

El presente es una cerilla que se enciende ferozmente

Dionisio Cañas

Su mirada es poliédrica como la de mil avispas de oro, su mirada es también la mirada del lobo feroz que acaba de devorar a Caperucita Roja en el bosque del arte español, en la selva del arte globalizado. Con Cuchillo sale por las noches, y por el día, en búsqueda de víctimas para su insaciable sed de encontrar una respuesta sentimental al absurdo del mundo, de saber algo más sobre las emociones.

¿Saber qué, cuando para él el conocimiento verdadero está en el pasado? Lo *mejor* es acercarse a todo saber con nuestro pequeño corazón ¡Saber que el mundo ha sido, que todo lo que fuimos es un reluciente esqueleto coronado de rosas, que nuestra humanidad se resume a ser un cerdo que atraviesa el aro en llamas en la mano de un domador desconocido! En una sociedad que solo vive en el presente, en el tele-presente digital, su obra es una hermosa anomalía, un error en la trama perfecta del diseño catalán, o de los muebles comprados en Ikea. Pero ahí están los mercadillos urbanos, que son la negación del gran mercado en el que vivimos, el de las grandes superficies y los supermercados en los que compramos, ahí está el cambalache de un escaparate en Buenos Aires, las tiendas del Ejército de Salvación, el Flea Market de Nueva York o el Rastro de Madrid.

Carlos Pazos es un artista singular, un delincuente de la historia del arte, un gamberro de la crítica de las artes visuales, un pesimista para los optimistas del mercado del arte, un entusiasta de todo lo que es inútil, enemigo de lo rural, cosmopolita de lo cotidiano, de lo infra-ordinario, un amante de Proust y del bolero, salsero y roquero a la vez, rumbero y apasionado memorista siempre de la canción francesa, paseante incansable de cualquier ciudad, sedentario pescador del Mediterráneo francés, estrella de cine, pornógrafo para los cerdo-burgueses, santo para las putas y los chulos, el diablo que se pisa la cola tiernamente para su mujer, un artista como hay pocos en general.

Situare a Carlos Pazos en Nueva York, en los años setenta del siglo pasado, y en los ochenta, que fue cuando yo lo conocí. Pazos se hace y se deshace en cada objeto. El objeto es el que encuentra al artista, *artiste trouvé*. El objeto espera, no desespera, como el artista, pero el objeto es móvil y no solo vive en forma de cosa sino que también puede ser un ambiente, el clima de un lugar, una palabra, los restos de una canción, un

rincón en una calle cualquiera, la decoración de un bar, de un club nocturno, de un tugurio.

Carlos Pazos buscaba sus objetos en el mercadillo clandestino de Broadway y Howard Street (junto a Canal). Allí aparecían Miguelito y sus amigos cubanos borrachines que muchos años después volvería a encontrar en una plaza-descampado entre las avenidas B y C, a la altura de la calle 11 del East Village, en la zona donde estuvo el legendario Gas Station durante los años ochenta. Luego estaban los mercadillos legales de la 6ª avenida, entre las calles 23 o 24 y del parking de Grand con Broadway.

Todo es posible en Nueva York, dicen los beatos de esta hermosa ciudad. Así, Pazos iba a una tintorería china, en la calle 12, entre la 2ª y 3ª avenidas, en la que vendían viejos *long plays*, otra pasión de su vida, la música y los discos de vinilo. Pero no todo es comprar y encontrarse cosas, sino que también se trata de robar ambiente (el ambiente como *ready-made*). Atmósferas, iluminaciones, gestos vistos en el Four Roses, o en el bar de Manhattan, en el Village, donde mandíbulas de tiburones y un pez espada disecados son la decoración, en Green o Prince, en nuestro viejo bar McCarthy's, en la esquina de la calle 14 y la 7ª avenida, donde vagabundos, ladrones, obreros y prostitutas se mezclaban con artistas, músicos y escritores y en el Sevilla Lounge del barrio de Harlem, el Marechiaro, hoy ya un lugar casi exclusivamente para turistas o el bar de los billares, al sur de Delancey, en la continuación de Forsyth street, ahí donde había una alcantarilla de la cual de vez en cuando salían hileras de vagabundos como del subterráneo, y que luego sería esta una escena, vista por Juan Ugalde, el detonador de la novela de Eduardo Lago *Llámame Brooklyn*. Y también las iglesias de la calle 125 y alrededores, y el Reverendo Ike y los bares, paseos y tiendas de Hoboken, a finales de los años setenta, con el fantasma de Sinatra merodeando por allí y las múltiples tiendas de cubanos vendiendo restos de serie de todo tipo de productos. Los desechos de Delancey, Broome y Bowery, donde iban a parar todos los *homeless* de Manhattan, donde Carlos y Cuchillo recogían los restos de la jornada de las tiendas de lámparas, electrodomésticos, etc. Los lugares de juego también daban su jugo para almacenar ambientes, para guardar ideas, retazos de vidas que se caían de las conversaciones fugaces cargadas de alcohol en el ruidoso y sofocante CBGB, donde nació el rock punk neoyorquino, en el Palladium,

en un *strip-tease* de la calle 23 y la 8ª avenida, en aquellos antros nocturnos donde se juntaba lo mejor de lo peor de cada familia, en la madrugada, hasta el amanecer; aquellos años ochenta, que no eran ni mejores ni peores que otras décadas sino diferentes, como diría Heráclito, en Nueva York, y simplemente nosotros éramos más jóvenes, lo cual siempre, claro está, es mejor para la salud del hígado y la piel.

Una memoria infalible y escurridiza acompaña las correrías de Carlos Pazos. Anoche lo vieron en una pulpería de Buenos Aires cantando una milonga. Otra tarde estaba sentado en el bar del Hotel Regina de París; esperando a Proust. Algún domingo por la mañana se paseó por los mercadillos buscando viejos trastos para hacer una de esas piezas que son el recuerdo de muchos recuerdos. Otro día, en plena tarde, en el barrio de Harlem se emborrachó con un poeta y con Cuchillo en un bar llamado Sevilla Lounge. Se sabe que se quería un gran actor, un gran cantante de milongas y de rock, que es parte de un bolero tocado por Bola de Nieve, que fue un señor decadente con perro que posaba para las revistas de moda, el actor de las más tristes películas de amor, el *latin lover*, el que mejor conocía la rumba catalana, el que bailaba incansablemente tangos toda la noche, el creador de bares y salas de fiesta en Barcelona, se sabe que remó con Marilyn Monroe en una barca de oro en el Parque del Retiro, que esnifó la coca recién traída de Colombia con sus amigos en Nueva York y que nunca toma café porque ataca su sistema nervioso, se sabe que se viste con trajes importados de Italia, que sus pañuelos son de seda, que lleva abrigos rojos o morados, que se maquilla y se arregla las cejas, que toma vinos exquisitos, que no duerme, que no espera nada del futuro, que vive la ficción como si fuera real y la realidad como si fuera una ficción, que el presente es una cerilla que se enciende ferozmente, se sabe que solo vive en el pasado, en muchas vidas, en muchos lugares, en dos o tres siglos, se sabe todo esto y no se sabe nada de Carlos Pazos.

Varias vidas recorren parte del planeta y producen chisPazos cuando se cruzan en Nueva York en una incierta fecha de los años ochenta del siglo pasado. Pazos aparece con Cuchillo por la puerta de un bar de negros americanos que se llama Four Roses, en la calle Canal, donde hemos quedado con ellos Patricia Gadea, Juan Ugalde y yo. Una hermosa y madura afro-americana con largas uñas artificiales pintadas de color oro nos pone

unas cervezas y empezamos a hablar. El resto es una historia salpicada de interminables conversaciones, encuentros y desencuentros. En la oscuridad de tugurios y bares de Manhattan, de museos y calles, nos disparamos a quema ropa las palabras de gustos y disgustos, de artes y desastres, de artistas y escritores. Siempre con el tiempo en los talones, a dos borracheras de nuestra felicidad o de mirarnos al espejo del arte actual y darnos cuenta de que ya nosotros no estamos allí.

Pero ¿cuántos Pazos hay en Carlos Pazos?, ¿cuántos fragmentos de ficciones imaginarias componen su identidad? Entre la persona y los personajes creados por Pazos hay un mediador esencial: el arte de no ser nadie, el arte de diluirse, escabullirse en muchas identidades, incluyendo la de los objetos, el arte de la fuga, de estar jugando a fugarse constantemente de sí mismo, fugándose del presente, jugando a huir de los lugares, de las supuestas personalidades creadas por él, en última instancia, de estar jugando a fugarse del Arte.

Carlos Pazos es un delincuente del arte, porque lo que hace es dar golpes de estado a las instituciones artísticas, atracar al arte y a las identidades, y luego huir de ellos y ellas para ocupar otros lugares del arte, otros lugares de la identidad. No obstante, va dejando un rastro de huellas, de objetos acabados, de obras, incluyendo las pruebas (fotos, testimonios, vídeos, cartas), retazos de una memoria gamberra, el duelo lúdico de vidas usurpadas, vidas robadas, amores prestados, trozos y trazas de esos personajes que fue y que pueden reaparecer en cualquier momento.

A veces, tanto él como su obra, son solo una estela de objetos que ha ido construyendo la monumental escenografía de un yo poliédrico a través de treinta y cinco años de dedicación al arte, es decir, a sí mismo, a su mismidad asumida como una otredad que se busca, que se rebusca en las tiendas y en los trasteros de las grandes ciudades, al yo, al sujeto rebelde que se cuenta, y nos cuenta, su vida, su historia a través de sus personajes y de sus objetos.

La obra de Pazos genera otros Pazos, otros personajes que sin duda están implícitos en sus piezas pero que van más allá de su intencionalidad. Desde «un Pazos» uno puede catapultarse a otros yoes, otros momentos de la historia ajena y de la historia personal de cada uno de nosotros. Esta capacidad de obra abierta que se encuentra en la producción toda

de Pazos es excepcionalmente única en el panorama del arte español. Sus piezas no son solo piezas para ser vistas sino para ser vividas por el espectador, por el coleccionista, por el crítico de arte. Una de las cualidades principales de toda su producción es esa apertura e invitación a la vivencia del arte, o a través del arte, que a fin de cuentas fue el origen de cada una de sus obras.

Entre tantas obras cerradas a su continuidad en la mente y la vida del espectador, entre tantas obras de consignas estéticas, políticas, intelectuales, sociales, la de Pazos es una obra que, a partir de coordenadas muy personales, se abre ante nosotros como una posibilidad de respirar con nuestros propios pulmones. Al ser una obra de «ambientes», de «atmósferas», nos podemos apropiarnos de sus piezas como parte de una historia personal y a la vez anónima, es decir nuestra y de todos. Ese doble sabor a lo individual y a lo plural, al yo y a la gente, proviene de que su obra se funda en el recuerdo, pero no en un recuerdo petrificado en el pasado, sino en un recuerdo que nos lanza melancólicamente hacia un futuro diferente, sin sorpresas, hacia un futuro ya vivido, hecho por nosotros mismos y para nosotros mismos, no adocenado como esas casas adosadas en las que la clase media española está empeñada en vivir «como todo el mundo».

Lo que Pazos nos propone con sus piezas es una filosofía del individualismo feroz, la posibilidad de ser nosotros mismos soñándonos como otros, con otras posibilidades que no sean las impuestas por la sociedad. Por esta razón sus piezas producen el efecto de una zancadilla, porque cuando vemos una obra suya caemos bruscamente en la cuenta, reconocemos que en la vida lo importante es mirar con atención, en lugar de solo ver pasivamente. Si miramos bien, en las cosas más comunes, manipuladas por un artista, podemos encontrar la misma belleza que en cualquier gran obra de arte, lo importante es que el artista sepa «ambientar» esos fragmentos de lo real para que de nuevo vuelvan a vivir ante nuestros ojos como «otra cosa», como el «otro yo» que llevamos dentro.

Fragmentar, construir, impregnar de ensueño aquellos trozos de la realidad, de los objetos, que quizás no estaban hechos para la ensoñación, sino para lo utilitario, para lo decorativo, y así, desposeyéndolos de su finalidad práctica, convertirlos en objetos que supuran arte, que respiran vida, que nos hacen sentir la existencia como algo que mereció la pena vivirla,

no como una fatal caída en el tiempo, sino como una experiencia lúdica. fascinante; en otras palabras, pasárselo bien aunque lo hayamos pasado muy mal, hacer que el arte y la vida no sean las malas noticias de cualquier telediario.

El arte es un globo que nos explota en las manos. El arte es asombro. Un verdadero artista se asombra siempre, y si deja de asombrarse, de sentir el mundo, también deja de ser artista. Parte de esta técnica del asombro Pazos la logra descontextualizando los objetos abandonados que recoge. Las cosas, una vez usadas, se dejan de lado y, al recogerlas Pazos, empiezan a vivir una vida nueva ya no como objetos cansados, o decorando un presente que se fue, sino que viven enyueeltas en un halo de nostalgia, de tiempo pasado, de historia ajena. Pero Pazos lleva los objetos más allá de su utilidad o sus connotaciones nostálgicas, les da una nueva existencia que se cumple en contacto con otros objetos, con los fragmentos de otras realidades, de otros tiempos. Si bien los dadaístas en general, y Marcel Duchamp en particular, dirigieron la mirada del espectador hacia los objetos cotidianos, a veces presentándolos casi sin manipularlos como objetos de arte, poniendo así el énfasis en que la sorpresa es uno de los elementos fundamentales del arte, Pazos usa los objetos cotidianos, o fragmentos de estos objetos, para crear un clima emocional que va más allá de la actitud intelectual de un Marcel Duchamp, aunque la incluye.

Pazos, pues, hace parlantes a esos objetos mudos que ahora nos cuentan una historia nueva para la que no estaban hechos. Coser y cantar, eso es lo que hace Pazos: coser los fragmentos de muchas historias, trenzar trozos de canciones ajenas para así contarnos y cantarnos su propia historia como si fuera la vida de otra persona, de otro personaje, de otras «temporalidades». ese tiempo perdido que buscaba el novelista francés Marcel Proust.

Todo es un mental recortar y pegar: puede recortar las vibraciones de la luz, el trozo de una pared, las vistas de las calles de París. Le sucede igual en Barcelona, pero frecuentemente son recortes demasiado reales. demasiado vividos, y Pazos huye de lo vivido en la realidad. Por esta razón su obra en general es sobre las vidas no vividas.

La conclusión es que hay objetos de arte que entorpecen la visión y que ayudan a ver la realidad a través de ellos. En Pazos, el retorno de lo real no es, claro está, un neorrealismo sino la reinención de lo real para

que las varias realidades, o su evocación, que reúne en una sola pieza nos vuelvan a fascinar, no por ser ilustraciones de la realidad en sí, sino porque son una realidad nueva.

Pazos hace aparecer los objetos como el mago que mete en el sombrero un fular y saca un conejo o una paloma. La idea de hacer aparecer, por arte de magia, es fundamental: algo así como la carta de la baraja que el mago hace pedazos y luego la hace aparecer entera. Lo que ocurre en el caso de Pazos es que lo que aparece, una vez mezclados todos los fragmentos, no es la carta que se destrozó, sino una nueva carta, una pieza de otra baraja, de otro juego de barajas que es la obra toda de Carlos Pazos, una realidad inventada. Lo falso le lleva a lo real, nos lleva a lo real de nuestras vidas.

Fui a buscarlo a Nueva York, no estaba allí. Fui a buscarlo a Barcelona, allí tampoco estaba. En Madrid nunca estuvo de verdad y en Collioure fue el sueño de un hombre que en una barca se aleja mar adentro para nunca más volver. Carlos Pazos no estaba en ningún lugar del mundo y estaba en la ciudad que fue un mundo para tanto siglo veinte. Febrero del año 2006, París ardía bajo sus pies antes de que llegara la primavera. Por el borde del río Sena se paseaba buscando libros perdidos, libros sin padre ni madre. Los niños que se acercaban a él salían despavoridos porque él les decía: «Aquí el único niño soy yo.» «¿Dónde estás, mamá?». El artista que nunca quiso crecer, el adolescente que no quiso tener barba, el joven que no quiso envejecer me respondía siempre con una pregunta: «¿Si la vida no es arte, y el arte no es vida, merece la pena vivir la vida, hacer arte?». La pregunta no estaba bien formulada porque el espectador era sordomudo, se trataba de hacer fotos, de pegar los restos, los recuerdos de otras vidas, se trataba de fotografiarse como «un otro», se trataba, pues, de hacer arte con fragmentos de vidas prestadas. Vivir otras vidas, ser otros seres, ser sus recuerdos, ser sus casas, sus coches de lujo, sus amantes, sus joyas y sus despropósitos, ser una estrella fugaz cada noche, en cada instante de esta vida absurda si no es otra cosa, pero nunca dejar de ser él mismo, aunque solo fuera el sueño de sus propios personajes. Un actor de cine: «Ah, sí, conozco a Carlos Pazos.» Un cantante de milongas: «Sí, claro, he visto por aquí a Carlos Pazos.» Un esquiador que solo ve la nieve cuando se hace fotografiar como esquiador en un estudio de Hollywood: «Claro que sí, sé quien es Carlos Pazos.» Y por

debajo de tanta existencia en la mente ajena, un artista se pasea, melancólico, por las calles buscando un souvenir abandonado.

Este regio encuentro de un melocotón de plástico con su homónimo biológico no tiene historia, no lo ha contado nadie sino Pazos. ¿Dónde está lo real, en el plástico o en el plátano que cuelga de su árbol en un lugar de las Islas Canarias? Claro está que hay que comer, pero Pazos no quiere sino disfrutar y para eso le vale su imaginación. Caracoles cocidos con vino blanco, un poquito de romero, hierba buena y un poco de pimienta, no es igual que mirar el menú de un museo donde lo que nos ofrecen son unos cuantos cuadros del siglo XX enmarcados como si fueran una caja de pasteles. Claro que no, hasta ahí podíamos llegar, hasta pensar que a las masas les va a interesar una pieza conceptual. No señor, a las masas hay que darles unos cuantos cuadros de Picasso, sin pasarse, un poquito de Miró, un Dali del realismo pasado por una batidora para que parezca el gazpacho surrealista de nuestra cotidianidad. A las masas, Manolo, no se le puede dar a Carlos Pazos porque es como poner un libro en la puerta de una escuela; los estudiantes lo pisotean. No señor, Pazos usa las masas pero las masas no saben usarlo a él. Yo diría más: Carlos Pazos es el mediador involuntario, a regañadientes, entre la cultura de masas y el mundo del arte. Porque su arte está hecho de fragmentos de lo infra-cotidiano, pero su arte no es nada cotidiano, sino una sirena que nos alerta para que volvamos a ver nuestra inmediatez de nuevo, con otros ojos, con los ojos del arte, para que volvamos al latón de la basura, al zafacón, como dicen los puertorriqueños, al desván donde hemos abandonado tantas cosas, tantos *souvenirs*, para que volvamos a esos lugares del olvido y saquemos esos objetos, esos papeles tirados (¿o habremos tirado parte de nuestra vida?), esos cachivaches, esos trozos de los que fueron nuestras vidas para volver a montarlos, a juntarlos, a darles vida en el museo de nuestro desolador siglo veintiuno.

No sé dónde llegaron Marcel Duchamp y Joseph Beuys con su «todos somos artistas», ni si Paul Virilio tiene razón cuando nos habla de *L'Art à perte de vue*, ni si es Antoni Tàpies o Carlos Pazos el que habla cuando dicen: «Para mí, el fragmento tiene que ver con el hecho de dejar las cosas insinuadas...». El arte insinúa como una mirada fugaz que lanzamos a alguien en la calle. ¿Quién nos responderá? No lo sé, hay tantas cosas que se aprenden en un bar de barrio, en Brooklyn o cualquier tugurio del Raval

de Barcelona, que luego cuesta pensar que en verdad alguien las escribe en un libro, que alguien inventa *Vidas imaginarias* como lo hiciera Marcel Schwob, esa exposición que está por hacer, algún personaje se queda sentado durante treinta años frente a un cuadro de Tintoretto, *El hombre de la barba blanca*, en Viena, en el Kunsthistorische Museum, entre los *Maestros antiguos*, para que Thomas Bernhard y Carlos Pazos nos digan: «Los historiadores de arte son los verdaderos asesinos del arte.» No hay nada más que decir sino que con Antonin Artaud tendremos que penetrar en los dobles de Pazos y que alguien dijo —quizás fuera un judío llamado Imre Kertész, nacido en Budapest, o quizás fuera algún zarpazo oculto de Pazos—, que al final de su *Yo, otro. Crónica del cambio*, nos escupe en la cara lo siguiente: «Mi vida, mi llamada *carrera*, siempre solo ha funcionado, es decir, solo ha podido ponerse en movimiento cuando me suponía distinto del que soy (aunque, claro está, no sé quién soy... aquí, en lugar de *aunque* bien podría escribir un *porque*). No he podido identificarme con mi circunstancia, con mi vida real; y aquí hemos de poner, una vez más, un gran signo de interrogación tras la palabra *real*, pues el hecho de suponerme otro, o sea, mi imaginación, mi creatividad, también eran *reales*, más *reales* que lo real, por cuanto creaban realidad.» ¡Qué lejos estamos de la arrogancia moderna del «yo soy yo y mis circunstancias»! Ahora, en la posmodernidad, ya no sabemos, cuando llamamos a un teléfono móvil, ni quién es quién, ni en qué lugar se encuentra nadie, y, claro está, tampoco sabemos nada de nosotros mismos, de nuestro yo ni de nuestras circunstancias.

«Yo no soy melancólico», me decía Carlos (o algunos de sus personajes), «yo soy la melancolía». Más allá de toda razón está el arte que practica Pazos. Más allá de toda posibilidad de clasificarlo, de encasillarlo, de ponerlo en el estuche ordenado de algún historiador, está el pensamiento artístico de Pazos, su esquivada posición en la historia del arte. ¿De dónde viene? ¿Por dónde anda? Nunca se sabe. Hay que desconfiar de toda afirmación sobre su obra que no conlleve una duda.

Un trozo de palmera pintada en una caja de puros no significa el decorado de nuestras últimas vacaciones sino el principio de un ambiente que no nos lleva a paisajes exóticos sino al lugar donde dos personas se amaron. El palo de golf puesto junto a una alfombra es algo más que el saludable ejercicio de un burgués sobre un campo verde a pesar suyo; el ojo rojo y

el verde de la lámpara se preguntan: «¿Dónde está la farmacia?». La traición de una guitarra que es escoba barre para dentro y mientras se cierra un tugurio en el amanecer de Manhattan también pregunta Pazos: «¿Qué pasó con la música?». Un perro de escayola recuerda a Elvis pero lo más triste es la bandera de la nada. Unas hélices afiladas no son el ventilador que pensamos sino que son la memoria de alguien a quien se le ha caído el pelo. El chiste de una tarde de verano: «Aquí hay caballeros, señora, lo que no hay son asientos.» El jardín de los enanos donde se pierden las ideas y los seres humanos brillan por su ausencia. «Me acuerdo pero no te quiero.» Y Mickey Mouse que siempre se pasea por nuestras vidas.

Calendarios, tarjetas postales, la obsesiva repetición de una felicidad de celofán. Los suyos es lo simple: un crisma hecho con objetos de goma de plástico y Glitter sobre pintura, sobre Tablex con bombilla navideña; ¿pero dónde está el belén? Este artista no parece español, parece de cualquier lugar menos de España. Posiblemente Pazos sea un artista turco nacido en Alemania que ha aprendido catalán para impresionar a Salvador Dalí. La realidad no puede dar más de sí con Carlos Pazos. Sale el dictador, Franco, claro que sí, pero como si fuera el envoltorio de una pastilla de chocolate que evoca quizás el beso de una madre a su hijo, el clima de algún corazón perdido, pero desde luego que no nos lleva a saludar la producción de cacao de un país que vivió en la miseria, en esa posguerra donde Jaime Gil de Biedma hacía el amor con los jóvenes obreros andaluces. No hay nada político en la obra de Pazos y todo es político-artístico para él, no arte político, reino de la obiedad, según Carlos, y en Pazos no hay nada obvio, todo hay que descubrirlo. Claro está que Pazos duerme todo lo que le dejan porque el mundo de ahora no le gusta nada. Y así entramos en el Tiempo como quien entra en un ascensor que solo quiere descender.

Latente en el corazón de la tiniebla alguien sueña, alguien se sueña como otro, como otro ser que vive intensamente la vida. Delirar no cuesta nada. soñar ya no es tan barato: Pazos se encuentra con su propio autorretrato, enmarcado en plata, en el escaparate de una tienda de antigüedades de París. «¿Quién enmarcó esta mentira?», se dice, porque las únicas verdades de sus obras son sus mentiras, sus vidas no vividas, los barrios bajos de una imaginación gamberra. «El lujo y la memoria, eso es lo mío», se dice, pero todos sabemos que su lujo es una parodia del lujo de los nuevos ricos,

y todos también sabemos que la memoria es solo la memoria de muchas vidas imaginarias: *The floor of fame*. Trastorno, refutación del tiempo, asco del presente, obsesión por lo excéntrico («los que viven la docilidad de lo cotidiano que se vayan a la mierda»), solo siendo una estrella, haciéndose a sí mismo una estrella, la vida se hizo para Pazos un poco soportable.

Ya sabemos, no se le puede pedir peras al olmo, pero por qué no pedirle a las instituciones que por un ratito, por un minuto, aunque solo sea por unos instantes, dejen de ser instituciones para abrirse al sueño de la imaginación. Y así ha ocurrido, que tantos artistas han dejado de exponerse por exponer, sea como sea, haciendo concesiones a todo dios. Pazos se quedó rezago en la lista de espera de los museos, pero por fin le ha llegado la hora. ¿Qué significa todo esto? ¿Ha cambiado la sociedad o todo es puro cansancio? Las puertas que se cerraron ahora se abren pero siempre son los mismos impertinentes críticos que se miran al ombligo. «Que a Carlos Pazos no hay quien lo entienda», «que esto no es arte sino fragmentos de un deseArte», «que en qué generación lo encasillamos, en qué tendencia, en qué carajo de *ísmo*, de *neo*, podemos clasificarlo». Y así se quedó solo Carlos Pazos, aunque hoy parece que todo el mundo quiera acompañarlo en su deslumbrante caída a los archivos del olvido, el mejor lugar para los que han sido grandes porque por lo menos allí no huele a artistas putrefactos.

Retrato final: la milonga de una tarde cualquiera de 1980 es su mejor retrato, autorretrato. Allí aparece como santo y como chulo, rodeado de una corona de botellas, iluminado por un aura de luces de neón. Más pensador de Rodin que argentino enamorado en una tangolería, allí es él sin ser nosotros, sin ser nadie, es él en toda su opaca luminosidad, allí es el antes de que amanezca, cuando la gente se despierta para ir a trabajar y salimos (Cuchillo, Patricia, Juan, él y yo) de un *after hours* de Manhattan, abrigándonos con tanta alegría como desolación, en Manhattan, ahora y siempre, aunque ya no seamos los de antes.

The Present is a Flaring Match Dionisio Cañas

His gaze is multifaceted like that of a thousand golden wasps. His gaze is also the gaze of the big, bad wolf that has just devoured Little Red Riding Hood in the forest of Spanish art, in the forest of globalised art. With his wife Cuchillo he prowls the night, and day, in search of victims in his insatiable thirst for discovering a sentimental answer to the absurdity of the world, for learning more about emotions.

To know what? For him true knowledge is in the past. The best thing is to approach all knowledge with our little heart: to know that the world has always been, that all we were was a shining skeleton with a crown of roses, that our humanity is nothing more than a pig that jumps through the flaming hoop in the hand of an unknown animal tamer! In a society that lives only in the present, in the digital tele-present, his work is a lovely anomaly, a fault in the perfect scheme of Catalan design, of IKEA furniture. But then there are street markets, the negation of the vast market in which we live, the market of big-box stores and supermarkets where we shop, there is the junk in the shop window in Buenos Aires, the Salvation Army stores, the flea markets in New York or Madrid.

Carlos Pazos is a unique artist, an outlaw in the history of art, a rogue to art critics, a pessimist for the optimists of the art market, an enthusiast of all that is useless, an enemy of the rural, cosmopolitan of everyday life, of the infra-ordinary, a lover of Proust and the bolero, at once rocker and *salsero*, *rumbero* and ever the enthusiastic memoriser of French song, tireless explorer of any city, sedentary fisherman of the French Mediterranean, film star, pornographer in the eyes of the bourgeois pigs, saint of whores and pimps, devil who tenderly steps on his tail for his woman, in sum: a rare bird among artists.

I will situate Carlos Pazos in New York, in the seventies and eighties, which was when I met him. Pazos makes himself and unmakes himself in each object. The object is what finds the artist, '*artiste trouvé*'. The object awaits, it does not despair, like the artist, but the object is movable and lives not

only in the form of a thing but can also be an ambience, the climate of a place, a word, the fragments of a song, a corner on any street, the décor of a bar, a club, a seedy dive.

Carlos Pazos hunted for his objects in the clandestine flea market at Broadway and Howard Street (by Canal). Here he would find Miguelito and his drunken Cuban buddies, whom many years later he would run into again on an empty lot between Avenue B and C, at 11th Street in the East Village, near where the legendary Gas Station was in the eighties. Later there were the legal flea markets on 6th Avenue, between 23rd or 24th Street, and the parking lot at Grand and Broadway.

Everything is possible in New York, say the devotees of that beautiful city. Thus, Pazos would go to a Chinese dry-cleaner on 12th Street, between 2nd and 3rd Avenues, where they sold used LPs. Another of his passions, music and vinyl records. But buying and finding things is not everything; it is also stealing ambience (ambience as a ready-made item). Atmospheres, illuminations, gestures seen in the Four Roses, or in the Greenwich Village bar where shark jaws and a dissected swordfish provide the décor, in Green or Prince, our old bar McCarthy's, at the corner of 14th Street and 7th Avenue, where bums, thieves, workers and prostitutes rubbed elbows with artists, musicians and writers, and at the Seville Lounge in Harlem, the Marechiaro, now almost exclusively the preserve of tourists, or the pool hall, south of Delancey, along Forsyth Street, where strings of street people would sometimes emerge out of the sewer, as if they came from an underground world, a scene which, in the eyes of Juan Ugalde, was to spark off Eduardo Lago's novel *Llámame Brooklyn*. And the churches on and around 125th Street, and Reverend Ike and the bars, sidewalks and stores of Hoboken in the late seventies, haunted by the ghost of Sinatra, and the many Cuban stores selling all sorts of remainders. The detritus along Delancey, Broome and Bowery, where the entire homeless population of Manhattan would end up, where Carlos and Cuchillo gleaned the day's refuse from the shops

selling lamps, small appliances, etc. The party places also provided a source of captured atmospheres, of pocketed ideas, bits of lives that fell from the fleeting alcohol-fuelled conversations in the airless din of CBGB's, birthplace of New York punk rock, at the Palladium, at the striptease joint on 23rd Street and 8th Avenue, in those nocturnal dens where the best of the worst of each clan met, from the early morning till dawn; those eighties, which were neither better nor worse (just different, as Heraclitus would say) than other decades in New York, and we were simply younger, which is, of course, always better for the health of one's liver and skin.

On his travels an elusive, infallible memory follows Carlos Pazos. Last night they saw him singing a *milonga* in a tavern in Buenos Aires. Another evening he was sitting in the bar of the Hotel Regina in Paris... waiting for Proust. One Sunday morning he took a walk round the flea markets in search of cast-offs to do one of those pieces that are the memory of many memories. Another day, in the late afternoon, in Harlem he got drunk with a poet and Cuchillo in a bar called the Seville Lounge. We know that he wanted to be a great actor, a great singer of both *milongas* and rock, that he appears in a bolero by Bola de Nieve, that he was a decadent gentleman posing with a dog for fashion magazines, star of the saddest of love films, the Latin Lover, the leading expert on *rumba catalana*, the one who tirelessly danced tangos all night, creator of bars and nightclubs in Barcelona. We know that he rowed Marilyn Monroe around in a gilded boat in Parque Retiro in Madrid, that he snorted coke fresh from Colombia with his friends in New York and that he never drinks coffee because it's hard on his nerves. We know that he wears imported Italian suits, that his handkerchiefs are made of silk, that he wears red or purple overcoats, that he wears makeup and fixes his eyebrows, that he drinks the finest wines, that he does not sleep, that he expects nothing of the future, that he lives in fiction as if it were real and reality as if it were fiction, that the present is a flaring match. We know he lives only in the past, in many lives, many places,

in two or three centuries, we know all this and we know nothing about Carlos Pazos.

Several lives travel halfway across the globe and when they meet in New York on an unknown date in the 1980s sparks fly. Through the door of an Afro-American bar called Four Roses in Canal Street, where Patricia Gadea, Juan Ugalde and I await them, come Pazos and Cuchillo. A beautiful middle-aged Black woman with long, gold-painted artificial nails serves us beer and we start talking. The rest is a story sown with interminable conversations, agreement and disagreement. In the darkness of clubs and bars in Manhattan, in museums and streets, we fire off point-blank words of likes and dislikes, of arts and disasters, artists and writers. With time ever nipping at our heels, two benders away from our happiness or from looking at ourselves in the mirror of today's art and realising we are no longer there.

But how many Pazoses are there in Carlos Pazos: how many fragments of imaginary tales make up his identity? Between the person and the personas created by Pazos there is an essential mediator: the art of being nobody, the art of dispersing oneself, to escape into manifold identities, including the identity of objects, the art of flight, of playing constantly at fleeing oneself, fleeing the present, of playing at fleeing places, his assumed personalities, ultimately, of playing at fleeing Art.

Carlos Pazos is a highwayman in the world of art, for what he does is hold up the Institutions of Art, hijack art and identities, and then flee them in order to occupy other places in art, other places of identity. Behind, however, he leaves a trail, finished objects, works, including the evidence (photos, testimonies, videos, letters), bits of a roguish memory, the whimsical duel of usurped lives, stolen lives, borrowed loves, bits and bobs of those personas he once was and which at any time may reappear.

Sometimes he, as well as his work, is just a trail of objects out of which he has built the monumental stage set of a many-sided self over thirty-five years of dedication to art, in other words, to

himself, to his selfness assumed as an otherness hunted down in the shops and storage rooms of the great cities, to the self, the rebellious character that tells himself, and us, his life story, his history through his personas and his objects.

The work of Pazos engenders other Pazoses, other personas undoubtedly implicit in his pieces but who go beyond his intentionality. From one 'Pazos' one can make the leap to other selves, other moments in other people's stories and each of our personal stories. This knack for openness that is found in all of Pazos' works is especially conspicuous within the Spanish art scene. His pieces are not only pieces to be seen but to be lived by the art spectator, collector or critic. This openness and invitation to the experience of art, or experience through art, which after all is at the root of each of his works, is one of the main qualities of his entire oeuvre.

Among so many works closed to continuity in the mind and life of the spectator, among so many works repeating aesthetic, political, intellectual or social slogans, Pazos' work, which starts from a very personal stance, opens up before us like a chance to breathe with our own lungs. In being a work of 'ambiances', of 'atmospheres', we can take his pieces as part of a personal and at once anonymous story, that is to say, ours and everyone's. That dual taste of the individual and the plural, of me and the people, comes from his work being founded on memory, not on a memory petrified in the past, but rather on a memory that directs us melancholically toward a different future, without surprises, toward a future already lived, made by us and for us, not off-the-shelf stuff of semi-detached houses in which the Spanish middle-class is intent on living like 'the rest of the world'.

What Pazos proposes to us with his pieces is a philosophy of savage individualism, the chance to be ourselves while dreaming of ourselves as others, with horizons beyond those imposed by society. Thus his pieces have a tripwire effect on us: when we see a work of his we suddenly stumble into the realisation, we see that in life what is

important is careful observation rather than passive seeing. If we observe we can find, in the most common things, as manipulated by an artist, beauty equal to that of any great work of art. It is incumbent upon the artist, then, to know how to inform those fragments of reality such that they live again before our eyes as 'another thing', like the 'other self' that we harbour within.

To fragment, to construct, to impregnate with dreams those bits of reality, those objects that were not perhaps made for dreaming, but to be utilitarian, or decorative, and thus, stripping them of their practical purpose in order to render them objects, which exude art, which exhale life, which make us experience existence as something worth living, rather than as a fatal, slow-motion fall. As an amusing, fascinating experience. In other words, to have a good time even though we have had a terrible time, to rescue art and life from the daily nightmare of the evening news.

Art is a balloon that explodes in our hands. Art is astonishment. A true artist is constantly astonished, and if he ceases to be astonished, if he ceases to feel the world, he ceases to be an artist. Pazos' own way of achieving astonishment is, in part, to decontextualise the abandoned objects he collects. The objects, once deemed useless, are discarded and in Pazos' hands embark on a new life no longer as worn out objects, or decoration for a lost present, but rather a life surrounded by a halo of nostalgia, of time past, of other people's stories. But Pazos takes the objects beyond their utility or nostalgic connotations; Carlos Pazos gives them a new existence fulfilled in relation to other objects, with fragments of other realities, other times. While the Dadaists in general, and Marcel Duchamp in particular, turned the spectator's gaze toward everyday objects, often subjecting them to only the barest manipulation, thus highlighting surprise as one of the essential elements of art, Pazos uses everyday objects, or fragments thereof, to create an emotional climate, which, while encompassing the intellectual attitude of a Marcel Duchamp, goes beyond it.

Pazos, then, makes those mute objects speak, so that now they might tell us a new story, one for which they were not made. It's really quite simple: Pazos stitches together fragments of manifold stories, he braids together pieces of other people's songs in order to tell us his own story as if it were the life of another person, another persona, other 'temporarinesses': that lost time for which Marcel Proust searched in his novels.

It's all one big mental cut and paste: he might cut out the vibrations of light, the bit of a wall, the views of the streets of Paris. The same in Barcelona, but often the cut-outs are too real, too 'lived', and Pazos flees from what has been actually lived. Thus his work is, in short, about un-lived lives.

The conclusion is that there are those art objects that obstruct one's vision and those that help one to see reality through them. The return to reality in Pazos is not, of course, a form of neo-realism but the reinvention of reality so that the several realities, or their evocation, which he brings together in a single piece, again fascinate us, not because they are illustrations of reality in itself, but because they are a new reality. Pazos conjures up objects like the magician who drops a scarf in the hat and pulls out a rabbit or dove. The idea of conjuring, magically, is fundamental: something like the playing card that the magician first shreds and then produces whole again. What happens in the case of Pazos is that what he produces, having mixed all the fragments, is not the shredded card remade, but a new card, from another deck, another set of decks, which is Carlos Pazos' entire oeuvre, an invented reality. Falseness takes him to reality; it takes us to the reality in our lives.

I went to look for him in New York, and he wasn't there. I went look for him in Barcelona, and he wasn't there either. He never was in Madrid, really, and in Collioure he was a man's dream of a boat drifting out to sea never to return. Carlos Pazos was nowhere in the world and he was in the city that was a world in itself for so much of the twentieth century. February, 2006: Paris burned

under his feet before the spring came. He wandered along a bank of the River Seine looking for lost books, orphaned books. Children came up to him and ran away, frightened because he said to them: 'I'm the only child here.' 'Mummy, where are you?' The artist who never wanted to grow up – the adolescent who never wanted to have to shave, the young man who did not want to get old – always answered me with a question: 'If life is not art, and art is not life, is life worth living, art worth making?' The question was poorly formulated because the spectator was deaf and dumb. It was about taking photos, pasting on the bits, the memories of other lives, it was about photographing oneself as 'an other', it was, then, about making art with fragments of borrowed lives. Living other lives, being other beings, being their memories, being their homes, their flashy cars, their lovers, their jewels and their nonsense, being a shooting star every night, every moment in this if nothing else absurd life, but never ceasing to be himself, even if that were only the dream of his own personas. A film actor: 'Ah, yes, I know Carlos Pazos.' A *milonga* singer: 'Yeah, sure I've seen Carlos Pazos around here.' A skier who sees snow only when he has his photo taken as a skier in a Hollywood studio: 'Of course I know who Carlos Pazos is.' And underneath so much existence in the minds of other people, an artist takes a melancholic walk through the streets looking for an abandoned souvenir.

This elegant meeting of a plastic peach with its biological namesake has no story; no one has told it, if not Pazos. Where is the reality, in the plastic or the banana that hangs from its tree somewhere in the Canary Islands? Of course one must eat, but Pazos wants only to have a bit of fun and for that his imagination will do. Snails cooked in white wine, just a bit of rosemary, mint and a little pepper, is not the same as perusing the menu of a museum offering twentieth-century paintings framed like cakes in a box. Of course not, we could not have reached that point, to think that the masses might go for a conceptual piece. No, sir, the masses have to be fed a few pictures by Picasso.

not too many though, just a tad of Miró, a Dalí of realism run through the mixer so that it looks like a surrealist gazpacho of our day-to-day existence. The masses, Jack, cannot possibly be fed Carlos Pazos because that would be like leaving a book at the school door; the students would trample it into the ground. No, sir, Pazos uses the masses but the masses don't know what to do with him. I might take this even further: Carlos Pazos is the involuntary, grudging mediator between mass culture and the world of art. Because his art is made of fragments of the infra-everyday, although his art is not at all everyday, but rather a siren that alerts us to look again at our immediacy, through other eyes, through the eyes of art, to go back to the waste bin, the litter basket, as the Americans call it, to the attic where we have abandoned so many things, so many souvenirs, to return to those places of oblivion and rescue those objects, those discarded papers (or we will have tossed away part of our lives), those knick-knacks, those bits of what our lives were, in order to reassemble them, to put them together, to give them life in the museum of our devastating twenty-first century.

I do not know how far Marcel Duchamp and Joseph Beuys got with their 'we are all artists', or if Paul Virilio is right when he speaks of '*l'art à perte de vue*', or whether it is Antoni Tàpies or Carlos Pazos who says: 'For me, the fragment has to do with allowing for suggestion...' Art suggests like a fleeting glance that we flash at someone in the street. Who is going to respond? I don't know, you learn so many things in the corner bar, in Brooklyn or in any of the seedy joints in Barcelona's Raval, that it's hard to believe that anyone would put them in a book, that anyone would invent *Imaginary Lives*, as Marcel Schwob did, that exhibition which needs doing, somebody sits for thirty years before a painting by Tintoretto, *The Man with the White Beard*, in Vienna, at the Kunsthistorische Museum, among the Old Masters, so that Thomas Bernhard and Carlos Pazos can tell us: 'Art historians are the true wreckers of art.' There is nothing else to say except that with Antonin Artaud

we will have to penetrate Pazos' doubles and that someone said – maybe it was a Jew from Budapest called Imre Kertész or maybe it was Pazos secretly lashing out –, who at the end of his *Someone Else: A Chronicle of the Change*, smacks us in the face with the following: 'Always, my life, my so-called career, has worked, in other words, it has been able to move forward, only when I assumed myself to be different from what I am (although, of course, I don't know who I am... here, instead of *although* I might just as well say *because*). I haven't been able to identify myself with my circumstances, with my real life – and here, once again, we should put a big question mark after the word *real*, in assuming myself to be another, that is, my imagination, my creativity, were also *real*, *more real* than reality, inasmuch as they created reality.' How far we are from that modern arrogance: 'I am myself and my circumstances!' Now, in the post-modern age, no longer do we know, when we phone someone on the mobile, who is who, or where they are, and, of course, nor do we know anything of ourselves, of our self or of our circumstances.

'I am not melancholic,' Carlos (or one of his personas) told me. 'I am Melancholy.' Pazos' artistic practice defies all reason. Pazos' artistic thought, his elusive position in the history of art defies all possibility of classification, of pinning it down, of fitting it into some historian's tidy box. Where does he come from? Where is he going? One never knows. Any statement about his work that does not include some sort of doubt cannot be trusted.

A bit of palm tree painted in a cigar box does not signify exotic landscapes or the scene of our last holiday, but rather the germ of an ambience that takes us to the place where two people loved each other. The golf club placed next to a carpet is more than the healthful exercise of a middle-class man on a green course despite himself; the red and green eyes of the lamp ask each other: 'Where's the chemist?' The treason of a guitar that is a broom sweeps within and as a sleazy bar closes in the Manhattan dawn Pazos also asks: 'What happened to the music?' A plaster dog recalls Elvis but

sadder is the banner of nothingness. Sharpened blades are not the fan we thought they were but the memory of someone who has lost their hair. The joke of a summer evening: 'We have gentlemen here, madam; what we do not have are seats.' The garden of dwarves where ideas run astray and people are conspicuous by their absence. 'I remember but I don't love you.' And Mickey Mouse who is always popping in and out of our lives.

Calendars, postcards, the obsessive repetition of a cellophane happiness. He likes to keep it simple: rubber objects or glitter on paint on Tablex with a Christmas light make a Christmas card. But where is the nativity scene? No one would say this artist is Spanish: one would say he is from anywhere but Spain. Pazos is perhaps a Turkish artist born in Germany who learned Catalan in order to impress Salvador Dalí. Reality is a spent force with Carlos Pazos. The dictator, Franco, appears of course, but as if he were the wrapper on a chocolate, which perhaps evokes a mother's kiss for her son, the climate of some lost heart, but which certainly does not have us taking our hats off to the cacao production of a country that lived in the misery, in that post-war period when Jaime Gil de Biedma made love to the young Andalusian proletariat. In Pazos' work politics is nothing and political-artistic is everything, not political art, the realm of the obvious, according to Carlos, and in Pazos there is nothing obvious, everything is to be discovered. Of course Pazos sleeps as much as they allow him to because he cares nothing for the world of today. And thus we enter Time like someone who enters a lift that will only go down.

Latent in the heart of darkness someone dreams; someone dreams of himself as another, another being who lives life intensely. Madness requires no effort, to dream is not so easy: Pazos comes across his self-portrait, framed in silver, in the window of an antiquary in Paris. 'Who framed this lie?' he asks himself, because the only truths in his works are his lies, his un-lived lives, the slums of a roguish imagination. 'Luxury and memory, that's my thing,' he says to himself, but we all know that

his luxury is a parody of the *nouveau riche's* luxury, and we all know too that his memory is only the memory of many imaginary lives: *The floor of fame*. Contrariness, refutation of time, disgust with the present, obsession with eccentricity ('to hell with those who live only the docility of everyday life'), just being a star, making oneself a star, life became somewhat bearable for Pazos.

We all know a leopard can't change its spots, but why not try to make the institutions cease, for a while, for a minute, even for just a few moments, to be institutions and open themselves up to the dream of the imagination. And thus it is that so many artists have given up exhibiting for the sake of exhibiting, wherever, however, making concessions to everyone. The museums long banished Pazos to the waiting list, but finally his time has come. What does all this mean? Has society changed or is it all just weariness? The doors that were closed are now open but it is always the same impertinent critics contemplating their navel. 'No one in hell understands Carlos Pazos'; 'this isn't art, it's fragments of nARTicism'; 'into which generation do we stick him, into what school, under what -ism or neo- can we file him.' And thus Carlos Pazos found himself alone, although today it seems that everybody wants to join him in his spectacular fall into the archives of oblivion – the best place for those who have been great because at least it does not smell of putrid artists there.

Final portrait: the *milonga* one evening in 1980 is his truest portrait, self-portrait. There he appears as saint and pimp, surrounded by a crown of bottles, illuminated by a glow of neon lights. More Rodin's thinker than an enamoured Argentine in a *tangolería*, there he is himself without being us, without being anybody, there it is him in all his opaque luminosity, there it is him before daybreak, when people are getting up to go to work and we (Cuchillo, Patricia, Juan, Pazos and I) emerge from an after-hours club in Manhattan, cloaking ourselves as much in joy as in desolation, in Manhattan, now and always, although we are no longer who we were.