

h.6. Crítica de Victor Zamudio Taylor a la obra “Cinco minutos de crítica de arte” de Javier Núñez Gasco

Victor Zamudio Taylor

En la pieza, el elemento de sorpresa es muy importante; es decir: no había ninguna complicidad, ningún arreglo para participar en el ‘performance’ forzado. El que no haya habido ningún acuerdo, ningún diálogo -que yo no haya sabido nada-, ese elemento de sorpresa es muy importante. La primera sensación que uno tiene es de que se trata de algo violento y terrorífico, aunque, evidentemente -por cómo vino Paco Cao y el hecho de que estamos en la Feria de Arte-, no es que yo esté haciendo algo ilegal y de repente oiga el ‘clic’, de repente esté arrestado..., pero hay ciertos sonidos y ciertas reacciones que son casi instintivas; y digo casi en el sentido de que, a mi modo de ver, el deseo y las emociones y la sexualidad y la subjetividad de uno son una construcción cultural, y vienen a jugar una función, ya sea si uno sigue siendo un producto de la construcción cultural de sus emociones, de sus deseos, de su subjetividad o si uno interviene como sujeto activo para desafiar o transformar el bagaje cultural con el cual le forman. Pero hay ciertas reacciones que son muy inmediatas y que son muy animales y tienen que ver con aspectos muy primordiales, por ejemplo con lo frío, lo caliente, el fuego...; en el momento de estar aterrorizado hay en muchas personas un resurgimiento de energía brutal y son ciertos mecanismos primordiales, animales, instintivos, de supervivencia. Hay situaciones desatadas por un olor o por una palabra o por un sonido que desatan el mismo tipo de mecanismos emocionales, corporales, cerebrales. Estás en un cine y alguien grita “fuego” ; sin duda, el 99% de ese público en ese cine va a entrar en pánico en segundos. Escuchar el ‘clic’ de unas esposas produce la misma reacción, es decir, es un sonido con tal carga de construcción cultural y tanto significado social que, aunque yo haya sabido que era una complicidad y que era un ‘performance’, hubo un instante en el cual ni recordé o me olvide de que era un ‘performance’; en el momento en el que las esposas hacen ‘clic’. Los presos,

las personas que han estado presas por mucho tiempo, dicen que nunca se les olvida la última puerta que se cierra, el sonido de la puerta cerrándose. O sea, que hay sonidos que tienen un valor escultórico-social que desatan, mas allá de la especificidad cultural, sensaciones, emociones y deseos; eso fue, para mí, lo más importante. Fue no saber y el primer ‘clic’; después me volví partícipe consciente, y como tengo mucho que hacer y soy una persona a un nivel muy tímida y muy privada pero a otro un personaje súper público, actué y seguí mi rutina y sin ningún inconveniente; parecía que las personas estaban más incómodas que yo o que tú. A mí me da absolutamente igual hacer pis contigo o no. Sí me acuerdo mucho —y eso es importante decirlo— del gran trabajo que hizo Linda Montano, una artista del ‘performance’ que tuvo mucho auge en los años sesenta-setenta. Yo la conocí en los ochenta, y luego, en los noventa, dialogábamos mucho; ella estuvo esposada a un colega por un año y tenían que arreglárselas, cómo iban a hacer sus necesidades fisiológicas -el sexo era un tabú entre los dos- y tenían que, constantemente, coordinarse. Estuvieron un año. En inglés se llama “Endurance”. “Endurance” es cuando el ‘performance’ es una situación extrema y forzada, como el trabajo de Chris Burden o el de Linda Montano. Entonces, ya después del primer ‘clic’ y después del elemento sorpresa, para mí se convirtió en un ‘performance’, y en los momentos en que yo estaba dialogando contigo o con los galeristas que he estado visitando, se empezó a convertir en un ejercicio académico.

h.7. El Prado pinta un pasodoble

Intxausti / J. R. Mantilla

Publicado en El País el 05/12/2007.

El rito del arte se hizo tierra y movimiento ayer en el Casón del Buen Retiro. El espacio del Museo del Prado donde se expuso el *Guernica* de Picasso a su regreso a España quedó inundado de la energía creativa del pintor Miquel Barceló y el coreógrafo Josef Nadj con su experimento *Paso doble* en forma de *performance*. Los dos convirtieron en un taller y un teatro la sala principal de este lugar recuperado. En él esculpieron y crearon una pieza que contenía la llamada más profunda del seno de la Tierra con la estética y la tensión del más auténtico Barceló en vivo y en directo.

Fue ante un público atento, entre los que se encontraban la esposa del presidente del Gobierno, Sonsoles Espinosa, el ministro de Cultura, César Antonio Molina, cineastas como los hermanos Almodóvar, Pedro y Agustín, o artistas como Eduardo Arroyo, que acompañaron al director del Museo del Prado, Miguel Zugaza, en este experimento de lo que quiere ser el Prado del siglo XXI.

La pared clara y húmeda de arcilla blanca y el liso suelo de barro quedaron trastocados en la pureza de sus texturas por la acción de los artistas. Aparecieron vestidos de negro, entre el sonido chapoteante de sus pasos hundidos en el barro. Poco les duró el sentimiento imponente que a Barceló le asaltaba por la mañana cuando se refería al lugar donde había estado colgado el *Guernica*: "Esta es la pared donde descansó el cuadro de Picasso y eso no le deja a uno impasible", aseguró.

Pronto hicieron suyo el santuario donde también les arrojaba el fresco de Luca Giordano. En esa especie de "sándwich entre los dos", desarrollaron su trabajo Barceló y su cómplice Nadj. Primero esculpieron una ciudad parda a sus pies a golpe de picos y azadas. Luego la tomaron con la superficie

blanquecina. Tallaron esqueletos, volcanes, lenguas calladas a base de golpes que sonaban como la violencia sorda de los guantes de boxeo.

Pero lo construido en un primer impulso, quedaba arrasado al poco tiempo. "Se trata de construir y destruir", asegura Barceló. "Es como en las corridas de toros, un aviso, dos avisos, y un pasodoble emborrachándolo todo".

En la obra se iba configurando todo ese mundo primitivo del pintor mallorquín. En un impulso, desconfiguraba los márgenes, después escalaba sobre la superficie blandengue de la arcilla que había dejado enterrados unos corazones palpitantes que habían llenado de inquietud la sala muy al principio. "Es como una cosa perversa que la misma energía que empleas para construir algo, luego la utilizas para destruirlo. Lo he comprobado muchas veces", confiesa Barceló. Correr hacia el precipicio y volver atrás. Moldear e inmediatamente demoler: el sino paradójico de los grandes artistas.

Hubo momentos en los que el humor liberaba la tensión. Cuando aparecieron los dos con tinajas de barro sin cocer y se las plantaron en la cabeza. La sugerente perfección redonda de los objetos se transformó a ciegas en difusos minotauros, en simpáticos gorrinos, en cascos de guerrero. Era el guiño más teatral: "En esta *performance* salen fuera los ornamentos, así como cualquier elemento que no sea el gesto", explica Barceló.

De su obra no quedará rastro. Esa orgía de barro y arcilla fue destruida para hacer valer el auténtico y único momento de su propia creación. Para que quedará en la memoria de quienes lo vieron.

h.8. Entrevista a J. M. Calleja

F: ¿Qué diferencia hay entre poesía de acción y acción poética? Da la impresión de que cada cual se inventa su nombre para individualizarse y señalarse.

J: Poesía de acción y acción poética para mí es lo mismo y la *performance* también es lo mismo. Quizás cuando la gente dice *performance* son acciones más largas en cuanto al tiempo de duración y la acción poética es como una cosa más corta, mas intensa.

F: Entonces la brevedad sería una cosa que las distingue. Y la inmediatez, ¿no podría ser otra?

J: Sí, podría ser esa inmediatez, que sería una cosa muy concentrada y corta. Las de Nel Amaro que hacía con la bandera republicana. O Antonio Gómez también tenía algunas de esas. Yo creo que era esa brevedad, o esa intensidad, o ese relámpago que te enseña una cosa para que tu después reflexiones o te quedas con la imagen.

F: Porque partimos de la idea de que la poesía es una cuestión de imagen.

J: Yo creo que sí porque cuando tú estas leyendo un poema textual tú estas fabricándote la imagen.

F: Pero sin embargo la poesía tradicional juega con rimas, juega con ritmos... Cosas que son propias del oído, directamente.

J: Pero yo creo que en la acción poética, o en la *performance*, el ritmo también existe porque es el cuerpo del *performer* el que está haciendo, y también hay el ritmo interno de la *performance*, de la propia acción. El *timing* propio que no tiene nada que ver con los tiempos de los espectadores ni con el tiempo real en que estamos viviendo. Sino que se crea un tiempo especial de la propia acción y ese tiempo tiene un ritmo determinado y unas características que bien, sea porque tú haces un movimiento determinado o

porque juegas con la voz de unos ritmos o porque los objetos... Eso crea unos altibajos, una sintonía.

F: Lo que podría unir poesía visual y arte de acción es el cuerpo del *performer*.

J: Y algunos objetos y algunas... Porque a veces la poesía visual también juega mucho con los collages, con la proporción de elementos externos. La *performance* también juega con objetos externos o con objetos descontextualizados o, al revés, haciendo hincapié en un objeto determinado y en un espacio determinado.

F: En el fondo, ¿qué diferencia hay entre el juego con objetos que se pueda hacer en poesía visual y el juego que hace Esther Ferrer, por ejemplo, colocándose en la cabeza un objeto? La brevedad es la misma, el juego con los objetos es fundamental...

J: Ahí lo importante es que en esa *performance* tú estás viviendo el espacio, mientras que en lo otro no hay espacio. Es plano. Tú puedes reproducirlo en cuanto poesía visual, es una cosa estática. Mientras que en la *performance* siempre tiene que ser en movimiento, vivo.

Yo creo que el primer paso de la poesía visual a la *performance*, el paso intermedio, muy sutil, sería la acción poética. De una imagen fija a un movimiento corto y después ya se desarrollaría...

La poesía visual en el momento que la pasas a *performance* coge dimensiones que a veces no tienen porque estar en ella misma. No toda poesía visual se puede transformar en *performance*. Hay poesías visuales que son estáticas porque es solo aquella imagen y basta el choc que produce aquella imagen. Porque hay una imagen, una palabra, una letra, una imagen desenfocada... lo que sea.

A veces me planteo más saltar de la página en blanco que es donde hago el poema a la instalación. Para mi es igual trabajar un plano que pasar directamente al espacio y ahí recrear una instalación. Que esa recreación

cuando la hago con mi propio cuerpo, con mis objetos que puedo encontrar sería la acción. Pero no veo un recorrido lineal, o veo como fragmentado, o a veces, o descompuesto. Por eso te decía que no todos los poemas visuales pueden llegar a convertirse, o son, inicios o esbozos de una performance o una acción poética. Cada trabajo tiene unas características que ya lo engloban en un posicionamiento estático, fotográfico, objetual que no necesariamente tiene que ser un esbozo o un inicio de algo más.

F: Y la inclusión de música, de todo tipo de sonidos...

J: La poesía comienza siendo un lenguaje oral. En principio nace con la música. Eso se pierde con la impresión del libro. Se pasa a que la poesía no tenga sonido. Solamente es mental. Se vuelve a recuperar otra vez la poesía con los recitales y, a partir de las vanguardias la poesía ya no es el recital típico y tópico sino que empieza a jugar con los ritmos del sonido, a introducir otros elementos... Pero, además ahora las nuevas tecnología nos permiten que la interdisciplinariedad esté en toda su potencia, no solamente en cuanto a que el sonido se pueda deformar o en cuanto a que el movimiento que haga el actor o el poeta... puede entrar danza, pueden entrar diferentes tipo de ropa, pueden entrar proyecciones...

F: ¿Crees que se puede establecer una definición de *performance*?

J: Yo creo que es difícil que pueda tener una definición correcta. Normalmente las definiciones son las que cierran, enmarcan un ámbito concreto y las *performances*, como permiten utilizar cualquier elemento, cualquier tipo de materiales, tecnológicos..., permite al cuerpo hacer servir a la danza, hacer servir al sonido... Se puede saber el origen de la persona que hace *performance*, si viene de la danza, si viene del teatro o de las bellas artes, pero si sigue haciendo *performance* se irá difuminando y tomando otros rasgos, otros matices...

F: O sea, ¿que sí que habría una esencia?

J: Sí.

h.9. Entrevista a David Rodríguez

F: Empieza por contarme historietas de gente que esté implicada en esto, que veas tu que están en el límite.

D: El sábado estuvimos en casa de un colega, que es Oscar Villegas, que tiene una compañía que se llama Guichi Guichido, que están allí en ese límite, y que hicieron una *performance* en su casa en Villalba. Cogieron el salón de su casa y la hicieron allí. Básicamente fue música que tocaba con los instrumentos y la chica reptaba por ahí. No daba más, el salón de su casa. Si había que quitar los muebles... Va por ahí. Parece como el final, ya la cosa es como el cadáver, ya cuando se hace eso es porque ya no hay... Yo la reflexión que hacía era el hecho de que tantos años para nada, para que la gente volviera al salón de su casa. Sí, era como... tanto dinero público, tanto teatro, tanto festival, tanta polla en vinagre, tanta Tabacalera, y al final la gente ha vuelto a su casa. Es decir que...

F: Háblame también de tu experiencia en el teatro.

D: Todo el tiempo es lo mismo. Por empezar por la conclusión, yo creo que la conclusión sería el conflicto entre el activismo y la profesionalidad, por decirlo de alguna manera. Es decir cuando tienes que dar ese salto. Yo creo que es el límite principal de toda esta gente, de todo este ambiente. Por ejemplo, de hecho, la pornoterrorista estaba con eso, estos últimos días estaba en eso también. Sí, no, sí, no, sí... está ahí como reflexionando todo el rato contra eso. Y yo creo que esa es la clave. Lo de la profesionalidad, es obvio, porque el sistema, en una época, si que supo alimentarse de los que le convenían, como Saturno devorando a sus hijos, y tal.

F: ¿Piensas que el límite está en la profesionalidad?

D: Sí, por eso he dudado en decir profesionalidad, porque no sé si es la palabra adecuada. En realidad sería como lo real y no porque considere que el activismo es como irreal, pero sí es una utopía. Entonces, esta es la movida.

Si te fijas en una ordenación cronológica, las artes escénicas, como contemporáneas o alternativas, empiezan como a principios de los noventa. Vienen del teatro en la calle, se puede decir, por no mezclarlo con otros campos.

F: Pero tiene también una deuda con la *performance*...

D: Sí, si el resultado es ese y tal, pero sobre todo viene del teatro en la calle. Viene más de ese jolgorio. Entonces se crean una especie como de plan o de estrategia, entre ciertos políticos, todavía iniciando, espacios o, digamos, el territorio este de la cultura de la transición, de la cultura pública. Pero todavía hoy también se está como allanando ese terreno. Y las escénicas empiezan con ese apoyo inicial, todo muy tamizado, muy raro, en realidad no muy obvio, no. Y esto sobre todo por el deseo de siempre de este país, de querer ser como, de emular. Entonces con esas dos vertientes aparecen las escénicas, y es ahí cuando se desligan de todo lo anterior, o se desligan del teatro en la calle, obviamente, porque empiezan a tener espacios físicos propios o bajo techo, y es cuando se desligan también del arte de acción, podemos decir. Entonces lo que nos encontramos es una especie de paradoja. Es decir, las artes escénicas españolas contemporáneas se crean tarde, por decirlo de alguna manera, es decir, ya antes estaba la *perfo*. Se crean tarde, se crean al albur de lo público, aunque también muy tamizado al inicio, o muy enrollado, habría que decirlo. Pero se adelantan, es decir, son como el pelotón de desembarco de la cultura pública. Es decir que en realidad, es donde va a estar el conflicto entre el activismo y lo profesional. Y de hecho, por eso decía lo de Óscar, desde los noventa hasta hoy no sé cuántos millones de pesetas o de euros se ha debido gastar el Estado en el teatro contemporáneo o el teatro subvencionado, por decirlo de alguna manera. Parece mentira que el sábado pasado tuviéramos que ir a casa de un colega. Es decir que en ese sentido, hay ese conflicto, ese conflicto político, ese límite. Entonces, digamos, el sistema de lo escénico contemporáneo, yo creo que ha funcionado como un jardín de bonsáis, y nunca mejor dicho, la metáfora. Es decir, que casi ha sido podado por manos sabias pero que lo han hecho crecer

poco porque, en realidad, se trataba de un proyecto estratégico, yo creo. Entonces, en ese sentido, no hay límites, no hay ningún límite, ninguna controversia. Es un fracaso, de hecho.

F: Pero, ¿tú no ves que pueda haber unos límites formales?

D: Que va.

F: Tema de espectacularización, por ejemplo. Que la *performance* pretenda, por ejemplo, no ser espectacular. La diferente relación con el público, por tanto. Temas como la repetibilidad de las sesiones de artes escénicas...

D: Yo creo que has elegido mal interlocutor, porque yo tengo una visión muy pesimista de esto, me estoy haciendo pesimista... La *performance* contemporánea, a día de hoy sigue siendo una referencia. Sí que parece mentira que en 2012 todavía se hable de John Cage, en las artes escénicas me refiero. Lo que ocurre es que los que inician esto tienen una formación, digamos, plástica, de Bellas Artes. Que de alguna manera esta formación se ve en la estetización de la *performance* que hacen. Sobre todo con la puesta en escena y con la luz. Esta es un poco la herencia que hay, y que sigue estando. Luego hay otra rama que lo que está haciendo es plantearse una reflexión sobre el yo todo el rato. Y más que sobre el yo sobre la propia experiencia. Como puede ser Rodrigo García, pero que sería el lado textual. Con esos dos orígenes se juntan cuando encuentran la *performance*, cuando descubren que hay gente desde hace años mezclando los dos ámbitos. Entonces, ¿por dónde tiran? Tiran por el teatro, lógicamente, tiran por el texto, tiran por Rodrigo García, tiran por el yo. Eso es un primer momento, serían los años 90. Y luego hay un segundo momento donde esto, curiosamente, se pasa a Barcelona por una cuestión de, yo creo, agotamiento en Madrid. Y en Barcelona una nueva generación lo retoma. Retoma estos planteamientos esteticistas por un lado pero sobre todo más la parte del yo. Y luego en ese momento de principios del 2000 esta gente empieza a recibir las influencias de lo que se hace fuera, sobre todo en Bélgica y en Alemania, con el movimiento, que en realidad viene de la danza, no viene tanto de la *perfo*,

viene de la danza contemporánea. Y ahí puede estar el caso de Roger Bernat, por ejemplo. Y en los últimos años no hay nada más. Es decir, ahí se ha acabado. De hecho, Roger Bernat acaba de estrenar una pieza en el CDN. Eso cierra el ciclo. Roger Bernat es un caso también paradigmático de esto. Si el lanzamiento es en Madrid, (esta gente que viene del Parque del Retiro, por decirlo de alguna manera, y acaba montando salas alternativas, pequeños espacios teatrales, autogestionarios, o más o menos libertarios, con el dinero público), en Barcelona empiezan con una especie de sistema autogestionario también de okupar espacios y acaban llenando los teatros públicos. Por eso te digo que no hay límites. Te puedo hablar de los que no están metidos ahí.

F: Que no están metidos ahí, ¿qué quiere decir?, ¿que siguen en plan activista?

D: Las artes escénicas son un género. Las artes escénicas contemporáneas otro, que se ha creado en los últimos diez años. Sobre todo por el trabajo de las salas alternativas, de la Sala Olimpia en Madrid en los 90 y luego en el 2000 de la Casa Encendida o el Mercado de las Flores en Barcelona.

F: Y, ¿quiénes son estos que siguen en plan alternativo?

D: Pues en Madrid hay muy poquita gente, realmente, que haga nada. Hay un caso muy curioso que es Mateo Feijó, que fue director de Escena Contemporánea, el festival, que sigue trabajando sobre el género. Él se travestiza (sic) y no hace teatro ni nada, simplemente él juega con un personaje creado que se llama Regina. Ese sería uno de ellos.

F: ¿Qué me dices de gente como La Ribot u Olga Mesa?

D: Son de esos de los que he hablado de los 90. Sí, Olga Mesa y La Ribot siguen ahí. Son supervivientes de esto. En realidad son a los que me refería, son los que cortan el jardín. Los que hacen que el jardín no crezca. Son estos. Precisamente esas dos y alguno más que no quería mencionar, tampoco. Sí, la cuestión es que en un momento dado, lo que era una tarta para unos pocos, se tiene que abrir. Y estos, bueno, dejan que el jardín de bonsais se llene de

hippies de vez en cuando pero lo que hay que hacer es cerrarlo. Sin problema. A mi precisamente no me gusta. Me cae muy bien La Ribot y Olga Mesa es muy simpática pero no me parece... Yo creo que se deberían haber retirado hace muchos, esas dos.

Yo llevo muchos años peleando para que desaparezcan las artes escénicas, entonces puedo ser un mal ejemplo. A mi me parece el ejemplo máximo de chiringuito. Para seguir mencionando límites, Cristina Blanco, por ejemplo. Cristina Blanco es una *performer* que está muy bien. Patricia Caballero, una chica andaluza... Bueno, Cristina Blanco trabaja sobre la ciencia y el arte. Y no hace *performances* en realidad, hace como una especie de charlas divulgativas. Encontrarás vídeos en Youtube. Y luego, Patricia Caballero, creo que es de Cádiz, que igual también, que hablan en escena, que tienen pocas ganas de bailar. Son dos menciones de gente joven que están ahí. La Pornoterrorista, en Barcelona, hace tiempo que quiso dar el salto pero no lo da. Tiene más que ver con la poesía, también.

Entonces, sinceramente, todo me da muchísima pereza. En el fondo, todo es un poco lo mismo. Nadie se plantea el hecho de, salvo, por ejemplo, Roger Bernat, el coñazo que es ir a ver teatros contemporáneos... Parece una celebración todo el rato de lo mismo. No te meten un palito en los oídos ni en los ojos.

F: Además de programar lo de Velvet & Crochet, ¿que más cosas has hecho en la Pradillo que sean mencionables como límites?

D: La Más Bella también estuvieron. El ejemplo de Pradillo es muy bueno en eso. Es una sala mal llevada con mucho dinero público, que ha derrochado dinero público a espuestas y que no ha creado nada, que no ha creado ni siquiera una comunidad. Que ha consumido, como la cerillera, que se iba a morir de frío e iba quemando una tras otra sus últimas cerillas. Ha sido un poco esto. Y sí, ha habido cerillas muy bonitas, pero, claro, esos fósforos no han durado mucho. Yo creo que es mal momento para hablar de las artes escénicas. De hecho, a mí lo que me gusta es hablar de la *performance*, que sigue ahí viva y por todo lo alto. Para mi las artes escénicas precisamente es

eso, es el fracaso de una sociedad, una sociedad que plantea el arte como huecos en una ferretería y cuando llega alguien y pregunta: ¿pero no hay? ¿no hay tornillos del 4? Pues hay que poner ¿eh? Es decir, que es un mundo insostenible, que hay que tener de todo. Entonces, en ese sentido no lo defiendo. No lo defiendo en absoluto. Y los límites ninguno. Lo que han hecho han sido refritos. Y lo que han hecho ha sido apropiarse. Lo que hace Rodrigo García es apropiarse de lo que la gente estaba haciendo en Madrid en aquellas épocas. Ponen buena oreja. Simplemente lo que hacen es leer texto. De hecho, una cosa muy habitual en el teatro contemporáneo es que, en realidad, como Diana Torres, la pornoterrorista, son sesiones de poesía o de texto, o poesía libre. Entonces lo que hacen es crear imágenes, crear música, crear puestas en escena. Pero en realidad lo que están haciendo es leer poesía. Es más eso que otra cosa. Rodrigo García es un poeta. Tú lo lees y dices: ¡Qué bien escribe este cabrón! Esto es poesía, poesía pura. Son poemas largos del tirón. Se leen sin parar, sin tomar aliento. Es prosa, por supuesto, pero son poemas. Es decir, que hacer exabruptos no es hacer teatro, hacer exabruptos es hacer poesía. Gritar que la sociedad es una mierda es hacer poesía, eso no es hacer teatro. Teatro es otra cosa. El teatro es Shakespeare, por ejemplo. Eso es teatro, y muy bueno de hecho. Es decir, no veo límites en el teatro contemporáneo. Lo que veo son apropiaciones y gente que se aprovechó de que había dinero público.

F: Entonces, hágame de las *performances*.

D: La *performance* es un lenguaje. Esto es lo importante. Y las artes escénicas no. Esa es la historia. Las artes escénicas son híbridos, son una especie de bonsáis. Sí, que *a priori* parece bonito pero lo ves y dices: ¿pero qué es esto?, ¿qué es esta locura? ¿pero quién ha hecho esta cosa enferma? Cultivar bonsais es de enfermos, por muy japoneses que sean. En cambio la *performance* es un lenguaje y como tal ha funcionado. ¿Cuándo se ha hecho *performance*? Cuando había que contar algo. Y precisamente, el propio lenguaje, el propio ejercicio que tiene ese lenguaje, sobre todo la flexibilidad, lo fungible que es, lo accesible, lo hace. Es decir, tú puedes hacerla en la calle, que era un poco siempre la idea. En cambio lo otro no, necesitas un

atrezzista, las luces... Un follón, todo un teatro, es una cosa de chiste. Y si lo sacas del teatro queda de cachondeo como cuando hacen danza en la calle... Tú vas por la plaza del Reina Sofía y de repente hay un tío bailando ahí, haciendo el moñas, y gente alrededor y dices ¿qué es esto? ¿y luego pasa la gorra o qué? No esto es un festival de danza. ¡Vamos, anda, no me toques los huevos! De verdad, parece de cachondeo. Y luego el tipo te dice: no, claro, es que así en la calle y sin luz... Entonces, ¿para qué lo haces?, ¿para qué lo haces, entonces? No, es que como me pagaban. ¡Ah! Muy bien, vale. Programadores de teatro y sus consecuencias.

F: Vamos a ver ahora los límites entre activismo y *performance*.

D: Yo creo que Diana es un buen ejemplo. Yo con Diana Torres tuve un conflicto cuando yo le dije: Diana, tú esto que haces está muy bien. Vamos a organizar... Y ella no lo asumió, dijo que ella era activista. Dos o tres años después está reflexionando sobre esto.

Ella es una especie de bestia parda de la naturaleza. Mujer hipersexuada, hiperexplícita... Lo realmente potente es eso. Ahí sería el límite. Lo que no hace nadie es que es explícito, es decir, que no hay representación. No es teatro y por tanto tampoco es *performance*, en realidad. En realidad ellas gozaban sexualmente. De hecho, una de las propuestas que es la que menos visibilidad ha tenido, precisamente, es que ellas se querían prostituir y lo anunciaron y tal y se anunciaban o solas o juntas. Querían follar juntas para público. O sea, que ese punto explícito no era una representación. Simplemente ellas eran tan salvajes follando que, se dieron cuenta de que les daba igual que hubiera gente o no... Es lo interesante de Diana. Yo creo que como esto no hay nada parecido. Podría ser, ya te digo, Mateo Feijó, Regina, un tipo que necesita vestirse de mujer y que utiliza el teatro como la excusa para poder hacer esto. Entonces me imagino que esto lo hará en su casa, en su vida personal... Y ahí está el límite. Eso es, darle visibilidad a algo que los demás no hacemos o que es necesario hacer. Y luego, el lado político, por supuesto, sí lo tienen. Ellas están ahí, están en todos los fregaos. Son el nodo, la red, son el corazón de un movimiento postporno que sí que está

consiguiendo que ciertas mujeres se saquen los rosarios de los ovarios, que no tengan ningún miedo a liarse en público, que no tengan ningún miedo a ir en tetas a una fiesta.

F: Tú has participado en muchas acciones en Lavapiés, por ejemplo. Me gustaría que me hablaras de ello.

D: Te voy a contar el último. Es el único del que me siento orgulloso. Más que nada porque yo fui el veneno inductor y el que lo organizó, que fue el de *Las cigarreras*. El resto casi lo quiero olvidar. En realidad eran excusas para conseguir cosas. También *Las cigarreras* era una excusa pero... No sé, cuando ya haces un chiste muchas veces ya no tiene gracia. Es un poco el problema con esto. Sí, contamos muchas veces el mismo chiste. Y funcionaba al principio, tenía su *punch*, pero ya no. La idea de que utilizásemos eso para apropiarnos de lo artístico para dar una patada en los huevos a los políticos..., pero si es que está “la Botella” gobernando... Quiero decir que estábamos haciendo el moñas. De hecho lo que deberíamos hacer es tomar la alcaldía de Madrid.

Las cigarreras fue lo más bonito de todo el activismo porque sí que conseguimos algo a nivel emocional. La gente se sintió recompensada de que alguien se acordara de ellos. Todo el mundo tenía esa retórica de la memoria, de que si hay que reivindicar la memoria..., pero esto nadie lo hacía. Lo bonito es que se hizo, que gracias a ese lenguaje se pudo hacer.

F: ¿Piensas de las acciones artísticas que son una cuestión racional?

D: Lo racional sería darse de hostias. Y no lo hacemos.

F: Lo que me cuentas de *Las cigarreras* me lleva a pensar que lo que te interesa es la ética o el sentimiento.

D: Sí, era una cuestión de responsabilidad. Nadie hacía nada... Cuando instalaron las videocámaras en Lavapiés... Inmediatamente se organizó un pequeño grupo, que yo estaba ahí metido, Txomin y más gente, como siempre, los pesados de turno... Porque veíamos que era un disparate que se

gastaran más de medio millón de euros en unas cámaras que no servían para nada tal cual se ha demostrado. Y que encima vulneraban la ley. Pero ocurrió que cuando empezamos a protestar y a organizar cosas y a darle visibilidad a esta protesta, lo que ocurrió es que enseguida nos dimos cuenta de que para la prensa éramos “los otros”. Estaban “los unos”, los que estaban a favor y “los otros” que éramos nosotros. No nos preguntaban ni había matices ni nada. Estábamos en el sitio donde debíamos estar. De nuevo en la ferretería en el cajón adecuado. Con lo que los límites, mal. Y luego, dentro del propio movimiento social de Lavapiés, también éramos los que estábamos ahí. Con lo que ya ellos se lavaban las manos: Ya lo hacéis vosotros. Era como el negociado. Era alucinante, era una sensación terrible. Con *Las cigarreras* ocurrió un poco lo mismo. Las cigarreras era por hacerle un homenaje a ese edificio. A todo eso que recibíamos, a ese legado que recibíamos... Si vives aquí en Lavapiés intentas entender qué es este barrio, que historia tiene. Pues, el único movimiento responsable que hubo sobre eso fui yo o los que estábamos ahí. No es una cuestión ética. Bueno, sí es ético pero... Es decir, lo sentimental viene después cuando descubres, las cigarreras es que se emocionan mucho, cuando descubres que a la mitad de las cigarreras les hubiera gustado participar. A pesar de la pelea que fue, porque claro fue una pelea que no te puedes imaginar, conseguir que las diez cigarreras estas actuaran. Que ninguna quería actuar. Quiero decir que descubrir después de la obra que todas querían haber actuado, que podía haber sido con 50 cigarreras, que si se hubiera vuelto a hacer, de hecho... Ahí sí que estaba la parte emocional. Cuando te llevan a comer, cuando nos hemos estado viendo meses y meses después tomando café, cuando me invitan a sus fiesta de cuando se juntan... Se convirtió en una cosa emocional. Pero es activismo, también. Es activismo puro y duro. Es decir, que activismo no solo es poner a caldo a Gallardón, sino que eso también es activismo. Por eso, por lo que decía antes, porque si no, no lo hace nadie, si no te encargas tú del negociado no se encarga nadie. Los movimientos sociales son la cosa más perversa y más chapucera de la que se pueda hablar.

F: ¿Cual es tu opinión sobre la *Escuela de Tauromaquia*?

D: Me pareció un proyecto maravilloso. Estábamos en medio de un barco de cucarachas, de ratas. *La Escuela de Tauromaquia*, una joya. Una joya en bruto, de hecho. Sí, era esa cosa de la responsabilidad. Yo, de las cosas que más menciono de la Tabacalera es cuando Fernando Baena se cabreó porque hicieron los *graffitis*. Ahí es cuando la Tabacalera se hundió por no haber tenido esa responsabilidad estética, de los valores estéticos y no tanto que te guste o no que pinten un toro muerto o que pinten un chumino volador, es lo que significaba, lo que estaba haciendo esa gente. Para mí la *Escuela de Tauromaquia* es esto, una joya como tantas en España, pero que no sirven para nada porque este país no sirve para nada. Pero la pena es esa que no tuvisteis... El Leo Bassi montó un belén de Gaza y salió hasta en el telediario de Teleguadalajara.

F: ¿Has vuelto por la Tabacalera?

D: No, no voy. Me han invitado a que vuelva y tal pero no voy. La Tabacalera es justo contra lo que peleo. Ya se ha convertido en lo que peleo. De hecho, me parece más enemigo que el propio Estado o la empresa privada. Es más peligroso la Tabacalera que... La arbitrariedad es chunguísima. De hecho es el nazismo puro y duro, la arbitrariedad. Y no la soporto. España es un poco miserable, es un nido de miseria. Básicamente... las chicas estas se quedaron con la cafetería, de la que viven, de hecho. Echaron a todo el mundo... Y luego tiene también ese aspecto como de departamento universitario, de peleas, de navajadas, de envidias, de grupitos y tal creados por cierta gente para... El ambiente es muy tétrico. Y luego se ha convertido en una especie de monstruo que no es nada flexible. Es triste, de hecho.

F: Es curioso que en el dossier de la Tabacalera, la *Escuela de Tauromaquia* no aparece.

D: Ya lo sé. No aparece, lógicamente. Por eso digo que es contra lo que yo peleo, la Tabacalera, precisamente por eso, porque es la injusticia, la arbitrariedad, todo esto. Y yo, como estoy con la responsabilidad otra vez, pues me siento responsable de haber hecho eso, de haberlo montado un poco.

Me da mucho coraje. Y luego el propio planteamiento ahora mismo de la cultura de Madrid, lo municipal o de la autonomía, es que es tremendo. Entonces, es durillo lo que nos espera. No hay nada, no sé.

F: ¿En qué estás metido tú ahora?

D: Tengo un taller de cocina en el Medialab. Y destilo ginebra y todo eso. Sí, tengo una destilería. Y a hacer butifarras también, en el Medialab. Yo les digo que es una idea de arte y ciencia y se lo creen. Hacemos morcilla, chorizo... Tiene mucha guasa, están ahí los otros con los ordenadores... Tenemos poca producción. Cerveza hacemos también ahora... Queso hemos hecho también mucho. Y nada, el teatro este cerró, el teatro Pradillo, y estoy en paro. No sé que hacer con mi vida. Ya veré que onda.

h.10. Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina

F: Para la revista *Efímera* dijiste: *“Es mejor no hablar de arte de acción porque todo arte es acción, no digamos arte de acción. Uno no puede hacer arte si no hace una acción, y más en mi forma de concebir, en la que el arte es esencialmente acción. No es producto, es más acción. Entonces no demos la vueltecita así a las cosas porque no es eso. El arte es una acción antes que nada. Mejor dicho, lo que importa del arte es su parte activa. Es el pintar lo que implica arte, no el resultado, aunque el resultado sea, efectivamente. Allí hay que llevar cuidado. El arte tiene los mismos elementos de acción que cualquier otra cosa. Es decir, el abrir la puerta es una acción también, sin abrir la puerta, no pasas. Allí está la cuestión. Y me molesta mucho del arte de acción esta tergiversación que se ha dado.”* Entonces, si el arte está en la acción, qué es lo que hace que una acción pueda ser artística y otra no?

I: En primer lugar la intencionalidad y la consciencia del que lo hace. Y el compromiso. Es decir, ese ejemplo de abrir la puerta tiene un compromiso limitado a pasar. Si pasas, tu acción es correcta. Ahora, si el compromiso es de otro tipo, implicaría tal vez abrir la puerta de una cierta manera. Por ejemplo, una puerta que chirría, la obra de arte podría ser cómo abrimos la puerta sin que chirrie. A lo mejor te obliga a echar aceite antes. Es decir, hay una serie de acciones añadidas a la elemental de abrir la puerta.

F: ¿Puede una construcción mental, una acción que ha sido pensada pero no ha salido de la mente de su autor, ser considerada realmente una acción?

I: Realmente sí. Porque hay un asunto que a mí me interesa, y que a lo mejor no viene mucho a cuento, pero yo defiendo las acciones no documentadas. Esto sería el ejemplo máximo, tan no documentada que no ha llegado a realizarse. Entonces, en ese sentido, me gusta esa propuesta de una cosa que se ha pensado, que se ha elaborado no físicamente, y que da lugar, por ejemplo, a que se cuente. Que se diga, he pensado esto. Lo que no puede

hacer el que ha visto la acción es decir que no la ha visto, y el que ha oído la idea decir que no se ha enterado. Entonces eso está allí depositado ya.

F: ¿Qué dirías si yo declaro arte los pensamientos artísticos que hay en tu cabeza?

I: Diría que estás obligado a ello. (Risa)

F: ¿Sería también artística esta acción designativa mía?

I: Sí, claro. Claro que sí, claro que sí.

F: Las acciones en general pueden ser externas al cuerpo de la persona o internas a él. Y normalmente, a la vez involuntarias. Me refiero, por ejemplo, al correr de la sangre... ¿Crees que el que sean internas y por tanto, no perceptibles por nosotros, impide que puedan ser consideradas material formal de una obra artística?

I: Me estoy acordando de los primeros surrealistas que hacían aquello de "*nous voulons pisser en divers couleurs*". Es decir que tomaban unos potingues, por ejemplo azul, para mear azul, ¿no? Entonces, fijate, eso es una cosa muy curiosa.

F: ¿Añade algo a esta consideración que tú haces el hecho de que sean involuntarias?

I: Esa es una cuestión peliaguda. ¿Cómo podemos manejar la cosa para que un acto involuntario y, por lo tanto, impenitible, o sea, que va a ocurrir quieras tú o no quieras, podamos archivarlo o registrarlo como una acción valorable en este sentido en el que estamos hablando? Pues es una cuestión muy difícil. Es decir, habría tal vez que salirse de la forma esta del acto. Es decir, el fluir de la sangre que está produciéndose y que solo se para cuando tú ya no haces acción de ningún tipo. No sé qué contestarte.

F: Podemos realizar acciones en un ámbito social o en un ámbito privado. ¿Cómo influye en la consideración de artisticidad de la obra, en las realizadas