



«Vayan hacia donde sientan vergüenza». Entrevista a Cesare Pietroiusti¹

Laura Apolonio

Universidad de Granada  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.96374>

Introducción

Cesare Pietroiusti es un artista contemporáneo conocido por sus provocadoras performances centradas en situaciones paradójicas que revelan las contradicciones de la vida cotidiana, en particular en los intercambios monetarios. Su formación académica en medicina y su posterior doctorado en psiquiatría le inculcaron un amor por la metodología científica y una fascinación por el cuerpo y su funcionamiento, así como por los intrigantes mecanismos de la mente. Sin embargo, es en la práctica artística que encontró la forma más auténtica de investigar la realidad, sobrepasando la abstracción de la ciencia y revalorizando la diversidad de cada caso individual. Sus obras a menudo implican la participación directa del público, creando interacciones que desafían las normas tradicionales del arte. Ha realizado numerosos proyectos que buscan cuestionar y redefinir los valores económicos y sociales en el contexto del arte. En 1979, fundó la *Rivista di Psicologia dell'Arte* dedicada a la intersección entre la psicología y el arte. Ha enseñado arte en diversas instituciones internacionales, destacando la IUAV de Venecia y la Lesley University de Boston. Ha participado (y sigue participando) en numerosos proyectos artísticos y curatoriales y fue presidente de Palaexpo² hasta el 2022. En 2020, el MAMbo³ le organizó su primera exposición antológica. Vive y trabaja en Roma donde hemos realizado esta entrevista en su amplio estudio de Trastevere repleto de recuerdos, ideas y sugerencias de performances.

Laura Apolonio (LA): Partiendo de tu libro autobiográfico *Un certo numero di cose* [Un cierto número de cosas] (2019), lo primero que me surge preguntarte es cuál es para ti la importancia del uso de las cosas.

Cesare Pietroiusti (CP): Me interesa mucho el concepto de uso. Siempre les digo a los jóvenes artistas que el problema no es estar a favor o en contra de un lenguaje artístico específico sino considerarlo como un medio, «usarlo» para obtener otra cosa. Yo nunca me he identificado con una técnica o disciplina particular. Me parece mucho más interesante utilizar la técnica para hacer otra cosa. Por eso me interesa mucho el concepto de uso porque te da la dimensión de cómo cada cosa puede convertirse en otra. También me gusta cuestionar el estatus del objeto, trascender su categoría de significado para verlo como elemento de una narración. El objeto se carga de emociones, de historias. El intento de este libro es poner en tela de juicio el estatus de objeto-obra mezclándolo con objetos que nunca han sido obras de arte y que al formar parte de la exposición asumen otro estatus. De este modo se resalta la posibilidad que tiene el artista de elevar cualquier objeto a obra de arte.

LA: ¿El arte es una transformación?

CP: El término transformación es muy bonito. Tiene el mismo significado que metamorfosis, solo que tiene la etimología griega en lugar de la latina. Es un término que niega la idea de fijeza y, por lo tanto, habla del devenir. Solemos considerar obra lo que está terminado, expuesto o vendido, pero al hacerlo negamos la realidad de que cualquier objeto, y por ende cualquier obra de arte, enfrenta transformaciones que no se pueden prever. El Arte Povera trata precisamente sobre esto. El proceso de transformación implica la posibilidad de que una obra dé vida a otras obras o significados. Me gusta decir que una obra está siempre en gerundio, siempre en proceso de hacerse.

LA: Tu serie de *Dibujos incompletos* con técnicas efímeras (fuego, polvo, líquidos...) (figura 1) son una prueba de ello. Los distribuyes gratuitamente añadiendo instrucciones para quien los recibe (por ejemplo: quemarlo, regalarlo, etc.). De esta forma la obra se completa con la acción del público. ¿Por qué los distribuyes gratuitamente?

¹ Este proyecto ha recibido financiación del Ministerio de Universidades y los fondos Next Generation de la Unión Europea (Beca Margarita Salas)

² Empresa que gestiona las exposiciones de los museos Macro, Mattatoio, Museo delle Periferie y Palazzo delle Esposizioni de Roma.

³ Museo de Arte Moderna de Bologna

CP: Gratis en latín es el ablativo plural de *gratia* (gracia), por lo tanto, expresa la belleza del gesto. Además, está en plural, lo que significa «con todas las diferentes formas de gracia posibles». Cuando decidí hacer dibujos en grandes cantidades pensé que no tenía sentido si te los tienes que quedar. Entonces tuve la idea de la gratuidad. Al mismo tiempo, pensé que si das algo gratis, puedes exigir condiciones al beneficiario del regalo y así añadí las instrucciones debajo de los dibujos. En realidad, lo que me gusta es cuestionar. Te regalo una obra, pero te digo lo que puedes hacer o no con ella. Por ejemplo «esta obra es gratuita, pero debes dársela a quien te la pida», lo que cuestiona tu propia visión de posesión.



Figura 1. Cesare Pietroiusti. Senza titolo (disegno incompleto) (2017). Fuego sobre papel, cm. 24,5 x 22,6.

LA: En 2015 hiciste una exposición que titulaste *Lavori da vergognarsi* [Trabajos de los que avergonzarse] en los que exponías trabajos inéditos que considerabas feos o inadecuados y que habían permanecido escondidos. ¿Qué es la vergüenza para ti?

CP: Agamben habla de la vergüenza como de un sentimiento que siempre está al acecho, incluso cuando eres inocente. La vergüenza me interesa muchísimo como emoción. Tal vez porque desde joven siempre me avergonzaba de un montón de cosas. Por eso me ha interesado trabajar con ella, explorarla. Siempre les digo a los jóvenes artistas: «Si en el transcurso de un proyecto sentís vergüenza ahí es donde debéis focalizar la investigación». Porque la vergüenza te concierne a ti. Todo lo demás es blablablá. Si no hay un sentimiento de vergüenza significa que en realidad la obra no te pertenece, que estás un poco distanciado. Por lo tanto, a los jóvenes artistas les digo: «Vayan hacia donde sientan vergüenza».

LA: Háblanos del centro artístico Lac o Le Mon⁴ que has fundado.

CP: Es una fundación que he creado junto a otros artistas y que tiene su sede en un antiguo cortijo de principios del siglo xx rodeado por 2,5 hectáreas de terreno cerca de Lecce (Apulia). Es un laboratorio para artistas basado en la autogestión con énfasis en la comunidad, en el vivir juntos, prestando mucha atención al contexto. Se trata de una pedagogía contextual «situada». La idea es que todo lo que se experimenta tenga una relación con el lugar donde se lleva a cabo. Los artistas viven allí y, por lo tanto, inevitablemente están condicionados por el lugar. Es una manera de reflexionar sobre la importancia del contexto y del lugar que se habita.

LA: ¿Qué significa para ti «arte relacional»?

⁴ <https://lacomemon.org>

CP: Todo el mundo sabe que el término lo introdujo Nicolas Bourriaud con *Estética relacional* a mediados de los noventa. Pero en realidad el término es muy anterior y se utilizaba sobre todo en psicología. Yo lo descubrí cuando estudiaba psiquiatría. La psicología relacional afirma que un problema no está en el individuo que manifiesta el síntoma sino en la red de relaciones que existen entre el individuo y sus allegados, empezando por la familia. La terapia relacional no se centra en el individuo sino en las relaciones que son las que crean los nodos problemáticos. Para mí, este es el verdadero significado de lo relacional: no nos limitemos a la búsqueda de sentido centrando nuestra atención en el individuo o en una obra aislada sino que pensemos en todo lo que hay alrededor, lo que precede y lo que vendrá después. Este es el concepto de relacional, no sólo implicar a los demás en la obra, sino sobre todo cuestionar la individualidad de algo. En mi opinión, muchos artistas relacionales, incluso el propio Bourriaud, no han entendido esto porque no han estudiado a Bateson, Watzlawik, Basaglia... Relacional es un concepto mucho más profundo, filosófico, político, social...

LA: Has creado una web dedicada a los «pensamientos no funcionales»⁵. ¿Para qué sirven?

CP: Los pensamientos que yo llamo «no funcionales» son en realidad muy funcionales para mí porque sin ellos no tendría ni idea de qué obras hacer, así que son pensamientos que me resultan extremadamente útiles. La función es una regla o sistema de reglas que, dado un determinado objeto, lo enmarca dentro de un modo de uso o acción. Para mí, la función del artista es precisamente imaginar que las reglas no solo se pueden seguir, obedecer, sino que también se pueden utilizar para un juego diferente. La función del artista es «desfuncionalizar» y «refuncionalizar». El pensamiento no funcional es un pensamiento que pasa de lo inútil a lo útil del arte y, dentro de lo útil del arte, pasa idealmente de la individualidad a la relacionalidad.

LA: ¿Cuánto han influido en tu arte — muy centrado en las acciones del cuerpo— tus estudios de medicina?

CP: No soy el primer artista médico, está Burri, Carlo Levi y otros. Para mí, estudiar medicina me ha enseñado enormemente en metodología porque el método científico te aporta mucho. El enfoque médico se basa en una cuadrícula que es la correspondencia entre los síntomas y el diagnóstico y luego en la terapia que es otra cuadrícula. Esto presupone la idea de que la rejilla nosográfica que establece que determinados síntomas corresponden a un determinado diagnóstico preexiste para ese paciente. Es un a priori con respecto a la realidad clínica del paciente. Sin embargo, lo que se vive realmente, sobre todo en psiquiatría, es que el paciente nunca es idéntico a la rejilla que se ha estudiado, nunca. Siempre es un poco diferente. Por eso es más divertido imaginar que cada caso no es un caso clínico sino un caso único. Es decir, que cada nueva sintomatología es más una invención que una manifestación sintomática. Con el arte se puede hacer esta transición, se puede salir de la rejilla.

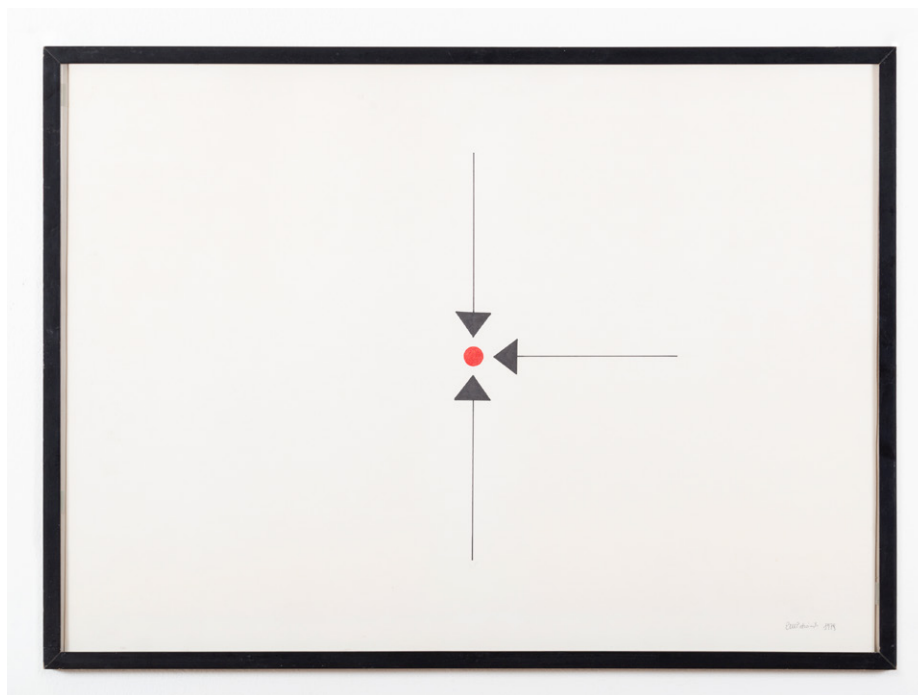


Figura 2. Cesare Pietroiusti, *Assenze /* (1979). Técnica mixta sobre papel, cm 50 x 70.

LA: En tu serie de dibujos de gran formato *Assenze* [Ausencias] (1979) (figura 2), experimentas con eliminar un elemento de una secuencia. ¿La ausencia genera energía?

CP: Sí, en los años setenta empecé a explorar este concepto extremadamente simple que es que, si sacas un elemento de una serie regular, creas una vibración que produce un nuevo significado. Es un concepto muy importante en la teoría lacaniana, la falta-en-ser, la imposibilidad en el humano, en el hablante, de vivir completamente, porque nosotros, por el hecho de hablar, transformamos el instinto, la pulsión, el deseo en lenguaje y así creamos siempre una distancia entre el animal que desea y el objeto deseado. Lacan lo

⁵ <http://www.pensierinonfunzionali.net>

interpreta de mil maneras. Para él el trauma del nacimiento en realidad no hace más que alimentar el deseo de volver a un punto anterior al nacimiento, por lo tanto, un deseo de muerte, como decía Heidegger, «ser para la muerte». La ausencia también está relacionada con esto. Pero para mí, desde el arte, imaginé que al quitar algo de un todo, esto da potencialidad a ese todo. Lo hace más dinámico. Hay una obra que me encanta, de Rauschenberg, que es *Erasing De Kooning*. Rauschenberg recibió en regalo, de joven, un dibujo del gran maestro y durante un mes lo borró. Luego expuso esta hoja de papel blanco que no era blanco porque se vislumbraba a De Kooning, se veía la «ausencia» que es lo que estimula la imaginación.

LA: De niño quisiste hacer un agujero en la pared para ir a hablar con tu abuela. Luego, como artista lo has repetido en algunas de tus performances. ¿Qué es para ti el agujero?

CP: Lacan también habla a menudo del agujero, lo que en el cuerpo humano es una zona erógena. El agujero tiene que ver con la ausencia, con ver más allá, con la curiosidad... La primera vez que se me ocurrió hacer la performance del agujero, aparte de cuando era niño, fue en Florencia, en una galería que estaba al lado de un cine abandonado. Mi idea era hacer tres ventanas que agujerearan la pared para que el público entrara en la galería y viera el cine al otro lado. Pero no se pudo hacer y me propusieron hacer la exposición con fotos de lo que se podía ver al otro lado. El agujero significa precisamente esto: ir al «otro lado».

LA: Dices que no sabes dibujar. ¿Es la razón por la que te has convertido en un artista no objetual?

CB: Sí, creo que sí. Cuando Sergio Lombardo me pidió que participara en una exposición por primera vez, respondió a mis quejas por no saber dibujar diciéndome que no me preocupara porque había nuevas corrientes artísticas y podía hacer lo que quisiera. Esto me liberó y me abrió a la experimentación. Una de mis primeras obras fue una reproducción ampliada del dibujo de un amigo. Luego reproduce las manchas de las paredes (figura 3), los garabatos, siempre ampliados. El tamaño ampliado los transformaba. Así descubrí técnicas que no creía que existieran. Luego, en 2005, empecé a hacer los dibujos reproducidos en grandes cantidades que distribuía gratuitamente. El concepto de cantidad también fue un descubrimiento. Y así, mi incapacidad para dibujar me llevó a descubrir cosas.



Figura 3. Cesare Pietroiusti, *Senza titolo (travertino)* (1985). Rotulador y temple sobre tela, cm 206 x 145.

LA: Has creado una serie de performances llamada *Paradoxical Economies* que investigaban el concepto de intercambio monetario. ¿En qué consistió?

CP: El dominio de la economía de mercado, y por tanto el dominio del dinero como equivalente de cualquier proceso de intercambio, implica que estamos cada vez más acostumbrados a considerar que en un intercambio tiene que haber dinero. La verdad del intercambio se define por la existencia de esta moneda de cambio que es el dinero. Todas estas performances mías como *Enriching food*⁶ y otras, son intentos de cuestionar la rigidez de este esquema. Una de las más divertidas es *Money Watching* (figura 4), una acción en la que se venden billetes a cambio de minutos de observación. Un voluntario observa un billete durante un determinado número de minutos y, si no se distrae, lo gana. Es paradigmático porque el dinero está al otro lado del intercambio. Mientras que normalmente es lo que se necesita para comprar cualquier cosa, en este

⁶ La performance tuvo lugar el 20 de mayo 2007 durante 24 horas en la Ikon Gallery de Birmingham. La cafetería de la galería se había transformado en un restaurante y Cesare Pietroiusti era el cocinero. Los clientes podían pedir los platos del menú y recibían el dinero correspondiente a lo que habían ingerido.

caso es la mercancía la que se compra con la mirada. Es jugar con las reglas del intercambio económico. Por cierto, todo el análisis marxista se basa en la relación entre valor de uso y valor de cambio. Marx hizo hincapié en que el objeto que utilizamos puede llegar a ser, sobre todo, rico en valor de cambio. Esto es muy certero en el mercado del arte donde las obras adquieren valor precisamente porque se ha pagado mucho por ella. Al que compra le interesa pagar lo máximo posible porque así aumenta el valor del cuadro. El intercambio monetario da lugar a paradojas.



Figura 4. Cesare Pietroiusti, performance *Money Watching* (2007), Ikon Gallery (Birmingham).

LA: En la performance *Eating Money* (figura 5) organizaste, junto a Paul Griffiths, una subasta en la que el público era invitado a participar con una suma divisible en dos billetes. Quien ofrecía la suma más alta entregaba los dos billetes a los artistas que los ingerían (uno cada uno) y al día siguiente los defecaban, limpiaban y devolvían al comprador junto con un certificado de compra. ¿Cuál es su significado?

CP: Surgió sobre todo de la idea de considerar el billete como un objeto físico y no solo como el símbolo de un valor abstracto, numérico. He hecho la performance varias veces. Aquella vez, cuando la subasta había llegado a 505€, tuve que tragarme el billete de 500€ que es bastante grande y el estómago claramente sufrió un poco. También está el lado alquímico de las heces que se transforman en oro, en valor simbólico. Pero es sobre todo la experiencia de in-corporar un elemento que da valor a lo físico y por tanto a los sentidos, incluso en forma de dolor, de náuseas. Esta incorporación es un conocimiento que parte del cuerpo. Pensamos que el conocimiento es sólo un hecho mental, pero en realidad, como dice Spinoza, ninguna idea, ningún conocimiento nace si no hay un cuerpo que lo haga nacer, si no hay un aparato sensorial, táctil, etc. que lo construya físicamente. Es una prueba de que el conocimiento se produce a través de sensaciones viscerales.



Figura 5. Cesare Pietroiusti, performance *Eating Money - An Auction* (2007), Ikon Gallery (Birmingham).

LA: ¿Por qué te interesa la performance?

CB: Porque es un territorio en el que se cruzan diferentes lenguajes artísticos. Para mí, la performance es algo que hacen los músicos, los artistas visuales, los actores de teatro, los coreógrafos... La performance pone el cuerpo en acción y en los últimos años me he dado cuenta de que el cuerpo es importante en el conocimiento. Ya comprendí teóricamente la importancia de los sentidos cuando leí a Merleau-Ponty y a los fenomenólogos, pero haciendo arte lo comprendí prácticamente. No hay conocimiento sin cuerpo y, por tanto, las prácticas corporales nunca son solo expresiones del movimiento del propio cuerpo, sino que son pensamiento. La performance es el lugar de encuentro entre el pensamiento del cuerpo y el pensamiento de la mente.

LA: ¿Qué importancia tuvo Nietzsche para ti?

CP: Zarathustra habla del superhombre pero siempre desde la fragilidad, el dolor, la enfermedad, el sufrimiento... Es una especie de optimismo desesperado. Nietzsche es ciertamente una persona que ha sufrido mucho, pero nunca se regodea en el dolor y siempre busca respuestas no convencionales. El viaje de Zarathustra es una búsqueda incesante de un significado diferente al ya establecido. Es, sobre todo, el cuestionamiento de los cánones morales. Alguien que pretende saber y enseñar a los demás lo que es bueno es a menudo un charlatán que quiere tener el poder esgrimiendo un juicio moral. De adolescente quería deshacerme de todos los juicios morales y lo sentí como un hermano que me hablaba. El libro más hermoso sobre Nietzsche lo escribió Lou Salomé ([1894] 2017), quizá la única mujer de la que estuvo enamorado. Lou lo describe como un personaje cuya locura era ese optimismo, ese querer ver un sentido siempre más allá pero partiendo de una gran condición de enfermedad, de sufrimiento y dolor. Zarathustra conmueve porque encarna este espíritu vital.

LA: Dices que para ser artista no hay que hacer «casi nada»...

CP: Sí, casi nada es, volviendo al agujero, a la ausencia, permanecer alrededor de esa ausencia. La nada es nihilista, es el agujero negro que lo absorbe todo. La casi nada es ese hueco que transforma la ausencia, la muerte, en una potencialidad. La astucia del artista es llegar al minimalismo. Menos es más. Incluso un ermitaño místico aparentemente no hace casi nada, come lo mínimo, se mueve lo mínimo... Pero ese mínimo es en realidad un máximo. Comparado con la muerte es una cantidad enorme. El artista, en ese mínimo, consigue convertir la muerte en vida, la nada en algo.

Referencias

- Bourriaud, N. ([1998] 2024). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
 Pietroiusti, C. (2019). *Un certo numero di cose*. Nero Editions.
 Salomé, L. A. ([1894] 2017). *Nietzsche*. SE Editore.