se vuelve censurable por el lenguaje legible, debe de ser reivindicado. Somos las personas que lo percibimos quienes tenemos un problema de comprensión y pobreza, no la cosa o evento en sí que se muestra con toda su complejidad y riqueza.

Otro ejemplo es el proyecto editorial *Setras*, donde relacionas la caligrafía con la acción sonora estableciendo una relación entre la letra, la escritura y el sonido.

Setras es un tratado para separar la escritura de la fonética. Parte del alfabeto gallego o latino y utiliza un método muy sencillo para que las letras, al escribirlas a mano, dejen de representar al sonido, al fonema, y pasen a ser ellas mismas sonido. Es un ejercicio de escucha sobre el ruido que producen las letras al escribirlas, que tiene unas implicaciones muy directas en el lenguaje, ya que rompe con la representación fonética en la que se basa. Es el punto de partida de la tesis que estoy realizando en la facultad de Bellas Artes.

¿Cómo va la tesis? Cuéntanos un poco más en qué consiste y de que modo se relaciona con tu práctica artística.

La tesis es una continuación de *Setras*. Para mí es una pieza artística en sí misma. Consiste en separar la escritura de la fonética. De hacer que la letra deje de representar a un sonido para ser ella misma sonido. De forma que si, por ejemplo, escribimos la letra *o*, no escuchemos al fonema *o*. Para conseguirlo parto de un proceso acústico donde le niego la visión a la caligrafía. La tesis profundiza tanto sobre los tipos de escucha y la idea de lo acústico aplicado a la escritura, como las nuevas formas que adquirirían las letras al poner el foco en su propio sonido, siempre teniendo en cuenta la situación de quien escribe. Es la presentación de un método para afrontar la escritura desde la escucha de la caligrafía.

Una cuestión que habitualmente surge a raíz de los estudios doctorales en el marco de las bellas artes es la necesidad de complementar teoría y praxis y de comprender la especificidad de una investigación que parte del propio modo hacer de cada artista. ¿Consideras que se dá la libertad precisa en el sector o es un formato con cierto estancamiento institucional?

Claro está que no es un sistema que se corresponda con las maneras de pensar y los lenguajes con los que se trabaja desde el arte, que no tienen una metodología tan estricta y que se basan precisamente en romper estos mismos lenguajes. Tenemos la tendencia a hacer de la propia tesis una obra de arte y que cada una funcione de manera autónoma, lo cual es muy interesante, pero aun así la estructura académica no es tan rígida como para que no se pueda adaptar. Existen las suficientes fisuras por las que colar tus intereses y poder hacer una tesis que responda a tus investigaciones artísticas. Otra cosa es que quieras entrar en la competencia curricular, entonces ahí sí que partes de una clara desventaja, ya que no cuentas con una infraestructura tan validada y valorada (revistas de prestigio, editoriales, congresos...). Sería necesario que los criterios curriculares y de valoración se adaptasen al contexto artístico.



Setras, 2017. Editorial Fulgencio Pimentel. La Casa Encendida.

En tu trabajo también es importante a presencia del cuerpo, un cuerpo que activa y que en tus propuestas tiene una profunda implicación performativa.

Sí, mi gusto por la performance y el cuerpo viene sobre todo de Pablo Sánchez, que fue compañero en la facultad y con el que luego montamos Flexo. Él era mayor que nosotros y fue quien nos introdujo en ese mundo. Luego me influyó mucho un taller al que asistí con Esther Ferrer en el CGAC en el año 2001. Ella nos contaba que cualquier acción podía ser una combinación de tan solo cuatro elementos: presencia, espacio, tiempo y objeto. Yo era a primera vez que escuchaba lo de la presencia y me encantó. Lo trasladé no solo al cuerpo sino también a los objetos, a los sonidos... a todo. Es algo difícil de explicar, pero pienso que es ahí donde hay mucha de la magia que hace que te comuniques con las cosas sin necesidad de entrar en el lenguaje.

Otra cuestión interesante es la reflexión sobre el contexto de los propios proyectos, partiendo en muchos casos de un análisis del lugar donde se originan y de una mirada en cierto modo socio-histórica. Pienso en instalaciones como *Coro* (2017), *Fubarta* (2017), acciones como *Bucorde* (2017) u *Omnipresencia del tropicalismo* (2021) realizada en colaboración con Alejandra Pombo.

No es algo en lo que me detenga demasiado. La idea de una mirada socio-histórica en sí me produce cierto rechazo en cuanto que supone poner al ser humano en el centro del devenir temporal y estético, y tiendo a separarme de mí mismo tanto como individuo como colectivo para poner el foco en las relaciones que se forman eventualmente más allá de construcciones históricas y sus preciados relatos. Aun así, sí que me interesa si interviene el lenguaje, algún hecho sonoro, o un evento lo suficientemente autónomo como la existencia de un coro vocal en el Vello Cárcel de Lugo (*Coro*). Más allá de re-significar un relato socio-histórico me interesan esos hechos concretos que por sí mismos tienen una fuerte carga estética, en este caso provocada por el violento contraste entre un coro y una cárcel, que desencadena toda una serie de evocaciones políticas, sociales, emocionales... sin necesidad de construir relato alguno.



Omnipresencia del tropicalismo, 2021.

A lo largo de tu carrera has trabajado con muchos colectivos (Colectivo de performances Flexo, escoitar.org, Colectivo de creación escénica áIntemperie...). ¿Consideras que este hecho ha influido para el desarrollo de tu obra? Y, de ser así, ¿en qué elementos de tu trabajo se pueden ver reflejados?

Para mí el arte es la forma que tengo de socializar. Es como mejor estoy con otra gente, haciendo cosas juntos, si no soy un poco torpe. Normalmente no sé estar por estar con los demás si no tenemos una finalidad conjunta, y como el arte es lo que más me divierte, pues socializo haciendo cosas artísticas con otra gente. En este sentido, los colectivos son algo así como una necesidad9

social. Por otro lado, tampoco tengo claro dónde están los límites de lo que pertenece a uno o a los demás, me encantaría poder copiar lo que quisiera sin que a nadie le pareciera mal. Cuando tocaba la gaita nadie se molestaba porque hubiéramos copiado prácticamente todo, aunque por supuesto luego cada uno le había dado su toque personal con mayor o menor intención. Sobre todo se valoraba su performatividad, que era lo que le daba sentido. El simple hecho de tocar la gaita ya era suficiente, lo llenaba todo. Lo importante era estar inmerso en ese momento, provocar una conexión colectiva, y tú, como gaitero, eras consciente. Es más, la copia podía ser una herramienta que alimentaba la performatividad, que multiplicaba las presencias. Creo que la idea de que el arte sea un proceso absolutamente individual es propio de un contexto muy concreto que tampoco tiene mucho que ver con el arte, aunque lo impregne completamente.

También has realizado propuestas audiovisuales compartiendo dirección con Alexandre Cancelo, como el film *7 Limbos* (2019), del que derivaron las piezas *-oito*, realizada a partir de una improvisación de Miguel Prado, y *-nove*, con la implicación de la artista Loreto Martínez Troncoso y el teórico Alberto Ruiz de Samaniego. ¿Cómo fueron estas experiencias?

Bien. El trabajo cinematográfico es un proceso muy lento en el que estableces unas relaciones muy profundas con la gente y con el material con el que trabajas. Además, deseábamos que hubiera mucha improvisación. Con Loreto y Miguel no queríamos saber lo que íbamos a hacer hasta el mismo día del rodaje. Llegábamos allí y nos dejábamos llevar. En los dos casos fue muy especial, tanto que luego nos costó integrar lo que hicieron en la película y decidimos crear piezas aparte. Loreto, por ejemplo, nos llevó en una deriva nocturna por la ciudad de Oporto y alrededores. Ella nos contaba que a veces hacían caminatas sonoras para escuchar cómo sus pasos reverberaban por toda la ciudad. Ya tenía localizados una serie de sitios donde, efectivamente, el caminar se iba escuchando diferente por las peculiaridades espaciales de los lugares y las interacciones acústicas con el entorno. Al hacerlo de noche acentuaba mucho la sensibilidad ante todos los ruidos que iban surgiendo.

En el plano de la difusión, el modo de visualización de tu trabajo varía desde espacios tradicionalmente asociados al arte como las galerías o salas museísticas hasta pequeños espacios autogestionados, festivales o congresos. ¿Cambian también las reacciones o implicación del público en función del contexto?

Sí, por supuesto. Generalmente, cuanto más institucionalizado está el contexto más distancia hay con el público, aunque hay excepciones. Pasa también con los procesos de producción, etc. Cuando presentas un trabajo a una institución este cobra la dimensión de proyecto, y se sitúa por defecto en el plano cognitivo, tienes que programar y planificar lo que vas a hacer con anterioridad. Esto significa que casi todo el trabajo lo realizas mentalmente tecleando en un ordenador. El público también va a acceder a él desde este mismo plano cognitivo, a través de una idea, de procesos mentales, de la más radical alfabetización, incluso es posible que también haya manuales y normas para formar parte de ese mismo proyecto. Sin embargo, cuando te sitúas en el otro extremo, la pieza sigue manteniéndose como tal y no pierde su carne, su lenguaje no verbal, la intuición. La conexión es mucho más instintiva y directa porque surge del propio proceso y así lo percibe también el público, la retroalimentación es mucho más próxima. Es lógico, el mercado del arte ha girado hacia lo institucional estableciendo una red de convocatorias y ayudas públicas y el mercado hace tiempo que se ha vuelto cognitivo por la influencia de la tecnología. La institución se ha equiparado al mercado y este al plano cognitivo.

Muchas gracias Berio!