

la performance como medio de expresión artística.

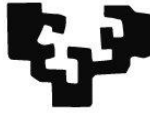
expresiones actuales en el país vasco



Patricia Lopez Landabaso

TESIS DOCTORAL

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Departamento de Pintura

TÍTULO:

**LA PERFORMANCE COMO MEDIO DE EXPRESIÓN
ARTÍSTICA. EXPRESIONES ACTUALES EN EL PAÍS VASCO.**

AUTORA:

PATRICIA LOPEZ LANDABASO

DIRECTOR:

DANIEL RODRÍGUEZ

Índice

1. Introducción.	1
1.1. Motivaciones, objetivos y metodología.	2
1.2. Problemas y ventajas del término 'performance'.	5
2. La Performance. Definición y conceptos relacionados.	6
2.1. La Performance y la acción.	22
2.2. La Performance y el cuerpo.	26
2.3. La Performance y el espectador.	28
2.4. La Performance y su registro.	32
2.4.1. Video-performance.	32
2.4.2. La fotografía en la Performance.	38
2.4.3. Del no registro y venta de la Performance.	49
2.4.4. La telepresencia en la Performance.	50
2.5. Antecedentes históricos de la Performance.	53
2.6. Conclusiones del apartado.	59
3. La Performance en el País Vasco. (Sobre la territorialidad).	61
3.1. La Performance en el contexto español. Antecedentes.	61
3.1.1. La Performance en España inmediatamente después de la muerte de Franco.	66
3.1.2. La Performance en España en los años 80.	67
3.1.3. Propios canales de distribución de la Performance. Años 90 e inicios del siglo XXI.	69
3.2. Inicios de la Performance en el País Vasco.	79
3.2.1 La Performance en Vizcaya.	89
3.2.1.1. José Ramón Sainz Morquillas.	93
3.2.1.2. Beatriz Silva.	102
3.2.1.3. Ramón Churruca.	130
3.2.1.4. Fausto Grossi.	148

3.2.1.5. Amaia Atorrasagasti.	159
3.2.1.6. Alberto Lomas.	163
3.2.1.7. Javier Pérez.	173
3.2.1.8. Misha del Val.	180
3.2.1.9. Inazio Escudero.	193
3.2.1.10. María Seco.	206
3.2.1.11. Juan Yuste.	219
3.2.1.12. Eduardo Hurtado.	232
3.2.1.13. Patricia López Landabaso.	243
3.2.2. La Performance en Álava.	259
3.2.2.1. SEAC.	260
3.2.2.2. Imanol Marrodán.	278
3.2.2.3. Iñaki Larrimbe.	284
3.2.2.4. Elena Aitzkoa.	294
3.2.2.5. Idoia Zabaleta.	299
3.2.2.6. Alejandra Bueno.	304
3.2.3. La Performance en Guipúzcoa.	316
3.2.3.1. Esther Ferrer.	320
3.2.3.2. CLOC.	333
3.2.3.3. Itziar Okariz.	341
3.2.3.4. Detritus Aramburu Eguiazabal.	355
3.2.3.5. Mainer López.	360
3.2.3.6. Majo García Polanco.	364
3.2.4. La Performance en Navarra.	368
3.2.4.1. John Otazu.	370
3.2.4.2. Abel Azcona.	378
3.3. Conclusiones generales.	392

4. Anexos.	404
4.1. Conversaciones sobre Performance con artistas de Vizcaya.	404
4.1.1. José Ramón Sainz Morquillas.	404
4.1.2. Beatriz Silva.	411
4.1.3. Fausto Grossi.	413
4.1.4. Amaia Atorrasagasti.	417
4.1.5. Alberto Lomas.	434
4.1.6. Javier Pérez.	447
4.1.7. Misha del Val.	458
4.1.8. Inazio Escudero.	470
4.1.9. María Seco.	497
4.1.10. Juan Yuste.	509
4.1.11. Eduardo Hurtado.	519
4.2. Conversaciones sobre Performance con artistas de Álava.	530
4.2.1. SEAC.	530
4.2.1.1. Pepo Salazar.	530
4.2.1.2. Fito Arturo Rodríguez.	533
4.2.1.3. Natxo Rodríguez.	543
4.2.2. Iñaki Larrimbe.	559
4.2.4. Idoia Zabaleta.	573
4.2.5. Alejandra Bueno.	585
4.3. Conversaciones sobre Performance con artistas de Guipúzcoa.	589
4.3.1. Itziar Okariz.	589
4.3.2. Detritus Aramburu Eguiazabal.	604
4.3.3. Mainer López.	617
4.3.4. Majo García Polanco.	625
4.4. Conversaciones sobre performance con artistas de Navarra.	643
4.4.1. John Otazu.	643

4.4.2. Abel Azcona.	664
4.5. Conversaciones sobre performance con diferentes personas de la cultura artística del País Vasco.	674
4.5.1. José Ramón Bañales. Bada.	674
4.5.2. Alberto Urkiza.	676
4.5.3. Gabriel Villota.	681
4.5.4. Francisco Javier San Martín.	683
4.5.6. Daniel Castillejo.	686
5. Bibliografía.	691
Páginas web y links consultados.	696
Prensa analógica y online	701
Videografía.	703
Diccionarios	704

1. Introducción.

Todo parece más fácil si el pintor pinta, el filósofo filosofa, si el escultor esculpe y el bailarín baila. Es cierto que todo sería más fácil así o, por lo menos, más tranquilizador para el que se enfrenta a la obra, sabe dónde están los límites y por ello se orienta. Quien lance una rápida mirada a los actuales artistas vascos, comprobará inmediatamente que una parte de ellos no pinta, no hace esculturas y tampoco son respetuosos con un medio que consideren específico para una práctica concreta.

Si procedemos de forma radical y poco sutil, como ocurre siempre que separamos un todo en dos mitades, podemos dividir los acontecimientos plásticos de los últimos años en el País Vasco en dos mitades. En una de ellas los géneros se respetan y siguen su evolución interna, hablamos de procedimientos cerrados formalistas. Aunque el público no entienda la obra, les tranquiliza saber que alguien asegura que aquello que tienen delante es necesario que sea así.

La otra mitad es el ámbito de muchas obras no empeñadas en la especificidad de su lenguaje, que incluso buscan la confusión con los elementos de la vida. Hablamos de procedimientos abiertos, de diálogos con la vida. Así nos encontramos con la vorágine de la vida que penetra en el mundo del arte violentando con ello su inviolabilidad hermética. Se trata del arte de acción también conocido como Performance, fundamentando un movimiento en el hecho de que no realicen cuadros ni esculturas.

La Performance se vincula imaginariamente a aquello que se agota y se volatiliza, y en consecuencia, iría en contra del acto resuelto del reconocimiento artístico de un objeto, de su digestión y consumo. El territorio vivencial de lo mudable, que varía y se transforma frente a lo estable. Lo inacabado en continua evolución frente a lo finito, sin explicación total y definitiva.

El País Vasco presenta una gran ausencia de textos sobre teoría de la acción en la contemporaneidad. Esta ausencia documental, que ha condicionado el desarrollo práctico de esta investigación, ha supuesto también una motivación especial para quien la firma. Generalmente, la Performance es irrepetible por su propia forma de ser concebida y realizada. Por eso hay que olvidar la desaparición de obras -acciones-, manifestaciones que no están o están mal documentadas.

Performance es el término que utilizamos a lo largo de todo nuestro trabajo de investigación, señalando un fenómeno de expresión artística que se ha generalizado a nivel mundial como el *arte de acción*. Es bajo esa acepción como será utilizado, teniendo en cuenta que toda performance lo que hace es (re)presentar algún aspecto de la vida, o la vida misma, a través de una acción que se vuelve significativa y provocadora.

Estudiar la performance en España nos lleva a la conclusión de que ha sido una actividad practicada de forma desigual, discontinua y dispersa hasta el punto de que no se pueden establecer paralelismos de continuidad, estilo o cantidad con el desarrollo vasco. No se puede decir que sea una actividad desconocida o por descubrir; parece, sin embargo, que ha llegado tarde y que no ha dispuesto ni de un contexto favorable, ni de un soporte teórico adecuado, ni tampoco de estímulos importantes para sus posibles practicantes.

Las performances en el País Vasco empezaron a ser conocidas en la Universidad cuando en diferentes clases de historia del arte contemporáneo se hablaba sobre Fluxus, John Cage y un largo etc. En los años 70 ya había un conocimiento de lo que era una Performance. En el contexto artístico universitario se realizan muchas acciones en las aulas, de la que por entonces era la todavía escuela de arte, que no han quedado recogidas en medios de comunicación, pero están en la memoria de mucha gente sobre todo a finales de los 80 y principios de los 90.

Con ocasión de los mundiales de fútbol del 82, algunos de los performers que en la facultad de

Bellas Artes se encontraban realizando acciones, tuvieron subvenciones públicas para llevarlas a cabo en la ciudad de Bilbao. No se trata de gente que ha continuado la dinámica, y lo único que actualmente nos queda es su memoria.

Las primeras performances que se recuerdan con exactitud dentro del País Vasco, pertenecen al artista Juan Antonio Sistiaga e igualmente dentro de los comienzos de las performance en el País Vasco hay que incluir a Esther Ferrer, puesto que es el ejemplo más claro de mujer vasca que realiza Performance como medio de expresión artística, pero que tuvo que marcharse al extranjero por la falta de entendimiento que existía en todo el estado hacia este tipo de expresiones artísticas. Más adelante nuevas generaciones salen a la calle y hacen que se hable un poco más claramente sobre la Performance, que llega hasta nuestros días.

En el País Vasco, hay un grupo de artistas que se dedican a la acción, entre ellos: Ramón Churruga, Beatriz Silva, Fausto Grossi, Alberto Lomas, en Bilbao. El grupo SEAC en Vitoria, y el grupo CLOC en San Sebastián junto a otros nombres que más tarde iremos viendo a lo largo de la investigación.

Los artistas que trabajan la Performance en el País Vasco no forman parte de un grupo homogéneo, pero en conjunto, sus performance parten de esa posición especulativa y conceptual que no encuentra fácil acomodo en la estructura artística (galerías y museos) que continúa alimentándose del objeto de arte como un valor preferente.

Como consideración final y general, quisiéramos manifestar que, si bien pensamos que a veces existe un cierto déficit de reflexión y convencimiento, y un cierto exceso de seguidismo formal y de oportunismo achacables a que coyunturalmente el arte de acción está de moda y eso atrae a nuevos practicantes no suficientemente preparados, encontramos también en este panorama, y esto es lo destacable, artistas que no dudan en experimentar y habitar esos territorios porosos, permeables, inestables e inseguros donde se desarrolla el arte de acción, ensanchando su campo y enriqueciendo el arte en general, a pesar de las ínfimas ganancias económicas que ello les reporta y de la escasa atención que a su labor le prestan los poderes culturales.

En muchos casos hay que enfatizar la ausencia de objeto artístico, dado que la idea de inmaterialidad es importante sobre todo en las obras producidas en los 60. Estos artistas, no pertenecen por tanto a ninguna escuela, más bien uno de sus puntos de cohesión, es el interés en reflexionar acerca de la riqueza implícita de la propia experiencia, lo que los hermana con Fluxus en su propuesta de dibujar la frontera entre el arte y la vida y detectar la cualidad poética implícita en cualquier hecho cotidiano. Citando a Marguerite Duras eran "*Enfermos de esperanza. Y eso les llevó a tener una actitud de que todo era posible, despreciando lo fácil, lo previsible*¹".

1.1. Motivaciones, objetivos y metodología.

Todo comenzó, un día en el año 94, cuando Inmaculada Jiménez, la que era mi profesora de Dibujo (Análisis y Proyectos II), nos propuso el tema de la locura como proyecto para ser desarrollado en clase. No sé por qué, y gracias a sus clases teóricas, en mi mente no había dibujos ni objetos, sino una historia que quería expresar de cualquier otra manera. Lo que no sabía era el cómo. Finalmente hice lo que me pareció oportuno². Alguien vino y me dijo que aquello que había hecho era una Performance. Yo no tenía ni idea de a lo que se refería y

¹ Torres, F. (10 diciembre de 2008). 3er seminario de diálogos con el arte, estéticas críticas. La voz en la mirada. Arte, Política y (po)ética (Palabras en la grabación , Francesc Torres conversa con Antonio Monegal. Director: David Pérez). Valencia, Edita:

² Performance *La Locura pag. 255 de esta tesis.*

tampoco me dediqué a investigarlo, pero fueron pasando los meses y cada vez me gustaba más expresarme de aquella forma, y gracias a una de las repeticiones que llevé a cabo en la sala Rekalde área 2 de lo que supuestamente fue mi primera Performance, Ramón Churruca, se acercó y me dijo que le había gustado.

Decidí investigar de qué iba aquello. Después llegaron los cursos de doctorado, donde José Luis Tolosa me daba, desde su visión del arte, una especie de sacudidas que ya no me dejaron apartar la visión del campo de la Performance. De esta forma cuando llegó el momento de la investigación, ¿qué otra cosa era más oportuna de investigar que ésta?.

La investigación que aquí presentamos ha sido realizada mediante la confluencia de los medios más diversos. Aquellos que vienen siendo tradicionales y convencionales en cualquier investigación, que son la formulación del problema, la recolección de datos, la evaluación de la evidencia, análisis e interpretación de la información y la presentación de resultados, los que se vieron enriquecidos con consultas personales a los diferentes artistas que se encuentran dentro del trabajo, y a la elaboración de entrevistas con éstos y otras personas del mundo del arte que pudieran darnos una información u opinión autorizada. Los artistas de la Performance elegidos han sido los que por compromiso y background han trabajado con la misma de una forma continuada. Tanto los de larga trayectoria como los más jóvenes han venido realizando una cantidad de performances como para estar incluidos dentro del grupo de performers que en esta investigación han sido investigados y entrevistados. También debemos apuntar que no están todos por diferentes problemas a la hora de contactar con ellos y de conseguir la necesaria información para llegar a su estudio. En otro tipo de investigación a pesar de ello, hubiese sido posible, pero teniendo en cuenta, que estamos hablando de un arte efímero, sin la fuente es muy difícil llegar a unas conclusiones certeras, y por ello no aparece algún nombre. Otro punto que hay que señalar para la no inclusión, es la forma de trabajo para con la Performance. Para que puedan aparecer deben cumplir absolutamente con tener obra performática que suceda en tiempo real y a tiempo real. Los artistas que únicamente hacen video-performance o foto-performance no aparecen en esta tesis, porque consideramos que son de alguna forma sucedáneos performativos, y lo que nos interesa es la fugacidad de este tipo de arte.

En cuanto a las preguntas que se han formulado en las muchas entrevistas que hemos realizado, hemos partido de una lista de preguntas que se han hecho a todos los entrevistados para tener una visión más acotada del trabajo que cada uno de ellos ha venido llevando a cabo desde el inicio de su carrera hasta ahora, año 2015, y de sus saberes en relación a la Performance en los espacios de Álava, Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra. Igualmente mientras transcurrían las entrevistas, se incluían preguntas que eran necesarias por el devenir de las conversaciones. Hemos preferido realizar cada encuesta con formas y formularios adaptados en cada caso a las cuestiones que con más autoridad pudieran responder dichos sujetos porque pensamos que, en arte es importante la calidad y no la cantidad. Porque hemos vivido personalmente una parte importante de la Performance en el País Vasco tanto en calidad de performer como de público, y mucha de la información es de primera mano. De ahí la presencia de ejemplos referidos a nuestra propia experiencia personal. Incluimos también en el estudio obras propias con el valor añadido de la indiscutible proximidad a la fuente. En cuanto a las fotografías, textos y explicaciones de las performances ya realizadas por cada uno de sus autores, hemos llegado gracias a la amabilidad de los diferentes artistas, que nos las han proporcionado o directamente nos han dicho el lugar dónde buscar dicha información, teniendo en cuenta que era realmente difícil si ellos no hubieran querido aportar su ayuda para realizar esta investigación.

Además de todo esto, hay que recordar que los datos que aparecen vienen de la información recogida del público que asistió, y finalmente del propio artista, llegando a la conclusión de que la visión del propio autor ha sido la más fidedigna, puesto que una Performance con el paso de los tiempos empieza a modificarse por el paso de una boca a otra, creándose leyendas

alucinantes que ciertamente jamás sucedieron. Por eso, nuestro fin era llegar a la fuente, de ahí nuestro interés en entrevistar directamente a los creadores.

Y a todo esto habría que sumar las ventajas de la red informática de comunicación que permite el intercambio de información entre sus usuarios. La comunicación a través del correo electrónico y las video llamadas nos han ayudado, puesto que en casi todas las ocasiones, la información únicamente la tenía el propio autor de la obra u otras personas que vivieron diferentes épocas del arte en el País Vasco, y sin ellos la búsqueda resultaba infructuosa.

Como más adelante apuntamos en el capítulo de la Performance en el País Vasco, sobre la territorialidad., queremos señalar que Navarra ha sido incluida dentro de este panorama del País Vasco por una cuestión de cercanía cultural y proximidad territorial, más que como declaración política.

La singularidad de la producción artística que abordamos, así como su relevancia, nos ha llevado a cuestionarnos si es posible el establecimiento de unos límites claros entre las diferentes materializaciones del arte de acción realizado en el País Vasco y cuáles son sus características. Y, en base a estos límites y características formales, qué panorama del estado del arte de acción vasco actual es posible perfilar.

Nuestros objetivos han sido claros. Queremos evitar que el material informativo referente al arte de acción, muy escaso, heterogéneo y disperso, se pierda junto con la memoria de sus protagonistas. Queremos poner en valor la Performance en el País Vasco mediante su inclusión en un marco teórico estructurado que muestre su diversidad y riqueza.

Centrándonos ahora en el trabajo escrito, en su mayor parte puede afirmarse que sigue un orden con una estructuración de los hechos más significativos desde el pasado hasta el presente y en todos hemos intentado prestar atención a la contextualización histórica.

Hemos querido que la reflexión filosófica fundamentada quede absolutamente abierta puesto que consideramos que los autores y las obras lo demandaban, teniendo en cuenta que en este trabajo se habla de obras que ya no existen.

Nuestra última aclaración metodológica previa a la lectura de este texto, tenemos que señalar que a lo largo de la investigación, hemos incluido fragmentos de las grabaciones de las diferentes entrevistas que hemos realizado personalmente a los diferentes autores de performances del País Vasco, transcritas en el apartado de Anexos. Se trata de conversaciones informales y corregidas por los propios artistas, y con ellas pretendemos agregar un testimonio directo y vivencial de todos los acontecimientos a los que hacemos referencia.

Estos autores además de aportarnos su trabajo, nos hacen partícipes de su visión y valoraciones personales, por lo que nos parece un material de alto interés informativo que nos ayuda a transmitir mejor la información.

1.2. Problemas y ventajas del término 'Performance'.

A pesar de que las performances no nos dan acceso, como Turner hubiera querido, a la comprensión de otras culturas, sí que nos dicen mucho sobre nuestro deseo de ser eficaces y de tener dicho acceso, por no mencionar las implicaciones políticas de nuestras interpretaciones.

El término Performance no tiene equivalente en español ni en portugués, por lo que en Latinoamérica se refieren comúnmente al “arte de Performance” o “arte de acción”. El

travestismo con el que se ha traducido de manera ambivalente como “el” Performance o “la” Performance, invita a los angloparlantes a pensar sobre el sexo/género de “Performance”.

Hoy en día, la gente se refiere en general a “lo performático” como aquello que tiene que ver con la Performance, en un sentido amplio, y muchos artistas y académicos están empezando a apreciar las cualidades polisémicas (de varios significados) y estratégicas del término, a pesar de las acusaciones de que “Performance” es una palabra sajona. No tiene un significado único e inequívoco, sino varias representaciones que hacen que cualquier intento de definirlo sea fallido, por lo que encuentro esta mera imposibilidad de definición y la complejidad del término como reaseguradoras. “Performance” implica la posibilidad de un desafío, incluso un auto-desafío, y sobrepasa con creces las posibilidades de otros términos que intentan ser sustitutos pero no consiguen esa connotación simultánea de proceso, práctica, creencia justificada como verdad, modo de transmisión y medio de intervenir en el mundo. Además, el problema de su no posible traductibilidad es en realidad positivo, un bloqueo necesario que nos recuerda que “nosotros”, ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, o desde nuestros idiomas, o ubicaciones geográficas, no nos comprendemos de manera simple o sin problemas.³

Por otra parte, el término “Performance” cambia todos los días un poco, porque va más allá de un simple espectáculo. Se trata de una palabra en inglés que se ha ido haciendo un hueco en nuestro hablar cotidiano, castellanizándose cada día más pero sin dejar claro del todo su uso y definición.

La traducción que ofrece el diccionario es la de acción, representación, desempeño, suponiendo por ello un acto que se presenta en vivo. Y precisamente esto, que puede parecer una explicación clara y sencilla, nos plantea una problemática compleja, ya que, según esta definición, casi cualquier cosa podría ser una Performance.

Y, para finalizar este capítulo, qué mejor que las palabras de Swidzinski, un artista contemporáneo polaco intermedia, creador del arte pop, artista de Performance, crítico de arte y filósofo, que en el último capítulo de su libro *L'art et son contexte: au fait, qu'est-ce que l'art?* habla sobre la Performance y su concepción de acuerdo al arte contextual:

"La performance es, a mis ojos, uno de los medios de expresión más importantes y la forma esencial de mi actividad. Como ya lo he dicho, la practico desde hace algunas decenas de años, habiendo comenzado más o menos en la época en la cual proclamé el arte como arte contextual. Las tesis para el arte como arte contextual y las de las performances no se diferencian en nada. Lo que importa, es lo que ocurre y el contexto de eso que ocurre. Las performances que he realizado –y han sido muchas– no tenían por finalidad perfeccionar una forma como en el arte tradicional. Es por ese carácter tosco de la forma de expresión que el arte de la performance difiere de la performance-espectáculo. Cada vez, intento adaptar la forma del enunciado a la necesidad del público y su contexto. Mientras realizo una performance, trato de cooperar con el contexto utilizando lo que me ofrece y, al mismo tiempo, de influir en su forma por mí accionar. El tema de mi obra depende de los problemas de la hora –relacionados o no al arte– y del contexto en el que me toque actuar. Pueden ser la política o los problemas sociales más que los problemas de orden general y de otros, aún, que hablan de mis experiencias subjetivas que quisiera transmitir. Intento, en mis enunciados preformativos, estar libre de formas adquiridas, de formas “magistrales”. No quiero sufrir la experiencia de un arte bien educado y conocido. Ni la pintura, ni la danza ni la reflexión expresada a través de la palabra. No tiene sentido describir las performances que he realizado. Se tratan de cosas efímeras que sólo existen en tanto se las ejecutan. Algunas permiten ser descritas, otras no. Su susceptibilidad a la descripción no significa que son más importantes que las otras que escapan

³ Taylor, Diana. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de cultura económica (México), pag.7. Disponible en: http://www.celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf

*a una interpretación verbal... ¿Cómo describir lo que es esencial en una performance? Un contacto se establece entre el accionista y el entorno. La performance como comunicación, como relación, como evento que se produce, eso es lo que quiero hacer”.*⁴

*“Cuando un cuerpo entra en escena sin trama, a pura pérdida, y se juega en esa única vez el contacto con el otro, allí la performance se realiza. Lo irreplicable se hace real. Lo real se muestra irreplicable”.*⁵

Si tapamos los ojos a todas las personas que se encuentran reunidas en una sala y les decimos que cuando se les toque un brazo griten como si se les estuviera sacando una muela sin anestesia, la segunda vez que se les toca el brazo su grito no es ni parecido a la primera. Esto mismo ocurre en la Performance. La buena es la primera.

“Tenemos que crearnos a nosotros mismos como una obra de arte”

Michel Foucault

2. La Performance. Definición y conceptos relacionados.

Pretender dar una definición de Performance es imposible en cuanto que se pretenda darle una serie de características fijas e inamovibles. Sería tanto como acabar con ella. Por lo tanto, trataré de utilizar una serie de definiciones que, sin ser ninguna en sí misma completa, y estando contaminadas por distintas interpretaciones, nos darán una visión más completa. Y la primera duda que se nos presenta es si es lo mismo acción o Performance. Los sociolingüistas tratan de comprender el término exacto que corresponde utilizar en cada caso con paternidades y designaciones ajenas. En el presente texto aceptaremos el sentido global con el que son utilizadas indistintamente, y con la misma intencionalidad y que, con aceptación general, se acercan, sin serlo, al término de “actuación”.

Fue por primera vez en el ensayo de Rosenberg *American Action Painters*, publicado por Artnews en un artículo de 1952, cuando nos encontramos con este término de *Performance*. Dado que las Performances son planteadas y desarrolladas para instantes y lugares concretos y la experiencia se da en el instante, aparecía cierta necesidad de diferenciar el trabajo desarrollado por artistas, que en una Performance se presentan, no representan, de otros eventos o acontecimientos como el teatro, por lo que, ya a principios de los 70, fue utilizado con esta finalidad.

Estas diferencias son amplias, pues la Performance puede presentarse a solas, de manera grupal, en espacios tan variados como una galería de arte o un “espacio alternativo”, una esquina, un bar... El intérprete es el artista, que en raras ocasiones representa un personaje, al contrario que los actores, y no existe generalmente argumento o narración como la entendemos habitualmente, pudiendo ser desde gestos íntimos hasta teatro visual a gran escala con o sin guión, ensayado o espontáneo. Puede representarse en una única ocasión o en varias. Puede durar unos pocos minutos hasta varias horas... Por todo ello pueden establecerse, a veces, algunas relaciones con el teatro, pero, sin duda, el propósito y el reto son absolutamente diferentes

Puesto que en una Performance lo único que permanece inalterable es que está implicado el cuerpo del artista, mientras que el resto de elementos son diferentes para cada artista, es una de

⁴ Padin, Clemente. (2007). *Arte contextual y la performance*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html>. (fecha de última consulta 07/08/2015).

⁵ Taylor, ref.3

las formas de arte que cuentan con una menor definición. Como justificación, recordaremos que la palabra *Performance* proviene del término inglés que define el hecho de producirse en público, simplemente, dando igual que se refiera a un show, una práctica deportiva, un concierto o, incluso, algo que se produce en un contexto empresarial.

La Performance apela de una manera directa y a un público amplio, al que intenta dar una sacudida para facilitar una apreciación diferente de sus propias nociones del arte y la forma en que se relaciona con la cultura. Por ello, una referencia en cuanto a la historia de la Performance, como Roselee Goldberg la considera, es una forma de dar vida a muchas ideas formales, en las que se basa la creación del arte.

Todo lo comentado hasta ahora ya nos hace vislumbrar que definir la Performance de una manera exacta o sencilla, que trascienda la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas, va contra su propia esencia. De todas las expresiones artísticas, ninguna otra se manifiesta de una manera tan ilimitada. Y ello, porque es cada intérprete el que define y ejecuta su proceso de una manera particular y propia. Por ello, debemos incluir todas las posibilidades de acción cuando tratamos de definir la Performance. El arte ejecutado en directo se convierte en un acto “performático” cuando el emisor –artista– y el receptor –público– participan, a través de gestos y movimientos, más espirituales o más corporales, en estos intercambios vibracionales de una manera consciente.

En una obra única, efímera e irrepetible, un espectáculo multisensorial, en la que el propio artista es un elemento, una herramienta más que se utiliza en su representación, como es la Performance, es donde podemos encontrar todas las características propias del resto de las expresiones artísticas. En la Performance se rompen los códigos establecidos y, a través de diversas mezclas, se recrea a sí mismos. Es por ello que se dispone de total libertad, lo que permite que la imaginación rompa los límites y el cuerpo dé cuanto pueda de sí. Para ello es imprescindible que el artista confíe en sí mismo y en su capacidad para, sin que le afecten, enfrentarse a las críticas.

No caben, pues, cuando hablamos de la Performance, aquellas nociones de rotundidad, contundencia, la consideración de las obras como una entidad acabada y cerrada, con baremos ineludibles de medida, orden y equilibrio que caracterizan a la definición clásica de "obra de arte". No encajan ante un trabajo artístico, que asume el inacabamiento de las obras, como la Performance, lo que hace necesario repasar cuáles son los criterios para su definición como lugar de expresión artística que se caracteriza por su inestabilidad o fugacidad. La Performance puede ser cualquier cosa decidida como tal, lo que le hace tener un carácter peculiar y decisivo. El artista tiene la posibilidad de trabajar sin reglas ni líneas maestras, lo que conlleva que la historia de la Performance sea una sucesión de oleadas que vienen y van, teniendo un aspecto diferente cuando vuelve. Esto hace que parezca en ocasiones algo dormido y oscuro mientras el mundo del arte se focaliza en otras cosas. Y es este desafío a las definiciones fáciles o precisas lo que hace realmente difícil, si no imposible, prever la evolución de la Performance.

Hay algo ineludible para comenzar una Performance, y es que el artista debe contar con un espacio y un tiempo determinados incluso para una propuesta imposible, que deba funcionar por sí misma y sin objetos materiales. Son fundamentales la presencia física del artista, que puede señalarse mediante su ausencia, que puede hacer algo o no hacer nada, y la presencia de un público, que no es estrictamente necesario que esté presente y que experimentaría la acción del artista con toda una escala de implicaciones desde la pasividad del espectador o la actividad del protagonista.



Kunst und Revolution, Günter Brus, 1968.

Como ejemplo, el artista austriaco Günter Brus, incluido en el accionismo vienés, se convertía en un lienzo humano utilizando el pincel como estilete y la sangre y los excrementos como pintura. Este artista realizó un análisis total del cuerpo y aportó la estructura y el proceso de la Performance situando su cuerpo en el centro de la acción como único medio y soporte expresivo. *"Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado"*, escribía Günter Brus en sus diarios de 1960. Sólo se necesita el cuerpo, las palabras, la imaginación del artista para expresarse frente a un público, por lo que una Performance podía surgir en cualquier sitio y momento.

No se conoce el final de una Performance hasta que acaba. No hay equivocaciones, ni fallos. No puede haberlos, ya que todo accidente se incluye para enriquecerla mientras tiene lugar y se producen continuas lecturas tanto para el público como para el artista.

*"Podríamos hablar de la performance como una de las prácticas artísticas más comprometidas con el yo del artista, pues, lejos de posibles recursos externos, en realidad el protagonista básico es el propio artista".*⁶

En el siglo XX se propuso ampliar los horizontes de la experiencia estética, trascendiendo los espacios dedicados al arte como museos, cines, galerías, salas de conciertos..., así como traspasar las fronteras entre las disciplinas artísticas (drama, música, plástica, medios audiovisuales...) a través del arte de acción, cuya finalidad es comunicar la experiencia humana en toda su gama expresiva. La propuesta de las distintas manifestaciones del arte de acción fue llevar el arte a espacios públicos abiertos, como calles, parques y plazas; y cerrados, como centros comerciales, casas, templos, etc., lugares donde la gente desarrolla su vida cotidiana, y no concebidos, en principio, para el acto estético. En fin, unir la vida y el arte.

La propia realidad es una obra de arte para el arte de acción. No es una mercancía, no se vende ni se compra, ni es un objeto a contemplar y que se pueda apropiarse, sino un acto humano que se desarrolla en un espacio y tiempo determinados y diferente cada vez y lleno de presente que sucede en la realidad como la vida misma, no como su representación. Lo que estaba previsto, como lo que no lo estaba, forma parte de la Performance. El accidente, el error, normalmente considerados indeseables, y la participación forman parte de la obra. El molde en que se desarrolla la Performance, el espacio y el tiempo, como los vasos del TAO, tienen un vacío y en

⁶ Pastor, A. (2015-04-11). *Introducción para personas ajenas a la performance*. Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/02/introduccion-para-personas-ajenas-la.html>, (fecha de última consulta 04/08/2015).

él reside su utilidad.⁷ Ya el solo hecho de señalar el lugar de la acción es construirla, porque no se trata sólo de señalar dónde, sino también el qué, por lo que el espacio no es un elemento de la Performance, sino la propia Performance. Se convierte en signo de la acción que no sólo propicia distintos modos de ver, sino que se erige como marca, como huella, como señal de la propia Performance. En ocasiones, hacer perceptible en espacio se convierte, incluso, en lo más relevante de la propia acción, como sucede en Gutai o en ZAJ.



Agua de Gutai. Cortesía: Banco de imágenes Guggenheim.

Lao Tse - Tao Te King : *"Treinta radios convergen en el círculo de la rueda/y en el espacio que hay entre ellos/Reside la utilidad de la rueda/La arcilla se trabaja en forma de vasos/Y en el vacío reside su utilidad/Encontramos ventanas y puertas en los muros de una casa/Y es por estos espacios vacíos que la casa puede utilizarse. Así de no existencia viene la utilidad y de la existencia/la posesión"*.⁸

Uno se introduce completamente en el interior de ese espacio. Con los oídos, los ojos, con todo el cuerpo. Mirar una Performance es mirar un espacio, es recorrer una distancia, percibir un desplazamiento en un área determinada elegida por el artista y que determina nuestra perspectiva, nuestra percepción, nuestra observación del acontecimiento, construir una trayectoria... Intervendrá el cuerpo el performer como un elemento o materia más de los que se rodea y con los que entabla relación. Un cuerpo que se articula con los objetos que le rodean y que pueblan el espacio de la acción.

El carácter efímero, ya señalado, de la presencia, el tiempo y el espacio forma parte de la esencia de la Performance, que se define como una acción única cada vez, aunque se repita.

Cuando miramos una Performance, estamos sintiendo ese tiempo, que también es el nuestro⁹.

Hay cosas que se pueden afirmar de la Performance. No es un referente estable. No es lógica. Desarticula el discurso y subvierte la sintaxis habitual de los acontecimientos. Nos sitúa en un discontinuo al que no aporta soluciones. Nos abandona ante una encrucijada de posibilidades, en

⁷ Ferrer, E. (fecha de última consulta 07/09/2015). Disponible en : <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/installc.html> , <http://old.arteleku.net> ,

⁸ Ferrer, ref. 7.

⁹ Ferrando, B. /2010). Disponible en: <http://contenedoresfestival.es/otros-proyectos/textos/sobre-la-performance-bartolom%C3%A9-ferrando/>.(fecha de última consulta 07/09/2015).

la que no sabemos si el camino que decidimos tomar nos va a llevar, o no, a alguna parte, aunque, tal vez, ninguna parte, sea, en cualesquiera de los casos, alguna parte.¹⁰

Para muchos artistas, la Performance significó poder entrar a un campo en el que no sentirse sujetos a una tradición o convención específicas. Les concedió la posibilidad de utilizar lo que quisieran, cualquier medio material, librándoles del objeto de arte, para ser creativos. Podían trabajar el tiempo que quisieran, en cualquier espacio y en contacto directo con el público, que se veía a veces interpelado de manera involuntaria o inesperada, aunque tampoco involucrarle directamente era un requisito. Eso resultó en un acceso directo a quienes recibían su trabajo, sin necesidad de que curadores, marchantes o críticos hicieran de intermediarios y pudiendo controlar cómo desplegar su creatividad en un espacio concreto. Podían cambiar un objeto de lujo, el arte, en un medio de comunicación visual: un vehículo de ideas y de acción.¹¹

Aunque su carácter fronterizo y desacralizador aún provoca recelos y desconfianza en muchos, la Performance se encuentra hoy día aceptada por el sistema de las artes como un arte establecido, pues se trata de una expresión artística directa, que cuenta exclusivamente con el propio cuerpo del artista, que da cuenta de la realidad,¹² y sin estar mediatizada por otros instrumentos.

Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico (1973) fue un texto escrito por Lucy R. Lippard que da cuenta del naciente arte conceptual a finales de los 60 y principios de los 70. Habla de un arte que surge en oposición al gran arte y que tiene como principal precepto disolver los límites, ser un arte de la información de las ideas. Éstas, las ideas, son fáciles de transportar, pues no precisan embalarse ni pasar por las aduanas, por lo que se desarrolla tanto en EE.UU. como en Europa, Australia y Asia. Ni en todas partes se desarrolla de igual manera, ni la utopía ideológica de Lippard se concreta como un arte que no entre en el círculo del mercado, sino que será un arte nacido en tiempos contestatarios, con artistas que pretenden librarse del status del objeto y que relega la materia a un segundo plano de importancia, fugaz, barato, desmaterializado y con pocas pretensiones de identidad.

Lo efímero se transforma en algo inmanente a la forma de hacer arte y esto desemboca en manifestaciones espontáneas en las que la acción tiene que llegar como consecuencia ineludible. Lippard le da gran importancia a la manifestación del arte a través del lenguaje y a la capacidad de transmitir ideas que éste tiene, estando la libertad o el feminismo ligadas a las líneas precedentes al concepto.

"Conservar lo que no existe, conservar la no materia, conservar el proceso...".¹³

Desde investigaciones retrospectivas de su propia vida hasta rutinas de la vida diaria, desde rituales catárticos a pruebas de resistencia física, desde producciones multimedia de gran sofisticación hasta experimentación con medios masivos, el artista tiene la posibilidad de manipular objetos o materiales de lo más variado y echar mano de diversos medios.¹⁴

- El público asistente es, generalmente, pasivo. Un teatro, un balcón, una galería de arte, un estudio, la vía pública, un tren... pueden servir de escenario.

¹⁰ Ferrando, ref. 9.

¹¹ Rodríguez, I. (2015-04-11). *Arte de acción*, Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/arte-de-accin-itzel-rodriguez-mortellaro.html>.

¹² Padín, C. (2015-04-11). *Ritual o performance, siempre utopía*, Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/05/ritual-o-performance-siempre-utopa.html>.

¹³ Lippard, R. Lucy. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid. Ediciones Akal, S.A..

¹⁴ Disponible en: http://sepiensa.org.mx/contenidos/l_arteaccion/arteaccion1.htm (fecha de última consulta 2015-10-04)

- El artista no representa ningún papel, sino que expresa a través del cuerpo para transmitir ideas y, como ocurre en la vida, ayudándose de elementos que necesite, a veces de manera improvisada, en una realización individual o de pequeños grupos.

- Mientras que en la pintura o la escultura, por ejemplo, un objeto constituye el trabajo, cualquier acción que involucre tiempo, espacio, el cuerpo del performer y una relación entre éste y el público, es una acción.

- La música experimental, el video, los sonidos de todo tipo de instrumentos son parte habitual de una Performance. Fue su precursor, John Cage, quien, desde 1937, reivindicaba que el futuro de la música estaba en los ruidos y realizaba composiciones con ruidos cotidianos que capturaba.

Ya hemos visto que definir el concepto de Performance tiene sus dificultades. Seguramente, por mucho tiempo que pase, será difícil que todos entendamos lo mismo cuando nos refiramos a este término, ya que ni siquiera en otras manifestaciones artísticas más clásicas llegamos a estar completamente de acuerdo cuando rozan los límites de lo habitual, lo conocido o de lo institucionalmente acreditado. Claro está que toda percepción depende, en gran medida, de lo que aprecia cada uno y de sus experiencias vitales, siendo esta una cuestión que trataremos más adelante, cuando nos refiramos la Performance y el espectador, y esto puede exacerbarse cuando algo como la Performance rompe, por principios, con todos los límites conocidos.

Se debe, desde luego, aceptar la premisa de que cada uno adoptará puntos de vista diferentes o divergentes con los del otro, así como debemos admitir que el colectivo de artistas no es diferente a otros en cuanto a grupo humano. Sin embargo, también es cierto que este colectivo está formado por un número suficiente de personas para que existan afinidades en cuanto a gustos, intereses y maneras de entender el arte que pueden agruparse o colectivizarse dando origen a ciertas corrientes o movimientos que puedan ocupar un lugar significativo en la historia del arte e influir en el desarrollo y evolución de determinadas manifestaciones artísticas.

Por ello, y aunque con el paso del tiempo todas ellas se han unificado en el término Performance, a finales de los 50 y en las décadas de los 60 y 70 se desarrollaron tres manifestaciones del arte de acción, cada una con unas características propias y diferenciadoras y que veremos a continuación: Fluxus, Happening y Accionismo vienés, del que deriva el Body art.¹⁵

La modalidad de Fluxus apostó por renovar la música, el teatro y las artes plásticas, aunque más ligado a la primera, la música, y se concentró especialmente en la vivencia de un suceso que ocurría de modo improvisado a través de acciones muy simples, tales como sentarse a una mesa y beber un vaso de vino. De origen norteamericano, se expande a nivel internacional a principios de los 60 convertido en un movimiento en el que se mezclan la música, la danza, la poesía... Le debe parte de su existencia al Dadaísmo, del que toma la actitud anti-arte de Dada y cuida el valor del objeto encontrado del ready-made. También, de la música indeterminada y experimental de los ruidos de John Cage, es deudora de este movimiento. Concretamente se denominó Fluxus a varios conciertos ejecutados entre 1962 y 1964, unas actuaciones muy elementales, generalmente independientes unas de otras, y que se orientaron sobre todo a la producción de sonidos.

El grupo americano Fluxus, con una predominancia del Fluxus político, se fundó en 1963. Con objetivos más sociales que estéticos, crearon la *Action against cultural imperialism*, con fuerte vinculación a las formas de arte popular tradicional como el jazz, y declarándose anti-arte, es

¹⁵ No entiendo... arte actual. Cuaderno didáctico, México, Universidad de Guanajuato / Museo de Arte Carrillo Gil INBA CONACULTA, 2002.

decir, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre artistas y espectadores, y contra el objeto artístico tradicional como mercancía, y a favor de espectáculos populares como el circo, las ferias, etc.

George Maciunas fue su principal ideólogo y en 1961 alquiló una galería de Nueva York, en la que presentó una exposición de Performances musicales, sonoras, visuales y poéticas y todo tipo de objetos encontrados que reunió a artistas plásticos y compositores. El concepto “fluxus” fue puesto en circulación por primera vez en este acto, traducido como “flujo”, “lo que fluye” porque todas las obras y acciones que se presentaron allí compartían una energía vital, el flujo de la vida, de la creación, la destrucción, el deseo de unir el arte con la vida. El propio Maciunas, y los que participaron en su exposición: George Brecht, Henry Flynt, Dick Higgins, Ichihyanagi, la Monte Young, Jackson MacLow y Richard Maxfield fueron los primeros artistas en incluirse dentro del movimiento.

El movimiento tardó un año en llegar a Europa. En 1962, cuando Maciunas llegó a Wiesbaden, se convirtió en el referente de algunos artistas como Nam June Paik y Wolf Vostell, que tenían idénticos intereses hacia las formas de arte no oficiales y con los que organizó el primer concierto Fluxus en Wiesbaden. A este le siguieron otros muchos conciertos y festivales Fluxus en Copenhague, París, Dusseldorf y Niza, en los que se fueron incorporando artistas europeos como Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier o Joseph Beuys. Entre los festivales europeos, el *Festival Mondial Fluxus Art Total* de Niza (la contrapartida americana de este festival fue el *Yam Fluxus Festival*, desarrollado en 1963 en Nueva York) fue el más destacable.

En este festival de Niza se redactaron una especie de principios, voluntades y significados que guiaban al movimiento:

- Una actitud frente al arte.
- Que sea favorable ante la importancia de lo no importante.
- Favorable a los detalles de la vida.
- El único movimiento que es capaz de morderse la cola.
- Más importante de lo que usted cree.
- Menos importante de lo que usted cree.
- Capaz de malograr un espectáculo.
- Capaz de leer el periódico de otro a través de un agujero hecho en el propio.
- Capaz de dormir y roncar durante un concierto de K. Stockhausen.
- Capaz de arrojar veinte litros de aceite sobre el escenario de Gisèle.
- Wolf Vostell cuando explica historia del arte.
- George Brecht cuando evita la historia del arte.

En las acciones Fluxus son características las acciones, a veces colectivas, de muy corta duración y a veces con un alto grado de improvisación, pues conceden gran importancia al azar, y muy simples (un estornudo, escuchar el canto de un pájaro, el sonido de un chaparrón...), y con un gran distanciamiento del espectador. Como ya se ha mencionado en párrafos anteriores,

destaca la música y la danza y muestran intereses políticos y sociales más que estéticos, con un deseo de transformar la sociedad y rechazando a las instituciones culturales y artísticas formales, como el cine, la ópera, el teatro... y buscan unir el arte con la vida intentando revalorizar un arte más popular como el circo, las ferias... En definitiva, que lo que no es considerado como arte, pueda serlo.

Dentro de las acciones más renombradas podemos mencionar *La acción Piano Activities*, de Philip Corner, en la que varios miembros desmontaron un piano para subastar sus piezas entre el público. O la acción de Nam June Paik *Zen for head*, consistente en la interpretación personal del artista de una composición musical de La Monte Young a la que le puso letra. Interpretando físicamente el párrafo –dibujar una línea recta y seguirla– el artista metía su cabeza dentro de un tubo de pintura y zumo de tomate para pintar con ella una franja sobre un papel dibujado en el suelo. Esta pieza supuso un concierto (la interpretación de la música por La Monte Young), una acción (el dibujo de N.J. Paik) y un objeto que quedó expuesto en el museo.

A diferencia del Fluxus, en el happening el público y su acción dirigida por el artista tienen una importancia crucial, pues aunque hay un guión general de la acción, los detalles se reservan al momento de la interrelación con el público. El happening es un espectáculo que envuelve al espectador con una escenificación que se extiende a una acción con objetos de la realidad proclamada como acontecimiento artístico.

Una de sus características es la expansión en el tiempo de la obra, del acontecimiento artístico, y del proceso de recepción e interpretación por los espectadores, planteando colectivizar, amateurizar y desmaterializar la obra de arte mientras propone una temporalidad abierta y fluente.



Jean Jacques Lebel. Happening, 1966 . Archives municipales de Bordeaux.

También el azar juega un papel importante en la acción a pesar de que haya sido previamente organizada. La estructura preparada por el artista puede variarse en infinidad de ocasiones, según la intervención del público, hasta que llega el final. Lo que importa, más que el contenido que quiere transmitirse, es que el espectador asuma nuevas formas de percepción y de comportamiento, que abra su conciencia. Por lo tanto, la diversidad de las asociaciones que haga cada espectador hará que tenga múltiples significados.

La acción es desarrollada por el artista acompañándola de objetos, olores, danza, video... siendo una especie de representación en la que se estimulan los sentidos y el instinto del espectador,

que no se limita a mirar, sino que se le pide su participación plena. Es requisito indispensable para que haya un happening. Por ello es imprescindible crear un estado receptivo en el público asistente. Para Marchán Fiz, el espectador pasa por dos momentos diferentes: el primero, unido a la sorpresa, en el que el espectador asume los objetos y elementos ofrecidos (de *irritación inicial*), y el segundo, en el que se cuestiona el primero, se hace autocrítica y se busca el lado constructivo (momento de *distanciamiento*).

La crítica a la sociedad de consumo, a un mundo dirigido y que no permite vía libre a los instintos y a la imaginación es la finalidad de un happening. Se busca dar rienda suelta al mito, a lo mágico que tiene el hecho artístico por derecho propio y liberar los acontecimientos alucinatorios, reprimidos o neutralizados por la industria y la cultura “oficial”.

La definición de happening como *acontecimiento*, como algo que *simplemente sucede*, la debemos a Allan Kaprow, pintor cercano al expresionismo abstracto que había estudiado con Cage en 1957 asimilando algunas de sus ideas y fusionándolas con la teatralidad innata del action painting, que fue el primero en realizar una de estas acciones. Es la extensión de un “ambiente” artístico (una obra que no es un objeto, sino la recreación de un ambiente, la apropiación creativa de un espacio).

Este primer happening se desarrolló en la Reuben Gallery de Nueva York en 1959 y se llamó *18 happenings en 6 partes*. Al público se le mandó una invitación en la que ponía: “*usted se convertirá en una parte de los happenings, usted los experimentará simultáneamente*”, implicándole desde el principio. Posteriormente fueron recibiendo unos misteriosos sobres con trocitos de papel, figuras recortadas, fotos, fragmentos de pinturas... En la obra se combinaron diapositivas, monólogos, esculturas de ruedas, movimientos de baile, pintura... y se desarrolló a través de pequeñas estancias separadas por paneles de plástico, dentro de las que había sillas en círculo para que el público pudiera mirar en todas direcciones. Al entrar, se les informaba por medio del programa que el happening tenía 6 partes, cada una de las cuales, a su vez, contenía 3 happenings, que se desarrollarían simultáneamente. Cada uno de ellos era anunciado por una campanada al inicio y la acción comenzó con un ruido espantoso. Figuras que marchaban de forma rígida aparecían en fila por los pasillos contruidos con los paneles y en una habitación había una mujer inmóvil con el brazo izquierdo levantado y el antebrazo señalando al suelo, mientras que en otra estancia se proyectaban diapositivas. Algunos intérpretes leían carteles sobre temas como el arte, la esencia de las cosas, el tiempo... a la vez que le tocaba una flauta, un ukelele y un violín y mientras otros artistas pintaban un lienzo. Por megafonía se avisaba del paso de una habitación a otra. Tras 90 minutos de obra, y como apoteosis final, cayeron cuatro rollos de tres metros que separaron a los intérpretes masculinos y femeninos que recitaban monosílabos, anunciándose el final con el sonido doble de una campana.

Allan Kaprow también incide en la posibilidad de trabajar a partir de esta temporalidad dislocada. En 1965 escribe: “*El tiempo, que guarda una estrecha relación con las consideraciones espaciales, debiera ser variable. Es natural que si hay múltiples espacios en los que se programan acontecimientos, en orden secuencial e incluso aleatorio, el tiempo o el ritmo adquirirán un orden que está más determinado por el carácter de los movimientos en el interior de los entornos que por un concepto predefinido del desarrollo regular y la conclusión*”.¹⁶

Susan Sontag, Alan Kaprow y Jean Jacques Lebel, teóricos y artistas que formaron parte del surgimiento performativo en los años 60, comparten una percepción no narrativa del happening. En 1962 la escritora norteamericana Susan Sontag describía el happening en estos términos: “*Un aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo. (...) El happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense. El happening opera*

¹⁶ Kaprow, Allan. (1965). *Assamlages. Environments & Happenings*. pag.226.

*mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación. Es ésta, más que la lógica de la mayor parte del arte, la a-lógica de los sueños. Los sueños carecen de sentido del tiempo. Como los happenings. Al faltarles una trama, un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente".*¹⁷

Al año siguiente, 1963, un artista que había desarrollado una intensa actividad performativa en el ámbito europeo, Jean-Jacques Lebel, coincide con Sontag y Kaprow: *"en contraste con el arte del pasado, los happenings no tienen comienzo, medio ni fin estructurados. Su forma es abierta y fluida, nada evidente se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan..."*.¹⁸

El exceso hasta rozar con la histeria, fue la característica más sobresaliente de los accionistas vieneses en su búsqueda de la "experiencia auténtica" en la frontera de arte y vida. Sus experimentaciones llegaban a ser violentas y grotescas, con temáticas ritualistas a la par que destructivas y contenían sacrificios y mutilaciones explorando los límites del cuerpo con el fin último de la trasgresión. En un tiempo en que se buscaban nuevos soportes, experimentan la dimensión pictórica en el cuerpo, buscando un contexto en el que la pintura se alejaba del uso de materiales tradicionales.



Prueba de alimentos, de Otto Mühl, 1966.

Aparecido en Viena, Austria, en el siglo XX, el Wiener Aktionismus (en español, accionismo vienés) fue un movimiento artístico muy polémico que seguía la acción proveniente de Fluxus y tuvo una vida bastante corta, puesto que duró solamente unos 10 años, en la transición de la década de los 60 a los 70. Nunca llegó a ser considerado como un movimiento, ni sus representantes tenían conciencia de ser un grupo, desarrollándose todo de manera muy casual. Mediante la ruptura de todos los límites y la ruina del cuerpo extendida a la humanidad, el accionismo vienés es un arte de reflexión y conocimiento que se enfrenta al mundo y la ferocidad a la que se somete a la sociedad bajo la dominación del Estado. Los accionistas vieneses querían acabar con los tabúes que siempre han bloqueado la comunicación no lingüística, reivindicando lo erótico-sexual, lo ritual, lo masoquista, la crítica política..., lo que

¹⁷ Sontag, Susan. (1962) *Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires pag.343.

¹⁸ Jacques Lebel, Jean. (1966). *Le Happening*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. pag.393.

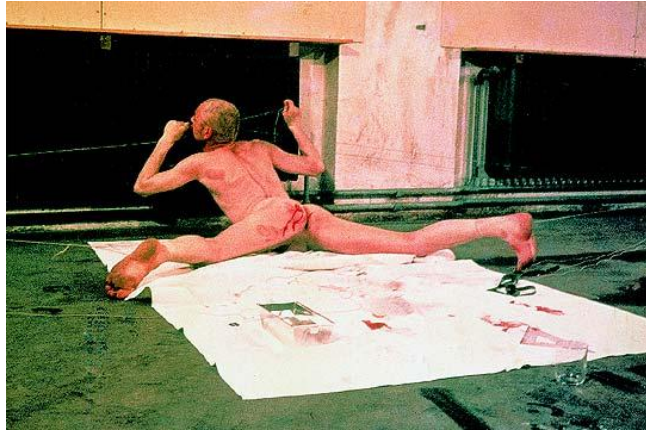
supuso el paso del happening hacia un arte más corporal, por lo que es considerado un precursor del Body Art.

La segunda mitad de los años 60 vio cómo, a partir de su participación en el *DIAS* (Destruction in Art Symposium) en Londres (1966), las acciones ganaron en radicalismo y se convirtieron en menos íntimas y más públicas e impúdicas, lo que llevó al Arte Directo, un arte de acción directa y que se transforma en revolucionario, atacando directamente los valores burgueses con el fin de destruirlos. Conocidos ya a nivel internacional, se decantan por un arte político y revolucionario que concuerda con las revueltas estudiantiles en las universidades de EE.UU., los movimientos pacifistas, psicodélicos y comunales y el nuevo paradigma ideológico del Mayo francés del 68.

Los que con posterioridad serían considerados los principales representantes del accionismo vienés, fueron más bien artistas austriacos que no llegaron a ponerse de acuerdo entre ellos, aún expresándose de la misma forma y reivindicando las mismas ideas, con una misma visión estética y temática sobre el arte. Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schvarzkogler y Otto Mühl realizaron en Austria una línea de acciones o performances con un alto grado de violencia, fetichistas, provocadoras y muy corrosivas en reacción contra el expresionismo abstracto norteamericano. En sus transgresoras obras, el cuerpo solía ser humillado y mutilado. Sin llegar a ser un grupo como tal, y soportando numerosos arrestos y condenas, se mantuvieron en acción de 1965 a 1968. Fue esta falta de trabajo como grupo, al contrario que muchos movimientos vanguardistas del siglo XX, por lo que el accionismo vienés no llegó a tener una definición ni unas claras referencias. Además, una sociedad acostumbrada a ver retratos en un museo o una galería y que no aceptaba críticas políticas, a las leyes e incluso a las religiones, no estaba preparada para este tipo de arte. Un arte violento que pretendía liberar al hombre mutilando partes del cuerpo, haciendo orgías masivas, embarrándose con excrementos... Un arte sin límites.

Es esta búsqueda de nuevas superficies la que lleva el cuerpo hasta el campo del arte como soporte de la acción, de la ejecución. Se usan distintos materiales para las intervenciones, y en las acciones de artistas como Otto Mühl, Günter Brus, Herman Nitsch, y Rudolf Schwartzkogler los pinceles son sustituidos por cuchillos, las telas por cuerpos y los pigmentos por las secreciones corporales, usando, además, instrumentos de corte y perforación. Los accionistas vieneses consideraban sus acciones como anti-arte, es decir, acciones puras sin ningún carácter estético que persiguiera la contemplación o reflexión y que desmantelaban tabúes corporales y mentales y convertían, como decimos, el propio cuerpo en soporte de la obra, renunciando a cualquier mercantilización. Este uso del cuerpo como si fuese la pintura, la escultura y la expresión plástica, llegando a cortarse y mutilarse coloca en su sitio la idea que plantea Günter Brus de la *destrucción como elemento fundamental en la obra de arte*.

La influencia de Freud en el accionismo vienés, llevó a que la pulsión de las fuerzas del inconsciente atravesara el sujeto utilizando el cuerpo como conducción física y camino de liberación. El cuerpo se significa como obra artística y, transformándose en elemento subversivo, introduce nuevas energías en una expresión artística directa e inserta en la realidad. Es una manera de desterrar la representación y pasar del ámbito de lo ilusorio a lo real. Günter Brus escribirá en sus diarios de 1960: *"Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado"*. Todo esto se da en un contexto de vuelta a los valores del arte como experiencia inmediata y que debe completarse por parte del espectador, así como de surgimiento de nuevos medios como la fotografía, las películas y los medios de comunicación.



Günter Brus, *Prueba de resistencia*, 1970.

El cuerpo es, en definitiva, considerado por estos artistas como el mejor medio para expresar sus contestaciones al poder represor del Estado y al cinismo de la sociedad. Es la única cosa que realmente pertenece al hombre y sobre la que se deposita la cultura de forma intensa formando comportamientos e ideologías. Es por ello que intentaban movilizar al individuo para que volviera la mirada sobre sí mismo y se cuestionara su propia identidad y su postura ética colocando el cuerpo en resalte con el dolor y la destrucción por la vía del repudio y el asco, y señalando la relación de alteridad.

En la Performance, aunque llevado hasta sus extremos por los accionistas vieneses, tiene sus raíces este uso del cuerpo como elemento central, este esfuerzo en transformar el cuerpo humano en superficie y producción de su propio arte y que puede apreciarse en las obras de Brus, *Cuerpo pintando, mano pintando* (1964), o en *Degradación del cuerpo femenino, degradación de una Venus* (1963) de Mühl y Nitsch. El significado de estas acciones unido al progresivo abandono de la pintura, teatro y escultura por parte de los accionistas, sirvió como definición subjetiva de la obra anti-artística. En el *Manifiesto de la Acción Material* de Otto Mühl (1964) se refleja esta filosofía cuando el autor escribe, "...de manera progresiva, la pintura se aleja cada vez más del uso de materiales tradicionales. El cuerpo humano, una simple tabla o una habitación pueden ahora servir perfectamente como superficies donde pintar. El tiempo es entonces agregado a la dimensión del cuerpo y el espacio."

Citaremos, para terminar este punto, las características más destacadas de algunos de los más prominentes autores de este accionismo vienés.

La práctica de Hermann Nitsch, a la que llamó *Teatro de las orgías y los misterios* era una obra de arte total formada por acciones rituales que incluían crucifixiones y destripamientos de corderos. Vestidos con hábitos religiosos, los oficiantes se bañaban en la sangre buscando una catarsis y la liberación de los instintos. Aunque influenciado por prácticas religiosas reales, Nitsch realizaba estos rituales derivándolos al paganismo, con el propósito de afectar y perturbar al espectador. No cabe duda de que con este tipo de acciones, el accionismo atravesó la barrera de lo presentable.

Como todos ellos, Günter Brus buscaba luchar contra la represión de los instintos a través de una obra de arte total. En su caso, eran exhibiciones muy violentas, principalmente sadomasoquistas, en las que se presentaban mutilaciones, exhibicionismo anal, etc. acompañados de escritos y dibujos.

La obra de Otto Mühl también presentaba connotaciones sexuales, a las que sumaba una gran carga política. Como ejemplo, diremos que defecaba mientras cantaba el himno nacional, burlándose así de los símbolos del Estado.

Y, por fin, siguiendo la misma línea de utilización del cuerpo para la simulación de actos sexuales, travestimiento, procesos de autocastración y agresiones físicas, siempre con una puesta en escena muy efectista y belleza equilibrada, tenemos a Rudolf Schwarzkogler, quien se suicidó arrojándose por una ventana tras una grave depresión.

El Body art se consolida internacionalmente a principios de los 70, aunque gracias a artistas aislados como Klein y sus pinturas corporales o Manzoni con sus esculturas vivas, así como al accionismo vienés, tuvo precedentes durante los años 60. La revista neoyorkina *Avalanche* comenzó a editar en 1970 artículos que difundían esta tendencia, al igual que la francesa *arTitudes* en 1971, cuyo director, el crítico François Pluchart, fue un gran promotor que organizó algunas muestras (Art corporel, París, 1975, L'Art Corporel, Bruselas, 1977) de las que surgieron tres manifiestos en los que se expone el contenido y los objetos del arte corporal. Cercano el Mayo del 68, Pluchart, en su primer manifiesto, lo definió como un arte intransigente, muy cerrado y sólo relacionado con el arte crítico, como forma de combate y acción contra la hipocresía, la falsa moral, las dictaduras, los sistemas represivos... En definitiva, un arte que pretende una sociedad libre y armoniosa. En el tercer manifiesto afirmará que sus fines serán sólo perturbadores y no enajenantes, siendo sus armas, y el signo de distinción de este movimiento artístico, la reivindicación de la sexualidad y del cuerpo herido y mutilado. "*El cuerpo es el dato fundamental*",¹⁹ escribió Pluchart.

Mediante el horror real del momento, el Body art muestra un arte provocador, reaccionando a partir de un problema social crítico y provocando, a su vez, la reacción del espectador. El motivo y finalidad de sus trabajos era el propio cuerpo abyecto, así como la propia muerte del artista era el detonante pulsional, como se plantearon seriamente unos cuantos accionistas y llevó a cabo Schwarzkogler, como se ha comentado en el apartado anterior. Su renuncia a la mercantilización de la obra de arte que les conducía a la desmaterialización del mismo, por lo que, dejando bien clara su descendencia a partir del accionismo vienés, recurrían a elementos que no estaban presentes en el espectáculo: los excrementos, el semen, la sangre y otros fluidos, y usaban el concepto de ritual como manera sacrificial del cuerpo, imitando en ocasiones los martirios de los santos. El cuerpo es utilizado no sólo como agente, sino también como receptáculo de la acción, un lienzo vivo sobre el que realizar intervenciones. Y ese cuerpo puede ser el de cualquiera, como nos muestran Yves Klein con sus antropometrías o Piero Manzoni con sus firmas sobre cuerpos vivos, incluido el del propio artista, lo que lo convierte en creador y creación simultáneamente, como la mano escheriana que se dibuja a sí misma.

Algunos artistas llevan esto al extremo. Ana Mendieta, Marina Abramovich, Rudolf Schwarzkogler, Gina Pane, Chris Burden, Annette Messager o Regina José Galindo realizan esta intervención sobre su propio cuerpo a través de golpes, laceraciones, cortes, perforaciones o amputaciones. Dentro del cristianismo el dolor toma significado para el mártir como una aproximación a la trascendencia divina o celestial. Sin embargo, estos artistas herederos del sufrimiento romántico castigan su cuerpo para acercar al espectador no sólo a la más cruda realidad, sino incluso a un retorno de lo que se encuentra más allá de lo imaginario y lo simbólico, lo que no podemos pensar, imaginar ni representar, lo no conceptualizable. Más allá de la objetualización artística de sus cuerpos torturados, en estos artistas existe un intento de "*presentar la realidad más allá del arte [...] un intento de presentar lo real del sujeto más allá de la cultura*"²⁰. Se trata de utilizar el arte como medio, no como fin, como vehículo para

¹⁹ Pluchart, François. (20 de diciembre de 1974). *Manifiesto del arte corporal*. Exposición de Arte corporal. Galeria Stadler. París.

²⁰ Hernández Navarro, Miguel Ángel. (2006). *La so(m)bra de lo Real: el arte como vomitorio Alfons el Magnánim*, Colección Novatores. Valencia.

alcanzar una experiencia más intensa y cercana con lo real. En palabras de la artista Orlan: "*el arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el propio arte*" (Guardiola y Guinot, 2002).²¹

La transformación de un objeto, el proceso, es lo realmente importante, no el resultado final. Usando el cuerpo para someterlo a diversas acciones se intenta explorar esta transformación, lo que convierte al Body art en un arte procesual.

Sin embargo, a pesar de la comunión de ideas que presentaban los artistas que se identificaban con este movimiento, hay algunas diferencias tanto por cuestiones geográficas como por tendencias de pensamiento y que detallaremos a continuación.

La religión cristiana, con su dramatismo y misticismo y su idea del dolor y la mortificación corporal como vehículo de redención, de lo que hay múltiples ejemplos en los suplicios de santos y la crucifixión, es la fuente de la que bebe el Body art europeo, que presenta una fuerte carga política y que somete el cuerpo a acciones muy dramáticas y masoquistas de las que se suelen tomar fotografías como testimonio. A diferencia suya, en las obras del Body art norteamericano hay cierto grado de implicación del espectador y del tiempo, siendo más conceptuales y minimalistas y el vídeo toma el relevo a las fotografías como testimonio de sus acciones.

Tenemos también un Body art expresionista y antropológico, al que le interesa el cuerpo por sí mismo, como material para la expresión artística. El cuerpo es tratado como lo más genuino del ser humano y las acciones sobre este son un intento de encontrarse a sí mismo, considerándolo como un soporte de la obra de arte. Salvo por el impacto emocional, no se busca la interacción con el espectador. Esta tendencia se identifica más con el Body art europeo, aunque ha sido practicada por la mayoría de los artistas de este movimiento. Muy relacionada con el accionismo vienés, se centra en provocar en el cuerpo lesiones como incisiones, marcas, cortes e incluso amputaciones, intentando rechazar la imagen del cuerpo fetichista y como generador de diferencias que sólo muestra el narcisismo de la sociedad, pero que no refleja la verdadera vida psíquica, social y física. Fue siendo transformada con el tiempo hacia experiencias más conceptuales.



Vitto Acconci, *Trademarks*, marcas en el cuerpo con sus dientes, 1970.

El Body art fenomenológico, materializándose en un tiempo y un espacio, explora cómo el cuerpo se adapta al medio, en qué manera nos ayuda a conocer el entorno, el mundo, y a

²¹ Dueñas Villamiel, Jorge. (2011/2012) *El cuerpo máquina. Ciborgs en el arte contemporáneo*. Tesina. Universidad Autónoma de Madrid.

concernos a nosotros mismos física y emocionalmente. Toda experiencia humana tiene aquí su principio.

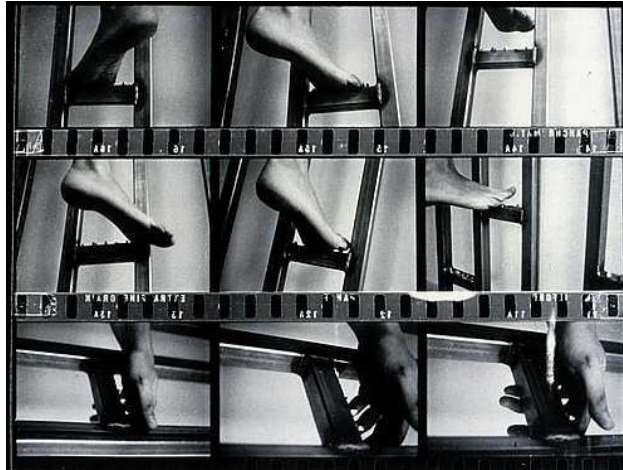
La potencialidad social del cuerpo a través del movimiento y los gestos y la capacidad de los mismos de transmitirnos significados es el campo de exploración del Body art cinético.



Vitto Acconci en la realización de actividades sexuales privadas. *Seebded*, 1972.

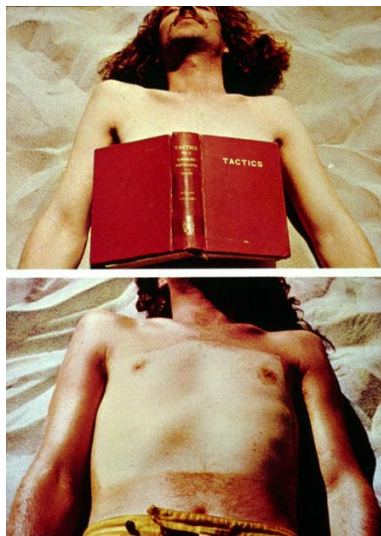
Veremos a continuación una muestra de las acciones llevadas a cabo por algunos de los accionistas del Body art más destacados.

Gina Pane (1939-1990), formada en Francia pero con gran ascendencia italiana, abandona el accionismo vienés en 1979 integrando otras temáticas en su concepción artística. Desde sus experiencias vitales, la represión y la iconografía cristiana, hacía un Body art muy violento a través de la herida, el dolor y la lesión como forma de denuncia social significando su cuerpo únicamente como material artístico. En su obra *Escalada no anestesiada* sube una escalera con aristas afiladas de metal incrustadas con los pies desnudos mostrando la fragilidad del cuerpo y como denuncia de la agresión, los terrores y la violencia que acosan al mundo, provocando una inmediata reacción del espectador y pretendiendo que tome de conciencia de lo que somos y de las barreras que impone la sociedad. También podemos destacar sus obra *Acción sentimental*, de 1973, en la que se corta la palma de la mano con un cuchilla, *Cuerpo presente*, de 1975, en la que se corta la parte superior del pie, y *Pequeño día 3*, de 1979, en que se corta con una hoja de afeitar algunas zonas de la cara, la cual se va llenando de sangre.



Gina Pane, *Escalada no anestesiada*, 1971.

Dennis Oppenheim vive con su cuerpo la experiencia de las formas escultóricas creando un montículo de tierra que formaba una curva en su obra *Tensión paralela*. Con su cuerpo reproducía la curva sosteniéndose con manos y pies a unas paredes de ladrillo. También exploró la capacidad del cuerpo para objetivarse en *Sun-Burn* (postura de leer para quemaduras de segundo grado) exponiéndose al sol durante cinco horas con un libro sobre su vientre y del que quedaba un triángulo pálido en contraste con la transformación cromática del resto del cuerpo. También mencionaré su obra *Círculo de miedo*, en la que resiste con el terror en su rostro mientras le tiran piedras desde 20 metros de altura.



Dennis Oppenheim en *Sun-burn*.

Rebeca Horn se sirvió de aparatos que prolongaban sus dedos (*Finger gloves*, 1972) y brazos (*Arm Extensions*) hasta el suelo para sentir y tocar las cosas desde la distancia para resaltar las actividades orgánicas de su cuerpo.

Bruce Nauman, inspirado por el teatro del absurdo de Beckett, somete a su cuerpo a situaciones fuera de lo normal mientras es grabado en vídeo o fotografiada. La toma desde arriba de sus pies llenos de arcilla o la imagen en la que aparece atado con una cuerda vestido con un jersey de rayas verticales (*Rumbo al fracaso*) son ejemplos de ello. Para Nauman cualquier movimiento o

acción de la vida cotidiana puede convertirse en arte. A partir de 1969 comenzará a estudiar las reacciones como la extrañeza y la sorpresa de los espectadores, para lo que, por ejemplo, obliga a los espectadores a entrar por los pasillos y corredores de sus instalaciones tituladas *Project Works*.

Chris Burden pretendía denunciar situaciones sociales, políticas y medioambientales experimentando con el riesgo, la catástrofe y los peligros imprevistos con acciones muy reductivas, sin intención de persistir en el tiempo y susceptibles de ser grabadas en una simple fotografía o un corto párrafo. La gran violencia ejercida sobre su cuerpo con algún objeto las hace espectaculares, ya que incluso llega a poner su vida en peligro intentando explicar que sólo involucrándose totalmente en un proceso de transformación social tiene sentido la práctica artística. Como ejemplos mencionaremos sus obras *Pieza de taquilla para cinco días*, en la que se encierra en una taquilla de consigna de 60x60x90 de cierre automático con sólo con una botella de agua, y *Disparar*, en la que un amigo dispara al artista con un arma desde una distancia de cinco metros.

Y, para finalizar, Marina Abramovich, que realizó acciones rituales y de gran violencia, como *Ritmo 0*, en 1974, en la que se dejó maltratar por el público durante 6 horas con distintos instrumentos: cuchillas, pistolas, libros, cuchillos, flores.

2.1. La Performance y la acción.

Una esponja mutante y nómada. Así se dice que es la Performance, porque absorbe todo lo que sale a su paso y por su capacidad de transformación en un grupo de significados escurridizos. Proviene del latín *performare*, que significa *realizar* y ha llegado a identificarse con desempeño, actuación, espectáculo, ejecución musical o de baile. De país en país ha conseguido viajar sin pasaporte, así como de una disciplina a otra y en países como España y Argentina ha cambiado su género al femenino, pero este desplazamiento en la lengua no ha estado libre de dificultades.²²

Una Performance es la realización de una o varias acciones o actos en presencia de un público, pero contrariamente al happening, no se le pide que participe. Al menos, físicamente, porque esta participación tendrá lugar en el plano de los sentimientos y la mente, al mantener ésta activa y abierta, y la lectura del proceso no se limite a engullir lo presentado. Por lo tanto, no hay intercambio con el performer, creando una separación, una distancia entre ambos, espectador y performer, que ayuda al primero a una reflexionar sobre lo que está contemplando, a enfrentarse con su propia manera de ver. Hay una intencionalidad de emplazar al individuo en un entorno concreto para mostrarle, con otro lenguaje, algo aún por captar que podría, quizá, influir en su personal modo de escuchar, sentir o hacer, ya que la Performance es un regreso al espacio interior, un intento de desvelar lo que hay bajo la superficie, mostrando lo no visible, lo irracional, el vacío de lo oculto.

Aunque su práctica puede corresponderse con el teatro, la danza, la música, la plástica y la voz, la capacidad de la Performance de tomar o dejar de lado estos elementos independientes, según se acomoden o no a la práctica concreta, hace que no pueda ser encasillada en una de estas ramas. Podemos hallar ejercicios próximos a la danza y al cuerpo, pero en otros casos será la manifestación oral, el uso del color, el empleo de estructuras escultóricas, el uso de materiales moldeables y transformables... Esa exploración de los límites de diversas disciplinas es lo que hace que podamos afirmar que la Performance es un arte vivo, híbrido, que al igual que los

²² Prieto, A. (2007). *Los estudios del Performance: una propuesta de simulacro crítico*. Performancelgia. Disponible en: <http://performancelgia.blogspot.com.es/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>. (fecha de última consulta 07/09/2015).

cócteles requiere de una elaboración con distintos ingredientes para ofrecernos un sabor nuevo y único. Pero sin duda, y aunque en la Performance puede utilizarse cualquier elemento de cualquier disciplina, el soporte principal de la obra es el cuerpo del artista. Como arte efímero, es posible que entre sus principales propósitos esté el de crear y construir imágenes partiendo de las ideas, sentimientos, angustias, etc., traduciendo estas ideas a acciones físicas que describen y representan alguna realidad (o ficción) concreta.

Lo primordial, lo que debe ser tomado en consideración, es el proceso, el desarrollo de la acción misma, y este proceso puede constituirlo cualquier transformación, ya sea desplazamiento de los personajes, modificaciones de las estructuras, alternancias de la voz y sonidos, cambios en objetos o en el cuerpo, modificaciones en materiales que se dispersan o reordenan... No tiene importancia, en cambio, la dimensión temporal en cuanto que la acción puede durar tanto un instante como más de un día, sin poder ser predicha. Lo importante aquí es su pulso, su ritmo, su suceder efímero integrado a un espacio que condiciona y determina, pero que es sometido progresivamente, por los cuerpos que lo ocupan y lo penetran, a una transformación. El lenguaje del gesto habla con un sinfín de voces.

De manera esencial, la Performance es un acto único que se realiza en un entorno que posee unas características de las que se apropia y que será irrepitable. El receptor debe extraer su sentido en base a la unificación y vuelta a pensar de los elementos expuestos. El hilvanado se hace necesario. *"La performance es un guiño. El ojo no ríe, sonrío"*.²³

"El artista contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla como los demás, sino in media res, en medio de ella, viviéndola, experimentándola" (Navarro, 2006). La Performance, el Body art o el denominado Arte Relacional de los años 90, que explora las relaciones sociales entre individuos, han convertido al ser humano y su relación con la realidad en el objeto central de muchas propuestas artísticas. Hay algo fundamental que diferencia a un actor, que actúa en la ficción, de un performer, y es que un performer vive una determinada experiencia real que se fija con unas determinadas normas y en un espacio y tiempo concretos. No se trata de representar la realidad, a la manera de un actor, sino de experimentarla, de consagrarla como obra de arte por derecho propio a través de las acciones que el artista realiza convirtiendo su cuerpo en la principal herramienta de producción artística. El actor "representa" a un personaje, mientras que en la Performance, que no es mímica ni teatro, el artista "se presenta", es el instrumento de su propio arte. Y aunque los puristas puedan considerar esto último común a todas las artes, en el caso de la Performance no es posible separar al accionista de la obra. Este arte puede representar algo, hacerlo visible, pero esta representación sólo es uno más de los recursos que utiliza. La documentación tanto en vídeo, fotografías, etc. sólo confirma esto.

No hay una especialización por parte de la Performance en ningún material de trabajo, como los colores, los números, un trozo de mármol... La Performance tiene como material la vida misma, la acción en sí misma. Los artistas se dieron cuenta de que cualquier acción, al igual que cualquier espacio y cualquier tiempo, pueden ser tomados. Los límites con acciones, espacios y tiempos de la vida se vuelven difíciles de precisar, por lo que se plantean problemas o paradojas. Sin embargo, aunque podríamos hablar de componentes rituales, no podemos confundir la acción con los ritos mágicos o religiosos, que buscan una eficacia a través de la repetición y tienen una función definida para sus practicantes. La acción, por el contrario, huye, al menos conscientemente, de la repetición, la eficacia y la funcionalidad.

²³ Ferrando, B. (2007). *La performance como lenguaje*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>. (fecha de última consulta 07/09/2015).

Es importante señalar la paradoja que señala Manuel Delgado: "...una acció requereix com a element constituent una inequívoca negació de l'acció"²⁴.

*"Todo rito tiene una función, el hombre contemporáneo utiliza el comportamiento ritual, si bien por una parte esto defendería el hecho de que la "acción" artística tiene una función por lo que puede tener de comportamiento ritual no concuerda con el carácter repetitivo y mínimamente institucionalizado que parece tener el rito: las acciones artísticas no tienen como condición que se repitan, aunque puedan darse casos. Podríamos hablar de una efectividad no en la repetición de una acción determinada, pero sí en la realización de acciones descontextualizadas, con público, en las que el momento vivencial, de una manera más o menos consciente marcaría el guión al artista...."*²⁵

Tampoco podemos olvidar que el gesto o acto del artista requieren de una voluntad, de una elección. Ello provoca un distanciamiento, a mi parecer insalvable, con el resto de acciones. La acción se hace y de alguna manera se aparta del devenir de acontecimientos.

*"L'acció no és esdeveniment, és a dir una cosa que succeeix; entre fer i succeir hi ha la diferència de dos jocs de llenguatge"*²⁶

No todo objeto dotado de belleza es una obra de arte. Lo mismo pasa, y este es uno de los prejuicios con los que nos encontramos, con la Performance, puesto que no toda acción provocativa o absurda puede considerarse como tal. La belleza, la provocación o el absurdo en sí no significan nada, ni lo son para el arte.²⁷

Los gustos y preferencias de cada uno, la formación personal y nuestras experiencias influyen en las lecturas que se realizan cuando se presencia una acción. Siempre emitimos nuestros juicios partiendo de lo que hemos vivido desde nuestra infancia, de lo que nos han inculcado y de lo que hemos ido aprendiendo en nuestro ciclo vital. No podemos, en definitiva, separar lo que sentimos de lo que vemos. Por ello, la subjetividad es la guía principal y ello implica que haya muchas y diferentes maneras de abordar una Performance.

Pero debemos mencionar un elemento importante, y es lo que impulsa a hacer algo y presentarlo ante los ojos de los demás: la intención. Según Pancho López *"hay tres tipos de performances, y esto depende de su intención. Hay acciones que se presentan con el único fin de entretener y generar una atmósfera agradable, un ambiente visual rico y colorido que atrape a los presentes y que cree un divertimento: el performance como espectáculo"*²⁸.

Otras performances buscan escudriñar y resolver dinámicas personales, sociales y hasta políticas, y dependiendo de sus herramientas y resoluciones, así como de los mecanismos de presentación, me inclinaría a decir que es el performance como arte o como ritual."

En todos estos casos hay un elemento común que siempre se haya presente, y este elemento es el cuerpo, convertido en lienzo en blanco en el que se plasman las líneas que, a través de metáforas, nos contarán una historia. Porque son las metáforas y situaciones que describen nuestros sentimientos con lo que trata la Performance. Recurrimos al gesto cuando queremos describir, en tiempo y espacio real, lo que no podemos transmitir con herramientas tradicionales,

²⁴ Delgado Ruiz, Manuel. "Acció i valor simbòlic o". manuscrit, pag.7.

²⁵ Dorflès, Gillo. (1963). *Nuevos ritos nuevos mitos*. LUMEN, Barcelona 1969, pag. 74.

²⁶ Ricoeur, Paul, (1988). *El discurso de la acción*. CATEDRA, Madrid: (p.30) (citado por M. Delgado a Acció i valor simbòlic).

²⁷ Peidro, M.A., El arte de acción, disponible en: <http://www.mostowa2.net/angelpastor/laaccionart.html>, Disponible en <http://www.geifc.org>, (fecha de última consulta 05/08/2015).

²⁸ López, P. (2007). *La performance ¿con qué se come?*, Performanclgía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-con-qu-se-come-pancho.html>

cuando las otras artes no bastan para expresar esos sentimientos o, simplemente, nos son extrañas. La Performance se apoya en una licencia, en un permiso performático, para hacer lo que sea y esta licencia es lo que le permite a la Performance, andar caminando siempre entre muchas y diferentes disciplinas.²⁹

Lo que convierte a cualquier acción performática en un acto con resonancias locales es el contexto en que se desarrolla. Por ejemplo, una dictadura militar puede controlar los medios, las editoriales y lo que puede leer el público, pero no puede, de ninguna manera, controlar los cuerpos de ciudadanos que pueden expresarse con gestos mínimos. Y es por ello que un acto corporal espontáneo que perturba la cotidianidad puede ser percibido como una Performance de resistencia a la censura. Esta es la razón de por qué la Performance siempre brota in situ y cobra fuerza local a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas.

Gracias a la entrevista que le hizo Fernando Baena, un pionero del arte conceptual español como Isidoro Valcárcel Medina, comenta sobre la Performance diferentes cosas:

Isidoro, en la revista *Efímera*, dijo: *"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?

Para que una acción sea artística y otra no, la intencionalidad y la consciencia del que lo hace, es muy importante. 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 chirrié. A lo mejor te obliga a echar aceite antes. Es decir, hay una serie de acciones añadidas a la elemental de abrir la puerta".³⁰

Hay un asunto que interesa a Isidoro Valcárcel y es que defiende las acciones no documentadas. Por ello, para él, una construcción mental, una acción pensada pero que no ha salido de la mente de su autor, tan no documentada que no ha llegado a realizarse, también puede ser considerada una acción. Isidoro Valcárcel incluye en la consideración de Performance una propuesta de algo 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". Al igual que el que ha presenciado una acción no puede decir que no la ha visto, el que ha escuchado la idea no puede alegar que no se ha enterado, y eso lleva a Valcárcel a afirmar que se puede decir que esto ha pasado con la misma vigencia que si hubiese estado presente, pues esa acción ya está allí depositada.

Weber distinguía cuatro tipos de acciones sociales voluntarias. Las acciones tradicionales, es decir, aquellas que solo siguen la tradición y el hábito sin plantearse nada nuevo, las acciones

²⁹ López, P. ref. 28.

³⁰ Baena Baena, José. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipología.s (1991 – 2011)*. Tesis doctoral Universidad de Bellas Artes de Granada. pag.479.

afectivas: amor, alegría, odio..., las acciones racionales, con arreglo a valores, y las acciones racionales, con arreglo a fines (Weber, 1944: 16).

Dentro de una acción es fundamental el papel de la razón, del motivo, de la intención. No se puede hacer una acción por motivos éticos, pero no puede haber una acción que no tenga compromiso ético. Hay que realizar la Performance por la razón, pero sin menosprecio de la ética. Hacerlo solo por la ética no tiene sentido. Dependiendo de la intencionalidad, se podría considerar una acción de los que hemos llamado tradicionales (baile regional), como estudio Weber, como una acción artística.

2.2. La Performance y el cuerpo.

Como venimos diciendo, el cuerpo es uno de los componentes artísticos más destacados del arte contemporáneo desde los años sesenta. La Performance y el Body art surgieron como modalidades de empleo del cuerpo como material artístico.

*“Yo soy el agente de una acción y, al mismo tiempo, el receptor de la acción; “yo” inicio una acción que termina en “mi”.*³¹

La utilización del cuerpo para la construcción de una identidad sexual, étnica, social...y como símbolo de una relación con el otro y con la sociedad, es lo que ha caracterizado a la Performance en los últimos cuarenta años junto al surgimiento del cuerpo como lenguaje y materia artística.. Como ya se ha dicho, el cuerpo del artista es el soporte de la obra, la materia prima con la que se experimenta, se cuestiona y se transforma. Es tanto instrumento como producto.

*“Mi cuerpo es mi propio laboratorio de emociones sin restricciones, es material (...) es parte de la instalación, es parte activa de ella. Es el medio por el cual reafirmo el discurso que construyo a través de la experiencia de vida en relación a la enfermedad. Este es el medio para decir sin sospecha lo que muchos otros no se atreven a decir”.*³²

La Performance es la experiencia del momento, un arte en el que el ahora adquiere significado y los artistas, a diferencia de los actores de teatro, se presentan a sí mismos en tiempo real y convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción.

*“A grandes rasgos el performance subraya la importancia del cuerpo y la acción como factores esenciales en la interacción del individuo con el mundo, haciendo visible las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que se construyen los significados sociales. Los medios y sus procesos pasan a ocupar el centro de la nueva “escena” de la realidad”.*³³

El único lugar real, donde la diversidad puede existir para el artista, es el cuerpo con su sudor, su sangre, sus excrecencias y sus lágrimas. En el contexto de las reivindicaciones étnicas, sexuales, políticas, y en la incorporación de vivencias personales es en el que se desarrolla el performer de este siglo.

³¹ Acconci, Vito. (fecha última consulta 07/01/2009). *En torno a la acción en Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios*, Disponible en: <http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vitoacconci.html>.

³² Guillermo Moscoso, se visibiliza en sus performances como artista ‘viviendo con VIH’.

³³ Cornago Bernal, Óscar. (noviembre de 2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*. Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. California, USA. Año 19, número 38.

“*Tienes un cuerpo potente, no te lo guardes para ti misma*”, no es una frase acuñada por ningún gurú del yoga-marketing o el título de la portada de alguna revista de moda que proliferan en el mercado para las mujeres, sino la recomendación que le hace la multimillonaria Paris Hilton (de 27 años), a la candidata a la vicepresidencia del Partido Republicano, Sarah Palin (de 44 años).³⁴

Esta nota deja bien a las claras el contexto en que se desarrollan las coordenadas sociales por la que se desarrollan nuestras vidas actuales. El cuerpo es el tema central de nuestras reflexiones y las alusiones al mismo como objeto digno de exhibición por ser “potente”, resume las representaciones y valores que circulan en la sociedad actual en torno a éste.³⁵

La sociedad occidental ha experimentado en las últimas décadas una secularización, lo que ha influido en la resignificación sobre la valoración del cuerpo. Esta situación ha ayudado a la revaloración de la corporeidad como acción; es el paso del arte objetual al arte inobjetual,³⁶ que propone precisamente actuar, no sobre la suplantación de la situación real a través del objeto, sino sobre la situación real en sí misma.

Lo corpóreo se ha convertido en una de las cuestiones que ha suscitado mayor preocupación y en uno de los temas más paradigmáticos en los últimos cincuenta años, en los que el camino recorrido hacia otra situación a partir de la representación desde diferentes lenguajes comienza con la representación abstracta y termina en la carnal.

El cuerpo es una pieza imperfecta, un boceto por concluir³⁷. ¿Por qué conformarse con él? La cultura actual pide corregirlo, cambiarlo, controlarlo. La obra que parte del lenguaje corporal se dispone como signo en tanto que es la más moldeable de las materias significantes, es objeto y vehículo, punto de partida y de llegada, herramienta de comunicación, recurso expresivo que se desdobra dentro de un propio lenguaje que articula, sin embargo, las más diversas esferas de la cultura. Acercamientos desde muchos puntos de vista contribuyen a configurar un cuerpo polisémico que se vuelve discurso en tanto traspasa y es traspasado por las innumerables dimensiones humanas. “... *nuestro cuerpo es un conjunto de significaciones vividas*”³⁸.

En la sociedad actual, el cuerpo se convierte contundentemente en referente desde dos dimensiones. Desde la material, como objeto y como imagen, que ocupa un lugar físico y que es depositario del deseo y la repulsión. Y desde la inmaterial, como potencia de discurso y reflexión y como vehículo de comunicación con el otro.³⁹ La relación que construye con el universo de los objetos no tiene la misma naturaleza que la que la que construye con el otro, puesto que los objetos carecen de vivencias y de historia como sujetos. No se les puede otorgar posibilidad de libertad o de autonomía ni tienen capacidad de construir la idea de un “yo”. Al contrario, el otro, como individuo, es libertad en su esencia, sin posibilidad de liberarse de su mismidad. La situación perceptual abriga una mediación con la inteligibilidad consensual, que justamente le permite elaborar la noción de cuerpo.

En su proceso de estructuración como ente social, el ser humano ha creado infinidad de representaciones y símbolos. El sujeto que construye es a su vez objeto de construcción en cuanto que se recrea en la acción a la que da lugar. La obra mantiene la fuerza de la que está hecha y puede entrar en actividad en cualquier momento. El cuerpo real, social y biológico, se

³⁴ Portada principal sobre Paris Hilton. (10 de octubre de 2008). El País. Disponible en: www.elpais.com.

³⁵ Ford, Aníbal, (2002). *La marca de la bestia*, Grupo Editorial Norma, Primera reimpresión, 2002. Buenos Aires.

³⁶ Padín, C. (2007-2008). *Hacia un lenguaje de la acción*, Performancelgía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/hacia-un-lenguaje-de-la-accin-clemente.html>. (Capítulo V del libro *De la Représentation a l'Action* (1973) de Clemente Padín)

³⁷ Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*, Ed. Península, Barcelona. pag.101.

³⁸ Merleau-Ponty, Maurice. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península, Barcelona, pag.469.

³⁹ Merleau-Ponty, Maurice. (1966). *Lo visible y lo invisible*. Trad. de J. Escudé. Barcelona, Seix Barral. pag.299.

carga de un sentido tanático, discursivo, erótico, simulado y traspasa estos contextos, arrebatando la palabra y proyectando mensajes dotados de significado. No es sólo un acontecimiento físico, sino que deja aflorar lo metafísico, y se le ha de suponer la necesidad de semiotizar el mundo que se establece con el universo de los objetos a la que se construye con el otro.⁴⁰

Sobre el hecho de que el cuerpo ocupa un lugar, los artistas de acción han construido un recurso para explorar su realidad física y su posibilidad de expresión. Acercarse desde la racionalidad radical a la comprensión de la noción del individuo ha sugerido un modelo en el que la mente se aparta de la condición material orgánica cientificista. Sin embargo, al hacerlo a través de la constatación de una dimensión estética el sujeto se adueña de forma intencional y pragmática de su situación corpórea, física, frente a la espacialidad. Intentar encuadrar y delimitar su nivel de determinación como pieza de arte se demuestra complejo en una puesta en acción, pues mientras la obra, por su condición material, se comporta como objeto y parte de materiales tangibles, la acción se emplaza en la ciudad, en la que se coexiste en tiempo real y se supone su desarrollo en una zona material. A causa de esto, la acción se visualiza como producto artístico esencialmente urbano; pero la obra también se comporta como sujeto, no sólo porque necesariamente convoca a los individuos, sino porque ella misma se activa y se dota de existencia.

Como ejemplo de esto, proponemos la *Transformación y 7000 robles*, que el artista de la Performance Joseph Beuys realizó en 1982 en la Documenta VII de Kassel. Se convocó a la ciudadanía para que, conjuntamente con el artista, fueran plantados 7000 árboles en la localidad, con una columna de basalto erigida al lado de cada uno de ellos. En este doble comportamiento se plantean interrogantes: ¿en dónde empieza su condición de objeto, y en dónde la de sujeto?⁴¹ O ¿cómo establecer una disociación contundente entre la acción artística y el producto de ella, o también, si la misma documentación del momento artístico es parte de la obra? La imposibilidad de dar respuestas exactas no impide concluir que esta doble conducta obedece a la utilización del cuerpo como elemento en permanente movimiento, una oscilación que evade las regulaciones de la condición racionalista justamente con el objetivo de tener libertad de acción para entregarse a la experiencia pura.⁴²

2.3. La Performance y el espectador.

La participación del espectador, que, a modo de coautor de la obra, aporta sus reacciones, su experiencia vital e introspectiva, es fundamental para el arte de acción. Los artistas de la Performance están en contra de esta separación entre los que realizan la obra y los que la presencian, entre una participación activa y una pasiva. Y es por eso que el arte de acción provoca al público transgrediendo las convenciones sociales, morales y artísticas, provocando en ocasiones irritación o perplejidad en el espectador para confrontarlo con sus reacciones. Que sea placentera o no forma parte de la vivencia estética, con la que se involucra al público de una manera activa y es independiente del gusto.

De esta forma, citamos a Octavio Paz⁴³ (1973), quién hace referencia a la frase paradigmática de Duchamp: "*el espectador hace al cuadro*". Paz nos dice:

⁴⁰ Muñoz Terrón, J.M. (2007). *El cuerpo, eje fundamental de una filosofía crítica y hermenéutica de la cultura de la era digital*, Thémata, revista de filosofía. Núm. 39.

⁴¹ Merleau-Ponty, Maurice. (1970). *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964, pág. 178; trad. cast., Seix-Barral, Barcelona. pág. 169.

⁴² Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro*, Península, Barcelona. pág. 220; orig., Penguin Books, pág. 208.

⁴³ Paz, O. (1998) *Apariencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp. Alianza Forma/Era, Madrid.

«Según esta declaración, el artista nunca tiene plena conciencia de su obra. Entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa "diferencia" es realmente la obra. El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta y "refina" lo que ve. La "diferencia" se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra. (...) En este sentido la idea de Duchamp no es enteramente falsa: el cuadro depende del espectador porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda obra».

El espectador significa la obra, pero no deberá encontrar múltiples significados en ella, ya que las indicaciones que se dan mediante los signos construidos limitarán esas posibilidades. El cuerpo del performer es el elemento más importante, ya que en él se concentra el factor de la obra. El cuerpo performático es aquel que cambia, que se transforma, que está permanentemente comunicando mediante la manipulación o la incorporación a sí mismo de los elementos, y dialoga con el espectador a través de los signos que (sobre)lleva en él, exponiendo su condición performática como su propia experiencia, en el acontecimiento, mientras que el cuerpo real queda detrás de esa identidad creada en función de la Performance.

El universo propio que crea el performer se abre a la exploración y análisis del espectador. Puesto que la Performance admite multiplicidad de interpretaciones y lecturas diferentes, e incluso contradictorias, el espectador se convierte en la otra mitad de la misma. La libertad de ir y venir rompe la barrera entre obra y espectador, permitiendo que éste, según su circunstancia, es decir: su interés, formación y curiosidad, vea tanto, o tan poco, como desee.

En este sentido, la Performance constituye un desafío abierto al espectador. Como Jackie Apple, artista de la Performance señala, la experiencia de una Performance es "*Como ir a un país extranjero. Uno lleva lo que uno es, un buen diccionario y la disposición a embarcarse en lo que uno encuentre... Un acto de transacción ocurre. Uno debe ir más allá de lo literal para comprender el significado mayor*"⁴⁴. Este tipo de experiencias permiten un acercamiento auténtico entre espectador y artista, en muchos casos incluso, más allá de la Performance.⁴⁵

La Performance es, por excelencia, la obra abierta⁴⁶, transformable y nómada en todas las circunstancias.

*"El artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo"*⁴⁷.

Detrás de toda Performance cabe esperar una reacción, interesándonos la de sus espectadores en el caso de las acciones artísticas. En cualquier comunicación, la recepción es uno de los elementos fundamentales, siendo el receptor el destinatario del mensaje. En el receptor recae el papel de descifrar e interpretar lo que quiere darse a conocer por el emisor. En el arte, el receptor siempre ha tenido un papel más o menos activo en la medida que no sólo recibe el mensaje, sino que tras ello lo almacena y, en ocasiones, puede dar una respuesta inmediata o diferida. Asimismo, y como en cualquier otra comunicación, puede darse una retroalimentación que llegue incluso a intercambiar los roles.

⁴⁴ Apple, Jacki, (1995). *Notes on teaching performance art*. Performing Arts Journal 50/51, Baltimore: PAJ.

⁴⁵ Del Re, Alexander. (2006). *Confronta tu Icono*, Performancelgía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/confronta-tu-icono-alexander-del-re.html>.

⁴⁶ Eco, Umberto. (1992). *Obra abierta*. Ed. Planeta Agostini. Barcelona. Es un libro de Umberto Eco publicado por primera vez en Italia en 1962. Mediante la apertura el lector reescribe el texto y se convierte en autor. Lo cual genera una particular relación entre lector-autor. Al tiempo que Eco publicaba su libro, otro semiólogo: Roland Barthes, proponía que la obra debe ser siempre abierta para que no muera.

⁴⁷ Duchamp, Marcel, (1975). *El proceso creativo* en Escritos. Duchamp du Signe, Gustavo Gili., Barcelona. pag.163

No podemos, actualmente, independizar de su productor y su receptor a una obra de arte, ya que nos encontramos frente a acontecimientos en los que tanto la producción como la recepción tienen lugar en el mismo espacio y tiempo y en los que todos, cada uno en su medida y con diferente función, están involucrados. Por ello no podemos hablar desde una estética de la producción, una estética de la obra o una estética de la recepción sino que haya que hacerlo desde una estética de lo performativo.⁴⁸

Fisher-Lichte (2011), siguiendo a Herrmann, señala la importancia de la copresencia física de actores y espectadores: "*El sentido original del teatro [...] radica en que era un juego social - un juego de todos para todos-. Un juego en el que todos participan -protagonistas y espectadores-. [...] El público toma parte en el conjunto de manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro [...] Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social.*"⁴⁹

Existen tres factores que el espectador debe experimentar en su propio cuerpo como participante y que están estrechamente relacionados entre sí:

- 1) el "cambio de roles" entre actores y espectadores.
- 2) la "formación de una comunidad" entre ellos.
- 3) los distintos modos de "contacto" recíproco, es decir, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal. Vista desde fuera, la comunidad que se origina entre artistas y espectadores es una comunidad muy limitada en el tiempo y "real" solo desde la perspectiva de aquellos que se involucran en la acción conjunta, pero como estos la viven como una realidad social, no ficticia ni puramente estética, la autora afirma que no se trataría de "ficción".

En algunos casos, el artista de acción vuelve a sus posibles orígenes prehistóricos convirtiéndose en chamán o curador. Para Ferrando, "*el artista es el chamán de la sociedad actual. Ajeno a la creación de cualquier tipo de producto, la función terapéutica del chamán estriba en la activación de fuerzas, de energías capaces de actuar, benéfica y curativamente sobre el otro, aunque también y en primer lugar sobre sí mismo [...] A diferencia de lo que ocurría en el happening, el receptor nunca estará invitado a participar⁵⁰ o a intervenir en él.*"⁵¹

En la obra ritual de Beatriz Silva, realizada en 2008 en el marco de Simberífora, tras destrozarse unas muñecas, la artista montaba un altar con diferentes elementos simbólicos rodeando un monitor de televisión en el que se mostraba un reportaje sobre la violencia contra mujeres en Ciudad Juárez. Se terminaba ofreciendo al público vasitos conteniendo una bebida alcohólica en una especie de comunión o conjuro.

La figura del espectador había adquirido protagonismo en los años sesenta, con el surgimiento del happening y la Performance, pero este espectador que se implicaba en el arte de acción no

⁴⁸ González, Leonardo. (2007). *Las implicancias de la psicología en el arte de la performance*. (fecha de última consulta 19/03/12), Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html>:

⁴⁹ Herrmann, Max. (1981). *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*. conferencia del 27 de junio de 1920, en Klier, Helmar (ed.), *Theaterwissenschaft in Deutschsprachigen Raum*, pp. 15-24, citado por Fischer Lichte, Erika, (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, p. 65.

⁵⁰ Glusberg, Jorge. (1986). *La realidad del beso*, op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12), Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/la-realidad-del-deseo-jorge-glusberg.html>

⁵¹ Marín Sánchez, Eduardo Jesús. (2013) *La Poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. Tesis Doctoral. Universidad Miguel Hernández. Facultad de Bellas Artes Disponible en: http://dspace.umh.es/bitstream/11000/1490/1/Tesis_Bartolome%20Ferrando.pdf

coincidía con el espectador antiguo. Según Puelles (2011), la creación de un receptor es el cometido principal de la creación contemporánea, lo que se expresa en un giro por el cual se transita desde la pregunta por la ontología de la obra (pregunta todavía moderna, de la última modernidad) hacia la pregunta, contemporánea, por cuáles son los comportamientos subjetivos y políticos que la creación artística produce.⁵²

En función de sus cualidades, conocimientos propios e intereses, podemos diferenciar varios tipos de público: el neófito, el entendido, el que discierne la calidad sin dejarse arrastrar emocionalmente, el cautivo de sus afectos que acepta sin cuestionar, el colaborador (por su buena disposición o forzado a ello), el público interactivo de los videojuegos, el público co-autor y responsabilizado, el público objeto y el público vigilado, el público artista de sí, propio de la estetización generalizada⁵³, el público usuario y consumidor, etc. El espectador es una parte más, otro elemento, de la Performance. Dado que el accionista nos da una narración de sí mismo haciéndola tangible, haciendo carne sus ideas y procesos subjetivos a través del lenguaje de la Performance, cuando interactúa con algún espectador lo hace desde la significación del “sí mismo”. El concepto desarrollado es captado como desde fuera y no propio por el espectador, aunque aceptándolo como legítimo en esa relación establecida.

El performer, a través del “otro”, se busca un vínculo, procura la coherencia de la obra y la simbología representada. Que el “otro”, el que recibe las representaciones del performer, posea una simbología diferente no disuade al performer de pretender comunicar más allá de la comprensión racional del espectador. Ello es posible gracias a la red de significados en la que los dos aceptan la definición del otro y de sí mismo dentro de ese espacio que es la Performance. En ese momento el espectador se convierte en un elemento más de los que componen la obra, potenciando al artista a comunicar simbólicamente aspectos de su identidad. Es esta “acción” comunicacional con un “otro” lo que genera la sensación de coordinación y coherencia en el performer.

Siendo, como decimos, un elemento más de la Performance, la colaboración del público puede ser más o menos activa, pero suele seguir las instrucciones que dan los artistas, que normalmente siguen siendo los sujetos de la acción.

El público es inducido a participar con la intención de hacerlo activo y, quizás, tal cosa no sea necesaria. Hablando sobre las diferencias entre el público en el teatro y la Performance, Ferrer (2001) dice: *"El público de la performance está en igualdad de condiciones con el accionista; La relación que el performer establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un intermediario, el personaje encarnado por el actor; No hay una historia que contar que puede servir para manipular las emociones que se interponga; No hay distancia física, el espectador puede incluso tocar al performer, entrar en su espacio. En la performance, la cuestión es que el espectador se identifique con él mismo y actúe en consecuencia. Esto no significa que la performance busque la participación del público [...] El público participa lo quiera o no. Es tan performer como yo"*⁵⁴. En estas palabras, nos parece importante destacar que, según Ferrer, en la performance el espectador debe de identificarse consigo mismo y actuar en consecuencia.

Otra cuestión a tener en cuenta es el diferente grado de necesidad que una acción concreta tenga del público, considerando que, llevándolo al extremo, ya no deberíamos hablar de público, sino

⁵² Puelles Romero, Luis. (2011). *Mira el que mira, teoría estética y sujeto espectador*. Ed. Abada. Madrid op. cit. pag. 284. 430; Puelles Romero, Luis, (2011), op. cit., pag. 24.

⁵³ Ortega y Gasset, José. (1922). *Para un museo romántico* (conferencia). *El sentimiento estético de la vida* (Antología de textos), Molinuevo, José Luis (ed.), Madrid, Tecnos, pag. 223.

⁵⁴ Ferrer, Esther. (2007). *Utopía y performance*, Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html>. (fecha última consulta 20/3/2012).

de co-autores. Ferrando (2009) aboga por una participación del público sencilla, simple y no educada. La participación del público lo desarrolla creativamente, desarrolla su identidad y equilibra las fuerzas en el acontecimiento artístico.⁵⁵

En ocasiones, la necesidad de colaboración del público es tan extrema que el artista empujea su personalidad y se limita a poner los medios a su disposición.

La necesidad de participación del público en una acción le acerca al happening, en el que la participación activa del público es fundamental y desaparecen las fronteras entre autor y receptor. El público pasa a convertirse en accionista, toma sus propias decisiones y colabora en el rumbo que toma la acción. A su vez, el autor se convierte en maestro de ceremonias, marcando el orden y ritmo de la acción y dirigiendo, en lo posible, la acción del resto de los participantes.⁵⁶

2.4. La Performance y su registro.

En este apartado se tratará la función del documento con relación a la Performance: video-performance, foto-performance, teleperformance.

2.4.1. Video-performance

Como ya hemos visto, en los años 60, y con un claro espíritu contestatario, surgió la Performance, que fue una de las formas en las que los artistas resistieron las presiones del mercado del arte, ya que la Performance, por lo efímero de su carácter, no podía ser objeto de comercio.

Al principio, los escritos, cartas, descripciones, transcripciones e incluso dibujos o grabados daban testimonio de las diferentes acciones que sucedían. Después, pero de forma más contundente y veraz, las fotografías y vídeos, que muchas veces hacían los asistentes a la Performance, servían de testimonio de que estas acciones habían sido realizadas alguna vez. El paso del tiempo hizo que esta relación entre la imagen y la Performance tomara un nuevo rumbo, y se definieron prácticas en las que las acciones se realizaban exclusivamente para la cámara. Para muchos performers, ya en el siglo XXI, la fotografía y el vídeo se han vuelto cómplices imprescindibles y estos medios han pasado de ser simples registros a convertirse en discursos visuales o audiovisuales cuidadosamente contruidos.

El video fue uno de los medios utilizados, dado que la Performance necesitaba de un documento que la testimoniara en cuanto acontecimiento artístico más allá de perdurar en la conciencia del espectador mediante estrategias de enfoque terapéutico, tácticas de shock y conductas espontáneas. Para la primera etapa de estas formas artísticas que intentaban irrumpir en la “vida real” por medio del escándalo y la provocación, el final de los años 60 fueron también el suyo. La Performance necesitó entonces reconducir sus estrategias hacia una reflexión en torno a las cuestiones inherentes al arte para alcanzar una completa autonomía.

⁵⁵ Ferrando, Bartolomé. (2007) *Sobre la ética en el arte de acción*. Performancelogía, (2009a). Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/11/sobre-la-tica-en-el-arte-de-accin.html>.(fecha de última consulta 19/03/12).

⁵⁶ Padín, Clemente. (2006). *La performance desde la perspectiva latinoamericana*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/la-performance-desde-la-perspectiva.html>. (fecha de última consulta 19/03/12).

El vídeo, que al principio era un mero medio de registro y documentación, empieza a interactuar con las propuestas performáticas, intercalando sus posibilidades técnicas con que en el plano expresivo requerían estas prácticas. La imagen ya no es sólo un documento de la acción, sino que se convierte en elemento portador, y por tanto contentivo, y significativo de la obra performática en sí.

Algunos artistas de mitad de los 60 tomaron la decisión de evitar la interacción directa con el público, con lo que nació una nueva forma de creación: la video-performance. En ella, la obra final era el vídeo en el que quedaba registrada la acción que se llevaba a cabo. Muchas de estas performances se llevaban a cabo en los estudios, siendo acciones privadas de los propios artistas. El público era sustituido por la cámara y el proceso físico de la creación artística se convertía en la propia obra.

Una de las consecuencias del uso del vídeo fue poder realizar performances sin dar demasiada consideración al tiempo, el lugar o, incluso, el público. Las acciones plásticas que se destinaban exclusivamente a la cámara marcaron el trabajo de artistas como Bruce Nauman o Klaus Rinke, que se dedicaron a explorar los procesos de tipo cuerpo-espacio. Igualmente fueron pensadas para la cámara las creaciones con cuerpos-objetos de Rebecca Horn. *Gritar hasta el agotamiento*, de Gerz, y en la que gritó desde sesenta metros de distancia hasta enronquecer y hacerse inaudible, tuvo la cámara como único testigo. Vito Acconci también se sirvió de la cámara, pero a diferencia de otros, contaba con la presencia de público en sus acciones.

También recurrió al video Performance la alemana Ulrike Rosenbach, utilizándolo para plasmar sus interpretaciones sobre la definición y problematización de los roles genéricos, ya que esta artista exploraba problemáticas relacionadas con el universo femenino. En su obra *No pensarás que soy una amazona*, de 1975, la artista se filmó en directo disparando quince flechas a una reproducción de *La virgen y el niño en una rosalada*, afamada obra de Stefan Lochner. La superposición y síntesis de imágenes de dos cámaras distintas hace que en la pantalla se vea cómo las flechas atraviesan no sólo el rostro de la virgen, sino también el de la artista, mostrándonos cuánto puede diferir la realidad de un acto de su transmisión a través de la cámara.

Podemos referirnos como video-performance a aquellas obras que, en una acción, implican la actuación física del artista, la conversión de su cuerpo en motivo mismo de la obra, con el medio vídeo usando éste no sólo como registro, sino aprovechando también sus cualidades expresivas específicas. Serán entonces acciones concebidas única o primordialmente para la cámara. Sin embargo, uno de los aspectos más importantes y definitorios de la Performance es la presencia.

En una investigación realizada entre performers y estudiosos, bajo la coordinación del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, *Pendent d'edició*, se llegó a diferentes pensamientos referidos al tema de la presencia en el arte de acción.

"Uno de los rasgos fundamentales de la performance ha sido siempre la reivindicación del carácter efímero y vivo, de hecho, en inglés también se conoce como Live Art, es decir, enfatizando la presencia en un contexto, tiempo y espacio determinado donde el performer y los espectadores coinciden en una especie de acto ritual de comunicación. Esta pregunta va un poco ligada a la pregunta de los cambios en las nuevas tecnologías y la relación presencia-mediación. [...]"

Así pues, en esta pregunta sobre la importancia de la presencialidad, las respuestas son muy significativas, dado que aquí hay una unanimidad al considerar que la presencia en vivo es fundamental o muy importante.

De aquí podemos extraer que la presencia es un rasgo definitorio y característico de qué es la performance. Confrontando las respuestas a esta pregunta con [la pregunta sobre el cuerpo], obtenemos una información más precisa y así podemos ver cómo algunos de los informantes equiparan cuerpo y presencia, aunque el concepto de cuerpo no está investido de tanta importancia y trascendencia como el concepto de presencia, posiblemente por el tipo de trabajo que desarrollan los diferentes informantes. No obstante, a pesar de la relevancia que se le da, encontramos diferentes matices. Algunos no consideran imprescindible esta presencia en vivo en todos los casos y admiten diferentes mediadores (otras personas, mediadores virtuales, telemáticos, vídeo, fotografía, etc.). Los otros hablarían más de la cuestión de la presencia o no del performer en la ejecución de la performance[...]" .

Una Performance no es tal si no se hace a sí misma en vivo, aunque pueda ser grabada para ofrecerla posteriormente y exista una propuesta escrita, tal como una convocatoria o similar. En relación a esto se suscitan diferentes opiniones. Algunos aceptan que se realicen performances para la cámara de vídeo, video-performances o foto-performances. Otros, por el contrario, las desprecian y llegan, incluso, a considerarlas como un género diferente al de la Performance. Esto ha sido sobradamente debatido desde los *Estudios de Performance* con la irrupción de las nuevas tecnologías. Algunos otros (10,8%) se plantean la cuestión del registro documental de la Performance como una forma incompleta de mediación.

Como ya hemos reiterado aquí, aunque una acción se repita varias veces, siempre es única e irrepetible, ya que las circunstancias, los lugares, la gente, la cultura... varían. Por supuesto no para todo el mundo tiene el mismo significado, ya que la proyección de sensaciones, vivencias, creencias e imaginario son diferentes como diferente es cada persona. Si no presencias una Performance, te la contarán a través de un vídeo, unas fotos, o con las palabras de un relato, pero todos esos documentos no nos restituyen la situación, la sensación, la emoción del momento. Por ello, creo que es importante estar y participar en la acción. Y es por ello que surge la cuestión de la grabación de la Performance y se debate sobre si estos materiales pueden ser o no considerados como Performance o parte de ella o, más bien, de otros acontecimientos.

Algunos autores consideran las complejas conexiones entre performance-acto efímero y repetición y registro, especialmente en el caso de los vídeos generados en los registros de la Performance, que desplazan la presencia aurática (entendida como una obra profundamente ligada al rito, y de una manera atemporal, a la que la técnica manual utilizada, sin una máquina mediando el proceso, da carácter de irrepetible, lo que hace que por más que pase el tiempo siga teniendo una relación más personal con el público, de ahí lo de rito) de los cuerpos y la figura de los performers, así como la experiencia única en la presencia-testimonio de los espectadores con respecto a la acción que sucede en aquel mismo momento. La importancia de la acción, por tanto, no reside únicamente en la simultaneidad y la presencia física y material de los cuerpos presentes, sino también en el carácter histórico y potencial para otros sujetos que pueden generar otro tipo de encuentro espectadorial con este material. Es lo que se ha nombrado "performances prostéticas", es decir, que permiten otra forma de "presencialidad" del acontecimiento o "escritura performativa", según la cual la escritura sobre una Performance no tiene la finalidad única de preservar, fijar y describir algo, sino precisamente de producirlo de nuevo. Así, el acto de escritura tiende también hacia la producción de otro tipo de acontecimientos en lugar de una representación de la representación.

La foto-performance y la video-performance tienden a privilegiar al registro como soporte antes que a la acción realizada. Como compensación, obras como las de Ana Mendieta dan al registro la categoría de "huella" del acto original, mientras otras parecen desplegarse en situaciones aún más complejas, como podría ser el caso de los registros que la artista francesa Orlan realiza de sus intervenciones quirúrgicas o la superposición entre acto y registro en las fotografías de Cindy Sherman.

A pesar de todo, hay algo que resulta evidente en todos los casos, y es que ni el registro agota el acto, ni el acto existe independientemente del registro. Por el contrario, muchos artistas tienen tendencia a diseñar la propuesta performática dependiendo del medio de registro que se haya elegido, lo que hace posible una recepción diferente en cada caso. Esto ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación. En estos casos, la recepción debe entenderse como una lucha entre la génesis y el resultado del acto, lo que es una característica de la confrontación dialéctica. Es en esta lucha donde la complementariedad de los medios se limita y da lugar a un espacio privilegiado de relación entre autor y espectador en el que se ponen en marcha las claves de la recepción estética de la obra.

Es común el uso de algún medio tecnológico para documentar el proceso de una Performance, siendo esto bastante popular entre artistas conceptuales como Dennis Oppenheim, Vitto Acconci, John Baldessari o Bruce Nauman, así como en el ámbito del Body Art. Llegó a ser particularmente importante en las famosas autoagresiones de los integrantes del accionismo vienés. Tampoco es casual que el videoarte naciera en el seno de las acciones del grupo Fluxus y entre los performers de los 70. Tal y como declara la artista Marina Abramovic, el video compartía la instantaneidad de la Performance permitiendo además la prolongación temporal de la acción.⁵⁷

También Nam June Paik, aunque nunca llegó al punto de usar los vídeos como obra final, sino como complemento y ayuda para llevar a cabo sus acciones y estando siempre más ligado a lo que sería la instalación performativa, estaba de alguna forma bastante vinculado con la video-performance en sus acciones y performances con Fluxus. A pesar de ello, en sus *Robots*, el vídeo acaba siendo más notable que la pieza escultórica en sí.

La video-performance o la foto-performance son formas muertas y fosilizadas para algunos artistas, pero es una cuestión relativa, puesto que la incorporación de estas nuevas tecnologías supone otra manera de experimentar y reflexionar sobre la presencia y la ausencia y su relación con el cuerpo.

Si la Performance no es representación es entonces presentación. El artista puede estar presente en la obra y solo representar discursos o ideologías exógenos, es decir, que son originados en el exterior de ellos.

Lo que hace de la Performance una presencia viva es el carácter de presencia. Lo que añade valor a la Performance, frente a ver una imagen, documentación u objeto, es lo impredecible en la presencia viva del performer y de los propios espectadores, el hecho de estar todos en el mismo espacio y momento. A pesar de la limitación en términos de distribución y reconocimiento económico de la Performance en directo, es evidente que, a cambio, permite poner de manifiesto la ritualidad en los roles del observador, el performer y el participante a través de la suspensión de las rutinas habituales y un comportamiento social que forma parte del acontecimiento.

Hay todo un muestrario de posibilidades, de diferentes maneras de entender la presencia, desde una presencia directa a una presencia indirecta pasando por una presencia mediada.⁵⁸

Fred Forest, cuando trabaja con arte y tecnología, se refiere a la estética de esta forma: "*La estética reivindica el proyecto de abarcar lo que constituye, para una determinada sociedad, a un determinado momento de su propia historia, (...), el mundo que le es sensible*".⁵⁹

⁵⁷ Acción Mad, Disponible en: <http://www.accionmad.org/textos/texto12.pdf> (fecha de última consulta 05/09/2009).

⁵⁸ Investigació realitzada entre performers i estudiosos, amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Pendent d'edició, Presencia, Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/eventos/EVENTOS/ebent/presencia.htm> (fecha de última consulta 10/10/2015).

La estética se refiere a los sentidos, los implica, los empapa. Y esto puede complacerlos, pero también provocarles disgusto. Según Kant, es bello lo que causa gusto, universalmente, sin conceptos. El arte puede provocar gusto o disgusto, permitiendo *"una comunión carnal con todas las zonas erógenas de lo sensible"*, precisamente por lo que no tiene conceptos. El objeto de la estética (la estética del objeto) nos quita los conceptos para después, modificarlos. En este sin concepto nos entregamos a la carne del mundo en una comunión universal, pero un universal simbólico, no de hecho, y que se re-siente como tal. Este universal exige que participemos de un "nosotros originario" (nous originaire, Jean-Paul Doguet), anterior al sujeto y al otro, un nosotros que re-siente, entiende a los otros como capaces de re-sentir este universal y de entrar en comunión con el mundo, de tomar posesión al dejarse poseer (en prendre possession tout en se laissant posséder).

Con la tecnología del vídeo se posibilita que la Performance, que en general se da en vivo, ocurra mediada. El público no tiene la posibilidad de ser co-autor, ni parte de la obra, en una vídeo-performance. El público, por tanto, es arrastrado al deseo frustrado de presencia, reducido a ser, con todas las implicaciones psicoanalíticas personales. Sin embargo, tenemos una tecnología, la teleconferencia, que permite transmitir en tiempo real imagen y texto, que permite una mayor participación del público. En ella es posible ser a la vez creador y voyeur, artista e individuo aislado. Internet es mucho más una red de informaciones que de comunicación, puesto que esta última exige interactividad. En un diálogo, interactivo por excelencia, lo dicho y la respuesta condicionan, por lo inesperado, lo que está por decir o lo que nunca será dicho. Esto es lo que llamamos comunicación. De-formar y re-formar son elementos de la comunicación. La información, por su parte, está formada de manera previa (in-forma), es una constatación y no se redimensiona para abrirse a la comunicación. La televisión, por ejemplo, es un medio unilateral, por lo que sólo tiene capacidad de informar transmitiendo mensajes in-forma.

La teleperformance exige presencia, lo que a veces es duro como consecuencia de las diferencias horarias. Nos gusta lo cotidiano, pero lo palpable comienza a tener menos importancia que la telepresencia, lo virtual. Sin embargo, la telepresencia se revela real, es decir, casi-presencia, casi-apta para que uno la toque.⁶⁰

La carga reivindicativa que tenía la Performance en los años 60 y 70 fue reduciéndose, institucionalizándose su práctica y decayendo su carácter subversivo. Ahora, los artistas son animados por el mercado a grabar sus acciones en vídeo para entrar en el sistema de distribución conformado por galerías, instituciones o ferias., pero como decía Esther Ferrer en una de las entrevistas concedidas con motivo del Premio Nacional de Artes Plásticas 2008, *"los tiempos cambiaron, y esta sociedad tiene una fortaleza tremenda para institucionalizar las cosas y eliminar su capacidad subversiva"*.⁶¹ El reconocimiento, que en el 2008 fue otorgado a una performer, fue concedido el año anterior a Isidoro Valcárcel Medina, otro de los pioneros del arte de acción en nuestro país, quien declaraba: *"el tiempo y las subvenciones llevaron por delante la espontaneidad de aquellos años"*.⁶² Asimismo, la Performance ha protagonizado en las últimas ediciones de la feria ARCO una nueva sección, Performing ARCO, lo que es acaso

⁵⁹ Forest, Fred. (otoño 1993). *Pour qui sonne le glas, ou les imposteurs de l'art contemporain*, en Quaderni, en el 21. Paris, pag. 119 a 140, pag. 128.

⁶⁰Medeiros, M. B.). (2003). *Arte de la performance en telepresencia y cuerpos informaticos*. Disponible en: <http://www.corpos.org/papers/2003%20para%20espanha%20esp.html>. (fecha última consulta 15/08/2015)

⁶¹ Lafont, I. (22/11/2008). *Toda una performance de premio*, El País. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Toda/performance/premio/elpepicul/20081122elpepicul_2/Tes (fecha de última consulta 27/02/2009).

⁶²Rodríguez Marcos, J.(19/04/2008). *El estudio plegable de Isidoro Valcárcel Medina*, El País, 19/04/08, Disponible en: <http://www.herramientasdelarte.org/2008/04/19/el-estudio-plegable-de-isidoro-valcarcel-medina/#more-51>. (fecha de última consulta 27/02/2009).

consecuencia de la entrada de obras inmateriales en las colecciones de los grandes museos.⁶³ Paradójicamente, la Performance, que había sido proscrita en el terreno del mercado, se ha situado en su punto central con un supuesto único interés de ser objeto de compra.

Las nociones relacionadas con el rol y la función de la Performance tienen grandes variaciones, incluso dentro de los estudios de la Performance. El carácter efímero de la Performance, la cual desaparece porque ningún medio de documentación o reproducción es capaz de capturar lo que ocurre in situ, es proclamado por algunos especialistas. Peggy Phelan es una de las que circunscriben la vida de la Performance al presente: *“El performance no se guarda, registra, documenta, ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición”*.⁶⁴ Un video de una Performance no es la Performance. Es el registro de archivo, pero no el acto en vivo. Sin embargo, la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable.

El colombiano Jesús Martín Barbero pretende refutar, en su trabajo teórico, que el acto de ver y discutir el vídeo es también un acto en vivo, aunque no lo sea el vídeo en sí mismo. Mientras muchos artistas utilizan el vídeo como parte de la Performance, otros, como Ana Mendieta, desarrollaron la Performance para la cámara, siendo las fotos la Performance que ven los espectadores. Pero toda esta discusión se vuelve más compleja si añadimos el espacio virtual que supone Internet. Internet nos desafía a repensar lo que entendíamos como efímero, ya que performances que son realizadas o transmitidas en la red no separan el momento de creación del archivo como lo hace Phelan. Muy al contrario, se autoarchivan desde el comienzo.

El archivo supera al comportamiento en vivo porque tiene más capacidad de extensión dada su persistencia en el tiempo, pues no precisa de contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El repertorio consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, narración oral, gestos, danza, movimiento, canto... Además, requiere la presencia de la gente que participa en la producción y reproducción del conocimiento y que debe estar allí y formar parte de esa transmisión. Pero la memoria corporal no puede reproducirse en el archivo, pues lo que guarda el archivo es la representación del acto en vivo por medio de fotos, vídeos o notas de producción. A pesar del debate sobre el carácter efímero de la Performance, estos dos sistemas de transmisión, el archivo y el repertorio, transmiten el conocimiento de manera diferente, funcionando a veces de manera simultánea y a veces antagónica. Algunos archivos pueden convertirse en parte de una Performance, en parte del repertorio, tal y como lo hacen las fotos de sus hijos desaparecidos que portan las Madres de la Plaza de Mayo para reclamar justicia. Las búsquedas de materiales en archivos se convierten, a veces, en un drama para el investigador. Los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras. Recordemos que la Performance no tiene una definición ni límites fijos.

Como Diana Taylor señala en su libro, *The Archive and the Repertoire*, Durham, Duke University Press, 2003: *“Tal como el archivo excede a lo “vivo” (ya que perdura), el repertorio excede al archivo. El performance “en vivo”, no puede ser capturado, o transmitido a través del archivo. Un video de un performance no es la performance, aunque generalmente viene a reemplazarlo como objeto de análisis (el video es parte del archivo; lo que se representa en el video es parte del repertorio). Pero eso no quiere decir que la performance, como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo, desaparezca. Los performances también se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, es mediatizado. El proceso de selección, memorización o*

⁶³ Ledo, A. (fecha de última consulta 10/10/2015). *Sobre la performance y el arte participativo en la institución. Algunos ejemplos en el marco*. Disponible en: http://chamalle.webs.uvigo.es/documentos/5_ANL_Conferencia_Agar_ESP.doc.pdf.

⁶⁴Taylor, D, et. al, (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de cultura económica. Disponible en: http://www.celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf. México.(fecha de última consulta 10/10/2015).

*internalización y transmisión ocurre dentro de sistemas específicos de representación a los que a su vez ayuda a constituir. Muchas formas de actos corporales están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento”.*⁶⁵

Alicia Murría, en un intento de aproximación a las transformaciones del arte en el seno de las nuevas configuraciones tecnológicas, apunta: “(...) señalaba M. Clot cómo la fotografía ha sufrido un proceso extrapolable al experimentado por los dispositivos tridimensionales, en referencia al ensayo ya clásico de Rosalind Krauss sobre la escultura en el campo expandido, remarcando cómo desde la década de los 70 la fotografía ha experimentado una serie de cambios, ampliaciones y expansiones de formas y contenidos, de procesos y mecanismos que han contribuido a modificar sustancialmente tanto lo que hoy en día entendemos como una fotografía como la utilización que de ella hacen fotógrafos y artistas en general”, colaborando en la difuminación de los esquemas que tradicionalmente han servido para diferenciar y caracterizar unas disciplinas artísticas de otras, y contribuyendo en gran manera a una resignificación de las ideas en torno a la crisis de la representación. Un proceso similar ha venido a instaurarse en el campo del video.⁶⁶”

2.4.2. La fotografía en la Performance

Los pintores franceses de mediados de siglo, que empezaron a pintar paisajes bajo el eslogan “pinto lo que veo” y que conformaban la Escuela de Barbizon, a mediados del siglo XIX son, posiblemente, precedentes de las ideas artísticas modernas.

En aquella época, el arte se basaba en la construcción de artificios y no simplemente en mirar una cosa y decir "esto es lo que hay", por lo que esta obviedad era muy provocadora. Si situamos esto en la época del desarrollo de la fotografía, entenderemos por qué se discutió largo tiempo si la fotografía era o no era un arte. Al fin y al cabo, lo que hacían los pintores de Barbizon era precisamente eso: escoger un punto de vista, un encuadre y enseñarlo. La fotografía era un simple calco de imágenes a través de sistemas químicos, después de haber seleccionado un encuadre, una iluminación y haber utilizado una óptica junto con un tiempo de exposición lo que no tenía una gran dificultad manual ni de composición. El debate sigue abierto, aunque casi de manera inversa: se debate si la fotografía puede ser un instrumento. En la actualidad, todo el mundo asume que la fotografía es un arte, pero asombrosamente su calidad de instrumento documental decae a medida que se consolida como tal. Las fotografías, de hecho, llegan a los museos como objetos de arte.

Joan Casellas se expresa sobre la relación entre fotografía y acción de la siguiente forma: "*Que la fotografía no pueda sustituir a la acción no es equivalente a que no la explique de alguna manera, de hecho nada existe aisladamente, ni la propia acción en este caso y todo se interrelaciona. Resumiendo, desde mi punto de vista, la fotografía resulta más insignificante en la acción en la medida que esta es pseudoescénica o teatral, y más efectiva cuando opera como procedimiento de arte conceptual*".⁶⁷

⁶⁵ Taylor, D. ref. 64.

⁶⁶ Krauss, Rosalind. (1979) *La escultura en el campo expandido*. Editorial Paidós. Barcelona. Disponible en: <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf> (fecha de última consulta 10/10/2015).

⁶⁷ Casellas, Joan. (2003). *El archivo Aire como idea*, en *VVAA Aproximacio a l'arxiu Aire*, Girona, Fundació Espais. (cat) pag.14.

Según Casellas, la fotografía parece un soporte ideal para la Performance al ser un dispositivo de registro reproducible en medios impresos, un vehículo necesario que permite procesar la presencia de la Performance, comunicar sus sentidos y que se constituye en elemento intelectual que interacciona con la acción, sea ésta o no realizada ante los espectadores convocados para la acción. Casellas, huyendo del esteticismo que afecta a la fotografía desde los años 80 y recuperando su función crítica para los artistas de concepto, apela a la facilidad de acceso de la fotografía en un espacio impreso o en un dispositivo documental, ámbitos en los que, por extensión, también opera la Performance y que, en beneficio de los grandes formatos pictóricos, había usurpado el mercado. El archivo *Aire* es una de las mejores herramientas para conocer el trabajo de performers como Esther Ferrer, Bartolomé Ferrando, Nieves Correa y el propio Joan Casellas.

Las performances de estos artistas, caracterizadas durante años por su no institucionalización, han hecho críticas importantes al respecto en cuanto a su carácter eternamente emergente y a su carácter endogámico. Estas autocríticas desvelan el malditismo estructural del arte de acción, que parece querer reservar por siempre jamás su carácter de anticomercial, mientras que al mismo tiempo busca un reconocimiento artístico que le abra las puertas de las instituciones artísticas.

En nuestro contexto investigador, sin embargo, esa institucionalización tendría una contrapartida muy positiva si consigue motivar una reflexión seria y mantenida en el tiempo sobre los objetivos del arte de acción y sus criterios de actuación.

Las fotografías son consideradas, por estos artistas anteriormente nombrados, un soporte y un buen medio para documentar las performances, constituyendo en ocasiones la base de muchas de las acciones, aquello por lo que son remuneradas y que permite a los artistas del arte de acción vivir sin tener que comercializar objetos producidos. El dispositivo de registro que constituye la fotografía puede ser archivado o enviado en forma de postal para expandir la presencia de la Performance, pero nunca colgará sobre las paredes de una galería o museo.

El arte no es un instrumento documental, sino un sistema de comunicación con un carácter independiente. En los 80 se desarrolló una fotografía artística que cuestionaba la supuesta realidad fotográfica en cuanto documento, lo que sentaría la base para que la fotografía fuera creíble. Este cuestionamiento, que también cuenta con su base crítica, está potenciado por la necesidad que la institución artística tiene de fomentar el objeto emanante frente al instrumento didáctico.

En la Performance la fotografía es un instrumento documental puesto al servicio de la acción. Es el documento por excelencia, pero sin duda hay otros muchos que también ayudan a transmitir o comprender la acción, como, por ejemplo, los documentos escritos, explicaciones previas o posteriores, los restos o los objetos utilizados por la acción... Pero también tenemos la narración oral, y hay ejemplos de acciones muy conocidas de las que no hay otro resto que los testimonios de algunas personas que asistieron a ellas.

Isidoro Valcárcel, al ser entrevistado por Fernando Baena, habla sobre la difusión de una Performance a través del boca a boca: "*(...) a la vez que no soy partidario de la documentación que transmite un hecho que ocurrió, también soy partidario, creo que te lo he dicho antes, del hecho de poder decir esto ha pasado, y que tenga la misma vigencia que si hubiese estado presente. Yo defendiendo la difusión a posteriori (...)*"⁶⁸.

Los documentos orales también tienen el carácter de documento y, aunque se podría discutir largamente sobre ello, la narración equipara su efectividad con la de una buena fotografía.

⁶⁸ Baena Baena, F.J. Ref. 30.

Incluso más, a veces, porque la fotografía no siempre funciona perfectamente, al igual que el video, pues no siempre la suma de mayor información resulta en mayor comprensión de las cosas. Incluso al contrario. La fotografía reduce gráficamente la realidad exterior sobre el plano y la hace comprensible en aquellos aspectos que focalizamos.

Este planteamiento se divide en ocho apartados: el primero sería el documento explicativo que explica lo que allí sucede más o menos por sí solo. El segundo, el documento intuitivo, que es el que no explica exactamente lo que allí sucede, pero que produce una sugerencia. El tercero, la secuencia documental, que es una parte muy importante de la fotografía de acción, donde se encontrarían el cine y el vídeo. El cuarto, la fotografía dentro de la acción o la fotografía como objeto complementario. El quinto, la foto-acción como una modalidad específica. El sexto la acción-impresa como objeto, los carteles, las postales y otras cuestiones relacionadas con la fotografía con relación a la difusión de la acción. El séptimo la foto-reinterpretación. Y finalmente, como octavo, la foto-reconstrucción.

La fotografía *Salto al vacío*, que aquí muestra a su autor, Yves Klein, saltando al vacío, es un icono del arte contemporáneo. Esta fotografía inaugura varias cosas dentro del arte de acción, tales como, de alguna manera, el arte conceptual de forma inmediata con un movimiento específico, no con intuición duchampiana. Tras esto se desencadenan una serie de actividades y actitudes artísticas en toda Europa, América y Asia, que más tarde fueron denominadas arte conceptual. Ésta es la primera propuesta concreta, específica, o, en todo caso, una de las primeras.



Salto al vacío, de Yves Klein, 1960.

Yves Klein, de alguna forma muy específica, es el primero que nos plantea cosas conceptuales. También es ejemplo de foto-acción, ya que es un fotomontaje, aunque en su día pretendió ser un documento. Este autor practicaba el judo, llegando a publicar libros y dedicarse de manera profesional a este deporte. Esto le llevó a Japón, donde la idea japonesa del vacío le fascinó y se convirtió en el tema exclusivo de sus obras cuando se dedicó al arte. Expresaba el vacío de muchas maneras, siendo una de las más conocidas sus pinturas monocromas, generalmente azules, en un tono que después patentó como Azul Internacional Yves Klein. Parece ser que en esta obra sí saltó realmente al vacío, pues como era judoka sabía caer adecuadamente y quería comunicar el fenómeno de estar en el aire. Sin embargo, en las dos ocasiones en que lo realizó en público, se hizo daño y no tuvo la asistencia de público, esos testimonios que después representarían documentos vivientes, que hubiera deseado. Especialmente él esperaba que acudiese el famoso crítico francés Pierre Restany. En resumen: el crítico no vino, se hizo daño y además no consiguió ese prestigioso documento testimonial. Además, la fotografía conseguida no era muy buena, así que al final comprendió que era más importante poder transmitir o comunicar la idea que tenía en la cabeza, que el salto real, lo cual hizo a través de un fotomontaje.



Aquí tenemos el fotomontaje. En la primera fotografía, evidentemente, salta, pero hay un grupo de gente con una tela para evitar los daños. La segunda es simplemente la calle vacía desde el mismo punto de vista. El resultado es un montaje en una sola foto, lo que es el primer ejemplo de foto-acción, pero esta fotografía tiene otra característica que la hace histórica: Yves Klein, en octubre de 1960, participó en el Festival Internacional de Arte Experimental realizando una imitación del popular periódico "Dimanche", en el que desarrollaba toda su ideología artística y en cuya portada se reproducía esta fotografía. A modo de noticia se decía: "*Por fin el hombre en el espacio*". Esto se distribuyó por todo París, convirtiéndose por ello en una intervención urbana. Además, estaba construyendo una de las primeras foto-acciones para ser publicadas. En este ejemplo podemos observar cómo una imagen aparentemente simple puede tener muchas virtudes y posibilidades.

Una imagen muy diferente, en los años 40, es la de Jackson Pollock en el acto de pintar. Este artista hacía lo que se llamaba action painting, o sea, pintura de acción. Construía grandes telas de superficies indefinidas con unos botes que goteaban e iban escupiendo pintura sin una composición premeditada y en las que se podía, de alguna forma, "entrar". Siendo considerado el pintor más importante de este movimiento a mediados de los 40, la revista Life Magazine, muy influyente en todo el mundo, publicó un reportaje sobre él. Para el tema que nos ocupa, lo

importante de esta fotografía es que fue el inicio de una carrera como artistas de acción para mucha gente posteriormente.



Jackson Pollock pintando (action painting) en su estudio. Fotografía de Hans Namuth.

Allan Kaprow, padre del happening, escribió un ensayo sobre J. Pollock reconociéndole como padre de la acción, algo muy paradójico en cuanto que, por concepto, nadie podía estar más lejos de la acción que Pollock, quien sólo pensaba en hacer un cuadro y colgarlo en una galería, sin ningún interés en el arte procesual o el arte efímero, aunque estas fotografías influyeron en esa dirección a muchos artistas jóvenes. Esto es importante como reflexión sobre cómo los documentos no sólo ayudan a comprender una obra, sino que pueden generar otra obra y otras ideas. Nuestros trabajos pueden generar ideas muy alejadas de las que pretendíamos promover. Las fotografías de este caso tuvieron gran influencia en Japón, donde, al principio de 1956, el grupo Gutai, de Osaka, comenzó a hacer un tipo de arte expresionista al estilo de Pollock, pero interpretando su obra desde estas fotografías. Por tanto, lo importante era el proceso de la obra, que después se destruía automáticamente. Lo que les interesaba era el gesto y la acción que sucedía al pintar.

En el primer ejemplo existe una voluntad específica de usar la fotografía mientras que en el otro la fotografía se convierte en un instrumento casual absolutamente inconsciente del fenómeno que después crearía, pero ambos son documentos muy importantes e históricamente reconocidos.



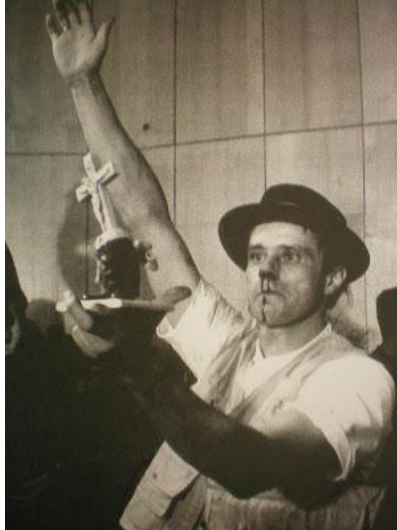
Murakami Saburo atravesando 40 pantallas de papel en 1955.

Para Saburo Murakami, del grupo Gutai, lo importante era la acción y no lo que quedaba. Por ejemplo, en este caso atravesaba pantallas de papel, lo que también estaba muy vinculado a la tradición de las paredes de papel de arroz en Japón. Es uno de los que reconocía la influencia de esas fotografías en su trabajo.



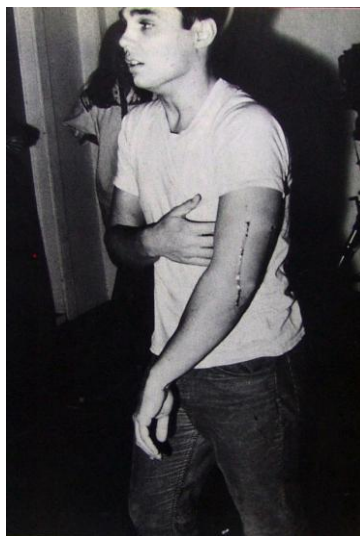
Claveteo de las teclas de un piano, de George Maciunas, 1962.

En el año 1962 George Maciunas realiza una Performance consistente en clavetear las teclas de un piano. Estas fotografías que hemos visto, la del japonés y la de Maciunas, pueden ser documentos explicativos, ya que ambas explican por sí solas lo que se hizo ese día o ayudan muy fácilmente a ello.



Joseph Beuys, 1964.

En la acción mostrada en esta fotografía de 1964, Joseph Beuys fue agredido físicamente por un estudiante en medio de los disturbios causados tras tocar un piano relleno de caramelos, hojas secas de encina y detergente, y la audición de un discurso de Goebbels anunciando la guerra total. Podemos verlo ensangrentado, con la mirada extraviada y desafiante, el brazo derecho levantado, su uniforme de artista público –chaleco y sombrero de fieltro-, y la mano izquierda sosteniendo un crucifijo con soporte extensible, entre víctima, mesías, profeta o simplemente chamán. La fecha es el 20 de julio de 1964, clave por ser el vigésimo aniversario del atentado fallido contra Hitler perpetrado por la oposición interna del Reich. Con ese acto, Beuys se coloca de manera simbólica en la línea de los “exorcizadores” del infierno, y se ofrece él mismo como exorcista-víctima. Tuvo la intuición de hacerse la fotografía y continuar con su trabajo sin detenerse, comprendiendo que ese añadido de violencia, esa sangre que surgía por sorpresa de su cuerpo, enriquecía la obra en vez de estropearla. La imagen sería otro tipo de documento, ya que aun cuando no explica la complejidad de la obra de Beuys, sí que es una explicación intuitiva que le da una intensidad de lo que podría estar sucediendo ahí.



Chris Burden, *Shoot*, 1971.

El artista norteamericano Chris Burden se hizo disparar una bala en el brazo en 1972, como protesta por la guerra de Vietnam. Burden defendía que la guerra estaba agrediendo a los propios norteamericanos sin que estos se dieran cuenta, y para hacerlo visible se hizo disparar. Esta fotografía no explica la acción ya que pertenece al después, pero es muy intensa. Se trataría de un documento intuitivo.



Orlan, Performances-operaciones de diferentes épocas.

Como secuencia documental tenemos las fotografías de las performances-operaciones de la francesa Orlan. Estas fotos nos muestran los diferentes momentos que se han dado en la acción de modificar su rostro hasta llegar al resultado o final. Mientras Picasso disecciona el canon de belleza clasicista y fragmenta los cuerpos de sus modelos a través de la representación simbólica de la pintura, Orlan modifica su cuerpo real a través de operaciones quirúrgicas. La secuencia documental es un instrumento importante dentro de la explicación de la acción, aunque a veces es porque el fotógrafo no está advertido de lo que va a suceder y otras veces es que el fotógrafo, legítimamente, se interesa más por otros aspectos de lo que acontece en ese momento y puede preocuparse más por explicar su propia visión artística que por explicar la del accionista objeto de sus fotografías.

No moverse del sitio y, a ser posible, mantener no sólo la secuencia, sino también la relación con el espacio donde se desarrolla, es la mejor forma de explicar una acción. En este sentido es el accionista quien debe dirigir la mirada del público, que es la que ha de adoptar el fotógrafo. En este sentido algunos artistas luchan decididamente contra el documento, a veces por desconocimiento del medio (cosa que después lamentan, incluso les enfurece) o como actitud ideológica. El artista de acción tiene la oportunidad y la responsabilidad de establecer las pautas de relación con los asistentes y con los documentalistas, algo que en el caso de Orlan se cumple de principio a fin.

La fotografía dentro de la acción, es decir, como herramienta, es el caso de esta obra de Gertz, artista alemán dedicado a la acción en los años 70. En una de sus performances se situó junto a una fotografía de sí mismo a tamaño natural en plena calle. La gente no lo miraba a él sino a la fotografía. Parece que la gente prefería mirar la foto.



Günter Brus, *Malerei- Selbstbemalung- Selbstverstümmelung*, 1965.

Günter Brus es un artista del grupo de accionismo Vienés al que ya hemos mencionado en el apartado correspondiente, grupo cuyas acciones orgiásticas incluían actos sexuales, sacrificios animales y el uso de su sangre y vísceras. En sus acciones era fundamental la experiencia ritual y aunque en sus declaraciones daban un aspecto secundario alejado de la esencia de su trabajo a los documentos, en realidad fueron de los que más y más minuciosamente usaron la fotografía documental y la foto-acción, esto es, acciones exclusivamente pensadas para el resultado fotográfico y que a veces no tienen sentido o posibilidad de ser realizadas en vivo.



Eye Body, Carolee Schneemann, 1963.

Carolee Schneemann, norteamericana relacionada con los accionistas vieneses tanto en el sentido orgiástico como de interés por la fotografía, introducía un cierto elemento cómico al revolcarse entre pollos fritos y salchichas, que sustituían a los corderos y ocas. Como G. Brus, produjo muchas foto-acciones.



Nieves Correa, *El artista perplejo*, 2002.

Continuamos con la foto-acción de Nieves Correa para el proyecto *Wanted*, que incluía tres artistas más y que se publicaría en forma de cartel. Esta foto-acción se realizó para *Aire*. Se trataba de realizar una acción comprensible en una sola fotografía de estudio con un primer plano y fondo gris o negro y que posteriormente sería publicada en formato postal. Nieves recogió su pelo y situándose de perfil se chupo el dedo pulgar con la palma abierta donde aparecía un signo de interrogación y el título *El artista perplejo*.

Ahora entramos en otro tipo de fotografía, que es la foto acción para ser impresa, como objeto, como cosa que puede circular con independencia, de manera muy diferente y entre muchas personas. Bartolomé Ferrando ha sido uno de los que más han trabajado el tema de la foto postal en España y ha tenido una gran importancia e influencia de los artistas de los 90. La foto anterior, de Nieves Correa, y la siguiente, de Bartolomé Ferrando, entran igualmente en el grupo de acción-impresa como objeto.



Trabajo en el que Bartolomé Ferrando reproducía sus acciones en postales.

Para finalizar su conferencia sobre la comunicación del arte de acción a través de la fotografía, y queriendo mostrar el uso de la fotografía de acción como reconstrucción de la acción, Joan Casellas comentó que muchas veces las fotografías son fallidas, lo cual no constituye un impedimento para que se pueda continuar transmitiendo la idea. Él, personalmente, estaba muy interesado en publicar una Performance de la que no existían fotografías ni vídeos, así que repitió fotográficamente la situación, cuya acción consistió en masticar una postal de la Gioconda y mostrar al público el resultado. Para reconstruir la acción solo tuvo que fotografiar una mano mostrando la postal entera y la siguiente mostrando la bola de papel masticado con el

título *La Gioconda masticada*; produciéndose así mentalmente el salto de la imagen que falta, el acto propiamente dicho de masticar. Estamos ante una foto-reinterpretación.

En el intento de transmitir lo que allí sucedió, la fotografía de una Performance crea una nueva realidad, que es la propia realidad de la fotografía y es una continuidad de la acción, incluso una modificación. Podemos conocer mucho el trabajo de nuestros contemporáneos, pero, dado que no podemos estar en todas partes, la mayoría de acciones las conocemos sólo a través de documentos. Muchos de los trabajos pasados los conocemos a través de fotografías y, a veces, sucede que éstas son mejores que la acción, ya que hay acciones que cuando se ven no resultan tan sugerentes, tan performáticas, no cuajan bien o son muy visuales y la imagen fotográfica es muy potente. La fotografía, en todo caso, es una continuación de la acción y una modificación, o sea, es una nueva acción.⁶⁹

Nos genera fastidio, generalmente, que la fotografía no explique todo, pero debemos mirarlo de manera distinta. Incluso aunque la foto esté movida, siempre explica algo, siendo muy difícil que no haya nada, pues muchas veces, esta foto movida sugiere más que si hubiese estado quieta. Así, los defectos se transforman en virtudes comunicativas o expresivas. El problema de la realidad es que es como el tiempo: podemos hablar de pasado, de futuro o de presente, pero no podemos detenerlo. El tiempo es algo más complejo.

¿Qué razón puede haber para pretender documentar un arte que, en su esencia, es efímero y cuya fuerza se sustenta en la experiencia directa? Esto puede responderse con otra pregunta: ¿es eso posible? ¿Realmente alguien cree que la fotografía o el vídeo tienen capacidad para clonar la acción viva y mantenerla suspendida en algún tipo de formol documental? No es posible. Ni siquiera las personas presentes experimentarán la misma acción, ya que cada uno posee distintas informaciones previas, está en un estado de ánimo diferente o sigue el acontecimiento con mayor o menor comodidad, lo que conlleva que cada uno reproducirá la acción a su manera y con puntos de vistas diversos. Al igual que el fotógrafo, que es un espectador con prótesis. Entonces, la pregunta es: ¿es legítimo que los asistentes a una acción lo cuenten después a terceros? Una acción es un acto efímero, pero ¿la convierte eso en una cápsula hermética, en una experiencia de la que nada pueda trascender fuera de su momento? La documentación fotográfica opera en otro plano. Como les pasa a las historias de Fluxus y ZAJ que son contadas por las personas que las vivieron, es un signo de lo vivido, una interactuación que implica algo de creación autónoma. El fotógrafo, como persona que es, puede ser un amigo, un crítico, un propagandista o un distraído creador autónomo, dependiendo del trato previo, la relación... Si solo consideramos como conocimientos válidos la memoria de las acciones en las que estuvimos presentes, la perspectiva que podemos tener del arte de acción será muy limitada, puesto que los signos desplegados por terceros en forma de textos, memorias, restos de acción y, por supuesto, vídeos y fotos, nos dan acceso al discurso de la acción y su historia, su proceso.

La cuestión final es cómo “vemos” el arte de acción; si como experiencia mística que no puede sufrir ninguna distorsión de obra, palabra o pensamiento, o como un proceso comunicativo y creativo abierto. Sabemos con seguridad que la ampolla que Duchamp regaló en 1919 a Walter Arensberg con la inscripción *Aire de París* contenía, efectivamente, aire de esa ciudad, pero esto no puede afirmarse rotundamente de las 300 réplicas que realizó para su *Boite en valise*. Eso importaría poco, puesto que lo que Duchamp introdujo realmente en esas ampollas fue una “idea”. Las fotografías de Performance que podemos ver en exposiciones de galerías y museos funcionan así: son representaciones de acciones más que un cuerpo, aunque también son un cuerpo (problemático en cuanto que compartido). Aunque el trabajo tenga una base contextual y se apropie de lugares y personas próximos, que participan de manera activa o pasiva, e incluso estando ajenas al acontecimiento, cuando el artista crea una situación de acción genera una obra

⁶⁹ Casellas, Joan. (Del 11 al 14 de diciembre de 2002). *Comunicación del arte de acción a través de la fotografía*. Conferencia de Joan Casellas. Encuentro Perfo-Puerto, Valparaíso, Chile. Del 11 al 14 de diciembre de 2002.

de la que es autor y propietario intelectual, pero ¿es además propietario de todas las imágenes que esta situación pueda generar por terceros, tanto gráficamente como literariamente? sea profesional, crítico, amateur, historiador o público aficionado, el fotógrafo está en ese campo de captar y reelaborar las imágenes que allí se despliegan y contarlas a los demás. Curiosamente, la elaboración de un texto goza de mayor prestigio al de la elaboración de una imagen fotográfica, ya que nos parece que el texto emana completamente del escritor mientras que la fotografía sólo parece captar una proyección exterior, pero en el ámbito de las artes plásticas o visuales, donde se sitúa el arte de acción, una fotografía es una imagen-objeto fiscalizable en lo económico y problemática en lo que se refiere a su autoría. Si la relación es clara y en términos de igualdad y respeto mutuo, todas las posiciones son válidas. Esto es, el artista de acción puede pedir no ser fotografiado por nadie, o sólo por quien sea contratado a tal efecto, pero no puede pretender fiscalizar a posteriori las fotografías realizadas por terceros libre y abiertamente y sin impedimentos previos. El teatro tiene este asunto de las fotografías muy regularizado, así como el punto de visión del espectador en el patio de butacas, los sistemas de iluminación etc., pero, en principio, el arte de acción es otro asunto y otra situación, otro punto de vista.⁷⁰

2.4.3. Del no registro y venta de la Performance.

Uno de los primeros ejemplos en los que una institución obtiene una Performance adquiriendo sólo instrucciones escritas, sin ningún objeto físico es la compra por parte de la Tate Gallery en 2005 de la pieza *Time*, de David Lamelas, por 20.000 libras. Este es un ejemplo del desarrollo del mercado de las artes efímeras sometidas a becas, premios, patrocinios o becas, de la institucionalización absoluta de un medio subversivo, libre de las leyes del mercado e imprevisible. En 2007, el MARCO (Museo de arte contemporáneo de Vigo) solicitó, y obtuvo, el préstamo de esta obra. Siguiendo las instrucciones para su representación, fue activada bajo la dirección del artista el día 19 de octubre de ese año en el exterior del museo, en la calle Príncipe, durante la inauguración de la muestra *Tiempo al tiempo (Taking Time)*.⁷¹ A continuación, detallamos estas instrucciones:

Esta pieza puede ser activada un máximo de tres veces durante las veinticuatro horas que dura un día. En el contexto de una exposición, debe considerarse un evento permanente durante el tiempo de la muestra. La pieza puede ser activada en el espacio interior o exterior. Una línea debe extenderse por el suelo, usando cinta adhesiva o tiza. La longitud de la línea dependerá del espacio, con un mínimo de 8 metros para aproximadamente 20 personas; puede ser paralela a la pared o discurrir en diagonal. La fotografía de la presentación original se puede exhibir en el espacio. Un aviso debe indicar en qué momentos la pieza será reactivada. Se invita a un número de visitantes a que participen en el evento. Los participantes permanecerán quietos sobre la línea, hombro con hombro, orientados todos hacia el mismo lugar. Se les explica el significado y el funcionamiento de la obra. La persona señalada como primero de la línea da la salida y, al minuto, se lo pasa a la persona siguiente en la línea. La persona recibe el tiempo, lo guarda por 60 segundos y entonces se lo pasa al participante siguiente. Así sucesivamente hasta que alcanza la última persona de la línea, que después de 60 segundos anuncia el final. Todos los participantes deben permanecer en la línea durante todo el evento. El tiempo puede ser anunciado en cualquier lengua. Declaración del artista: Trata sobre temas sociales. Podemos

⁷⁰ Casellas, J. (2012). *Performance versus fotografía y viceversa*, Revista efímera, Vol. 3, nº 3. Disponible en: <https://archivoyafectos.files.wordpress.com/2014/03/joan-casellas-articulo-ef3.pdf> (fecha de última consulta 10/10/2015).

⁷¹ Tomamos prestado el término acuñado por Rosalind Krauss, interpretando que “*las categorías como la escultura y la pintura fueron esmagadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa*”.

Así, artistas como Joseph Beuys, Rebecca Horn, Eva Hesse, Michael Asher, Joan Jonas, Bruce Nauman, Daniel Buren, Vito Acconci o Michael Snow compartían espacio en el museo.

proceder de distintas culturas, ser de distinto color o religión, pero todos compartimos el tiempo único del presente.

David Lamelas siempre trabajó con la representación del tiempo y el espacio que permanece dentro de la escultura y, desde su creación en 1970, *Time* es una obra fundamental en su trayectoria. La pieza no deja de ser una intervención en la arquitectura que rodea la acción. “*En el momento en que cada uno posee el tiempo, no sucede nada más*”, afirma el artista en una entrevista. “*Me alegro de que la compraran, porque no compraron un objeto, ni una escultura ni una película, significa que conseguí lo que pretendía: ser capaz de producir una obra que existe como concepto más que como objeto. Creo que una de las cualidades del arte es que atraviesa el tiempo y permanece vivo durante años. Especialmente esta pieza que se podrá reactivar en 3010. Trata sobre la inmortalidad de los conceptos o la inmortalidad del arte*”.⁷²

Más o menos 20.000 libras fueron pagadas por un coleccionista por tener sexo con Andrea Fraser, quien protagonizó así la pieza *Untitled* en 2003. Fraser negoció las condiciones a cumplir por parte del coleccionista antes de alquilar su cuerpo: que fuera joven, soltero y heterosexual. El resultado fue un video de la acción y cinco copias en DVD para fines comerciales, de las que la primera quedó en manos del coleccionista y las restantes fueron destinadas a la venta. En sus performances y en su “crítica institucional”, Andrea Fraser considera la institución tanto sujeto como objeto, asumiendo distintos papeles. *Untitled* cambia el punto de vista de su investigación desde las condiciones económicas y sociales hacia una esfera mucho más personal, poniendo el énfasis en los términos de relaciones personales, así como en los contractuales intercambios económicos. Elegimos a Fraser como ejemplo del registro en video de las prácticas performativas, como ejemplo de convivencia entre la acción, exhibición y distribución. En un artículo publicado en la revista *Artforum*,⁷³ RoseLee Goldberg se reafirma en su postura: “*no es imprescindible estar ahí. Las fotografías de una performance no son solamente vestigios del evento único*”. *Es cierto que aquella documentación aportaba muchas pistas sobre el contexto en el que se desarrollaba la acción, una “mina de información”*.

2.4.4. La telepresencia en la Performance.

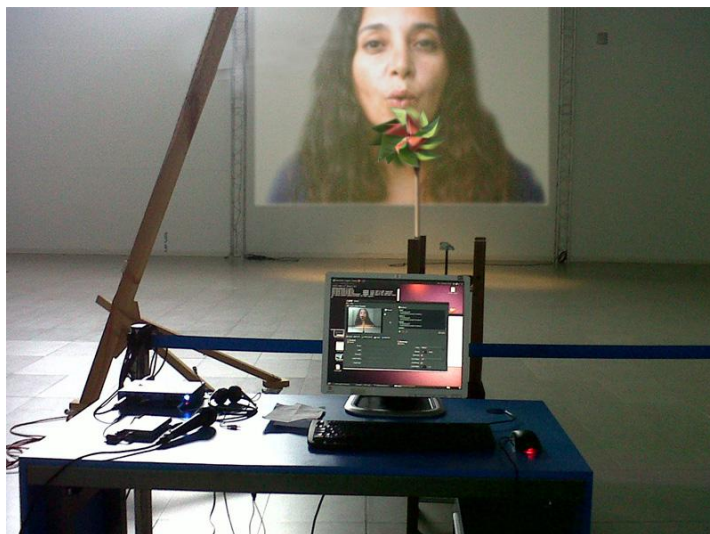
La tecnología de la videoconferencia vía red mundial de computadoras hace posible este lenguaje artístico; se trata de cuerpos descorporificados que se comunican, se mueven, se encuentran en la red mundial de computadoras: presencias espectrales capaces de Performance, acción, interlocución.

Son varios los elementos estéticos de la Performance: el artista, la obra, el público... y, desde luego, el tiempo. Una condición insoslayable de una Performance es que es una obra efímera, fugaz. Los registros, que pueden hacer que esta obra perviva, de alguna manera, en el tiempo o las memorias, apenas son un reflejo sombrío, un eco apagado de un placer que queda estancado para siempre. Los registros siempre serán registros y, por ello, aunque a veces puedan tener leves resonancias, siempre estarán semimuecos, faltos de vida plena. La Performance estará irrefutablemente concluida, siendo únicamente el recuerdo del aliento de la carne del nosotros originario lo que se conserve. Sin embargo, la Performance, que como norma general se da en un tiempo real, es decir, en vivo y en directo, se ha visto transformada, gracias a la tecnología del vídeo, en algo que sufre una mediación, en algo apenas vivo y que ahora llamamos video-

⁷² Lamelas, David, (fecha de última consulta 27/02/2009). Disponible en: <http://www.tate.org.uk/tateshots/episode.jsp?item=14528> (fecha de última consulta 27/02/2009).

⁷³ Goldberg, RoseLee, (abril 2004) *Performance Anxiety*, *Artforum*. Disponible en: <https://www.questia.com/magazine/1G1-116144959/performance-anxiety-roselee-goldberg-on-historicizing>

Performance. Por su naturaleza, nos encontramos con la imposibilidad de que el público, los espectadores, se conviertan en co-autores o sean parte de la obra, frustrando el deseo de presencia y reduciéndoles, con todas las implicaciones psicoanalíticas, a “ser”.



Telepresencia en la que una mujer sopla y el objeto que está al otro lado de la pantalla no lo nota físicamente. El molinillo de viento no se mueve.

La tecnología que ha hecho posible la existencia de Internet y, gracias a esta red de redes también las videoconferencias, ha hecho viables muchas cosas. Entre ellas, ha hecho posible este lenguaje artístico, despojando de su corporeidad, de su dimensión física, a los cuerpos que se mueven, se comunican, como espectros capaces de acción y de interlocución (en definitiva, de Performance) y se encuentran en esta red mundial de computadoras

Como se menciona en el apartado de esta misma tesis referido a la Video-performance, la exigencia de interactividad convierte a Internet en una red de información, más que de comunicación, puesto que la comunicación implica esa interactividad que se da en un diálogo, el cual se verá continuamente transformado en lo “por decir” por lo inesperado de las respuestas dadas o por lo que nunca será dicho. A diferencia de esto, la información tiene un componente de pretérito, de previsión, de simple constatación, en su formación (in-forma) y no existe una apertura hacia la comunicación, siendo la televisión el ejemplo más claro de medio unilateral, cuya única capacidad es la de informar, es decir, transmitir mensajes in-forma. La comunicación, por su parte, tiene un importante componente en los elementos de-formar y re-formar.

Sin embargo, los programas informáticos que permiten la transmisión de imágenes, audio y texto en tiempo, más o menos, real hacen viable conseguir un mayor grado de participación de ese público, que se transforma en *voyeurs* y creadores, en artistas e individuos aislados enlazados a la red, siendo todos ellos, simultáneamente, creadores. A pesar de la aspereza que tiene una pantalla, de la diagramación y de que el espacio generado por otros, es decir, el software de las utilidades o aplicaciones para teleconferencia, no es en absoluto artístico en su aspecto formal, ni en su concepción, está claro que es posible el encuentro en la Performance a través de una telepresencia. Dicho encuentro implica que el nosotros originario participe de una manera efectiva, permitiendo así el disfrute, con plenitud sensorial, del otro, de su carne, de los otros, del mundo y, consiguientemente, con capacidad para el sentimiento, la sensibilidad (aisthesis). En fin, capaz de arte.

Gracias a la televisión, ya no éramos una masa de individuos, sino que pudimos añadir otro adjetivo y nos convertimos en una masa de individuos aislados. Pero, puesto que el encuentro virtual resulta cómodo gracias a que puede producirse en un momento cualquiera, en el silencio y en la intimidad, ahora nos hemos convertido en una masa de internautas aislados que entablan relaciones de amistad con personas que viven en nuestras antípodas. De alguna manera, estas amistades nos saturan, haciendo que sea menos probable dilatar los potenciales encuentros reales con la excusa de que “tenemos un encuentro programado en la red”. Así pues, la masa de individuos aislados se convierte en una masa de individuos mucho-más-aislados, intercomunicados, pero no en contacto tangible.

Paradójicamente, el espacio cotidiano parece extraer al otro del espacio virtual, haciendo que el diálogo en Internet sea entrecortado y que la comunicación evolucione de manera sincopada y con grandes encuentros. Estamos siempre allá-aquí a la vez que no estamos aquí-allá, pues nadie se va ni nadie llega, eliminando la urgencia en la comunicación virtual. La presencia es algo que se exige en la teleperformance, y la telepresencia, aunque a causa de las diferencias horarias nos parezca tosca, se nos muestra como algo real, casi-presencia, casi-apta para palparse.

Una comunicación de imágenes y textos fragmentados, en la que lo que se percibe es lo no-vivo, donde no hay sol, pájaros ni olores ajenos a los propios y lo que más se hace es vagar, imposibilita adentrarse en la contemplación desde un punto de vista privilegiado, ya que las cámaras reducen extremadamente esa capacidad, así como tampoco podemos, de manera real, comulgar carnalmente con las zonas erógenas de lo sensible. No obstante, la Performance en telepresencia, que nos deja poco tiempo para vagar, sí nos da la posibilidad de acceso a la contemplación y la comunicación, posibilidad de introducirnos en el centro del deseo del otro y en el deseo que se manifiesta en sí, relegando al olvido los hedores, los ruidos y el frío en favor de una comunión virtual.

Aún cuando es posible mantener relaciones a distancia con Internet, la imposibilidad del uso del tacto, del olfato... convierte en incompleta la experiencia corporal en la telepresencia, haciendo de ella una experiencia fantasmal, de baja calidad y sin carne y de la que están completamente ausentes posibles secreciones y contaminaciones. Esa es la razón de que algunos autores lo consideren como algo negativo, a pesar de que las cartas escritas y remitidas por correo que han permitido las relaciones entre personas, aún sin verse en décadas, nunca han sido juzgadas en tal sentido. Es más, la correspondencia entre grandes autores es considerada como importantísima documentación. ¿Está viva esa palabra? A este respecto, Derrida afirma lo siguiente:

"Tal como vivo, el logos proviene del padre. No hay, pues, para Platón cosa escrita. Hay un logos más o menos vivo, más o menos próximo de sí. La escritura no es un orden de significación independiente: es un habla debilitada, de ninguna forma una cosa muerta: un muerto vivo, un muerto en sursis,⁷⁴ una vida diferida, una apariencia de respiración: el fantasma, el espectro, el simulacro [...] del discurso vivo no es inanimado, no es insignificante, simplemente significa poco y siempre idénticamente. Ese significante escaso, ese discurso sin gran responsabilidad es como todos los espectros: errante".⁷⁵

Dado que no es presencia física, la telepresencia es imagen espectral, aunque presencia sensible y que proviene del padre como *logos* vivo. La ausencia de padre, de origen, que es inmutable, y por ello difunta, conforma el espectro al que se refiere Derrida.

El cuerpo ausente, un espectro con capacidad de diálogo corporal y que rescata el movimiento del cuerpo solitario, se hace presente, amplificándose y reproduciéndose donde ya no será

⁷⁴ Sursis: palabra que proviene del francés. “En sursis” puede traducirse como “aplazado”, “en suspensión”.

⁷⁵ Derrida, Jacques. (1997) *A Farmácia de Platão*. Ed: Iluminuras (São Paulo).

posible sorprenderlo. Se reconstituye el gesto, el cuerpo se muestra en otros espacios que, a su vez, hacen lo propio en el monitor y todo ello es envuelto en el calor de saberse acompañado.

Las nuevas técnicas, al permitir la experimentación de lo inédito, nos provocan, a modo de cuentos de hadas, un cierto encantamiento que inhibe la capacidad crítica, por lo que es imprescindible insistir en la necesidad de un trabajo en este sentido: un trabajo crítico. Las primeras experiencias con tecnologías novedosas hacen que algunos, afectados por este encantamiento achacable a lo desconocido, lo señalen prontamente como arte, olvidando que éste debe suscitar, como pretendían Deleuze y Guattari, perceptos y afectos, o bien debe, como decía Mikel Dufrenne⁷⁶, traer un mundo en sí.



La telepresencia no será el instrumento para evaluar esta sociedad con serios problemas en la que vivimos, pero podemos esperar que, al volverse arte, genere el deseo de una presencia real, siendo capaz de transformar en presente a la persona humana y permitiendo, en la interlocución, la restitución plena de la subjetividad.⁷⁷

2.5. Antecedentes Históricos de la Performance.

La Performance, como fenómeno de expresión artística de la voluntad creativa del individuo, se relaciona históricamente con el desarrollo social de la conciencia moderna. Es a partir del Renacimiento cuando el hombre centra su vida en sí mismo, dando inicio con ello a la era de la razón. Este período se extiende y refuerza con las últimas ideas iluministas: progreso y razón, que se convierten en la vía para que alcanzar la autorrealización y experimentar placer intelectual y físico, evitando el sufrimiento mental y físico.

Como ya se ha comentado anteriormente, fue por primera vez en el ensayo de Rosenberg *American Action Painters*, publicado por Artnews en un artículo de 1952, cuando nos encontramos con el término de Performance apareciendo cierta necesidad de diferenciar el trabajo desarrollado por artistas, que en una Performance se presentan, no representan, de otros eventos o acontecimientos como el teatro, por lo que, ya a principios de los 70, fue utilizado con esta finalidad. Sin embargo, la Performance vincula su origen a una vertiente del teatro que, desde fines del siglo XIX, se rebeló contra los tratados aristotélicos. Podemos fechar el

⁷⁶ Dufrenne, Mikel, *Objet esthétique e objet technique*, in *Esthétique et philosophie*. Tome 1. Paris: Klincksieck 1967.

⁷⁷ Medeiros, M.B. ref. 60.

comienzo en 1896, cuando Alfred Jarry estrenó en París la obra teatral *Ubú Rey*,⁷⁸ estrenada el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de L'Oeuvre, en París. Este estreno marcó cambios definitivos en el teatro al renovar tanto la escritura dramática como los conceptos de puesta en escena, desde la iluminación, vestuarios, utilización de máscaras, gestualidad de los actores, etc., rompiendo así con una fuerte tradición.⁷⁹

Este desarrollo de los cambios estilísticos provenientes de periodos anteriores se acelerará considerablemente en el constante recambio de tendencias y programas. Como no podía ser de otra forma, los cambios producidos en el mundo afectaron al arte, porque los movimientos artísticos jamás han sido indiferentes o ajenos a la marcha y desarrollo de las ideas. Los cambios dramáticos que trajo el siglo XX afectarán, por tanto, profundamente a las disciplinas artísticas que heredaron las sensibilidades revolucionarias del siglo XIX.

Con la Primera Guerra Mundial, en 1914, se manifiesta la crisis de la modernidad, que se acentúa aún más cuando en 1945 explotan las bombas atómicas de Hiroshima. Las muertes masivas, el desarraigo, los campos de concentración, el desorden en las grandes ciudades, las crisis económicas, la destrucción... harán que el hombre se encuentre sin eje, sin unidad y, como consecuencia, el arte hará una lectura de ese mundo derrumbado. El Dadaísmo retomará su búsqueda por el origen y el Surrealismo al inconsciente psicoanalítico. Este último, el Surrealismo, surge por la necesidad de buscar nuevas formas de expresión de carácter efímero que querían manifestar una disconformidad con el mundo y con su terrible organización, algo que queda demostrado por el horror de la Primera Guerra Mundial.

Lo que plantean los dadaístas anula la distancia entre lo estético y lo real.⁸⁰ El dadaísmo (antecedente más cercano del surrealismo) busca la manera de alejarse de la racionalidad, y esto es lo que intenta Tristan Tzara al reducir todo al absurdo aboliendo completamente los principios que rigen la vida. Según afirma, "*estamos contra todos los sistemas, pero su ausencia es el mejor sistema*". En la práctica no se trata de una negación estricta, sino más bien un enfrentamiento directo con todo lo que limitaba al hombre, e incluso una reconciliación con todas aquellas realidades que son rechazadas sistemáticamente. En adelante, el Dadá, el Futurismo y el Surrealismo consolidarían un espíritu iconoclasta que apuntaría a las dramaturgias que menosprecian la palabra como eje del hecho escénico y que apuestan por el lenguaje corporal, los objetos y los sonidos, lo que el historiador español José A. Sánchez llama *dramaturgias de la imagen*.⁸¹

Otra rebelión también forma parte del surgimiento de la Performance: la de los artistas plásticos que desarrollan el llamado arte de concepto hacia los años 60. En éste, la idea y la provocación que esta idea ejerce sobre el espectador tienen mayor importancia que el valor formal o estético de la obra.⁸²

La Performance, forma de expresión libre, nace oficialmente en 1916. Junto al movimiento Futurista y Dadaísta reciben el nombre de Arte Conceptual, que es liderado en sus inicios por Tristan Tzara, uno de los fundadores de la corriente Dadá. Las primeras performances de los dadaístas hallaron acogida en el Cabaret Voltaire, de Suiza, en 1916. En estas se hicieron presentaciones que mezclaban poesía, música, arte plástico y acciones repetitivas que, en su conjunto, formaban un concepto. Puesto que este nuevo arte surge tras la Primera Guerra Mundial, los países que participaron en ella hacen que la sociedad encuentre una nueva manera

⁷⁸ Prieto, A. (2007). *Escenas Liminales*, Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/escenas-liminales-antonio-prieto.html> (última fecha de consulta 7/10/2015).

⁷⁹ Wikipedia, (última fecha de consulta 2/10/2015). *Ubú Rey*, Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Ub%C3%BA_rey

⁸⁰ <http://www.accionmad.org/textos/texto12.pdf>

⁸¹ Sanchez, J.A. (2014). *Dramaturgias de la imagen*, Ed. Universidad de Castilla la Mancha.

⁸² Prieto, A. (14/10/01). *Escenas Liminales*, Performancelogía, Revista cultural El Ángel, Peridico Reforma.

de manifestarse en contra de los desastres provocados por la guerra. De hecho, una de las características de la Performance es despertar una reacción en el ser humano ante lo que se percibe, lo que consigue interactuando con el espectador a través de las acciones haciendo que el público sea parte de la obra artística.

Marcel Duchamp, que abandona los pinceles y el taller y se dedica a trabajar con objetos, es la bandera del arte-objeto. Con él surge el *arte del objeto*, en el que éste va a ocupar el lugar de la representación. No trabaja con la representación, sino con los restos, los objetos. El urinario, *La fuente*, de Duchamp es la clave para interpretar este giro conceptual que llega hasta los años 80 por la necesidad de la materialidad del objeto que ocupa el lugar de la representación vacía de contenido. Como sostiene Luis Felipe Noé: “*La obra ya estaba hecha: había que dejarla allí donde se encontraba. Él, simplemente, la reconocía*”.⁸³

Duchamp tiene otra gran línea de trabajo, la acción como constitutivo del gesto artístico, que inicia con Rose Sélavy, un alter ego creado para la acción. No representa la imagen de esta mujer, sino que se presenta él mismo travestido de mujer en la galería, lo que supone que Duchamp, gran maestro de la posmodernidad, produce esa gran escisión, nueva en la historia de la humanidad, ya que hasta ahora no se podía pensar en el cuerpo del artista como materia de su imagen. Duchamp, en esa galería, no *representa* una obra, sino que *se presenta* como otro.

La crisis de los lenguajes plásticos llega a un punto sin retorno tras la Segunda Guerra Mundial. Tras ésta, los artistas se mostraban enfadados por la muerte de seres humanos, por los familiares desaparecidos, por la destrucción. Había furia por la caída de lo humano. La Segunda Guerra Mundial y la bomba atómica hundieron el Humanismo y su representación.

Alberto Greco publica en Génova, en 1962, su “*Manifiesto Dito dell'Arte Vivo*”, en el que señala: “*El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro, sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente lo que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones*”.⁸⁴

También en la pintura se va desprendiendo la acción. Los pintores, abandonando la representación, se quedan con la *acción de pintar*, dejando de interesarles el resultado final, ya que la acción misma se convierte en el principio y el fin. Uno de los precedentes del arte de acción parece estar en unas fotografías, que tienen poco que ver con el arte efímero, de Hans Namuth en las que documenta la espectacular manera de pintar de Jackson Pollock, con una peculiar técnica del goteado, andando sobre grandes telas extendidas en el suelo. Estas fotografías se publicaron en la revista LIFE y se dieron a conocer en el mundo entero en los años 50. Aunque Pollock se fascina con su propia vitalidad y ve estas imágenes como una buena promoción de su genialidad, no otorga naturaleza artística al acto mismo de pintar. Sin embargo, la gran difusión que tuvieron estas fotografías, que enfatizan el acto físico y envolvente de pintar más que lo que se pueda estar pintando, provocarán una revelación en artistas jóvenes: la del arte de acción como proceso, donde lo importante es la acción misma, y no el resultado material, que suele desecharse al final de la acción. Pollock se esfuerza con la representación para hallar un anclaje a su crisis existencial, pero no termina de conseguirlo, ya que a veces pinta y a veces no pinta.

⁸³ Noé, Luis Felipe. (1987). *Alberto Greco*, reeditado en el catálogo Greco/Santantonin, Fundación San Telmo, Buenos Aires.

⁸⁴ Greco, Alberto. (24 de Julio de 1962). *Arte Vivo*. Movimiento Dito. Hora 11:30, manifiesto.



Silvio De Gracia.
Personal Duchamp. Derivas y subversiones.



Serie fotográfica: Evocación de Ai Wei Wei y R. Mutt
Fotos: Juan Bueno

La Performance se inserta en una de las líneas de trabajo del arte del siglo XX: la del arte contemporáneo, que sustituye la representación por la presentación, que transgrede y difumina, intentando eliminarlos, los límites entre la vida y el arte desde diferentes puntos de vista: espacial, formal, temporal y técnico.

La Performance original no representa, sino que *es*, sin que ello signifique que no pueda hablar o “decir de...”. La interpretación psicoanalítica sabe bastante de eso, según creo, pero fundamentalmente en la obra no hay, o no debería haber, pretensiones de que sea visto algo que no está allí. Es decir, que si alguien se corta la piel, se la corta. No hay ningún tipo de ilusionismo, por lo que la mayor parte de las acciones resultan decepcionantes si se comparan con el mito o el relato que hayan podido generar más tarde.

Que el artista pase a ser la obra de arte con su presencia en su obra, es uno de los aspectos que instituye la Performance.

*"Renunciando a hacerse ver a través de un objeto, es el artista mismo el que se expone (en el doble sentido que esta palabra tiene en francés), que se exhibe (coincidencia aquí entre los términos francés e inglés de exhibition), y es precisamente ahí donde la performance se separa del teatro: hay que eliminar a toda costa lo que, en teatro, como en pintura o en escultura, aparece como un rodeo por el oficio, por el dominio técnico".*⁸⁵

La creatividad era, hasta el Renacimiento, considerada parte de la intervención divina en un acto de revelación, pero con Leonardo y sus colegas surgirá la idea de la representación como parte del pensamiento proyectivo de la realidad. Ya con el Humanismo, se entra en el mundo moderno, idea que se sostiene hasta Picasso. Tras Pollock, pinta el pincel, siendo la acción de pintar cuando la pintura pinta, dejándose llevar por el impulso de la pintura... esta es la revolución⁸⁶ que permitirá o introducirá la renuncia al objeto único. Y con el tiempo han ido surgiendo otras formas de expresión que ahora se engloban en la Performance: el Fluxus, el Happening y el Body art.

Los antecedentes del arte de acción pueden ser hallados en varias épocas y autores. Para Mónica Sánchez-Argilés (2010), doctoranda de Granada con una tesis sobre Instalación en España, los

⁸⁵ Pastor, A. ref. 6.

⁸⁶ Klein, Ives, et al. (fecha de última consulta 04/08/2015). *Del accionismo en la pintura a la acción con el cuerpo. Los accionistas vieneses*, Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroOrigenes.htm>.

antecedentes más lejanos del arte de acción pueden encontrarse en rituales primitivos, paganos y cristianos, en el teatro popular⁸⁷, rituales y fiestas de la Revolución Francesa. También en el realismo de Coubert, si consideramos el derribo de la columna Vendôme como la primera intervención artístico-política moderna. Antonin Artaud también es una figura esencial en la historia del arte de acción, quien teorizó sobre el llamado “teatro de la crueldad” afirmando que el espectador debería quedar marcado, deslumbrado por la ritualización de un espectáculo teatral que explotara al máximo sus posibilidades físicas y visuales. Según Sontag (1984), las recetas que Artaud ofrece en “El teatro y su doble” (1938) describen mejor que cualquier otra cosa lo que son los happenings.⁸⁸

De manera inmediata al final de la Segunda Guerra Mundial hay dos momentos claves de la historia del arte que fueron seguidos de una síntesis y una vuelta al orden anterior y que surgieron en los Estados Unidos. El primero es la serie de fotografías con las que Hans Namuth, en 1949, documentó la forma de pintar de Jackson Pollock, figura principal de la *action painting*,⁸⁹ y que tuvo gran repercusión y difusión mundial. Esta repercusión hizo que, ya en 1951, los componentes del grupo japonés Gutai sacaran sus conclusiones y comenzaran a considerar la acción en sí misma como el valor principal de la obra. El segundo momento es la realización, en 1951 y 1952, de los *Conciertos de Black Mountain* a cargo del músico John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham y en los que se establece la importancia del azar y la yuxtaposición espacio-temporal de elementos que tienen su origen en diferentes artes añadiendo una participación, diferente a la habitual, del público. De todo esto surgieron los primeros practicantes del arte de acción, que una vez tenidos en cuenta a los futuristas y a los dadaístas, podemos también destacar a Allan Kaprow, creador del término “happening” en 1959, y a Fluxus, que será un movimiento que prestará más atención a una renovación musical que de las artes visuales y el teatro.

Recuperando formas e ideas dadaístas, los artistas del Happening, y el Accionismo vienen buscando quebrantar convenciones sociales, formales y políticas usando como herramienta el arte, del cual se cuestiona su existencia, así como la de la literatura y la poesía y presentándose como una forma de vivir y un rechazo total a toda tradición o esquema anterior.

Sin embargo, no se definió la Performance como acciones cuyo objeto era interactuar con el espectador para despertar una reacción en él hasta los años 60. A partir de esta década, y continuando en los 70, se romperán todas las convenciones artísticas y surgirán nuevos comportamientos y manifestaciones artísticas, tales como la instalación, el collage, los ensambles, los ambientes, el arte terrestre o ecológico, el arte póvera, de procesos... hasta llegar a la Performance.⁹⁰

Los primeros actos en los que se elimina la obra como objeto y soporte y se traspassa la acción a una participación colectiva del espectador marcan los inicios del happening, la Performance y el arte de acción. El artista retorna a un vínculo con la sociedad a través de un gesto artístico, desde un carácter teatral que, simultáneamente, es lenguaje e imagen. La influencia de Duchamp se encuentra ahora en distintos niveles: en el uso del lenguaje como juego, en las obras de Yves

⁸⁷ Sánchez-Argüelles, Mónica. (2010), *De la instalación, la acción y el objeto “in between”*, Efimera, n.º 1, p. 17.

⁸⁸ Sontag, Susan. (1961), *Los happenings: una yuxtaposición radical*, en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 300.

⁸⁹ Casellas, Joan. (fecha de última consulta 12/03/12). *Documentación y difusión del arte de acción desde el Archivo Aire*. Disponible en: <http://www.accionmad.org/textos/texto16.pdf>.

⁹⁰ Montaña, Ramone. (10/2009). *Arte performance*. Disponible en: <http://www.oocities.org/festivaldeartealternativo/Performance.html> (fecha de última consulta 04/08/2015).

Klein (1928-1962), en el uso del azar en las composiciones de John Cage (1912-1992) o en el análisis del cuerpo como sujeto performativo que realiza el accionista vienés Günter Brus.⁹¹

La teoría de la “muerte del arte” mueve a los artistas, que son inmediatamente seducidos por la acción. No solamente por la indiferencia que sienten hacia los academicismos y la tradición de las Bellas Artes, sino también porque la acción promociona la experimentación y la libertad creadora en estrecho contacto con la existencia. Gran parte de producciones artísticas de los 60 y 70, que serán continuadas en los años posteriores con renovado espíritu, respiran esa libertad, que se percibe como energía liberadora, como un nuevo canal para comunicarse con el público, como vehículo para la expresión personal o como espacio de manifestación política. Existe el convencimiento de que sólo a través de una actividad concreta sobre el entorno es posible superar las equivocaciones de los lenguajes artísticos caducos.⁹²

Como vemos, la Performance tiene ya una historia como lenguaje artístico. Se han presentado unos antecedentes, compuestos por artistas y movimientos pioneros, unos mitos... y hasta un final. La Historia del Arte constata el nacimiento de estilos o movimientos que tienen su apogeo y que, merced a un movimiento de sucesión, mueren. Y a otra cosa. La historia del arte de acción se desarrolla a lo largo del siglo XX, considerando como su protohistoria la primera mitad y como la historia, propiamente dicha, la segunda mitad, en la que ha ido perdiendo peso específico. A finales del siglo XX, el arte va a ser, de manera general, performativo, es decir, inmediato, efímero y caracterizado por la renuncia a los valores estéticos y técnicos a la vez que recoge la interdisciplinariedad, lo contextual o lo relacional.

Dado que es un fenómeno complejo dentro de la evolución del arte y al igual que todas las tendencias surgidas en la segunda mitad del siglo XX, el arte de acción tiene un doble movimiento contradictorio que alimenta la literatura sobre la posmodernidad: de continuidad y de ruptura con lo anterior.

Por una parte, se manifiesta un abandono de la representatividad. En la pintura, el collage, el assemblage,... son instalaciones que llevan desde la bidimensionalidad hacia la inclusión de factores de espacio y tiempo, e incluso del público, en la obra de arte, representando una vuelta a la obra “total” y presentando actos espontáneos creativos o apropiacionistas, acercamiento del Arte a la Vida...

Pero, por otra parte, y con diferentes intensidades, la Performance rompe con la obra de arte como objeto y, como consecuencia de la imposibilidad de separar al artista de su obra al convertirlo en sujeto y objeto de la obra de arte, ataca al sistema establecido y mezcla la vida con el arte. Reúne al artista, su obra y a la audiencia en un mismo momento, el de la producción o ejecución, e introduce definitivamente la fugacidad y la “realidad presente” en la obra de arte.⁹³

Podemos, en definitiva, afirmar que, cuando una cultura atraviesa grandes cambios de conciencia, se desgastan los límites, se desbordan fronteras y los contenidos fluyen, tanto unos dentro de otros como alrededor de ellos. Estos son los acontecimientos que tuvieron lugar en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial y que hicieron surgir el arte de acción.

⁹¹ Alonso Domenech, S. (fecha última consulta 04/08/2015). *Los fundadores*, Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores-tit.htm>

⁹² Alonso, Rodrigo. (fecha de última consulta 07/09/2015). *En torno a la acción*, Arte Contemporáneo, Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/accion.php

⁹³ Peidro, M.A. (última consulta en 4/07/2015). *El arte de acción*, Disponible en: <http://www.mostowa2.net/mostowa2/txtmapartaccion.html>.

2.6. Conclusiones del apartado.

Lo primero que hemos querido abordar en el desarrollo de esta tesis sobre la Performance en el País Vasco, ha sido la propia y conflictiva definición de Performance. Como ha podido comprobarse en este apartado (Definición y conceptos relacionados), que cerramos aquí, hemos visto necesario hacer un recorrido sobre la evolución del concepto, y conocer sus antecedentes y precursores, para aproximarnos a su fenomenología expresiva.

No cabe duda de que es un arte del siglo XX, momento hasta el cual las artes tradicionales, pintura, música, danza, escultura, etc., han estado bien compartimentadas y consideradas cada una con su espacio e identidad propios en el que pocas o ninguna variación de sus límites podían tolerarse. Sin embargo, a partir del final de los años 50 y durante las décadas de los años 60 y 70, como consecuencia de hechos históricos, como la Segunda Guerra Mundial, que cambian profundamente el pensamiento de la sociedad del momento, empiezan a experimentarse y desarrollarse nuevas formas artísticas, de las que finalmente termina surgiendo la Performance tal y como la conocemos hoy en día y para la que no encajan esas nociones de rotundidad, contundencia, la consideración de las obras como una entidad acabada y cerrada, con baremos ineludibles de medida, orden y equilibrio que caracterizan a la definición clásica de obra de arte. Esto significó, para muchos artistas, poder entrar en un campo sin sujeciones a tradiciones o convenciones, con posibilidad de utilizar cualquier medio material y liberándoles del objeto del arte para ser creativos.

De estos antecedentes podemos destacar que es el Dadaísmo, con su actitud anti-arte, el padre indiscutible de la Performance, y que dará origen a distintas corrientes o movimientos:

El Fluxus, que a través de acciones simples trataba de mostrar vivencias de momentos concretos y cotidianos, teniendo como representantes más destacados a George Maciunas, George Brecht, Henry Flynt, Dick Higgins, Ichiyanagi, La Monte Young, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Nam June Paik, Wolf Vostell, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier, Philip Corner Joseph Beuys.

El Accionismo vienés, que muestra al espectador actos violentos y descarnados que, en su máximo grado, llegan a la automutilación de los artistas en un intento de llamar la atención sobre cuestiones sociales o políticas. Los más conocidos representantes son Otto Mühl, Günter Brus, Herman Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.

De este movimiento se deriva el Body Art, que, con las mismas premisas de crudeza, se centra en el cuerpo de una manera específica como objeto de la acción. Podemos encuadrar en este movimiento a Yves Klein, Piero Manzoni, Ana Mendieta, Marina Abramovich, Rudolf Schwarzkogler, Gina Pane, Vitto Acconci, Dennis Oppenheim, Rebeca Horn, Bruce Nauman, Chris Burden, Annette Messager y a Regina José Galindo, algunos de los cuales comenzaron formando parte del accionismo vienés.

Y, por supuesto, el Happening, que trataba de involucrar al espectador en la acción, buscando su participación e integración en la obra. Allan Kaprow fue su impulsor indiscutible.

Vemos que la Performance puede tener elementos muy diversos: un solo accionista, varios, instrumentos asociados tales como el video o la fotografía, e incluso las tecnologías de la información y la comunicación, como Internet, utilizar objetos externos o no utilizarlos, documentarse o no documentarse, ser planificada y ensayada o no serlo, durar varios minutos o varias horas, tener público o no tenerlo, al menos en directo... pero si algo caracteriza a la Performance y forma parte de su definición es que es una acción (e incluso una no-acción) carente de reglas que se realiza en un espacio concreto y un tiempo determinado, de manera efímera, puesto que aunque se repita nunca será igual, y que intenta provocar una reacción

transmitiendo un sentimiento, una experiencia o una idea, siendo el cuerpo del propio artista instrumento y objeto de la acción. El cuerpo es lo básico e imprescindible en una Performance, lo que llevaron al extremo los accionistas vieneses y el Body art.

Hay algo importante, además, y es que no debe confundirse al performer con un actor. Mientras que un actor representa un personaje y una realidad, un performer es parte de la acción, es parte de esa realidad. *Vive* una experiencia en un tiempo determinado. Su cuerpo es parte, un objeto de la acción, presentándose como instrumento de su propio arte. No se puede separar al accionista de su obra. Como dice Navarro, "*El artista contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla como los demás, sino in media res, en medio de ella, viviéndola, experimentándola*"⁹⁴.

El público es parte importante de una Performance. No tanto por su grado de participación, pues ya hemos visto que muchos artistas lo relegan a un papel de receptor de lo que pretenden expresar en sus acciones, sino en cuanto que, obligadamente, debe existir ese receptor. Los artistas de la Performance tratan de dar una sacudida, provocar una reacción en los espectadores transgrediendo normas y convenciones sociales, morales y artísticas y es esto lo que el público, como mínimo, aporta: su reacción, que dependerá de sus experiencias vitales previas, cualidades, intereses. El espectador llega en los casos más extremos de participación (como ocurría en las acciones de happening) a convertirse en coautor de la obra, lo cual, en consecuencia con la esencia de la Performance, puede convertirla en algo impredecible y guiado por el azar, sin un final previsible e incluso inacabada. Se nos puede suscitar la duda de si esto puede llevar a fallos en la acción, pero en una Performance no hay fallos, puesto que todo accidente la enriquece produciendo distintas lecturas.

Y ya que hemos mencionado el carácter efímero de la Performance, nos podemos plantear ¿cómo es posible que lleguen acciones pasadas a nuestro conocimiento? El debate sobre si la documentación forma parte de la acción realizada o es una acción diferente y su importancia, dependiendo del carácter del artista, continúa abierto en nuestros días, siendo aceptada por unos y despreciada por otros. El carácter histórico de esta documentación y el potencial que supone que una acción pueda tener posteriores presentaciones, puesto que la imagen ha evolucionado de mero documento registral a elemento portador, dando lugar así a nuevas interpretaciones y reacciones, es el argumento esgrimido por quienes lo consideran algo positivo y a tener en cuenta. Que ello da lugar a un género diferente a la Performance, el de los que se muestran contrarios.

En cualquier caso, la aparición en su momento de nuevas tecnologías, como la fotografía, el vídeo o las tecnologías de comunicación como Internet, ha hecho posible que una acción perdure más allá del momento de su realización, constituyendo un fondo documental, pero con la duda de si la reacción que provoca es diferente o no a la que provocó en aquel instante y, además, al cuestionamiento de la importancia tanto del tiempo como del espacio en la realización de la Performance. Lo incuestionable es que en el momento actual son muchas las performances que se realizan pensadas en exclusiva para la cámara y/o su exhibición en redes sociales de comunicación, dando lugar a la aparición de la video-performance o la teleperformance. Esta última tiene la posibilidad de que, a través de una webcam, puede realizarse en directo y destinarse a un público ubicado en otra/s localizaciones quizá muy distantes al lugar de la acción.

De cualquier manera, y a pesar de todos los debates que puedan generarse, no cabe duda de que las imágenes de un vídeo o de una fotografía pueden tener, dada su potencia visual, una carga

⁹⁴ Hernández Navarro, Miguel Ángel. (Valencia, 2006). *La so(m)bra de lo Real: el arte como vomitorio Alfons el Magnánim* (Colección Novatores).

expresiva y artística capaces de provocar la reacción del público y, en ocasiones, de una mejor manera que la acción en directo, que a veces pueden ser menos sugerentes o menos visuales.

Y, finalmente, podemos hacer una referencia a la situación de la Performance en relación con las instituciones y el mercado. Su carácter antiinstitucional y su intención de alejarse del mercantilismo han marcado desde siempre sus acciones y la trayectoria de los artistas que se han dedicado a la Performance alejados de museos, galerías, etc. Sin embargo, el paso del tiempo, la necesidad de comer y la capacidad del mercado y de las instituciones regladas para absorber y domesticar incluso todo aquello que en principio pueda tener una voluntad de confrontación, desacralizadora y de crítica hacia ellos, han hecho mella de alguna manera, sin olvidar la necesidad de reconocimiento público que algunas idiosincrasias muestran. Esto genera celos, divisiones, acusaciones de traición al arte... Como vemos, ¡nada nuevo bajo el sol!

3. La Performance en el País Vasco. (Sobre la territorialidad).

Hemos decidido incluir, en este trabajo de investigación, el territorio foral de Navarra como la cuarta parte del análisis de la Performance en los territorios históricos; bajo el epígrafe general del País Vasco, por una cuestión de estricta cercanía cultural y decisión personal de la autora, y ajena a cualquier consideración política.

3.1. La Performance en el contexto español. Antecedentes.

Un primer antecedente, si hablamos del arte de acción, lo encontramos, según Hilario Álvarez⁹⁵, al principio de los años treinta. Las versiones que se dan entre los artistas de arte de acción, varían entre que un artista sin renombre ejecutaba sus performances en bares y otros locales de Aragón y que las compañías de teatro que realizaban giras por pueblos y provincias presentaban, durante el día de los inocentes, una función con carácter especial a la que titulaban *La agonía de un Cabo*. En esta función, una persona aparecía en el escenario con una vela prácticamente agotada y que colocaba sobre una mesa. Tras ello, la encendía y aguardaba a que se consumiera totalmente y se apagara. Podemos considerar, por tanto, que desde los años treinta ha habido en España algún eco del movimiento dadaísta.

Exceptuando estos casos reseñados, no ha existido una presencia relevante en España del arte de acción, que ha sido prácticamente desconocido para el público y para el arte, digamos, *sistematizado*, siendo Cataluña el único territorio en que un arte conceptual politizado ha tenido cierta relevancia. Por otro lado, las escasas producciones que han subsistido en las precarias condiciones que se daban han sido recuperadas por las instituciones artísticas. Es destacable la figura de Joan Brossa, quien, desde 1947, construyó en diferentes momentos algunas piezas que denominó *post teatre* y que podemos considerar como un antecedente, con una mezcla de magia y humor e invitando al público a participar en un acontecimiento de desenlace inesperado. Podemos recordar su obra *Sí*, en la que alguien del público escogía una carta de una baraja y que volvía a mezclarse con el resto. A diferencia de los trucos clásicos de magia, la carta que el intérprete volvía a sacar era siempre diferente, mostrando un ejercicio de falsa magia. Asimismo, podemos añadir una segunda pieza, *El Gibrell*, para la que Brossa situaba una fuente de patatas fritas en el centro de una habitación y que el público iba consumiendo. Estas piezas teatrales, que él denominaba *post teatrales*, podían ser consideradas como happenings. Aparte de estas menciones, también podemos destacar una de estas *accions*

⁹⁵ Álvarez, Hilario. Artista de Acción en activo desde 1.993. Gestor Cultural desde 1997. Miembro fundador de la Asociación Cultural Oficina de Ideas Libres desde 1993. También practica el Arte Correo, la Poesía Visual y la experimentación sonora.

espectacle, en la cual el autor entintaba una pluma en escena y, saliendo de ella, escribía algo en un papel que era envuelto en un sobre que debía ser entregado a una persona situada entre el público y leído dos minutos después. En el papel aparecía la palabra *fin*.

A pesar de que hay razones históricas, como la represión, y no sólo en el plano cultural, la Performance desarrolla en España de una manera similar a como lo hace en Europa, con la diferencia de una adquisición de rasgos más relacionados con la identidad, la presentación y de una manera más presencial en espacios y lugares alejados de lo académico y lo oficial. El franquismo levantaba barreras que parecían inexpugnables cuando Fluxus recorría ciudades en Alemania, Austria, Bélgica, Francia... convirtiendo el arte en actos provocadores y con un sentido de inmediatez. A finales de los sesenta se hacía hincapié, en algunos de los más interesantes textos críticos, en los países extranjeros, denunciando la imposibilidad de presentar todo aquello en nuestro país: violonchelos en manos de mujeres desnudas, intérpretes que no tocaban ninguna etiqueta, o que las tocaban durante 19 horas seguidas turnándose, artistas que pretendían constituirse en obras de arte con el cartel "*Miradme, eso basta*", ponerse una coliflor en la cabeza, un cartel indicando el cierre de la galería con motivo de su exposición... Era obligado irse al extranjero para cualquier artista que quisiera conseguir renombre en este panorama revolucionario y excitante que fue Fluxus en Europa.

Tras lo expuesto anteriormente y refiriéndonos, propiamente, a la Performance, ZAJ marcó el principio sin ninguna duda, por lo cual podemos afirmar que a ZAJ se debe el inicio del Arte de Acción en España.



El grupo ZAJ. "*ZAJ es como un bar, la gente entra, sale, está, se toma una copa y deja una propina*".

Esta compañía nació en el año 1964 en Madrid, considerándose heredera de Marcel Duchamp. ZAJ se puede decir que era discípulo de John Cage, que era amigo de Satie y con importantes raíces en el espíritu Zen. Con anterioridad, Juan Hidalgo, canario, y Walter Marchetti, nacido en Milán, habían trabado conocimiento y, a su vez, habían entablado relación con John Cage. La recreación del último recorrido del anarquista Buenaventura Durruti en Madrid el 19 de noviembre de 1964, mediante un cortejo fúnebre de objetos sin disposición lógica alguna, fue su primera acción, y su primer concierto, el 21 de noviembre, en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo. Si bien su arte era demasiado conceptual para ser entendido en la España de aquellas fechas, no sería hasta una década más tarde cuando estas experiencias tomaron carta de naturaleza. ZAJ tenía conexión con las vanguardias experimentales, que solían integrarse en las tendencias neodadas, uno de cuyos núcleos fue Fluxus. A modo de ilustración sobre la relación

de Fluxus y ZAJ se puede mencionar que George Maciunas invitó a ZAJ, en su intercambio epistolar, a unificarse con Fluxus, a lo que este grupo español contestó proponiendo lo contrario, es decir, invitando a Fluxus a integrarse en ZAJ en una respuesta repleta de ironía.

Jose M^a Parreño nos habla del arte de acción en España diciendo que no sólo se cuestionaban las categorías artísticas vigentes, sino que se llegaba a atentar contra el orden público, y en esta época es cuando en España se encontraba ZAJ. Igualmente, y en primer lugar, menciona a Alberto Greco, cuyas acciones neodadaístas provocaron en más de una ocasión la intervención policial⁹⁶.

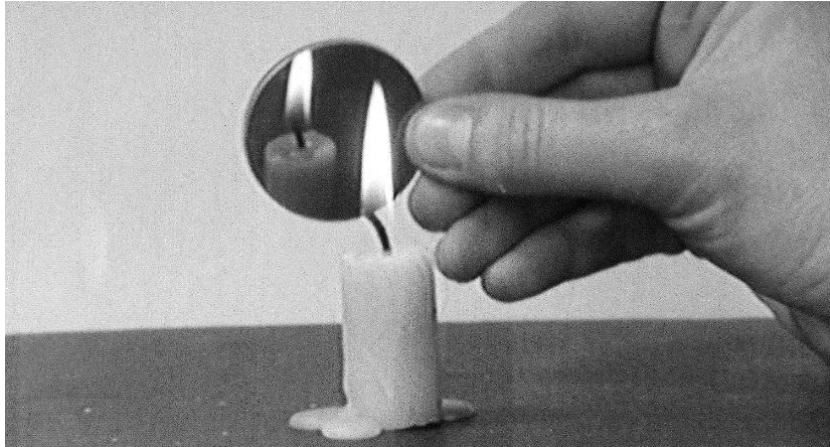


Concierto ZAJ. Lidl Raum Düsseldorf, 1963.

Dada la poca repercusión de su trabajo, ZAJ decide instalarse en el extranjero desde 1964 hasta 1973, época en la que tuvo una gran actividad: publicaciones, instalaciones, acciones, tarjetas postales..., ofreciendo cotidianidad fuera de su contexto a través de movimientos y gestos de carácter minimalista en los que introducían objetos cotidianos y ejecutando la acción de una manera neutra y con distanciamiento personal con un esquema establecido de manera previa.

Si bien los componentes iniciales de ZAJ variaban entre tres y doce, teniendo mucha mayor relevancia en el extranjero que en España, y no fue hasta 1996 que su labor fue reconocida a través de una exposición antológica realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el grupo quedó compuesto definitivamente por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, y aunque desde finales de los setenta los componentes del grupo se dedicaron a realizar su propio trabajo de una manera individual, a pesar de que en los ochenta y noventa se reunían de manera puntual para algunos trabajos conjuntos, ha sido Esther Ferrer la que se ha dedicado a la Performance de una manera más asidua. Desde 1967, con su primera acción, hasta 2015, esta artista presenta cuarenta y ocho años de trabajo en esta actividad artística, siendo invitada con asiduidad a los festivales internacionales más prestigiosos en países como Japón, Canadá, Estados Unidos, Polonia, Suiza, Alemania, España,... Espacio, Tiempo y Presencia son sus pilares básicos y la regla de oro para la mayoría de artistas de Acción en nuestro país.

⁹⁶ Parreño, Jose M^a. (1996) *Historia o historieta del arte de acción en Madrid*. VALLAURE. Jaime y POL, Marta (ed.), (1996), *Sin número*. Madrid. Círculo de Bellas Artes, pp. 21 y 22.



Grup de treball film collection, 1974. Película 16 mm, transferida a video, bn, sense so, 42 min. Colección MACBA, donación del grup de treball, 2015.

En la década de los 70, la acción trató de cuestionar lo que habían sido los valores de la vanguardia española de postguerra.

"La performance de la segunda mitad de la década de los 70 se había centrado en buena medida en deconstruir situaciones y actitudes del sujeto emisor frente a los canales dados de expresión, poniendo sobre el tapete muchas de las nociones heredadas respecto a las relaciones entre el sujeto (autor) y el contexto (receptor). (...) El contexto de las acciones ha tenido siempre como centro principal de investigación y debate la idea de sujeto, y más concretamente, la noción de cuerpo (...). A finales de los años 70 buena parte de las performances que se podían ver giraban en torno a experimentaciones de carácter lacaniano sobre la propia percepción del cuerpo en el entramado personal y social⁹⁷"

De 1973 a 1975 el colectivo artístico Grup de Treball desarrolló once proyectos firmados, de manera colectiva, por sus miembros. Desde años anteriores, muchos de sus componentes ya colaboraban en iniciativas artísticas de diversa índole, aunque 1973 se considera la fecha de su creación. Era, por ello, un grupo heterogéneo que, dependiendo de los miembros que estuvieran disponibles, cambiaba sus propuestas. Su actividad supuso una renovación del arte practicado hasta el momento, por lo que fue considerado uno de los grupos más relevantes en el ámbito del arte conceptual en España, cuestionando la propia existencia del arte y su función social. Algunos de los artistas, cineastas, escritores y críticos que se unieron a Grup de Treball fueron Jordi Benito, Jaume Carbó, Francesc Abad, Xavier Franquesa, María Costa, Carles Hac, Alicia Fingerhut, Antoni Mercader, Imma Julián, Antoni Muntadas, Santi Pau, Antoni Munné, Josep Parera, Pere Cortadellas, Manuel Rovira, Angels Ribé, Carles Santos, Francesc Torres, Enric Sales y Dorothee Selz. De entre ellos, varios se han dedicado a la Performance de una manera preferente cuando, ya disuelto el grupo, se han dedicado a trabajar de manera individual, como, por ejemplo, el poeta Carles Hac, Jordi Benito y el músico Carles Santos. Bartolomé Ferrando comenta sobre estos dos últimos que *"Si hablamos de les accions spectacle de Brossa, será preciso hacer mención del músico Carles Santos, el cual intervino en un sinnúmero de piezas brossianas. Desde la música, y sin renunciar en ningún momento a ella, las acciones de Santos, cercanas al happening y la performance en muchos casos, se desenvuelven y desarrollan a caballo de los ejercicios teatral, plástico y poético. Pero lo que más resaltaría de su trabajo es la inclusión constante del factor de repetición en sus piezas. La repetición, como se sabe, desajusta el significado habitual de las palabras y los gestos y genera la irrupción de*

⁹⁷ Marzo, Jorge Luis. (1996). *La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones*, Sin Número. Arte de Acción, op. cit., pag.31-32.

*diferencias y de nuevos sentidos insospechados. Repetición que se contagia de algún modo de automatismo y que en Santos se muestra unida al juego: al juego de la voz y del gesto encadenados uno con otro entre un desarreglo incesante*⁹⁸.

Este mismo autor dice sobre Jordi Benito que “*El ritual, el sacrificio, el grito interno junto con la presencia de elementos simbólicos como la cruz, constituyen algunos elementos propios de las performances de Jordi Benito. Cercano en algunas de sus acciones a la práctica del body art, en otras la presencia del objeto convertía a sus piezas en verdaderas instalaciones entre las que el autor intervenía*”⁹⁹. No debemos olvidar que en España nos situamos en una época convulsa, caracterizada por los últimos estertores del final del franquismo y la posterior inestabilidad que trajo la muerte del dictador en 1975. Así, es fácil imaginar que el arte que más visibilidad obtiene es el más explícitamente político, pero es el arte experimental, que sigue produciéndose, el que investiga y arriesga a pesar de que es tachado de apoliticismo y queda relegado a un segundo plano.

Un claro ejemplo de ello fueron los “Encuentros de Pamplona”, celebrados del 16 de junio al 3 de julio de 1972 con la participación de John Cage, y que estuvieron marcados por el enfrentamiento político. En estos encuentros, John Cage sobreexcitó al público con las cualidades de su voz, entrecortada y cálida, y su timbre, la espacialidad del sonido que rodeaba a los asistentes al acto y la sobriedad del acto en sí mismo interpretando *62 Mesotics re Merce Cunningham*, su gran obra, con gran naturalidad. Se paseaba por el escenario con pantalones vaqueros y una camisa verde y, acercándose a los micrófonos, recitaba uno de los *mesotics*, se retiraba, guardaba una botella y repetía la acción con el siguiente *mesotic*.

En toda Europa cambia el modelo de arte y artista, que se dirigen a la formulación de una crítica social, y a la búsqueda de nuevas soluciones para mejorarla. El mayo francés de 1968 supuso una revolución cultural y moral, así como el auge del pensamiento ácrata, y una intensificación de las relaciones entre arte e ideología. Se desarrolla una nueva y colectivista percepción del arte, en la que se tienen en cuenta problemas sociales a escala mundial. En general, se impone el valor de las ideologías y la defensa de indiscutibles ideales por encima de cualquier razonamiento estético. Joseph Beuys es una muestra de cómo se moldean estas experiencias en el territorio europeo.

⁹⁸ Ferrando, Bartolome. (2006). *El arte de acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*, Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html>, (última consulta 10/08/2015)

⁹⁹ Ferrando, B. ref. 98.



John Cage en los Encuentros de Pamplona 1972.

El activismo que aquí comienza a germinar, dará sus frutos en gran medida en la década de los 90, cuando nuevas generaciones de artistas vuelvan a replantearse una vez más la función social del arte, aunque ya con connotaciones diferentes.

3.1.1. La Performance en España inmediatamente después de la muerte de Franco.

Tras la muerte de Franco es obligado mencionar las aportaciones de Llorenç Barber, Nacho Criado, Fátima Miranda e Isidoro Valcárcel, que continúan actualmente en activo. Aunque su campo es el de la música, del dúo formado por Llorenç Barber y Fátima Miranda podemos decir que ha practicado un arte insertado en el terreno de la acción. En solitario, Llorenç Barber practicó un arte con carácter urbano, escribiendo partituras para localidades o ciudades, utilizando instrumentos tales como las campanas de las iglesias y demás edificios locales, con las que conseguía un sonido envolvente que se difunde por todos los rincones. En ciudades portuarias incluía también las sirenas de barcos y bandas de viento junto con voluntarios que hacían sonar sus instrumentos mientras siguen itinerarios prefijados.

Sobre Nacho Criado, es resaltable el nivel de importancia que concede a la temporalidad y al concepto de proceso en sus instalaciones y en sus acciones. Deja siempre huellas, marcas y múltiples residuos en el proceso de recorrido, tales como el trasvase de un líquido o la transformación por las polillas de un trozo de madera. Se encuentra próximo al arte povera, aunque también a lo que él llama *arte minimal orgánico*, y sus performances concatenan etapas muy diferentes unas con otras, con diferentes cadencias y en las que llega a producirse heridas como, por ejemplo, al friccionar en su hombro una larga tira de papel de lija, algo realizado en una de sus acciones.



Isidoro Valcárcel en el I Festival de Performances, organizado por el Ojo atómico y Nieves Correa en Espacio P. Madrid 1992.

Lo que caracteriza la obra de Isidoro Valcárcel es la cotidianidad. La contaminación e interrelación entre el arte y la vida han sido realizadas por este artista dentro del colectivo que trabajaba en España. En Valencia, invitado a un Encuentro de Performance que se realizó en 1992, su acción consistió en elaborar *in situ* la bandera del Festival, contando para ello con la colaboración de cuatro costureras-performers que la confeccionaban al son de canciones de los años cincuenta. La intervención de Valcárcel se ciñó a la coordinación y la selección, siendo las colaboradoras que unían las telas con una máquina de coser tal y como si hubieran estado en un taller de confección las que llevaban el peso de la acción. En otra ocasión fue invitado por el MNCARS, siendo su propuesta presentar el presupuesto de gastos para el propio evento, lo que provocó el rechazo del Centro de Arte Reina Sofía. Llevó a cabo algo similar en una importante institución que le solicitó una exposición de su trabajo. Valcárcel aceptó imponiendo la condición de que el coste de la exposición fuese de mil pesetas (6 €). También fue rechazada la propuesta porque, según el comisario de dicha exposición, podría ser defendible que la exposición costase 10 millones, pero no que costase mil pesetas.

En su libro *Croniques de l'era Conceptual*, Lluís Utrilla cita a otros artistas, especialmente de Cataluña, que trabajaron durante los años setenta. Son destacables las acciones de Fina Miralles, Olga L. Pijoan, Ferrán García Sevilla, Carles Pazos, el propio Lluís Utrilla, Miquel Cunyat, Jordi Benito, Josep Ponsatí, Carles Santos y Francesc Abad, que constituyeron un nuevo empuje estimulando el arte de acción en España.

3.1.2. La Performance en España en los años 80.

En los libros sobre postmodernidad podemos encontrar que, básicamente y como expone Nelo Vilar en su escrito *Marginales y criptoartistas: Arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90*, se defiende el final de la experimentación en arte en favor del relativismo. Estos libros han quedado completamente obsoletos, aunque hay que reconocer que no es una cuestión privativa de España, sino que puede extenderse al resto del mundo.

Tras los años 70 y la muerte de Franco en el año 1975 el impulso revolucionario va agotándose en parte, siendo los 80 años en los que se “normalizan” las infraestructuras. Llegan aires de modernización europeizante a la vida española de la mano del PSOE, en el gobierno desde 1982. La izquierda transformadora se desestructura mientras en el ámbito artístico se dificulta la

crítica y se favorece con dinero público, y en exclusiva, una “estética oficial”, un arte joven como escaparate en una línea acrítica tal y como dictan los cánones en Europa y EE.UU. Volver a la pintura-pintura, excesos expresionistas, ausencia de una reflexión crítica... En estos años se crean infraestructuras, se construye un arte afirmativo, de consenso, protegido por el poder y por los intelectuales afines. En distintas ocasiones, José Luis Marzo se ha encargado de esta *estética oficial*, a la que define como “*aquellas estrategias en la creación de infraestructuras y de política de promoción artística orquestadas por diversos organismos públicos, en conjunción con determinados sectores privados, en aras a sedimentar una determinada forma de ver el arte y a los artistas*”¹⁰⁰. Marzo describe cómo es decretado el fin del arte crítico por parte de los críticos oficiales y se abre la veda del arte-arte. Con el Ministerio a la cabeza, se apoya en exclusiva en un arte “moderno” que evite toda confrontación, un arte de consenso. Miquel Barceló, con 26 años y habiendo renegado de su pasado como poeta visual (género muy cercano al arte de acción), es el primer invitado individual a la primera exposición organizada por el Ministerio en el Palacio de Velázquez. El resto es historia conocida.

En los años 80 había pocas oportunidades y las grandes pinturas, tipo Barceló o Kiefer y las grandes producciones hacían necesarios talleres y dinero, lo que suponía un gran esfuerzo por parte de los artistas. Sin embargo, algunos artistas deudores o supervivientes de la década anterior sobreviven en este contexto hostil. Poco a poco se van convirtiendo en individualidades imprescindibles que consiguen ser reconocidas y posicionadas en las instituciones culturales. También surgirán artistas jóvenes que tendrán la Performance como principal herramienta, aunque entrarían en el terreno de lo denominado por Fernando Millán como *territorio conceptual* y que en los setenta se hubiera denominado *nuevos comportamientos artísticos*: el arte de acción conceptual, sociológico, los géneros poéticos,... De su integración en la Universidad parte una moda que continúa aún a fecha de hoy y que inundó las principales ciudades españolas en un corto plazo de dos o tres años.

Dado el gran problema de la aparatosidad necesaria, la Performance apareció ante todos aquellos que comenzaban en este mundo del arte como un arte barato, que no precisaba grandes medios, sencillo, que te acompañaba y se podía realizar en cualquier lugar. La Performance fue una reacción al arte que se *tenía* que hacer. Fue la decisión de tomar otro camino, salirse de esa corriente en la que se era invisible porque conformaba un mundo cerrado en el que era imposible estar sin medios de producción y estando fuera de los canales oficiales. A este respecto, Nieves Correa nos dice: “*En este sentido, creo que es muy ilustrativa la historia de un amigo mío, que se fue a Nueva York, por los años '80, (no te diré el nombre, ya que se dice el pecado pero no el pecador) al que le fue bien, no es que le fuera espectacular, pero tenía su galería (de pintura y escultura), hizo varias exposiciones, produjo... y de repente se separó de su mujer, decidió volver a España, pero fue incapaz de traerse nada, ya que era tan costoso... como por ejemplo, traerse una escultura de 4m, por ejemplo, vía aérea o vía barco. Entonces cuando vino, también sufrió esta especie de revolución de dejar de hacer ese arte mamotreto y dedicarse a la performance, convirtiéndose en un performer muy activo en la actualidad...es de Barcelona, además...algún día te lo encontrarás.*”¹⁰¹.

En la Movida Madrileña¹⁰², en los años 80, se reunían pintores, dibujantes, escultores... Promovida por el PSOE era casi un arte institucional, porque había que darle a España, a Madrid, un aire nuevo. Se realizaban muy pocas performances y las cosas que se realizaban

¹⁰⁰ Marzo, José Luis. (1996). *La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones*. Catálogo de Sin número. Arte de acción. Madrid: Círculo de Bellas Artes. pág. 29.

¹⁰¹ Fabregat i Comerma, Marta. (26 mayo de 2006). *La performance como modo de acción*. Entrevista Publicada en la Revista Action Art - Magazine sobre la Acción. Número 01. Disponible en: <http://www.nievescorrea.org/entrevista.htm>.

¹⁰² La Movida madrileña fue un movimiento contracultural surgido durante los primeros años de la Transición de la España posfranquista, que se generalizaría y convertiría muy pronto en la Movida española y se prolongó hasta mediados de los años ochenta.

estaban muy enfocadas en el arte objetual, no tenían una excesiva calidad, más bien atrasadas... exceptuando sitios y artistas como Espacio P y Pedro Garhel. En Espacio P, con una fuerte conexión internacional y conocimiento de lo que se estaba realizando en otros países, ya que acudían artistas de otros países, existía un espacio independiente en el que se hacía Performance, instalaciones, arte sonoro, el video hacía su aparición... También nos encontramos con festivales de performances, como el coordinado por Hac Mor y Xargay y titulado *L'Acció*, celebrado en el Palau de la Virreina de Barcelona. Ángel Jové, Silvia Gubern, Benet Rosell y Antoni Llena formaron parte del grupo de performers que desarrollaron aquí sus acciones. La creación de *De Viva Veu, Revista Parlada*, en la que se realizaban acciones por parte de personas no seleccionadas, resultando así la creación de acciones espontáneas y sin orden también fue promovida por Hac Mor y Sargay. Precisamente era el desorden, la imprecisión y el desconcierto lo que se trataba de valorar.

Otro ejemplo: con el título *Fuera de formato* se expuso en el Centro Cultural de la Villa de Madrid la mayor recopilación-exposición de prácticas no convencionales, bajo la coordinación de Concha Jeréz Y Nacho Criado. Videos, instalaciones, proyectos, intervenciones en el paisaje... Performances de Jaume Xifra, Paz Muro, Pere Noguera, José Ramón Morquillas, Pedro Garhel, Ángel Bados y Eugènia Balcells fueron recogidas en dicha exposición. El objeto cotidiano era fundamental en muchas de las instalaciones de Pere Noguera, que en ocasiones contaban con estos objetos cotidianos recubiertos de barro y en las que el espectador intervenía desvelándolos a base de rociarlos de agua para descubrir lo que se encontraba oculto bajo ese barro. También el barro seco, sin cocer y sumergido en agua mostraba los efectos destructivos del paso del tiempo al ir deshaciéndose y revelando el objeto oculto. En otras ocasiones, era el objeto desgastado el que conformaba instalaciones en cuyo interior se intervenía.

3.1.3. Propios canales de distribución de la Performance. Años 90 e inicios del siglo XXI.

Nelo Vilar analiza en uno de sus artículos, la presencia de una nueva generación de artistas dedicados a la Performance:

"Esta nueva generación que comienza a trabajar al inicio de la década de los 90 se deja fascinar por las posibilidades que ofrece el arte de acción y empieza a organizarse en grupos y asociaciones, a abrir espacios de exposición, a organizar eventos y festivales, etc. Se trata de una fase de emergencia, de reconstrucción colectiva de una identidad y de unas infraestructuras hecha al margen de toda institución."¹⁰³

La Performance, casi por definición, implica autoorganización, ya que la escasa infraestructura existente obliga a los artistas no sólo a crear su propio arte, sino a idear cómo distribuirlo por diferentes canales. Comienzan a organizarse festivales, siendo el de Madrid en el año 90 el primero, a conocer gente que trabaja en la misma línea dentro y fuera de Madrid, se crean estructuras de conexión... por lo que los performers, con la única alternativa de autogestionarse y autoorganizarse, acaban, normalmente, siendo también organizadores, escritores, comisarios, convocantes, limpiadores... Haciendo, en fin, de todo.

Esta necesidad de autogestionarse comienza a tener unas consecuencias: comienzan a abrirse espacios para exponer y se organizan festivales y exposiciones. Las enormes posibilidades ofrecidas por el arte de acción posibilitan que, en esta década de los 90, nos encontremos con una nueva generación de artistas que comienzan a usar el término *alternativo*, a formar grupos y asociaciones como Aire, Purgatori, Public Art, ANCA, el Ojo Atómico... En diversas capitales y

¹⁰³ Vilar, Nelo. (Junio 2001). *Arte paralelo Español en los años 90*, Publicado en la Revista INTER (Quebec, Canada), Dossier sobre Arte Paralelo Español. Valencia.

ciudades españolas se celebraron revistas habladas y caminadas y festivales abiertos con gran afluencia de participantes, como el de Madrid en 1991, 1992 y 1993, Valencia (Performatori, desde 1993), Granada en 1992, 1993 y 1994, Pola de Lena, Cuenca, Turón (Asturias), Santiago de Compostela, Barcelona (donde se programó CLUB 7 en 1996, 1997 y 1998)... La nota triste podemos situarla en Valencia, a donde acudieron artistas internacionales de Francia, Italia, Portugal, Cataluña, Polonia, Japón, Quebec, Suiza... para participar en el Festival Internacional de Performance i Poesía d'acció que se celebró en 1989, 1991 y 1992 y al que la miseria política y mediática privó de continuidad.

Con todo esto y en el plazo de cinco o seis años se extendía el arte postal y la poesía visual de una manera paralela que no terminaba de definir sus relaciones con las instituciones. Incluso a día de hoy continúa poniendo en práctica sus planteamientos de la misma manera, es decir, a través de actitudes alternativas más propias de tiempos pasados, como se ha mencionado en apartados anteriores.

Este desapego o falta de entendimiento con las instituciones se observa también en el desarrollo de otros movimientos sociales, entre los que considero digna de mención la creación del Movimiento de Objeción de Conciencia (MOC) que llegó a contar con 15.000 insumisos, algunos cientos encarcelados, que se negaban a realizar el servicio militar hasta que, en 1988, se consigue la consideración legal de sus pretensiones, creándose el Servicio Civil Sustitutorio.

Esta tendencia a la autogestión también nos conduce a revisar la actividad en los centros okupados que existen ya en algunas ciudades. El arte de acción empieza a tener un lugar en ellos, como, en 1989, el II Festival de Performances de Madrid, realizado en el Centro Social Autogestionado Okupado Minuesa, acciones que se realizan en el Kasal Popular de Valencia, ...

Todo ello conforma un panorama nacional en cuyo contexto económico y social de descrédito de las instituciones democráticas comienza a reconstruirse la izquierda no socialdemócrata. Surgen movimientos sociales como el movimiento pacifista insumiso, grupos ecologistas, movimiento okupa... Es una etapa de reconstrucción de una identidad colectiva y de creación de infraestructuras al margen de las instituciones oficiales debido a ese descrédito. Es en estos años cuando se multiplican los puntos de contacto entre estos movimientos sociales, y sobre todo la okupación, con la Performance.

Toda esta energía contrainstitucional conducía a hallazgos formales considerables, entre otras cosas por la consagración que el arte de acción había conseguido en el ámbito universitario. Pero, como decimos, no existía una capacidad logística suficiente, puesto que existía una gran carencia de documentos como libros, críticas, revistas... ni canales de información adecuados. Ni siquiera sobre el arte de acción histórico había sido generada una información válida. Todo esto, que como venimos diciendo, supone un gran esfuerzo de autogestión y autoorganización, hace que muchos artistas, cansados de no conseguir salir del círculo vicioso que aún en la actualidad persiste, abandonen su actividad, lo que lleva a la aparición y desaparición, agotados e impotentes, de un gran número de artistas. Es en este contexto en el que David Pérez, Bartolomé Ferrando y Ángeles Marco comienzan, en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, a impartir formación en Performance y arte de acción, así como Pedro Garhel, en Salamanca y José Antonio Sarmiento en Cuenca. Los grupos Tusílagu y un poco de blanco y Comedor de ideas, así como algún otro, aparecen en Valencia. Los dos se asocian para crear la Associació de Nous Comportaments Artístics (ANCA) que lleva a cabo su actividad entre los años 1989 y 1994, fuera de los circuitos específicos e, insólitamente, con una programación regular y un espacio propio. ANCA nace en Valencia por impulso de Bartolomé Ferrando como un espacio para la producción ininterrumpida de prácticas de Performance e instalaciones. A este grupo se unieron Rafael Santibáñez, Lucía Peiró, Raúl Gálvez, Nelo Vilar, José Tarragó y Santi Barber, entre otros. Podemos mencionar una Performance de Nelo Vilar en el Tercer Encuentro

Internacional de Valencia titulada *Brut* en la que confluyen el gesto, la voz y la notación musical y centrada, como caracteriza a este performer, en la ironía y la crítica del ego del artista.

Como se puede constatar, la escasez de medios es algo que se ha mantenido en el tiempo, lo que no ha impedido que en los últimos años, y en todo el Estado, se hayan multiplicado los Encuentros de Performance, organizados, consecuentemente, con pocos medios y presupuesto. Esto nos hace ver que es creciente el interés hacia esta práctica artística, a pesar de la ceguera institucional que, con poca consideración, la minusvalora. Es por ello que el desarrollo de un arte de acción más elaborado y preciso se ve muy dificultado y ha forzado a emigrar al extranjero a muchos artistas en busca de un contexto más favorecedor. Aunque ya hemos hablado del grupo ZAJ, recordaremos que fueron pioneros en el exilio y Esther Ferrer vive en París desde los años 70, y ella misma calcula que vive de lo que hace desde hace 16 años¹⁰⁴.

En el exilio está también Ángel Pastor, que lleva cuatro años en Cracovia (Polonia) dirigiendo un espacio que se dedica en exclusiva al arte de acción. En México D.F., desde los años 80, reside Santiago Sierra, que desempeña sus acciones en el llamado “arte público” y con fuerte impacto mediático. Fue requerido por el gobierno español para que, en 1995, representara a España en la Bienal de Venecia. La Ribot, procedente de la danza, fijó su domicilio en Londres, donde vendió su obra a una multinacional (dudoso honor) a condición de que esta circunstancia se haga saber cada vez que se represente la obra. Sólo tras esa venta desarrolló su primera acción en una galería comercial en Madrid y, más tarde, revisó algunas de sus acciones en el Palacio de Velázquez, en el Jardín del Retiro de Madrid. La performer Dora García, que últimamente utiliza voluntarios para realizar sus acciones, también vive en el extranjero, tal y como lo hace, mayoritariamente, uno de los fundadores de la Fura dels Baus, Marcel·lí Antúnez, que experimenta con acciones en gravedad cero en el programa de la agencia espacial rusa.

Es de la ausencia de apoyo institucional, como reiteramos, de donde surge que los propios performers sean los organizadores de eventos. En 2006, en el Centro de Estudios de Arte Contemporáneo de Murcia, se celebraron unas jornadas llamadas Encuentro de Autogestión y Arte de Acción. En estas jornadas se suscitó la duda de si, tal y como habían asumido los dadaístas, que organizaban sus propios eventos, sería la autogestión algo implícito al arte de acción, así como la reivindicación del arte con respecto al mercado y el ámbito institucional. Así lo asumieron Fluxus, que organizaba los suyos y Carlos Pina y María Cosmes que organizaban e-Bent, desarrollado en Madrid y Barcelona como festival Internacional.

¹⁰⁴ El País. (14 de febrero de 2014). *La pionera española Esther Ferrer en el centro del huracán artístico de París*. Disponible en: http://economia.elpais.com/economia/2014/02/14/agencias/1392414742_831909.html



Prótesis 1988 de Pedro Garhel.

De Pedro Garhel (1951-2005) podemos destacar sus acciones que se remontan a 1977, tales como *Esculturas vivas*, *Variaciones 4, 2, 1*, *Experiencia 3E* o *La Polaroid danza*. Junto con Rosa Galindo desarrolla algunas piezas como *Dedicado a la memoria*, realizada en la Dokumenta 8, en las que se estructuraban conjuntos de piezas a través de la interacción del sonido, la voz y el cuerpo. Como ya se ha mencionado anteriormente, Garhel coordinó el espacio dedicado a la acción y la instalación de Madrid, en el que se desarrolló el primer Festival de Performances de Madrid en 1991, Espacio P, el cual estuvo activo especialmente durante los 80.

Hay otros artistas que merecen mención y que veremos a continuación.

Benet Rosell, que utilizaba en sus performances la escritura a través de grafías plasmadas in situ sobre diversos objetos. Sorprendente resulta la pelea que tuvo con su propia B (de Benet) en un ring de boxeo.

Concha Jerez y Pepe Iges fundían la música contemporánea y la instalación en las acciones que llevaban a cabo. Jerez hacía reflexionar en sus performances sobre cómo se interfieren mutuamente el tiempo real, el mental y el virtual. Es característico el rigor y la precisión en el uso del movimiento, tendiendo a integrar su cuerpo como un elemento más en sus acciones.

Carles Pujol se distinguía por la ocupación y transformación del espacio físico, siendo la reflexión sobre el arte y el hecho de su representación la característica de las intervenciones de Jordi Cerdá.

El cuerpo de Angels Ribé se integró perfectamente al entorno, un espacio desnudo, y a la cadencia de ciertas repeticiones acústicas en una de sus acciones, en la que se muestran confluencias entre lo vertical y lo horizontal, entre el fuego y el agua y el concepto de círculo.



Ángels Ribé en 1973.

Las prácticas de Rafael Lamata y Alejandro Martínez destacan en el colectivo A UA CRAG, de Burgos. El primero construyó su acción-video *El ABC de la performance* con Jaime Vallaure, que tuvo una notable repercusión en los foros del Estado. De Lamata es destacable su interés por la acción happening, en la que intenta que la participación del otro provoque la disolución en el conjunto de la pieza del sujeto-performer. Lamata, junto con Miguel Navas convocó en Madrid, Mallorca y Segovia, a finales de los noventa, la Revista Caminada, que tuvo no menos de diez ediciones. Esta era una experiencia entre la deriva situacionista y una sucesión de acciones que realizaba cada participante en un lugar determinado de un recorrido en una zona determinada de la ciudad. También creó un espacio llamado Zona de Acción Temporal, en el que, tanto artistas como no artistas, podían presentar acciones y realizaciones tan dispares y cotidianas como un concurso de croquetas. Esther Ferrer e Isidoro Valcárcel Medina estaban entre el jurado. Rafael Lamata, junto a Jaime Vallaure, ha formado en la actualidad el dúo Los Torreznos, que pone en cuestión los límites entre el teatro y la acción a través de piezas muy ensayadas.

Por su parte, Jaime Vallaure, que ha coordinado varios Encuentros en Madrid junto a Nieves Correa, también tiene acciones destacables, como una Performance múltiple que duró nueve horas y en la que se realizaban varios actos cotidianos, concretamente diecisiete, mientras se hacía acompañar de dos guardias de seguridad para guardar la distancia del público asistente. De Nieves Correa podemos citar su obra *7776 tiradas de un mismo dado*, con una duración de tres días y desarrollada por tres personas en una galería. También, con Hilario Álvarez, organizó para el Círculo de Bellas Artes de Madrid el evento *Pro-Posición ZAJ*, para celebrar el 40 aniversario del grupo y con la participación de sus tres componentes.

El ejercicio poético conectó, en un espacio común, a Pablo del Barco, Fernando Millán, Josep M. Calleja, Xavier Canals, Nel Amaro, Bartolomé Ferrando y José Antonio Sarmiento. Calleja y Sarmiento priorizan el concepto y el factor tiempo sobre los instrumentos utilizados o la propia gestualidad. Calleja permaneció estático durante 25 minutos, junto a un piano cubierto de tela y vestido de blanco con las partituras esparcidas en el suelo y acompañado por un sonido repetitivo, mientras que Sarmiento transformó con la palabra ARgenT tanto el suelo como las paredes y el techo de una galería de París.

Que Bartolomé Ferrando imparte clase en la cátedra de Arte de Acción, en Valencia, ya lo hemos comentado anteriormente. La labor docente de este poeta visual de gran desarrollo ha producido varias generaciones de performers. Asimismo, ha coordinado varios Encuentros

Internacionales de Performance y poesía de acción en Valencia y Castellón y, si debemos citar alguna muestra de su trabajo, podemos escoger una de sus performances llevada a cabo en 1989 y que se tituló *Desde un libro*. En ella pintó-escribió en una superficie con zapatillas-letra envuelto por las páginas sonoras de un libro y acabó incendiando un segundo libro de hielo mientras la palabra *escritura* le rodeaba también en llamas. Su interés por el sonido como material poético queda patente en otra de sus obras, en la que, junto a la gestualidad, el cuerpo de la acción se configura con sonidos sin significado y un atril sobre el que caen letras recortadas que Ferrando va leyendo de forma aleatoria.



Bartolomé Ferrando.

La fórmula de coloquio con los artistas, las mesas redondas y conferencias suelen incluirse en los encuentros y festivales de la Performance más o menos desde 1995, con un impulso autoreflexivo. Puesto que las opciones continuistas y las reformistas y paralela se contaminan mutuamente según casos y personas, surgen de nuevo cuestiones como la no profesionalización del arte, el rechazo a la institucionalización y el mantenimiento en los márgenes del sistema artístico, la crítica al documento, el uso de espacios ajenos a los centros culturales... En este momento existen ya medios estables, como revistas, colectivos y colaboraciones desde distintas ciudades, que contribuyen a una definición colectiva de discurso desde una dinámica paralela, tanto teórica como práctica.

El CLUB 7, anteriormente mencionado, se constituye en Barcelona y es un claro ejemplo de la consideración de la Performance como género y su autoreflexividad. En este espacio se programa individualizadamente a la mayor parte de los artistas de acción, que, con mayor tranquilidad que en los festivales, tienen la posibilidad de mostrar su obra y de tomar la palabra ante el público. También todo el que lo solicite tiene esa posibilidad para recitar, hacer proclamas o discutir sobre arte en un ambiente relajado en el espacio cultural CRUCE, organizado por Nieves Correa en Madrid.

En un momento posterior se forma el Circo Interior Bruto, formado por Jaime Vallaure, Kamen Nedev, Jesús Acevedo, François Bimberg, Belén Cueto, Teresa del Pozo, Rafael Suárez, Marta de Gonzalo, Publio Pérez y el dúo Los Superagradecidos. Cada mes presentaban una larga pieza a caballo entre el teatro del absurdo y la sucesión encadenada de acciones. De su método de trabajo destaca que cada mes uno de los participantes era quien ejercía de autor y director de la pieza.

¡Compro su nombre! fue la obra de Alejandro Martínez Parra. En ella se invitaba a un transeúnte a grabar-vender su nombre y apellidos en un centro comercial. Si tenía éxito, se llevaba un certificado y una cantidad de dinero acordada previamente.

Los valencianos Valentí Figueres, Luis Contreras y Domingo Mestre son también dignos de mención. Figueres realizó una práctica entre la intervención urbana, la instalación y la acción. También es destacable el documento *Los accionistas del arte*, que recoge muestras de las performances realizadas en España y que fue mostrado en televisión. Contreras, por su parte, tiene acciones como *Trastempo* y *The other's smell*, que, con la participación del otro, se desarrollan en espacios públicos, y otras obras interesantes, como *Homenaje a Antonin Artaud*. Mestre tiene su obra *Segundo Des-concert*, en la que veinte artistas cubiertos con pasamontañas aplauden al público mientras un director dirige tanto a los artistas como al público.

En cuanto al País Vasco, aparte de las performances de José Ramón Morquillas en los años 70, debemos mencionar a Beatriz Silva, que se ha introducido en el estudio y ejercicio del arte con Ramón Churruca y Fausto Grossi. Es destacable de ella la práctica cercana al ritual. También junto al coordinador del Centro Abisal, y también performer, Alberto Lomas, Silva organizó un encuentro teórico-práctico sobre el arte de acción en Bilbao. Igualmente nos encontramos con Inazio Escudero, que lleva a cabo performances utilizando la cámara de vídeo en ellas y Patricia López Landabaso que trata en sus performances el tema del amor y el desamor. De San Sebastián es la performer Maider López, con una acción en 2005 en la que llenó de coches, en pleno campo de Intza y formando un gran atasco, lo que ella misma fotografió desde un helicóptero. John Otazu, de Navarra, ha desarrollado performances pintando cuadros, mientras es arrastrado por un coche a gran velocidad. Todo lo referido al País Vasco, lo veremos más adelante con mayor profundidad.



Ramón Churruca y Fausto Grossi en una de sus múltiples performances.

En el campo organizativo debemos citar también el Encuentro de Acciones que coordinaron Marta Pol y Jaime Vallaure y que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1996. Bajo el título de *Sin número, arte de acción*, participaron numerosos performers de España. Mucha información sobre la práctica actual de la Performance en España ha quedado aquí catalogada. En la Fundació Espais de Girona siguen organizándose presentaciones de acciones por parte de Marta Pol.

Carlos Tejo organiza *Llámale X*, un encuentro de Arte de Acción en Pontevedra con la colaboración de la Universidad de Vigo.

En Barcelona o Girona tenemos, como performers más representativos a Marcellí Antúnez, Jaume Alcalde, C-72R, Andrés Pereiro, Denys Blacker, Pere Lluís Plá Buxó, Eulalia Valldosera, Lluís Alabern, Eduard Escofet Accidents Polipoètics, Joan Casellas, Noel Tatú, Borja Zabala, Oscar Abril, Còchlea, Josep Masdevall e Isabel Roura. Joan Casellas, C-72R, Oscar Abril y Xavier Moreno, entre otros, coordinan prácticas de acción en el Metrònom, conocido espacio de desarrollo del arte actual. C-72R realizó una Performance que consistió en coser retales variados durante varios días hasta que consiguieron recubrir la sala con una gran tela.

De Eulalia Valldosera podemos destacar su Performance consistente en su cuerpo, sobre el que se proyectaba un film, mientras se situaba sobre una cama móvil, como muestra de la relación cuerpo real-cuerpo virtual.

De Andrés Pereiro tenemos una acción realizada para TV2 sobre una cruda relación con una cabeza de cordero que se saca de un recipiente lleno de leche.



En cuanto a la práctica de acción madrileña, Sara Rosenberg, Dionisio Romero y Graciela Baquero son representantes activos, como Pedro Bericat lo es en Zaragoza.

En Burgos se organizaron el Festival Escena Abierta y sesiones de videoperformances por parte de El Espacio Tangente. Aquí pudieron verse las acciones del colectivo Art in Box, tan poco ortodoxas como disparar moscas con una escopeta de aire comprimido o perforar, a modo de piercing, un glande con un candado.

En Valencia, Andrea Dates y Laura Tejeda, Eva Vela, el Equipo Tiempo, Marta Moreno y Oto García han despertado también el interés artístico, así como Pistolo Eliza, que coordinó el espacio Performatori, en el que Tejeda y Dates desarrollaron la acción *Caminantes de Ruedo*, que resulta del cruce entre gesto y vestimenta y que, intercalando objetos concretos, gira alrededor del movimiento-danza mínima.

En la Asociación Cultural Per Amor A L'Art de Palma de Mallorca, bajo la coordinación de Hilario Álvarez, se desarrollaron en 1993, 1997, 2000 y 2002 programas de acciones que contaron, entre otros participantes, con Isidoro Valcárcel, Belén Cueto, Cristina Lucas (antes P. Lucas), Rafael Lamata, con su ya mencionada revista, *Accidents Polipoetics*, Jaime Aledo y Lee Guayguay, con una acción conjunta con su perro, Fernando Baena, Esther Xargay, Carles Hac Mor, Joaquín Ibars, quien paseó un coche por la ciudad con un altavoz instalado en el techo del que se susurraba, con voz de mujer, un discurso artístico, Mayte Cajaraville, que tras el visionado de un ácido video hizo estallar el televisor, Nieves Correa, Patricia Escario, Joan Casellas, Miguel Llorente, Francisco Felipe, relacionando sus conocimientos botánicos y de plantas terapéuticas con su propio cuerpo tras cortarse las manos. Los críticos José M. Parreño y Miguel Cereceda fueron invitados, junto con otros críticos artísticos, en las dos últimas convocatorias dejando constancia en sus catálogos.



Olga Mesa *LanOratorio LabOfilm*, 2011.

Rubén Barroso lleva años organizando un festival internacional llamado Contenedores, por el que han pasado las últimas generaciones de performers españoles e internacionales.

Caudete, pequeña población manchega, es testigo de un festival de performances organizado con precariedad de medios por Luis Elorriaga.

Joan Casellas también organiza en Girona un festival anual llamado La Mula Caula, a causa de que Marcel Duchamp acudía frecuentemente a esas fuentes termales cuando residía en España. Sin salir de Girona, nos encontramos a Denys Blacker, oriunda inglesa pero residente en la Costa Brava desde hace largo tiempo, que organiza varios encuentros de performers entre los que destaca el que tiene lugar el Día Internacional de la Mujer y con carácter exclusivamente femenino.

Desde hace cuatro años, dos artistas argentinos organizan en el espacio Centro de Arte Moderno, de Madrid, un Festival de performances.

En Mérida, el performer y artista visual Antonio Gómez impulsó un encuentro en el Parlamento de Extremadura antes de que fuera rehabilitado, así como impulsa a Koke Vega a editar en DVD *La Bolsa*, que se dedica al video experimental y las videoacciones.

En Punta Humbría, Umberto Eco lleva 12 años organizando un encuentro entre editores independientes en el que los performers han encontrado hueco y realizan acciones desde la primera edición.

Ven y Vino es el nombre de unas sesiones mensuales de acción y poesía que organiza Yolanda Pérez Herreras en una pequeña galería de grabado de Madrid y a las que los asistentes contribuyen con bebida y comida. Nieves Correa e Hilario Álvarez continúan en el empeño de dar continuidad al Festival Internacional de Arte de Acción de Madrid Acción!MAD.



Carlos Llavata. Encuentros de arte de acción y poesía Ven y Vino en el Mono de la tinta, 2008. Fotografía de Ho Wai Fong.

Finalmente, y ya en el plano internacional, destaca la figura de Valentín Torrens, un performer que procede de la escultura y la instalación. Este artista organiza el espacio con algunos pocos objetos, puesto que para él no hay sitio para lo superfluo o innecesario. Oculta su imagen en un entorno oscurecido, pues la importancia de la idea dicta el curso de la acción, en la que todo se envuelve de ambigüedad y hermetismo. Las ideas aparecen y desaparecen tan sólo en un instante, como en tránsito.

Y, en fin, a pesar de las malas condiciones que la práctica artística tiene en España, un gran número de artistas jóvenes siguen trabajando en el arte de acción, la práctica artística que más ha aportado al arte del siglo XX y XXI.

El Manifiesto Minimedia (MMM) es un intento de concreción confeccionado por colectivos de Madrid y Barcelona que han hallado en la falta de medios tecnológicos un lugar común de su acción. Sin embargo, la realización de trabajos en video de alta calidad hace dudar de que esta escasez de medios sea algo deseable por muchos que practican sus acciones en España. Es posible, como conclusión, que la falta de tecnología compleja, especialmente para no depender de medios técnicos o de la financiación por parte de las instituciones, no se debería confundir con el rechazo moral a la misma.

Y, para finalizar este apartado sobre la autogestión, no podemos olvidar citar los que organizan en Barcelona los primeros viernes, y en Madrid los últimos, de cada mes. El interés por sesiones abiertas de Performance y poesía puede satisfacerse en el Kabaret Obert, impulsado por Joan Casellas, Xavier Sabater y Pere Sousa en Barcelona y caracterizado por su ambiente underground y marginal.

3.2. Inicios de la Performance en el País Vasco.

Estudiar la Performance en España nos lleva a la conclusión de que ha sido una actividad practicada de forma desigual, discontinua y dispersa hasta el punto de que no se pueden establecer paralelismos de continuidad, estilo o cantidad con el desarrollo vasco. No se puede decir que sea una actividad desconocida o por descubrir; parece, sin embargo, que no ha dispuesto ni de un contexto favorable, ni de un soporte teórico adecuado, ni tampoco de estímulos importantes para sus posibles practicantes.

Las acciones en el País Vasco empezaron a ser conocidas en la Universidad cuando en diferentes clases teóricas, se hablaba sobre Fluxus, John Cage y un largo etc. En los años 70 ya había un conocimiento de lo que era una Performance.

José Antonio Sistiaga, nacido en 1932 en San Sebastián, practicaba la abstracción gestual en 1964. En ese mismo año en que junto a Bern Lohaus, (escultor alemán y gran promotor del Fluxus en Europa, que fue discípulo de Beuys en la Academia Dusseldorf ¹⁰⁵) y el poeta Julio Campal, (animador de la poesía visual y fonética y fundador del grupo *Problemática 63*), que había llegado a España el año anterior y sería el director artístico de la Galería Barandiarán,¹⁰⁶ hizo su primera incursión en la Performance durante una exposición en la Galería Edurne, de Madrid, en la que se expresó una progresión de la comunicación que comenzó con el discurso de un vociferante Lohaus que exhibía un pescado en la cabeza, continuó con un más reposado Campal y terminó con un discurso mudo de un Sistiaga silente que movía los labios pero sin emitir sonido alguno y que pronunció, separadas por largos minutos, tres palabras: “yo”, “nosotros”, “aquí”, aludiendo al individuo, la comunidad y el lugar del arte. Esto también sería el prototipo de *Gaur, Emen, Orain, Danok*, proyecto de la vanguardia vasca oteiziana.

Con Ruiz Balerdi y Zumeta, realiza, en este mismo año (1964), en la Asociación Artística de Guipúzcoa, una Performance protesta. Como resultado de la retirada de la subvención por parte del Ayuntamiento y la Diputación, la Asociación quedó en situación precaria. A pesar de los intentos de Amable Arias, Eduardo Chillida y el propio Sistiaga, que, a fin de revertir esta situación, se entrevistaron con el alcalde Nicolás Lasarte. Dado que se tuvo conocimiento de que el Ayuntamiento sí mantenía la subvención a la Cofradía Vasca de Gastronomía, situada en la misma Plaza de la Trinidad, en la parte vieja de la ciudad, se organizó un acto de protesta para el cuál, en una carta, Sistiaga proponía a Amable Arias lo siguiente: “*Rafael, Zumeta, yo y alguno más vamos a dar una conferencia en la A.A.G. Vamos a llegar muy serios, nos vamos a sentar; en ese momento nos sacarán una chuleta grande a cada uno. Nos la comeremos seriamente y nos iremos*”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Lohaus, Bern. Dusseldorf. 1940 – Amberes, 2010, en 1964 y 1965, es decir, en el momento en que colabora con Sistiaga en Madrid, era el director, junto con Panamarenko y Hugo Herman, de la revista *New Happening*.

¹⁰⁶ Sobre la actividad de Julio Campal en Madrid y otras ciudades españolas, hasta su prematura muerte en 1968, ver:

¹⁰⁶ Sarmiento, José Antonio. (1990). *La otra escritura. La poesía experimental española, 1960-1973*. Universidad de Castilla La Mancha, especialmente pag. 11-14. Cuenca.

¹⁰⁷ Maru Rizo. Archivo familiar.

Con el fin de evitar la censura, y considerando que el Impresionismo sería un tema de escasa conflictividad, pidieron permiso para una conferencia sobre este tema al Gobernador Civil, pero, en el último momento, Zumeta y Ruiz Balerdi se echaron atrás por considerar que era una falta de respeto hacia quienes habían acudido a escuchar una conferencia. Sólo Sistiaga siguió adelante y, cuando terminó la chuleta, se retiró a una habitación contigua. Al ver que sus compañeros comenzaban la conferencia sobre Impresionismo y pensando que esto rebajaba en sumo grado el sentido de su gesto, volvió a la sala principal e, interrumpiendo a Ruiz Balerdi, se puso a explicar el sentido reivindicativo y poético de su acción.¹⁰⁸

Aclaración sobre los motivos que me llevaron a comerme esta chuleta: El escritor Santiago Aizarna dio una conferencia leída en la Asociación Artística de Gipuzkoa sobre Baroja y San Sebastián en 1965-55. Tuvo que acudir al Gobierno Civil para explicar su conferencia. La sala estaba repleta de policías. El resultado fue que el ayuntamiento decidió suspender la subvención de 8.000 pts. anuales que se asignaban al Sr. Gil, encargado de abrir y cerrar la Asociación Artística de Gipuzkoa. Al no tener medios propios, esta Asociación tuvo que cerrarse. Acudimos el pintor Amable, el escultor Eduardo Chillida y yo mismo a entrevistarnos con el alcalde para que reconsiderase la suspensión de ese pago. Según el padre del pintor Ameztoy, teniente de alcalde de la época, el alcalde ni se enteró de lo que queríamos. Dada esta situación pensé que sería conveniente hacer un acto poético que consistiría en comernos, Balerdi, Zumeta y yo, una chuleta cada uno. Pedimos permiso al gobernador civil para dar una conferencia sobre impresionismo, para lo que seguramente no negarían el permiso. El día de la inauguración Balerdi y Zumeta se retractaron porque lo consideraban una falta de respeto al público. Yo lo interpretaba como un acto poético y lo hice, tal y como se refleja en las fotografías que se publican. Terminé, saludé y me fui a una sala contigua. Después Balerdi y Zumeta empezaron a hablar sobre impresionismo. Viendo yo que aquello no tenía sentido entré en la sala, interrumpí a Balerdi y di la explicación de mi acto para aquellos que pudieran no haberlo entendido.



Carta enviada por José Antonio Sistiaga a Francisco Javier San Martín en relación a la Performance protesta en la Asociación Artística de Guipúzcoa. Sistiaga en la Asociación Artística de Guipúzcoa comiéndose la chuleta.

Hasta ahí, las dos primeras performances en las que un artista vasco participa, habiendo sido la última realizada en San Sebastián. Desde ese momento no se encuentra nada más hasta los Encuentros de Pamplona, que se celebraron del 16 de junio al 3 de julio de 1972, en los que no hubo ninguna Performance o similar por parte de artistas vascos, aunque, al menos, Jorge Oteiza logró inculcar a los escultores Basterrechea y Mendiburu, a los que seguirían gran cantidad

¹⁰⁸ Información proporcionada por el artista en Donostia, mayo de 2011, que corrige la versión más repetida, que había sido proporcionada por María José: “A la hora de la verdad, solo Sistiaga acometió la chuleta, llevada por José Antonio Arze. De la crispación inicial se pasó a la diversión. La acción duró casi media hora. Cuando Sistiaga se retiró, Zumeta y Balerdi trataron de explicar el significado de lo acontecido. Algún periódico madrileño comentó irónicamente que los artistas vascos tenían mucho apetito”, cfr. María José Arribas, *40 años de arte vasco. 1937-1977. Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1978, pág. 30.

posteriormente, la idea de integración entre los elementos antropológicos del “alma” vasca y las experiencias de vanguardia.

“El 2 de julio de 1972 John Cage corría desfallecido a través de la Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona para llegar a un micrófono y soltar un alarido. Días antes, Shusaku Arakawa y Madeleine Gins, con la ayuda de Carlos Alcolea, lanzaban al aire unas octavillas donde podía leerse “Rafonc debería ser Opiscas, también Opiscas debería ser Rafonc” (Franco debería ser Picasso, también Picasso debería ser Franco); en medio de un paseo ocupado por unas estructuras tubulares de Isidoro Valcárcel Medina, que la población destruía imperturbable. Mientras, unos corredores de marcha ataviados con estampados coloridos y una flor en la mano, entre los que se encontraba su “creador” Robert Llimós, eran detenidos por escándalo público e inmediatamente puestos en libertad por tratarse de una expresión artística. Frente a ellos, una larga cola de espectadores anónimos esperaban (im) pacientes para entrar en una cabina de teléfonos que Lugán había conectado con un prostíbulo. A la vez, y bajo las inmensas cúpulas de plástico hinchables realizadas para la ocasión por José Miguel de Prada Poole, se presentaban unos vídeos grabados en el tejado de la casa de Dennis Oppenheim; Eduardo Chillida se llevaba una escultura de varias toneladas por “problemas de espíritu”; los Zaj encendían una vela al son de las distorsiones de Radio Internacional; el Kathakali de Kerala se maquillaba; un computador imprimía cuadros en la sala de convenciones del Hotel Tres Reyes; Steve Reich y Laura Dean danzaban durante horas; y se proyectaba Charlotte y Veronique o Todos los chicos se llaman Patrick de Godard, entre sesiones dedicadas a Dziga Vertov, Buñuel y Man Ray. Todo en la misma ciudad.

Estos sucesos y muchos más se produjeron, del 26 de junio al 3 de julio de 1972, en los Encuentros de Pamplona, organizados por Luis de Pablo y José Luis Alexanco bajo patrocinio de la familia Huarte. Una rara excepción en la historia del arte producido en el estado español. Sin embargo, las investigaciones y libros sobre el tema parecen haber limitado -hasta hace poco- la información relativa a estos actos a una nota a pie de página o a una mención imprecisa¹⁰⁹. Y a pesar de todo, existieron, con toda su carga social, política, económica y

¹⁰⁹ A pesar del fundacional La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona) escrito por Javier Ruiz y Fernando Huici (Editora Nacional, Madrid, 1974), la trascendencia de los Encuentros en la historia del arte español fue confusa. Uno de los manuales de estudio más utilizados a nivel académico en la enseñanza española para este período, el Summa Artis (Bozal, Valeriano. Arte del Siglo XX en España II. Pintura y escultura 1939-1990. Summa Artis. Ed. Espasa. Madrid, 2000), le dedica dos páginas no completas (pp. 534-535), en las que se alude a la retirada de la obra de Eduardo Chillida por él mismo, a la censura impuesta a la pieza de Dionisio Blanco y a la marcha de Ibarrola de la celebración por ese motivo. Estos tres sucesos ocurrieron en el seno de una exposición titulada Arte Vasco Actual que no es nombrada ni glosada en dicho volumen. A pesar de esta entrada en el volumen, no hay menciones a otros artistas fundamentales en el panorama estatal, entonces y ahora, cuya participación está documentada como los componentes del Centro de Cálculo, Tomás Marco, Zaj, Equipo Crónica, José Miguel de Prada Poole o Isidoro Valcárcel Medina. El interés por los Encuentros de Pamplona ha crecido en los últimos años a partir de la exposición celebrada en el MNCARS con motivo de su 25 aniversario (Los Encuentros de Pamplona 25 años después. Madrid, Julio-Septiembre 1997. Comisarios: Fernando Francés y Fernando Huici), que lograron situarlos en las agendas de las investigaciones. Así, en el reciente Conceptualismo(s). Poéticos/Políticos/ Periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980 (Ed. Akal. Madrid, 2007) de Pilar Parcerisas, se aumenta la presencia de los Encuentros (pp. 387-392), aunque no se entra a valorar la asistencia o no de los artistas, la celebración o no de los eventos y la cobertura mediática que tuvieron (exceptuando algunas citas a la crónica que le dedicó Triunfo en julio de 1972). También contiene algunas inexactitudes, como decir que Martial Raysse “no pudo realizar el neón que tenía proyectado para rematar una cúpula hinchable” (p. 391), aquél que contenía las palabras Liberté Chérie, cuando sí lo hizo, obra que, con posterioridad, fue donada al Museo de Navarra por el autor (“La obra de M. Raysse realizada con tubos de neón, en la que se veía Liberté Chérie, ha sido donada por su autor al Museo de Navarra” en Arribas, María José. “La cúpula neumática se rajó y hubo de ser desinflada”. El Correo Español. El Pueblo Vasco. Martes 4 de julio de 1972. P. 42). El proyecto y los volúmenes de Desacuerdos (4 vols. VV. AA. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. I. Arteleku, Museu d’Art Contemporani de Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA. 2003-2007) se han ocupado de los Encuentros con mayor atención y detalle, en especial los tomos I y III, con estudios a cargo de José Díaz Cuyás, comisario de la presente exposición del MNCARS, Encuentros de Pamplona 72: Fin de fiesta del arte experimental (Octubre 2009- Febrero 2010). Francisco Javier Zubiaur publicó en Anales de Historia del Arte (Núm. 14. 2004) un estudio sobre el mecenazgo de los Encuentros titulado “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”.

*cultural, convirtiéndose en un precipitado del momento, en un texto real y ficticio, de lecturas múltiples e inagotables.*¹¹⁰

Dejando al margen las polémicas políticas y estéticas, el producto de la participación vasca en estos Encuentros de Pamplona fue paradójico y extemporáneo. Al organizar la selección de artistas, el grupo Alea buscaba un acento performativo, de arte *intermedia*, con proposiciones artísticas que se produjeran y “completaran” en el contexto de una recepción pública, de la acción y la participación del público. La música, la poesía de acción y el cine eran los protagonistas, predominando el componente público en las piezas más objetuales. Lo que se expuso en estos encuentros como representación del arte vasco fue una selección de esculturas en hierro o madera y pinturas en lienzo o grabados, contrastando enormemente con la parte mayoritaria de lo expuesto, que se presentaba en forma de música experimental, arte conceptual, videoarte, instalaciones, poesía sonora o visual y arte de acción. El arte vasco se presentó aislado, en el Museo de Navarra, del centro neurálgico de los Encuentros, en el centro de la ciudad, tanto en el plano estilístico, e incluso físicamente, en esta muestra del Museo comisariada por Santiago Amón.

Incluso en el colectivo Gaur, formado por Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Amable Arias y el mismo José Antonio Sistiaga, la libertad del artista, así como su independencia y su individualidad fueron reivindicadas por él, más que por ningún otro. La oposición al franquismo estaba conformada por una gran mezcla en lo que se refiere a posturas políticas concretas, por lo que el debate giraba, más bien, en torno a la independencia de la creación artística. “*No quiero oír hablar de burocracia, de autorizaciones, me niego a someter mi libertad de creación a una censura, a una iglesia, a un partido político*”.¹¹¹ Aunque rechazando las opciones partidistas, Sistiaga reclama la dimensión crítica de su trabajo: “*Cada uno debe saber con qué armas proseguir, continuar la lucha. Yo, como artista, a través de mi propia toma de conciencia, con mis hipótesis, mis respuestas en el terreno de la creación estética...*”.¹¹²

En resumen, en el Festival de Pamplona pudo verse a la donostiarra Esther Ferrer, componente del grupo ZAJ, las fotografías de Juan Luis Goenaga, con una serie de recorridos rurales, y a Sistiaga, con su película “*...ere erera bailebu izik subua aruaren...*”, película pintada a mano y situada en el contexto híbrido del arte intermedia por su contestación a la especificidad de los medios, producida por X Films con la iniciativa incluida de los Huarte.¹¹³ Esta película fue presentada como “*no cine... no arte... sino arte/acción*”¹¹⁴ en el International Underground Film Festival, de Londres.

¹¹⁰ López Munuera, Ivan (2009), Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. Texto publicado originalmente en la revista *Arte y Parte*, (1983). La investigación realizada para este artículo se encuentra de manera más detallada en la tesina del mismo autor titulada *Arte y “algo más” o “más” y algo de arte. Los Encuentros de Pamplona*, leída en la Universidad Complutense, Madrid, en 2007.

López Munuera, Ivan. (2009). *Los encuentros de Pamplona. De John Cage a Franco*. Revista *Arte y Parte*, nº83. Santander

¹¹¹ Maingois, Michel. (diciembre-enero de 1971) *L'art Vivant*, núm. 16.

Entrevista con Michel Maingois, *L'art Vivant*, núm. 16, diciembre-enero de 1971, recogido en *...ere erera bailebu izik subua aruaren... la película, Sistiaga 1968/70*, Tabacalera Donosita, 2007, Pág. 50. Sistiaga continúa: “Como artista creador soy lo más parecido a un árbol, doy a los otros mis frutos, no mi tronco. Hoy en día, desgraciadamente, se pretende considerar al artista solamente como un tronco, con el fin de explotarlo momentáneamente, prácticamente, de manera despótica. No tengo confianza en ninguna organización. Creo solo en el hombre y en lo que emprende”.

¹¹² San Martín, F.J. (2009). *Fase final de un desencuentro*. Catálogo *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, octubre de 2009-febrero de 2010, pag. 130-139.

¹¹³ Huici, Fernando, et al. (1974). *La comedia del arte: en torno a los Encuentros de Pamplona*. Editora Nacional. Madrid.

¹¹⁴ Baqueano, José Julián. (1970). *Press Book ...ere erera bailebu izik subua aruaren...*

recogido en *Book...ere erera bailebu izik subua aruaren... la película, Sistiaga 1968/70*, Tabacalera Donosita, 2007, pag. 22. El crítico Luis Basca la calificaba como “pintura en acción, ref. pág. 26.

El único de entre los artistas vascos de la exposición pródigo en actividades extra-pictóricas como la Performance o en el límite de la pintura fue Sistiaga, con el *Relieve de acción pública*, que fue presentado, en diciembre de 1967, en el Museo de San Telmo de San Sebastián, o con su obra realizada exclusivamente con su firma en la Galería Seiquer, de Madrid, en 1968.¹¹⁵ Sistiaga se lamentaba más adelante afirmando que “*Mucha gente pensó que yo era un artista americano*”.¹¹⁶

Su obra *Relieve de acción pública* consistía en un gran soporte metálico al lado de una estantería en la que estaban situadas diferentes formas creadas por Sistiaga. Estas piezas estaban imantadas, por lo que cada nuevo espectador podía reconfigurar la pieza, permanentemente incompleta ya que era continuamente reconstruida, a su gusto. Esta participación del público y el interés por lo aleatorio dejaban así patentes los resultados de los contactos que Sistiaga había mantenido tres años antes con el grupo neo-dadá ZAJ. Asimismo se realizaron dos conciertos ZAJ durante la muestra en colaboración con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, a los que acababa de unirse Esther Ferrer, dejando bien a las claras el interés de Sistiaga por el componente musical.

ZAJ, conforme a la intención original de estos Encuentros, montó dos actos diferentes, siendo uno de ellos un concierto ZAJ “convencional” y el otro una acción pública (¡de 1964!) por las calles de Pamplona en homenaje a John Cage. Esta última acción de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer no llegó a realizarse ya que fue suspendida por “causas de fuerza mayor”. Lo realizado, justo en la misma tarde que se colocó una bomba frente al Gobierno Civil, muy cercano al teatro, fue un éxito que sorprendió a mucha gente.¹¹⁷

Esther Ferrer es la artista de origen vasco que se ha dedicado a la Performance de una manera más asidua. Desde 1967, con su primera acción, hasta la actualidad no ha parado de desarrollar performances, que entiende “*como un arte crudo, anclado en lo real y que no permite muchas elucubraciones estilísticas*”.

“*Fue pura casualidad*”, recuerda por teléfono desde París, donde vive hace cuatro décadas. “*Un amigo me dijo que Zaj actuaban en San Sebastián y que necesitaban una chica. La cosa salió bien, y me invitaron a unirme*”.¹¹⁸

Los escándalos y el desconcierto formaban parte de su estela. Hubo abucheos e indignación, por ejemplo, cuando se presentaron en Madrid, y el concierto anunciado consistió en una persona comiéndose una manzana en el escenario. Puro Cage. “*Para hacer performance en esa época había que tener aguante. Aceptar que la gente, incluso la gente seria y cercana al arte, pensara que estábamos locos*”, afirma Ferrer. “*Para un artista que quería ser respetable la forma de no*

¹¹⁵ Amón, Santiago. (abril 1968). *Una exposición vacía de José Antonio Sistiaga*. Nueva Forma, n° 27; Sistiaga, J.I. (mayo-abril 1966). *Pintura, dibujos eróticos, Films. 1958-1996*, catálogo de la exposición en la Sala Rekalde, Bilbao. pag. 210-212.

La muestra de Sistiaga que se planteó como “conclusión del informalismo” fue ampliamente analizada en un texto de Santiago Amón, “Una exposición vacía de José Antonio Sistiaga”, *Nueva Forma*, núm. 27, abril de 1968, reproducido en *Sistiaga. Pintura, dibujos eróticos, Films. 1958-1996*, catálogo de la exposición en la Sala Rekalde, Bilbao, mayo-abril de 1996, pag. 210-212.

¹¹⁶ Sistiaga, J.I. (2007) *Sistiaga el trazo vibrante*, Han Madrid, Conserjería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. pag. 147

José Ignacio Sistiaga, conversación con Bego Vicario y Jesús María Mateos, en *Sistiaga, el trazo vibrante*, Han Madrid, Conserjería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2007, pag. 147. Lo cierto es que los planteamientos artísticos de Sistiaga se diferenciaban radicalmente del de otros artistas con los que había compartido actividad en el grupo Gaur, como Néstor Basterrechea o Remigio Mendiburu, aquejados de un furor telúrico, profundamente enraizado en el imaginario agrario.

¹¹⁶ Pleyner, Marcelin. (1966). *La enseñanza de la pintura*, Barcelona; Amestoy, Santos. (marzo-abril 1966). *Pintar la duración real*, Catálogo de la exposición *Sistiaga. Pintura, dibujos eróticos, films. 1958-1996*, Sala Rekalde, Bilbao. pag. 18. (se cita a Gustavo Gili).

¹¹⁷ Huici, F. ref. 113.

¹¹⁸ Seisdedos, Iker. (28/12/2014). *Zaj, Un sonoro grito artístico en plena dictadura*. Cultura, El País. Gran Canaria. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/27/actualidad/1419695470_452225.html (fecha de última consulta 18/10/2015).

conseguirlo era haciendo performance. A Juan y Walter, y a mí, nos importaba muy poco la imagen que dábamos o cómo podían considerarnos los otros”.



Primera Performance de Esther Ferrer, *El caballero de la mano en el Pecho* (1967, intervienen Esther Ferrer y Juan Hidalgo).

Esther Ferrer junto con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, participó en el tren de John Cage (*A la búsqueda del silencio perdido*). Fue un evento organizado por el compositor John Cage y se desarrolló durante tres días. Cada día el tren tenía un destino distinto, y los pasajeros participaban en una serie de acciones y performances sonoras, relacionadas con el concepto de “*musicircus*” de Cage. Esther Ferrer intervino en uno de los vagones ocupando el espacio con hilos. Como rastro de la Performance se generaba una instalación espacial que implicaba al público participante. En ella, el recorrido trazado por los hilos se relacionaba con el tiempo y su representación y añadía un componente visual a la propuesta especulativa sobre el sonido y el silencio de Cage, alimentada por los sonidos registrados en cada uno de los tres viajes.



John Cage y ZAJ, 1978.



Esther Ferrer, trabajando con ZAJ en el tren de John Cage, Bolonia, Italia, 26, 27 y 28 de junio de 1978. Fotografía de Roberto Masotti.

Y en 1996, cuando el Museo Reina Sofía hizo una retrospectiva de ZAJ, durante la inauguración, Hidalgo, el mismo que había declarado en 1987 a Juan Manuel Bonet en Diario 16 que “*Zaj no se disuelve ni con Bisolvón*”, respondió, preguntado por Fernando Samaniego, de El País, que el grupo había muerto en ese preciso instante. Esther Ferrer se enteró por el diario al día siguiente.

De esta forma esta artista vasca comenzó su carrera en solitario.

La Performance en palabras de Ferrer, es el arte que combina el tiempo y el espacio con la presencia de un público que no es un mero espectador, sino que también participa en la acción.

1978 fue “*nuestro Mayo del 68 en una Gipuzkoa que despertaba a la Transición con una potencialidad cultural impresionante, a años luz de la opulenta indigencia actual. No teníamos Tabakalera ni Koldo Mitxelena ni Kursaal, pero teníamos a Jorge Oteiza y a Mikel Laboa en su mejor momento liderando una nómina infinita de artistas y creadores excepcionales. Atxaga y sus amigos editaban la revista Pott, por ahí andaban los locos de Euskadi Sioux, y hasta era posible editar una excelente publicación literaria en castellano, como Kantil, algo inimaginable hoy día. Nos embarcamos en una aventura que nos consentía el lujo de señalar a todos los 'reyes desnudos' del país. Todavía estamos pagando las consecuencias*”, dice Álvaro Bermejo del grupo CLOC de San Sebastián.

Fueron años duros, con la democracia dando sus primeros pasos, miedos y esperanzas cruzándose, mientras ETA no dejaba de golpear. Aramburu cree que la violencia terrorista estaba presente en sus vidas, pero «*en modo alguno, lo confieso, con la claridad y el rechazo sin paliativos que prácticamente todos los que participaron en la aventura Cloc, cada uno a su manera, llegaría con el tiempo a demostrar. Había mucha niebla entonces. Y la peor de todas, a mi juicio, era ese error garrafal que nos llevaba a los jóvenes de izquierdas a ignorar que el totalitarismo y el terror no son un ejercicio exclusivo de las derechas. Por lo demás, la práctica del sentido del humor nos tenía a los de Cloc totalmente vacunados contra los dogmas del nacionalismo vasco*». Irazoki añade que la violencia no la vivía «*de forma explícita, pero ya detestaba su totalitarismo y sus crímenes. En algunos de los poemas que escribí en aquellos años se refleja mi rebeldía frente a esas crueldades. Siempre he rechazado a ETA porque pretende materializar el sueño de Menéndez Pelayo: un país de clérigos armados*». Aramburu

suma una pregunta que es también respuesta: "¿Alguien se puede imaginar algo más aburrido, cabreado, monótono, antipoético y pueblerino que un activista de ETA?".

Fernando Aramburu sí que reconoce alguna fuente, sobre todo cercana al dadaísmo, «*que con todas sus gamberradas públicas y su antiarte ejercía sobre nosotros una suerte de atracción modélica. Los pelos largos, la vestimenta desastrada, la música malsonante, también. Pero tampoco nos ajustábamos a una ortodoxia. Nos gustaba un huevo El Quijote, por poner un caso. A nadie se le afeaba una lectura determinada. En suma, carecíamos de catecismo*». Irazoki se fijaba más en el surrealismo francés guiado por André Breton. "Era la principal referencia, pero sin dogmas. No hubo ningún santoral que nos uniera. Cada uno tenía sus modelos literarios. Los míos estaban bastante alejados del surrealismo: César Vallejo, Juan Rulfo, Blas de Otero, Jorge Luis Borges".

Entre sus acciones más recordadas están varias pintadas con las que "decoraron" El peine del viento, del que decían que "no era más que una agrupación de hierros". Pero la mayoría de sus iniciativas eran menos agresivas.¹¹⁹

A pesar de que en Guipúzcoa se han multiplicado los espacios de arte, la Performance después de los 80 no ha sido muy desarrollada. Principalmente, Itziar Okariz, Mainer López y Majo García Polanco han realizado sus performances fuera de Guipúzcoa, aunque se consideran pertenecientes sin ninguna duda a su tierra.

Si volvemos la mirada hacia Vizcaya, el primer momento en el que nos encontramos con la Performance es con el artista José Ramón Sainz Morquillas. Inició Bellas Artes en el 82, en la especialidad de pintura, aunque más tarde su carrera se dirigió hacia la escultura.

Los artistas eran herederos del contexto del arte del País Vasco, sobre todo de la escuela ideológica de Jorge Oteiza, que a su vez se alimentaba de la vanguardia rusa. A Morquillas le ocurría lo mismo, y consideraba que el arte tenía un papel transformador de la sociedad en el sentido que trabajaba para visualizar los aspectos subyacentes a la estructura. Se trataba del arte como pensamiento que incide socialmente.

A mediados de los 70, Morquillas, Benito Guerra Llamas, Vicente Roscubas y Fernando Roscubas, iban por todos los bares de la Palanca de Bilbao a tomar copas con vestimentas. Morquillas vestido de cura, con el misal debajo del brazo, Benito Guerra con frac y chistera, Vicente, con un buzo, un saco y un ladrillo y el hermano de este último, Fernando Roscubas, con traje militar, sable y gorra.¹²⁰

Morquillas propone a la asamblea de artistas vascos (EAE, Euskal Artisten Elkarte) el robo de una escultura de Jorge Oteiza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La acción se llevó a cabo el 23 de diciembre de 1983 a las 11.30 horas de la mañana. En este robo tomaron parte los hermanos Roscubas, Jesús Mari Lazkano, Txomin Badiola y Txupi Sanz, entre otros. Su plan, era robarla para luego ir a devolverla al ayuntamiento de Bilbao, no sin antes, Morquillas, hacerles la propuesta de por qué no tirarla a la ría. Finalmente, fue devuelta con un claro mensaje, querían que la escultura fuera para el pueblo, no para el museo.

Estas acciones se mueven marcadas, en muchos casos, por actitudes polémicas y provocativas.

¹¹⁹ Herrero, Roberto. (22/10/2014). *El surrealismo del grupo Cloc tomo al asalto San Sebastián hace treinta años*. Diario vasco. Cultura. Disponible en: <http://www.diariovasco.com/20080504/cultura/surrealismo-grupo-cloc-tomo-20080504.html>

¹²⁰ López Landabaso, Patricia. *Conversaciones sobre Performances*. Entrevista de Patricia López Landabaso a José Ramón Sainz Morquillas. Anexos. pag. 404.

Una nueva referencia al mundo dadaísta es la quema de su DNI ante los clientes de la cafetería Iruña, en Bilbao, en un nuevo ejemplo de su empeño en denunciar en voz alta lo que ocurre según su particular visión.

Sin embargo, una de las performances realizadas por Morquillas y que podemos tomar como referencia es *Todas las palabras del silencio de Duchamp, al rumor de Beuys a través del chillido de Oteiza*. Llevada a cabo en 1982, en Vitoria, incluía citas de varios artistas como Duchamp, Beuys y, en principio, la lectura de una breve cita de la obra de Oteiza, *Quosque tandem* y que al final no fue tan breve. El intento de leer el libro completo con la consiguiente y poco usual dilatación de la conferencia acabó con una llamada de la organización a la policía, aunque ésta no encontró que el hecho de que una conferencia se alargara constituyera ninguna falta.

De esta forma, fueron sacadas a la luz algunas contradicciones de un espacio demasiado institucionalizado, una situación absurda en nuestra actualidad, y que, al fin y al cabo, era lo que se trataba de mostrar con este acto.

Este acto provocó muchas críticas hacia el responsable cultural, y es que tanto el público como las instituciones pretendían que el orden y la normativa rijan el arte. Estas acciones ponían en cuestión esa forma de pensar, planteando el arte como algo libre y sin control y tratando en estos años de desmitificar a las instituciones y una serie de comportamientos dados, por lo que, de alguna manera, se transformaban en gestos agresivos del artista contra situaciones que rebajan al arte a una actividad carente de sentido en una sociedad saturada de mercantilismo y falta de objetivos.¹²¹

Sus últimas performances, hasta el día de hoy, se unen en una única acción, queriendo dejar claro que los políticos sí debieran ser honrados y no construir murallas contra los ciudadanos, tal y como decía Maquiavelo. Morquillas se encuentra en una lucha contra el poder.

*"La historia simplemente es coincidente con los tiempos, una historia miserable, una historia de excesos por parte de las instituciones, por parte de los partidos, es una lapidación. Y desde ese punto de vista también es comprensible, es lo que está ocurriendo. Los espacios de corrupción están un poco al día. Nos podemos acostumbrar a ello."*¹²²

*"Tras meses de esperar comunicación de fecha del juzgado para asistir a su sede a declarar previamente a la celebración del futuro juicio, tengo que variar las estrategias. Ya se sabe, al enemigo ni agua. Mucho menos trago largo."*¹²³

En los años 70-80 en Bilbao, había un movimiento estudiantil muy activo en la enseñanza media y universitaria. Fueron momentos de una gran intensidad y desde allí se fue enlazando la cuestión ente lo artístico y lo social.

José Ramón Bañales, Bada, habla de un periódico mural/dazibao que se hacía en el instituto y que luego él mismo continuó haciendo en la universidad. Era un medio de gran formato que invitaba a la libertad de expresión y tenía un tamaño muy interesante para diseñar presentaciones creativas y artísticas. Esa época también coincidía con la influencia ideológica del Situacionismo y cuando los jóvenes de aquella época llegaban a la universidad, la consigna

¹²¹ Sarriguarte Gómez, Iñigo. (2008). *Rebelde con causa..La obra artística de José Ramón Morquillas en los años 80 y 90*. Universidad del País Vasco.

¹²² Sáinz Morquillas, José Ramón. (13/01/2012). Entrevista a José Ramón Sáinz de Morquillas, Web Irola Irratía. Disponible en: <http://www.sindominio.net/irola/spip.php?article1802>

¹²³ Sáinz Morquillas, José Ramón. Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008761875031&fref=ts>

era romper a toda costa con la enseñanza ortodoxa que en aquel momento había. La reflexión era que la metodología didáctica y lo que se enseñaba no correspondía con esa actualidad.¹²⁴

Hay que tener en cuenta, que eran los años de la filosofía y la estética punk. En ese momento todo se mezclaba en una especie de activismo continuo infectado de planteamientos anárquicos, planteamientos situacionistas y antisistema. Todo esto lleva a los universitarios a empezar a realizar diferentes actos, que se engloban dentro de la Performance y se funden con la protesta. En aquellos años se ocupó el aula Magna que se transformó y se revistió como una vivencia artística colectiva. Para ellos, Morquillas era el único referente que se tenía por su compromiso y actualidad.

Como consecuencia de que los artistas de ese momento no fueran visibles, comenzaron a crearse espacios alternativos de arte, que iban sucediéndose, en los cuales las performances eran comunes: la Safi Gallery, Arte Nativa, el Kultur bar, las Chamas, Consonni, , Mina spazio, La Merced, San Nicolás. Eran espacios de Bilbao, donde no había filtros de ninguna índole, y eso facilitaba conocer a los artistas que en ese momento se encontraban trabajando.

Antes y pasados los 80, más artistas de la Performance en Bilbao: Ramón Churruga, Amaia Atorrasagasti, Beatriz Silva, Begoña Grande, Eduardo Hurtado, Fausto Grossi, Inazio Escudero, Patricia López Landabaso, Juan Yuste, Javier Pérez, María Seco, Misha del Val, etc.

En Navarra nos encontramos con John Otazu, que en el 81 se encontraba realizando una Performance debajo de los ejes de un camión a 80 km/hora, sin sujeción. Otazu investigaba un nuevo lenguaje de expresión en circunstancias extremas, pintando cuadros al mismo tiempo. Según él mismo dice, estudiaba las claves del comportamiento humano, provocando situaciones límite, para intentar comprender con otro enfoque, el intrincado camino del entendimiento.

“Al hombre se le ve en esos momentos, estando muy cerca del miedo. Ahí es donde se sabe cómo es cada uno de verdad. Esto hace que mi mente se abra a nuevos conceptos. Necesito mis performances para encontrarme a mí mismo; para no sentirme anclado en este mundo”.¹²⁵

En Navarra hubo poco movimiento de la Performance. Sin embargo, junto a John Otazu nos encontramos a un artista que ha traspasado las fronteras de nuestro país, Abel Azcona, dedicado a la Performance donde la privación de la libertad es recurrente en el trabajo de este artista navarro. Todo ello surge del deseo de volver a la placenta, al origen, y buscar una identidad mediante la reconstrucción de una infancia corrompida. Ambos, Otazu y Azcona creen en la Performance como medio de “curación”.

En otro espacio diferenciado dentro de la Performance y también en Navarra, nos encontramos con Natxo Zenborain, a quien le gusta invitar a actuar a otros artistas y al público, convirtiéndose el acto en un happening lúdico para todos; sacando al espectador de su monotonía y mostrando otros posibles ante sus creencias caducas.

En Álava, no podemos dejar de nombrar a SEAC, la Selección de Euzkadi de Arte de Concepto, un colectivo que agrupa otros dos colectivos, Intermatinal Mola Art y Fundación Rodríguez, y que permaneció activo entre 1994 y 1999.

Su visión sobre el mundo y el sistema del arte era escéptica, divertida, irónica. Se trata de artistas que tomándose en serio todo, tomándose en serio su propia creatividad, su capacidad de decir cosas nuevas, lo decían de una manera absolutamente novedosa. Con SEAC desapareció la

¹²⁴ Aguiriano González, Txema. *El barrio de San Francisco en Bilbao, un polo artístico*. Edita: Asociación Cultural Espacio Sarean, pag. 174.

¹²⁵ Otazu, John. *Curriculum Vitae*. Extracto. Disponible en: <http://issuu.com/johnotazu/docs/johnotazu>

seriedad, el rigor, el ceño fruncido con el que se decían las cosas, o por lo menos se cuestionó cuando aparecieron ellos. En sus acciones, sus piezas, sus obras, sus juegos de palabras, etc., se veía su capacidad de reírse de ellos mismos, creando una nueva visión, una visión distinta de lo que es el mundo actual, del mundo del arte actual. Querían desmitificar el arte y el arte debía permanecer al alcance del máximo número posible de espectadores.

SEAC se trasladó a distintas localizaciones de Euskadi, lugares dedicados al arte y la cultura, donde ataviados con la vestimenta oficial de la selección (indumentaria deportiva de equipo de fútbol con camiseta con los colores de la ikurriña, pantalón corto blanco, medias rojiblancas y botas de tacos negras), realizan, a modo de declaración, ejercicios físicos y conceptuales.

Atrás quedaron grupos vascos como *Gaur*, de recuperación de elementos ancestrales y fusión con nuevos materiales, atrás Chillida, Basterrechea o Ibarrola, atrás los viejos dóciles del establishment vasco. Hoy, aquí y ahora, sucesores de una tradición escultórica que se pierde en los tiempos, pero teniendo muy poco que ver con ella, sólo nos queda la SEAC,¹²⁶ decía el Egin.

3.2.1. La Performance en Vizcaya.

En cuanto a los artistas de Vizcaya, nos encontramos con las entrevistas de dos de los fundadores de la Safi Galeri: ALBERTO URKIZA (Algorta, 1963) y JOSE RAMÓN BAÑALES (BADA) (Baracaldo, 1962), lo que les empareja en las rotundas declaraciones de antiarte y en su enfrentamiento con el circuito comercial del mundo artístico a través de una feroz crítica a los valores establecidos del arte. Puesto que esta posición mantiene conexiones con una preocupación por la cultura, la política y lo social, podemos decir que también la obra de BEATRIZ SILVA (Bilbao, 1968) posee ciertas semejanzas en este aspecto de crítica y denuncia, ya que ella misma habla de “compromiso inevitable” con estos temas. También ALBERTO LOMAS (Vitoria, 1967) se muestra crítico con el poder, afirmando que nos desactivan socialmente a través de las tecnologías, aunque en sus performances siempre se mantiene lo personal, que tiene que ver indirectamente con el amor, con relaciones con el otro más complejo, que según él es el género femenino.

En una perspectiva cercana, MARÍA SECO (Bilbao, 1963) trabaja desde el año 2.008 en colaboración con distintas Asociaciones promoviendo una cultura de Paz, Dignidad y Progreso, destacando dentro de su trabajo la participación en proyectos con Asociaciones de Inmigrantes para la Interculturalidad y la convivencia. Sus performances surgen de una necesidad, y trabaja con diferentes plataformas o grupos, casi siempre con una visión feminista y con un tinte de protesta social.

Pero, sin duda, los más radicales en este aspecto, y probablemente los más veteranos, son RAMÓN CHURRUCA (Bilbao, 1964), crítico siempre con los sistemas de poder que le rodean, apuntando donde más duele, sin pelos en la lengua y JOSÉ RAMÓN SAINZ MORQUILLAS (Baracaldo, 1947), cuya provocación y ausencia de límites en su crítica hacia los estamentos y agentes que actúan en el encauzamiento de la creación artística son notorias, buscando en algunas de sus obras la rotura de la legitimidad de los partidos políticos a través de la articulación de una intervención social. Este último artista lleva muchos años en litigio con el museo de Bellas Artes de Bilbao por cuestión de un compromiso de financiación que él considera incumplido.

¹²⁶ Egin, Gaztegin, 31 de mayo de 1996.

Prácticamente todos han pasado por la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, con la excepción de JUAN YUSTE (Bilbao, 1985), que se licenció en interpretación textual por la Escuela de teatro de Getxo, y continuó con sus estudios en danza clásica y contemporánea, y canto lírico en diversas academias de su localidad natal. Eso sí, en diversas especialidades, lo que no les ha impedido confluir, cada uno a su manera, en la realización de performances.

Aunque todos pueden considerarse artistas interdisciplinares, especialmente en lo que se refiere a su trabajo relacionado con la performance, encontramos alguna afinidad en cuanto al peso que las disciplinas clásicas tienen en su obra. Así, ALBERTO URKIZA y MISHA DEL VAL (Bilbao, 1979), que pretendía expandir el trabajo de la pintura, y funcionar desde ese ser pintor, tuvieron sus orígenes en la pintura, lo que puede apreciarse en su trabajo. ALBERTO LOMAS también trabajó de pintor, lo que dejó tras la muerte de su padre para dedicarse al arte procesual. EDUARDO HURTADO (Valladolid, 1986), por su parte, se formó como escultor. En la Facultad absorbió la escultura vasca, teniendo esta disciplina un gran peso en su trabajo. También comenzó sus estudios como escultor el italiano FAUSTO GROSSI (Italia, 1954), aunque no muestra tanta influencia en sus obras como HURTADO. Otra de las disciplinas clásicas, la música, es parte importante en el trabajo de INAZIO ESCUDERO (Bilbao, 1972), un artista cuya práctica es la suma de acciones y distintas disciplinas -acción, instalación, música, vídeo, trabajo con objetos- que presenta ante el público en un tiempo específico y que tiene en la improvisación y la experimentación las principales herramientas que amalgaman el conjunto. Y, como decimos, JUAN YUSTE tiene una gran influencia del mundo de la poesía, la música, la danza o las artes plásticas y figuras pictóricas que suelen ser bastante concurrentes, aunque dentro de una obra más bien tormentosa.

Otra de las cuestiones fundamentales en la performance es la participación del público. A este respecto, podemos ver también diferencias de criterio entre artistas, que pueden asumir esta participación en distintas gradaciones. Por ejemplo, ALBERTO URKIZA sí muestra interés por que el espectador participe en la acción, mostrando una necesidad de evaluar la experiencia del arte en vivo y en directo con presencia de público. Tampoco a ALBERTO LOMAS le interesa el público pasivo, prefiriendo un interlocutor que un espectador, por eso él genera espectáculo para deconstruir el espectáculo, aunque el artista no da instrucciones para esa situación concreta, dando paso así al azar en la obra.

Podemos encontrar otro grupo de artistas que promueven cierta participación del espectador, aunque no en el grado de los anteriores. Aquí podemos mencionar a FAUSTO GROSSI, que en su trabajo parte de una idea, se enfrenta siempre a un problema e intenta que los demás también entren en ese juego, buscando la reacción de la gente y se llega a preguntar quién de ellos es el espectador y quién el actor. MARÍA SECO también busca cierto grado de implicación del público, al igual que JOSÉ RAMÓN SAINZ MORQUILLAS. Por su parte, INAZIO ESCUDERO ha hecho convivir su práctica creativa con conversaciones ocasionales con la gente, provocando experiencias y nuevas direcciones en la ejecución y la práctica artística, moviéndose siempre en el terreno de la adecuación al momento, con lo cual, las situaciones siempre varían.

Y, por último, sin que signifique menosprecio, hay algunos artistas que nunca buscan esa complicidad, tal como sucede con PATRICIA LÓPEZ LANDABASO (Bilbao, 1972) y BEATRIZ SILVA, que sin embargo, esta última, en muchas de sus performances ha repartido objetos o cuando la acción ha terminado la gente se acerca y recoge cosas que se han depositado allí. Si alguna vez ha participado la gente en sus acciones ha sido de una forma muy dirigida. PATRICIA LÓPEZ LANDABASO no da un papel activo a los espectadores de sus performances, lo que espera de ellos es que construyan, a través de la Performance, lo que ella siente, aunque sin darles herramientas para que lo hagan de una determinada manera.

Tampoco es igual el grado de planificación de las acciones. ALBERTO URKIZA confiesa no prepararlas, mientras que MARÍA SECO las planifica concienzudamente. Entre ellos dos existe toda una gradación de planificación-no-planificación, como es el caso de INAZIO ESCUDERO que mantiene una parte importante de improvisación en cada una de sus performances, y asume, por tanto, un riesgo y un margen de vulnerabilidad, que facilita la empatía con la gente. Este grado de planificación, generalmente, depende de los recursos y materiales utilizados en la acción. Por ejemplo, para FAUSTO GROSSI, cada cosa necesita su propio medio, y hay cosas que necesitan expresarse por medio de la acción: *"He hecho pinturas, postales, escaparates... En cada caso utilizo el medio oportuno"*.

Es en cuanto a cuál es la intención de sus trabajos en lo que nos encontramos con una gran variedad de objetos, aunque aún podemos encontrar algunas similitudes. ALBERTO URKIZA trabaja las contradicciones relacionales. De manera similar, a FAUSTO GROSSI le interesan mucho las relaciones entre personas, cómo nos movemos, cómo reaccionamos, etc. Siempre que realiza una acción es para que la gente piense, y a lo mejor pueda variar su postura frente a algo. Para FAUSTO, la performance es un juego de lenguaje porque utiliza el lenguaje corporal para expresar sus ideas.

PATRICIA LÓPEZ LANDABASO, para llevar a cabo sus performances, parte de algo personal para mostrárselo a quien pueda interesarle, lo mismo le ocurre a BEATRIZ SILVA, cuyas performances tienen un punto de partida ritual, mostrar algo que ha sentido anteriormente. Muy al contrario, MISHA DEL VAL trabajó con Iñaki López en Valencia en el proceso creativo de componer performances. Escribían performances impersonales, performances con un humor absurdo, con elementos de poesía visual. Lo tratado era lo absurdo de la condición humana, lo abyecto de la condición humana, el mito de la condición humana, lo divertido de la condición humana, lo que Misha considera que es una celebración.

El trabajo como artista de EDUARDO HURTADO, cimentado en el proceso escultórico, se centra en el análisis de las estructuras simbólicas de representación de la instrucción y el poder. Le interesa, a la hora de abordar el trabajo, desencadenar la desactivación de la monumentalidad. Comenzó con Esther Ferrer y le interesa la Performance más tradicional, aquella que remite a la cuestión formal o a elementos no discursivos, a la idea de tiempo, a la idea de espacio, no las performances argumentadas ni la narración.

JUAN YUSTE explora el lado oscuro de lo humano, tratando de cohesionar un contenido íntimo y biográfico pero también general, humanista y socialmente crítico, prácticamente antisocial. En su trabajo han estado presentes la destrucción, deformidad, autolesión y la purga, la limpieza obsesiva de una suciedad imborrable con uso del físico y llegar al extremo de su propio cuerpo y resistencia, trabajando siempre desde un torbellino emocional porque no conoce otro estado. Con cierta analogía, la discrepancia, aislamiento y malditismo vienen siendo las claves del trabajo de RAMÓN CHURRUCA.

Y, por fin, otro de los grandes dilemas que tiene planteados la performance: el registro. Aquí también hay un poco para todos los gustos, dependiendo también de cuál sea la relación personal del artista con la tecnología, bien audiovisual como de la información y comunicación.

INAZIO ESCUDERO, cuyos videos e instalaciones, se mueven habitualmente en contextos artísticos, compagina el arte (vídeo, música, Performance) con la docencia como profesor de edición y postproducción de vídeo. Considera que una cámara siempre altera la situación a la hora de documentar y por esto cree que una vez que acaba la performance queda lo que queda aparezcan o no reacciones, sentimientos, influencias, reflexiones en corrillos, en prensa, reportajes de foto y video ex profeso o grabaciones de móviles. En sus dos últimos trabajos ha querido destruir esa coherencia y se ha dedicado a poner cámaras fijas, así como a delegar en fotógrafos profesionales. JAVIER PÉREZ (Bilbao, 1968) ha realizado performances de cara al

público, realizadas en tiempo real, y ha realizado performances únicamente para ser registradas en video. Algunas de ellas son en tiempo real y el video ha captado la Performance tal cual se realizó, existiendo una parte de obras videográficas en las que sí hay una postproducción.

MARÍA SECO procura documentar lo más posible sus acciones. De las performances de ALBERTO LOMAS aparecen obras periféricas, bien sean instalaciones, vídeos o un largo etc. Tiene mucha relación con lo tecnológico y le interesa que el documento aparezca a través de los elementos utilizados en la propia Performance. De las pocas veces en que han sido grabadas, ha sido por la gente del público. Igualmente, BEATRIZ SILVA grababa y fotografiaba sus performances, pero no preparaba los trabajos para que fueran grabados, por lo que a veces la película no tenía buena calidad. Lo mismo le ocurre a PATRICIA LÓPEZ LANDABASO.

Y, para finalizar este capítulo dedicado a los artistas de acción de Vizcaya, he pensado que no puede dejar de mencionarse a AMAIA ATORRASAGASTI (Bilbao, 1964), a quien podemos estimar un caso singular dentro del arte de acción del País Vasco porque considera que nunca se ha dedicado a la Performance como tal, aunque las ha hecho respondiendo siempre a una convocatoria o a una propuesta. Da mucha importancia al espacio, tanto en la Performance como en la vida cotidiana y siempre está trabajando los espacios, sobre todo los espacios en los que vive y trabaja simultáneamente. En el momento de ser entrevistada, vivía en un escaparate donde todo el mundo le podía ver, y decidió poner cortinas por las terapias, que son confidenciales. Estas terapias, y he aquí lo que le hace singular respecto al resto de artistas, son sesiones de arteterapia. Quiriendo saber para qué servía el arte estudió arteterapia y vio las posibilidades de sanación que tenía éste. Trabaja en su taller de Irala Espacio Philippe Pascal, donde imparte técnicas terapéuticas ligadas con esta especialidad.

Antes de continuar con nuestro trabajo de investigación, queremos comentar que hay artistas que en una determinada ocasión han realizado alguna Performance para algunos o algo similar para otros, y después no han continuado con este tipo de obras¹²⁷. Igualmente hay otros artistas a los cuales se les atribuyen con el nombre de Performance algún trabajo relacionado con el arte, que después de haber sido consultados, nos han explicado que no lo consideraban así¹²⁸. Y para finalizar, comentar acerca de grupos musicales cercanos a la Performance, que tampoco han sido incluidos por considerar que no se trataba ciertamente de performances tal y como las hemos tratado en este estudio¹²⁹.

¹²⁷ José Angel Lasa en el catálogo *Bilbao* (1984) de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, aparece en una secuencia fotográfica realizada por Jesús Mari Lazcano en la calle Correos de Bilbao comiéndose una manzana. Según conversaciones mantenidas con el propio artista:- "Yo no he hecho nunca performances. ¿Son las imágenes de yo comiéndome una manzana? Son una serie de imágenes en las que con un cuchillo, corto la manzana, cubico la manzana y me la como. Algo orgánico lo convierto en geometría, y me como la geometría. Pero es sólo una secuencia de fotos. Es una forma de expresar lo que yo entiendo por hacer escultura."

¹²⁸ Con la muerte de Franco se forma el grupo Peatones compuesto por: Iñaki Bilbao, Chupi Sanz, Juan Pablo Álvarez, Toño González, Xavier Idoate, Rosa Silva, Patxi Sabalza, Ángel Pagay y Claudio Lorenzo. En conversaciones con uno de los componentes del grupo, nos comentan:-"Lo pasábamos muy bien y organizábamos pequeñas chorradas. Aquello eran chorradillas de críos, pero bueno...".

¹²⁹ Alba Burgos (Bilbao, 1984) y Natalia Vegas (Bilbao, 1974) son Elbis Rever, quienes crearon su proyecto musical performativo (de irregular actividad hasta nuestros días) en Polonia, un país donde han girado por varios escenarios a caballo entre Bilbao, Varsovia y Nueva York. Su sonido es Pop (o Trance, o Hip Hop, según la composición) sin forma predeterminada, barato y de aspecto falso, artificial, y a él va ligado una imaginería tan extravagante como coherente. Desde referencias a la cultura televisiva de los 90 a rasgos de vida doméstica sin rumbo, pasando por rútolos cargantes y fotos en baja resolución.

3.2.1.1. José Ramón Sainz Morquillas.

Baracaldo, 1947.



Escultor, pintor y poeta vizcaíno contemporáneo, que es fundador en 1968, junto con Marta Brancas, Alberto López, Pau Dol, F. Mirantes, María Jesús Uriarte y Maialen Urrutikoetxea, del grupo "Zue", cuyo manifiesto fundacional data de 1969. Ha participado en muestras individuales y colectivas en lugares como Baracaldo, Durango, Bilbao, Vitoria, San Sebastián, Hondarribia, Pamplona, Tudela, Orozko, Santander, Barcelona, León, Madrid, Málaga, Florencia y Bolonia. En 1972 obtiene el premio internacional "Mani Tesse" de Florencia; en 1973, el premio "Marzocco"; en 1974 resulta premiado en el VII Gran Premio de Pintura Vasca; en 1982 consigue el tercer premio en la muestra "Gure Artea" y en la edición de 1988, el premio "Gure Artea" de escultura. Entre 1978 y 1988 dirigió el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Bilbao. Ha tomado parte asimismo en varias ediciones de "Bizkaiko Artea". Poseen obra suya el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo de Arte Actual de Barcelona. Una muestra de su obra poética figura en la antología *17 Poetas de Bilbao*, Bilbao, 1974.¹³⁰

Su obra *De la muerte, el silencio y otras felicidades tristes* en el libro *17 Poetas de Bilbao*, una serie de poemas, publicada en 1975, es un ejemplo de una actividad que realiza desde muy joven y que es una dedicación que persiste en la actualidad. Aunque casi todos están inéditos, sin publicar, muchos de sus poemas tratan sobre la destrucción y la muerte y pueden aparecer vinculados a diferentes obras.

La provocación y la ausencia de límites en su crítica hacia los estamentos y agentes que actúan en el encauzamiento de la creación artística (desde las instituciones hasta las intrusiones comerciales), marcan la obra de José Ramón Sainz Morquillas, una de las figuras más carismáticas y polémicas en Euskadi. Su análisis, lleno de significados socio-políticos, toma la forma de performances e instalaciones.

En la vida de Morquillas hay una grandísima cantidad de anécdotas, como cuando perdió una escultura en la primera exenta que realizaba, en Madrid, en Fuenterrabía sufrió el robo de tres esculturas de gran longitud, hecho que le hizo renunciar al encargo de construir allí un frontón... En general podemos afirmar que se ha visto envuelto en situaciones que han dejado huella en su desarrollo vital con carácter polémico y de leyenda. En 1982 se matricula en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, en la especialidad de pintura, asunto sobre el que realiza el siguiente

¹³⁰ Martínez Artola, Alberto. (fecha de última consulta 09/09/2015). *José Ramón Morquillas*. Auñamendi Eusko Entziklopedia. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/120131>.

comentario: *“Me matriculé en los cinco cursos para hacerlos en un sólo año. Al principio, trataron de impedirlo, pero con el libro de la Ley General de Educación mostré que podía hacerlo tranquilamente. Luego, más tarde, pusieron cláusulas que te impedían hacerlo. Fue muy intenso. Tuve que convocar tribunales de revisión de exámenes, ya que había gente que iba a por mí. Me matriculé en una asignatura de más que era Diseño, con Sánchez. Con mi actitud pretendía cuestionar toda esta forma de enseñar y lo que se enseñaba”*.

Junto a algunos otros artistas, y como acción de protesta, sustrae una escultura de Oteiza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao,¹³¹ asunto que corrió como la pólvora en la localidad y nos permite ver qué tipo de comportamiento, atractivo a la par que polémico, era habitual en este artista. Como él mismo afirma: *“... considero que las situaciones conflictivas muy potentes y generalizadas hay que vivirlas en la vida misma, no en un cuadro”*¹³². Así describe lo que ocurrió: *“Es una idea mía a partir del robo de una pieza en un museo por Ulay y Marina Abramovic, “El poeta pobre”. Creo que fue en Berlín o en Suiza. Entonces, a partir de ello, empecé a darle formas diferentes. Era todo una reivindicación contra el museo. Surgió de eso: llamé a la gente, cogí un cuaderno grande y comencé a hacer planos y esquemas allí, cómo, dónde, qué; quién tiene que estar en tal sitio, funciones de cada uno... Había gente acojonada: Lazcano, Lasa..., me parece que hasta estuvo Xabier Saenz de Gorbea.*

Éramos 18, y estaba todo planeado. Íbamos todos al museo y cada uno estaba entreteniéndolo a alguien. Fuimos, cogimos la escultura, la metimos en una bolsa de plástico y salimos tranquilamente con la bolsa mientras el resto de la gente seguía hablando con el resto de la gente del Museo... sí. Era una pieza de acero que hacía formas y abultaba, aunque no era muy grande. La pieza la sacó y metió en la bolsa Peio Irazu. Luego se llevó al coche de Itzi Elejalde, tras ello cogimos taxis y les decíamos:- Taxi, siga a ese taxi; taxi, siga a ese taxi.”

*Y de allí fuimos todos al ayuntamiento a entregarla al concejal de cultura Tasio Erkizia: Hemos robado esta escultura, para devolvérsela a su legítimo propietario, el pueblo. Sí, sí, sí. No al puto museo, cojones”*¹³³.

En 1986, y debido a las diferencias de criterio que mantenía con la orientación dada por la organización a una exposición en la Bienal de Oviedo titulada *Escultura española de los 80*, regaló, a la puerta de un pub, la medalla que le fue entregada en dicha Bienal.

En 1983, junto a Iñaki de la Fuente, Txomin Badiola, Txupi Sanz, José Chavete y el crítico Xabier Sáez de Gorbea, entre otros, fundará la EAE (Euskal Artisten Elkarte).

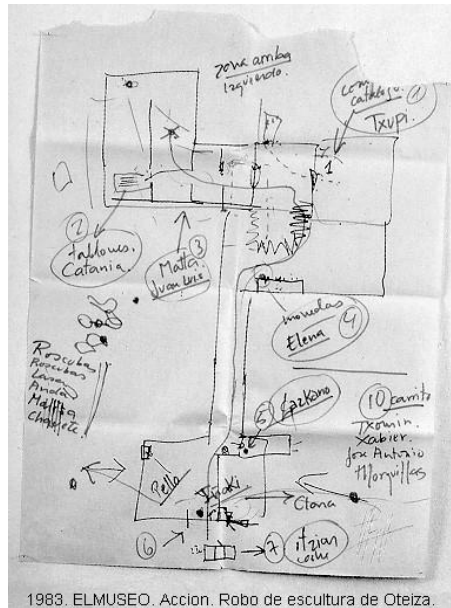
¹³¹ (1994). *Planos del robo de la escultura de Jorge Oteiza*. Catálogo Erratas Funcionales, Vitoria: Sala América, Diputación Foral de Álava, pag. 29.

Morquillas propone a la asamblea de artistas vascos (EAE) el robo de una escultura de Jorge Oteiza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La acción se llevó a cabo el 23 de diciembre de 1983 a las 11.30 horas de la mañana. En este robo tomaron parte los hermanos Roscubas, Jesús Mari Lazcano, Txomin Badiola y Txupi Sanz, entre otros. Los planos del robo aparecen en el catálogo Erratas Funcionales.

¹³² Gaiak. Revista de Ciencia y Cultura. Invierno 1976-77; número 2. Disponible en: [http://museobilbao.absysnet.com/cgi-bin/abwebmb/Les-ES/T1/G0?ACC=DIR&EXP=\(31981\).TITN](http://museobilbao.absysnet.com/cgi-bin/abwebmb/Les-ES/T1/G0?ACC=DIR&EXP=(31981).TITN). (fecha de última consulta 14/09/2015)

Véase el texto aparecido en el monográfico dedicado a Morquillas en Gaiak. Revista de Ciencia y Cultura (fecha de última consulta 14/09/2015)

¹³³ López Landabaso, Patricia. Conversaciones sobre Performances. Entrevista de Patricia López Landabaso a José Ramón Sainz Morquillas. Anexos pag. 404.



El Museo. Acción. Robo de escultura de Oteiza, 1983. Foto de José Ramón Morquillas.

Con el antecedente de la exposición *Earthworks* que realizaron Robert Morris, Richard Long, Walter De Maria, Michael Heizer, etc. que tuvo lugar en 1968 en Nueva York, tuvo lugar en 1976 uno de los primeros proyectos del “land art” que se realizaron en el País Vasco, y que consistió en un proyecto de sistematización del monte Argalario, en la zona situada entre Retuerto y el Regato, en Vizcaya. Este proyecto contó con propuestas tan variadas como recorridos por la zona o distintas acciones en el entorno de ese monte. En 1977, durante el desarrollo del proyecto, Morquillas expone en la Galería Windsor Kulturgintza, de Bilbao, una obra realizada con sacos de tierra y fardos de hierba provenientes de este monte.

La búsqueda de una mayor implicación del público y la rotura de la legitimidad de los partidos políticos a través de la articulación de una intervención social con algunas iniciativas múltiples le lleva, en 1979, a la fundación del Partido Surrealista de Euskadi.¹³⁴ Morquillas cuenta lo siguiente: “A mediados de los setenta éramos muy salvajes, nos gustaba divertirnos... ¡Ah!, eso, me había olvidado; solíamos ir a tomar copas, ...yo iba vestido de cura con un misal debajo del brazo y sotana. Benito, otro amigo, Benito Guerra Llamas, iba vestido con frac y chistera. Luego, Vicente Roscubas, que iba con buzo, casco y un ladrillo, y Fernando Roscubas que iba con traje de militar, sable y gorra. Entonces íbamos todas las fuerzas vivas siempre a tomar copas por todos los bares de putas y a la Palanca. Cuatro, siempre cuatro.”¹³⁵

Estas acciones se mueven marcadas, en muchos casos, por actitudes polémicas y provocativas. En este sentido, debemos recordar las acciones irreverentes de Frank Wedekind y la utilización de pintorescos uniformes por parte de los dadaístas de Berlín.¹³⁶

Una nueva referencia al mundo dadaísta es la quema de su DNI ante los clientes de la cafetería Iruña, en Bilbao, en un nuevo ejemplo de su empeño en denunciar en voz alta lo que ocurre según su particular visión.

¹³⁴ López, P. ref. 120.

¹³⁵ López, ref. 120.

¹³⁶ Goldberd, Roselee, (1996). *Dadá. En: Performance Art*, Barcelona: Ediciones Destino.

Una de las performances realizadas por Morquillas y que podemos tomar como referencia es *Todas las palabras del silencio de Duchamp, al rumor de Beuys a través del chillido de Oteiza*. Llevada a cabo en 1982, en Vitoria, incluía citas de varios artistas como Duchamp, Beuys y, en principio, la lectura de una breve cita de la obra de Oteiza *Quosque tandem* y que al final no fue tan breve. El intento de leer el libro completo con la consiguiente y poco usual dilatación de la conferencia acabó con una llamada de la organización a la policía, aunque ésta no encontró que el hecho de que una conferencia se alargara constituyera ninguna falta. Sobre esto Morquillas comenta lo siguiente: "*Entonces no acababa, y me dijeron, vaya acabando y tal .. y otra vez... que por favor, que vaya acabando y yo seguía, seguía, seguía ... Por favor que vaya acabando.... si, si, si, y yo seguía, seguía y seguía, y bueno... yo no acababa. Entonces cortaron la luz de la sala; había mucha gente todavía. Encendí una cerilla, y puse el dedo en el texto para saber dónde iba leyendo para cuando encendiesen la luz.*"

*A los tres o cuatro minutos encendieron la luz. Yo, inmediatamente seguí. Volvieron a apagar otra vez. Y nada y lo mismo.... Entonces llamaron a la policía y la policía muy curiosa, dijo: "¿Pero cómo vamos a ir a detener a un tío porque no quiere acabar una conferencia?". Se han vuelto locos!"*¹³⁷

Con ello fueron sacadas a la luz algunas contradicciones de un espacio exageradamente institucionalizado, una situación absurda en la actualidad, y que, al fin y al cabo, era lo que se trataba de mostrar con este acto: "*A mí lo que me interesaba era analizar qué ocurría. Si la cultura era de 7 a 9, o si puede ser... más extensiva; además era una época que había más libertad entre comillas.*"

Yo cuando dirigía el aula de Bilbao había cosas que empezaban a las 8 de la tarde, y se acababan a las 12 de la noche y lleno... la gente sentada en el suelo..., o sea que va, que la acción tampoco consistía para mí en un problema excesivo, pero para ellos sí."

Este acto provocó muchas críticas hacia el responsable cultural, y es que tanto el público como las instituciones pretenden que un cierto orden y normativa rijan el arte. Estas acciones ponían en cuestión esa forma de pensar, planteando el arte como algo libre y sin control y tratando en estos años de desmitificar a las instituciones y una serie de comportamientos dados, por lo que, de alguna manera, se transforman en gestos agresivos del artista contra situaciones que rebajan al arte a actividad carente de sentido en una sociedad saturada de mercantilismo y falta de objetivos.¹³⁸

Invirtiendo y reaccionando a esta acción, realiza, el mismo año y en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao, *El plano óptico, el espacio virtual, la palabra real*. En esta obra había varios conferenciantes, pero ningún acontecimiento, en un intento de plantear la ausencia mediante la presencia de la figura del conferenciante. Los espectadores tomaron la iniciativa, podríamos decir, puesto que acabaron discutiendo y pegándose entre sí. Esta acción va unida a la anterior y se deben entender como un juego entre la presencia y la ausencia: "*(...) era, precisamente lo contrario, consistía en anular las palabras. Yo asistía como público, pedía una botella y una caja de puros, y estaba entre el público, fumando puros y bebiendo como un hijo puta. Al tiempo había contactado con un amigo, Claudio Nadie, actor argentino que ha muerto ya hace tiempo, que marchó a Argentina, un tío muy majo, hizo mucha actividad teatral por aquí. Entonces Claudio, estaba en pelota, dentro de un arco que construí como el del hombre universal, y le dije, habla de lo que quieras pero en italiano. Quiero que se entere la mitad de la*"

¹³⁷ López, P. ref. 120.

¹³⁸ Sarriguarte Gómez, Iñigo. (2008). *Rebelde con causa. La obra artística de José Ramón Morquillas en los años 80 y 90*. Universidad del país Vasco.

*gente sólo, o unos pocos. Le dije, habla en italiano, pero se había metido algo o yo qué hostias sé, y hablé de todo. Le dije, habla de Leonardo, como si fueses contemporáneo de él, yo que sé, juega con eso y tal... y empezó a hablar de todo, empezó a insultar a la gente, la hostia, el tío allí en pelota.... hay una foto en el catálogo de Fuera de formato de Madrid."*¹³⁹

Susan Sontag comenta lo siguiente: *"Al público se le puede mantener incómodamente de pie o en una habitación atestada o luchando por aguantarse de pie sobre tablas sumergidas en unos centímetros de agua. No se hace nada por satisfacer el deseo del público de verlo todo. De hecho, muchas veces este deseo es deliberadamente frustrado al presentar algunos acontecimientos en la semioscuridad o simultáneamente en diferentes estancias....."*¹⁴⁰

Teniendo en cuenta que en la Performance la participación del espectador puede ser requerida en mayor o menor grado, en ocasiones pueden producirse resultados no previstos en la acción. Con respecto a esto, podemos afirmar que Morquillas ha arriesgado en muchas ocasiones, especialmente en las performances *Todas las palabras del silencio de Duchamp, el rumor de Beuys, a través del chillido de Oteiza y El plano óptico, el espacio virtual, la palabra real*, comentadas anteriormente.

De forma relacionada con las actuaciones que se realizaban en el monte Argalarío, se realizó a principios de los años 80 *El almuerzo sobre la hierba*, obra en la que se llenó de hierba traída del monte Pagasarri, y a imitación de un prado, la galería Windsor. Relacionando con esto su acción con el cuadro que Manet pintó en 1863 con el mismo título y que tuvo un carácter rupturista en los Salones Oficiales de París. Morquillas hace continuas referencias a la historia del arte, a la que considera como fuente inagotable de referencias.

Esta Performance consistió en presentar una cena a la que también acudieron como invitados, y portando una televisión y una radio, Claudio Nadie, Txupi Sanz y Lander Mendieta, tal y como si fueran a pasar un día de picnic en el campo. A esta Performance se llevó un cordero asado que los cuatro se pusieron a comer y, puesto que la ambientación de la galería atrajo a las personas que pasaban por allí, una de las espectadoras también quiso participar de la comida, lo que produjo algún momento de tensión.

En propias palabras de Morquillas: *"Luego hice otra cosa... en la exposición de Delirium Tremens. Convertimos todo Windsor en un prado .*

Sobre Argalarío, Fue cuando trabajaba en el monte, era un proyecto de sistematización del monte, la hostia... y no sé... no me acuerdo como se titulaba, no sé si era Delirium Tremens ...

Fuimos al Pagasarri, cogimos cuadrados de hierba de un metro por un metro en un jeep, los bajamos y montamos un prado en la galería. Fuimos al monte y todo lo convertimos en un prado. Y luego hicimos una merienda.

El almuerzo sobre la hierba, sí. Era recuperar ese juego... asamos un cordero de puta madre, pusimos un mantel, en vez de radio, o lo que fuese, como los impresionistas, pusimos una tele que se jodió con la humedad de la hierba. Había un partido de puta madre. Hubo hostias de cojones, había gente que venía: "ehhh, yo quiero comer también... bahhh!, dejad trabajar a los artistas", bah, tal y cual, así en plan cabrón. Estábamos Lander Mendieta, que era músico,

¹³⁹ López, P. ref. 120.

¹⁴⁰ Krauss, Rosalind. (2002) *Pasajes de la escultura moderna*. Akal Ediciones. pag. 227- 229. Madrid.

*Chupi Sanz... Invité a cuatro para participar en la movida. ¿Quién era el otro? Lander Mendietta, Chupi, y... no me acuerdo ahora quien era el otro. Ya te lo diré."*¹⁴¹

Escritores como Elías Amézaga y Ramón J. Sender publican, desde mediados de los años 60, algunos libros sobre Lope de Aguirre, cuya figura provoca debates y suscita muchas interpretaciones sociales y políticas.¹⁴² De igual forma que es apreciado por Morquillas, Lope de Aguirre representa para Jorge Oteiza la sed de justicia y la propia independencia personal, considerando también imprescindible mantener una actitud de rebeldía ante los poderes, incluido el religioso, e identificándolo con su propio furor lógico en sus amenazas cuando se dan situaciones desfavorables que no le permiten desarrollar su actividad de la forma deseada. Tanto a Oteiza como al propio Morquillas son la clase de elementos y características que realmente les interesan. Sobre este tema, el artista vizcaíno comenta lo siguiente: *"Al margen de la atrayente biografía del personaje, Lope de Aguirre es la misma historia de amigos y enemigos. En un primer período es mayor mi interés hacia los aspectos racionales, pero siempre naturaleza y racionalidad han existido como articulación de la experiencia del yo. La elección del personaje no es una búsqueda de sentido, sino una aproximación subjetiva hacia la situación actual de Euskadi. En mi obra Lope de Aguirre es sólo un ritual, no es un mito y al mismo tiempo se dan relaciones superficiales y profundas en la medida en que el espectador cambie su óptica desde la política de partido a un espacio político más religioso"*.

Desde nuestra opinión, con respecto a Oteiza cuando hablaba de Lope de Aguirre, siempre y desde que conocemos a Morquillas, hemos pensado que Oteiza hablaba de su amigo Morquillas, sin embargo, Morquillas considera que Oteiza habla de él mismo y como dice Morquillas *"yo me identificaba con el viejo"*, tal vez por eso Morquillas es el artista que hace performances feroces, sin piedad para llegar a conseguir y llegar a mostrar lo que él pretende. Incluso sus calculadas ausencias le transportan por el mismo camino, llevándole a ser una de las figuras artísticas más atractivas de todo Euskal Herria.

A continuación sus últimas performances, las cuales se unen en una única acción, queriendo dejar claro que los políticos sí debieran ser honrados y no construir murallas contra los ciudadanos, tal y como decía Maquiavelo.

"Lo que hacen precisamente es defenderse de los ciudadanos porque tienen temores, porque se vuelven y porque hay más corrupción de la que aparentemente se ve".¹⁴³

En el año 2001 Miguel Zugaza, el director de ese momento del Museo de Bellas Artes de Bilbao propone a José Ramón Sainz Morquillas una exposición en el museo. Fue un contrato verbal. Hubo un compromiso con el artista y con la galería por parte del museo donde se llega a un acuerdo. Se trata de una idea en desarrollo que acabará en una acción concreta.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao cambia de dirección y como director llega Javier Viar, mientras Miguel Zugaza se trasladó a dirigir el Museo del Prado de Madrid.

Según palabras del propio artista Viar dio curso a la exposición, aunque parece que deseaba haberla suspendido, y todo ello llevó a una de las Performance más largas e importantes de José Ramón Sainz Morquillas.

¹⁴¹ López, P. ref. 120 .

¹⁴² Sender, Ramón J. (1964). *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre: Antiepopéya*, New York: Las Américas Publishing; Amézaga, Elías, (1977). *Yo demonio*, San Sebastián: Ediciones Vascas.

¹⁴³ Sáinz Morquillas, José Ramón. (2012). *Entrevista a José Ramón Sáinz de Morquillas*, Web Irola Irratía . Disponible en: <http://www.sindominio.net/irola/spip.php?article1802>



Foto de las pancartas colocadas en el perímetro de la casa de Morquillas por el propio artista.

De esta forma lo explica él:

"(...) Zugaza se trasladó a dirigir el museo del Prado y entró a la dirección del Museo de Bilbao Javier Viar.

Dio curso a la exposición, aunque parece que soñaba con haberla suspendido, como era su intención, al principio. Podría haberlo hecho en aquel momento, y creo que continuó por cobardía, porque no se atrevió, porque quizá era muy conflictivo para él suspenderla a su entrada a la nueva dirección, y se iba a crear una complejidad, que él no era capaz en ese momento de asumir o de aceptar.

Se dio curso a la exposición y poco a poco ha sido todo un despropósito. En el contrato ponía que yo tenía que recibir unos materiales para poder hacer la exposición: Nunca se me han aprobado y contrariamente, a la prensa, se ha comunicado que yo he tardado en hacer la exposición. Es obvio, que si en esta radio no tenéis micrófonos ni tenéis estudio, no podéis emitir. A mí me ocurrió lo mismo y contrariamente se ha manipulado a la prensa y en general a la opinión pública para decir lo contrario."¹⁴⁴

Morquillas lleva muchos años en litigio con el museo de Bellas Artes de Bilbao, el cual no sólo impidió la realización de la exposición acordada con el artista, sino que además le exige ahora una importante suma de dinero.

"Pocas cosas he conocido más dignas, honradas y bellas que el arte. Es por ello daño inmenso impedirme trabajar en él. Es esto lo que debo recuperar, apremiantemente, sea conceptual o simbólicamente a través del gesto final de mi enfrentamiento total. Pese a que según mi abogado estamos en el Supremo, no creo ya en este corrupto sistema ni en sus manipuladoras leyes: su ley siempre está y estará de su parte".¹⁴⁵

El enfrentamiento se remonta a noviembre de 2004, cuando el museo y el artista firmaron un acuerdo para realizar la exposición 'Morquillas, l'air du temps', cuya inauguración estaba prevista para el 22 de octubre de 2010. El museo se comprometía para ello a financiar la producción de las nuevas obras, para lo que, posteriormente, el artista exigió más dinero, que no

¹⁴⁴ Sáinz Morquillas, J.R. ref. 140.

¹⁴⁵ Sáinz Morquillas, J.R. ref. 140.

fue aceptado por los responsables del centro¹⁴⁶. Esto último es lo que dice uno de los periódicos más leídos de Vizcaya, comunicado expresamente por el director Javier Viar.



*"Este es uno de los bocetos anunciadores de la censurada exposición en el Museo (fue utilizado para otra exposición posterior). La foto está tomada desde uno de los balcones de la Plaza Nueva donde antes teníamos vivienda y estudio. Todavía me sigo preguntando si les asustó la escasa calidad de la foto o la suciedad de la furgoneta." Bilbao, 2009.*¹⁴⁷

*"El miércoles voy de excursión a Vitoria, al Parlamento. Me han citado para informar de las fechorías del corrupto y servil censor Javier Viar. Les contaré. Al hilo de este tema, ruego a señoras y caballeros que bienintencionadamente (es un suponer) no dejan de aconsejarme que desista de este asunto, acudan a ver la tele. Yo, como cualquiera, elijo mis infiernos. Me pasa lo mismo con mis obras (¿a alguien se le ha ocurrido pensar que este asunto alberga más energía que el conejo de Duracel; que algún día el roedor, con sus eternas pilas, se exhibirá solito por ferias ganaderas?; Bilbao fusión). Verdad es que en mi contra (en parte de mi contra) trabajan todavía demasiadas cosas. Cosas, algunas, que aún se muestran como casas. Unas 10 madrigueras con conejos de mayor o menor pasitrote que trafican en fortuitos espacios de incertidumbre. Unos venden bragas y otros calzoncillos (en unos días presentaré una denuncia contra las que venden bragas: un juez ha tenido la 'gentileza' de señalarlas; ¡por fin!). A mi favor también trabajan cosas: me educó en solidarios tiempos de resistencia. Y casas: mi ininteligible orgullo de ser siderúrgico barakaldés y algo del ADN bestial del valle de Karrantza. No obstante, los que pretendan compañía equilibrista de sus miedos, sigan insistiendo. Tienen mi permiso innecesario."*¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vasco Press. (22/10/14). *La Audiencia obliga a Morquillas a devolver a Bellas Artes el dinero e una muestra que no se celebró*. El correo.com. Bilbao. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20100625/mas-actualidad/cultura/audiencia-obliga-morquillas-devolver-201006251412.html> (última fecha consulta 15/09/2015).

¹⁴⁷ Sáinz Morquillas, José Ramón. (última fecha consulta 15/09/2015). Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1408059582829424&set=a.1388944168074299.1073741827.100008761875031&type=1&theater>

¹⁴⁸ Sáinz Morquillas, Txerra. (2015) *Fotos de Biografía*. Facebook. 16/2/2015. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1406278759674173&set=a.1388944168074299.1073741827.100008761875031&type=1&theater> (última fecha consulta 15/09/2015).

"El estado de la corrupción se pone nuevamente en marcha. Hoy 23 de Abril de 2015 la policía (cuatro; tres han invadido mi domicilio, esta vez con auto judicial) ha retirado absolutamente todos los carteles de las ventanas y balcones. Por orden de la juez Rosa Serreta Pesquera, la que ignorando los derechos constitucionales exoneró a la policía (ertzaintza) de cumplir la constitución, de traspasar la libertad de expresión y silenció la inconstitucional violación de mi domicilio y cuya sentencia fue anulada por el siguiente juez. No contentos con cumplir lo descrito en el auto ("a los SÓLOS efectos de retirar las pancartas") las han secuestrado y se las han llevado. Exigiéndome que firmase el auto, me han impedido su lectura y se han marchado raudos. No sólo han secuestrado los carteles que aludían expresamente a las juezas sino también los que, no teniendo referencia alguna a las que el auto señalaba, citaban al PNV y también al lehendakari Iñigo Urkullu como encubridor de la corrupción administrativa inicial que motivo la necesidad de "compra" o amedrentamiento de la juez Nerea García Ormaza. O sea, todos, incluso los que no señalaban a las citadas juezas del Auto, ni aludían en modo alguno a los hechos señalados en Auto. O sea, se me prohíbe también toda y cualquier crítica política. Nueva prueba de que no estamos en un estado de derecho, sino de un interesado sometimiento de este a los poderes y a sus provechos. Todo ello representa unos días más en la preparación y redacción de una nueva denuncia por la extendida conspiración judicial y ante la indebida y sobrepasada actuación de la ertzaintza. Siendo que pese a sus maniobras no voy a cejar en mi denuncia de la corrupción, les tendré informados en breve. El estado de la corrupción se pone nuevamente en marcha para defender sus atropellos".¹⁴⁹

Podemos observar como sus trabajos se centran en una dinámica de crítica, que se extiende a todos los niveles, no sólo artísticos, sino políticos, sociales y económicos.

José Ramón Morquillas, sin duda alguna, es el antecedente histórico de la Performance en Bilbao.



Morquillas en una Performance de Guillermo Gómez Peña, 2001. Fotografía de José Román Cavia Soto.

¹⁴⁹ Sáinz Morquillas, Txerra. (2015) *Fotos de Biografía*. Facebook. 23/4/2015. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1429805733988142&set=a.1388944168074299.1073741827.100008761875031&type=1&theater> (última fecha consulta 15/09/2015).

3.2.1.2. Beatriz Silva.

Bilbao, 1968.



"Cuando hablo de arte, me refiero a su compromiso inevitable con la cultura, con la política, con lo social.

El reconocimiento del propio cuerpo implica la apropiación del espacio en su sentido más amplio y reivindica la libre circulación de los individuos, de sus ideas, de sus culturas.

Describir lo efímero de la vida significa a la vez comprender lo efímero del arte, ya que no es afirmación de identidad, sino el fluir de una singularidad en devenir. En este sentido, la obra de Chillida carece de autenticidad, y la obra maestra de Oteiza son los huevos que frió para Morquillas en Zarauz."

Así escribía Beatriz Silva sobre la Utopía del Arte y Arte de la Utopía.¹⁵⁰



Invitación de Beatriz Silva a una de sus performances. Propiedad de la artista.

¹⁵⁰ Silva, Beatriz. (2015) *Textos de encontrados entre sus documentos guardados a lo largo de su trayectoria artística*. 2015

Realizó su primera Performance *Comunión con los residuos de la memoria* el 27 de marzo de 1991, cuando estudiaba en la Facultad de Bellas Artes. Afirma que "*queríamos cambiar la forma de ver el arte*". Eran los tiempos de la guerra del Golfo y a partir de esa realidad construyó esta obra, convirtiendo el cuerpo en materia artística: "*Utilicé trozos de vidrio, y adoptando una forma de escalera humana fui representando el golpe que suponía la guerra*".

Desde entonces ésta se convierte en su práctica artística más frecuente. Ha participado en jornadas, encuentros, festivales de performances, en Holanda, Alemania, Italia y distintas ciudades españolas.

Se inicia en el ámbito de la investigación teórica con una tesis doctoral sobre *La muerte en el arte contemporáneo* (1995). El arte de acción, mujer y arte, la escena asociativa, arte-vida y la creación efímera en general, han sido temas de conferencias, debates y dedicación para ella.

Produjo y organizó exposiciones, conciertos, recitales, proyecciones, acciones, muestras multimedia, y es partícipe de colectivos como: Bellos grupos de Arte (1985-87), Arte-Nativa (1987-1989), Asociación de plásticos del Gran Bilbao (1989-90), Maní (1990-1991), X-Planet (1992), Las Chamas (1993-94).

Desde Mediaz (Asociación de artistas visuales de Euskal Herria, 1996-1999) coordina el 1er encuentro de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales. Desde Eman Difusión, gestiona Territorios de contagio (primer seminario de Performance), el Paquete Vasco (envíos colectivos de performances, instalaciones y videos desde el País Vasco. 1997-1999) y el proyecto híbrido Territorios Habitables (colaboración de Recrea2 con la asociación de vecinos de San Francisco, Eman difusión y Espacio Abisal).

Otras veces participa en eventos en colaboración con otros colectivos y asociaciones como la Asamblea de mujeres de Vizcaya (El Puñalito, 1994-1996), el comité antisida de Vizcaya, la Sala Badulake (Día V. Monólogos de la electroacústica, 2000-2005), festival de música experimental MEM (en 2007).

En 2002 montó Recrea2, un taller de diseño para decoración en base a reciclaje, donde trabaja. En 2007 ha participado en los talleres sobre basura: "Está en tu mano, otro barrio es posible", con Basurama y Amasté.

En 2008 ART D'ACCCiÓ le reengancha de nuevo para su ciclo de performances.

En el 96, en su exposición de la sala Rekalde en Bilbao, en la cual recogía su labor entre los años 1991 y 1996 dentro del campo de la Performance, aseguraba que el panorama de la Performance vasca tenía muy escasos representantes y que no experimentaba evolución alguna ni nuevas aportaciones personales.

A la pregunta, qué entiende usted por Performance, responde:

"Es simplemente arte de acción, algo que te permite implicar al espectador de una forma más directa que cuando te limitas a ponerle delante una obra de arte. La performance le mete en ambiente y, a menudo, puede incluso participar.

En la performance no interpretas nada, no estás expresando un personaje, algo externo, sino que simplemente actúas en el sentido de accionar; te mueves, enciendes o apagas, dices o no dices. El cuerpo es el vehículo. La pintura es bidimensional, la escultura tridimensional, y en el caso de la performance es como si hubiera una dimensión más, porque eres tú frente a los espectadores, en directo. El término performance ha englobado todo lo que viene del arte de acción. El happening era una cosa más participativa y el body art presentaba acciones más

cortitas, más austeras, con menos trama de ambientación, que muchas veces se hacía sin público o de forma muy restringida grabándose en video."¹⁵¹

Ella comentaba que grababa y fotografiaba sus performances, pero que no preparaba los trabajos para que fueran grabados, con lo que a veces la película no tenía buena calidad.

Cuando comenzó sus estudios de Bellas Artes, los austriacos le resultaban fascinantes, pero circulaban rumores que no le gustaban sobre su falso "*compromiso hasta el final*" con el arte. Al ver confirmadas sus sospechas, cayó para ella aquel mito.

Para llevar a cabo sus performances, parte de algo personal para mostrárselo a quien pueda interesarle. Sus acciones tienen un punto de partida ritual, mostrar algo que ha sentido anteriormente, y la ejecución de sus performances es directa. Las acciones resultantes son muy personales porque se basan en vivencias, recuerdos e interpretaciones del entorno inmediato. La artista invita al espectador a una lectura poética del espacio y del tiempo, aunque este espacio y este tiempo pertenezcan exclusivamente a la artista.

Terminada la Performance, sus rastros, como elocuentes resultados, permanecerán ocupando la escena, convirtiéndose en la memoria de un momento irreversible.

Para Beatriz es de suma importancia la recepción de su acción por parte del espectador. Para ella es muy importante oír: "Por fin entiendo algo"; es entonces cuando piensa que la Performance es el medio. Afirma Beatriz Silva que la esencia de sus performances está unida al cuerpo, y que es a través del cuerpo como consigue la relación con el público, "*aunque no se puede definir la performance de esta manera únicamente, cada uno se va haciendo su propio camino y la forma de penetrar en el mundo del arte*". Cree que el espectador es el testigo que da toda la vida a la obra. "*El ambiente que el artista crea jugando y hablando con las luces, los sonidos y las imágenes, debe de ser la tela de araña que envuelva al espectador*".¹⁵²

Principalmente trabaja sola, teniendo siempre en cuenta a la gente que le ayuda en cada momento, como un cámara, un violinista, etc.

Además de valerse de las acciones para expresarse, también realiza instalaciones. En uno de sus textos "Proceso de procesos", escribía:

*"Como hacedora de procesos que suceden in situ, este intento de reflejar los procesos de los procesos me genera contradicciones, ya que ni siquiera mostrar la obra es posible, si no es a partir de sus residuos-reliquias, de su recuerdo y de su parcial registro. Por ello me he planteado la exposición como un recorrido por toda esta colección de fragmentos, incluyendo además indicaciones sobre la procedencia de datos y elementos previos, encontradas en los archivos de la memoria y en cuadernos de notas"*¹⁵³

En cuanto a la participación del espectador dentro de sus acciones, nunca ha potenciado la participación directa. Sin embargo, en muchas de sus performances ha repartido objetos o cuando la acción ha terminado la gente se acerca y recoge cosas que se han depositado allí. Si alguna vez ha participado la gente en sus acciones ha sido de una forma muy dirigida: "*La gente escribía, pero siempre dentro de un esquema que yo le daba. Todos sabían lo que tenían que hacer, no hacían nada libremente, estaban completamente dirigidos.*"¹⁵⁴

¹⁵¹ El Correo, el domingo 3 de noviembre de 1996, pag.55.

¹⁵² El Correo, ref. 148.

¹⁵³ Silva, Beatriz. (2015). Librito encontrado en sus carpetas artísticas sin fecha ni referencias.

¹⁵⁴ López Landabaso, Patricia. *Conversaciones sobre Performances*. Entrevista de Patricia López Landabaso a Beatriz Silva. Anexos pag. 411.

BEATRIZ SILVA. PERFORMANCES

TÍTULO: COMUNION CON LOS RESIDUOS DE LA MEMORIA.

FOTOGRAFIA: Matxalen Krug.

SONIDO: Temas de “Suz o Suz” y “Noun” de La Fura dels Baus.

Anónimo –borracho bajo un puente-, grabación y arreglos de Gavin Briars.

LUGAR Y FECHA: “Kultur Bar”, San Francisco, Bilbao, 27 de marzo de 1991.

“El Crisol”, Valladolid, 30 de agosto de 1991.

“Extrapool”, Nijmegen, Holanda, 14 de noviembre de 1991.

“Oceaan”, Arnhem, Holanda, 17 de noviembre de 1991.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Es un recorrido a través del tiempo; una pequeña historia personal hasta el momento presente, finalizado un período de graves crisis.

En el comienzo una túnica blanca, pies descalzos, algunos objetos negros diseminados por el suelo. Cerrando el cuadrilátero que enmarca la acción, a modo de ring de boxeo, una tira continua de fotogramas con imágenes del cuerpo desnudo rompiendo cascos de vidrio, lanzados contra el suelo y las paredes, enmarcada por dos líneas de alambre y espino. Entre las cuatro esquinas va sonando de forma alternativa y consecutiva, un ruido de rotura de cristales. Funcionando este sonido como cerco paralelo al de las imágenes de los fotogramas.

En ese marco, comienza a sonar una soleá que Ginesa Ortega cantaba desgarradoramente al comienzo de Noun (1991), de La Fura dels Baus, y Beatriz, reptando por el suelo comienza a dejar un rastro de cristales rotos, que caen de un barril, contenedor rodante, que lleva encadenado al tobillo. El rastro va configurando una espiral, a lo largo de cuya trayectoria el blanco se torna negro, la intensidad de la luz disminuye progresivamente y el cuerpo se cubre progresivamente de coraza de cuero negro: guantes, pantalón, botas, chamarra, gorro y careta anti-gas, ya en el centro de la espiral.



Beatriz Silva en *Comunión con los residuos de la memoria*, Kultur Bar, Bilbao 1991. Foto propiedad de la artista.

Como si fuese el núcleo de un remolino, la música deriva en voces y gritos acelerados y, cuando llegan a su mayor intensidad, con la luz ya apagada, los cristales sobrantes se vierten sobre la cabeza. Es la primera parte.



Beatriz Silva en *Comunión con los residuos de la memoria*, Kultur Bar, Bilbao 1991. Foto propiedad de la artista.

Acto seguido enciende la luz que la artista lleva en su frente e iluminando sólo con ella, distribuye sobre la espiral, recorriéndola en sentido contrario, fotografías de toda su vida ordenadas cronológicamente, hasta llegar a colocar en el principio la del bautizo, acto simbólico-ritual de entrada en sociedad. Es la segunda parte.

Colocadas las imágenes, la música cambia de nuevo y suena una canción de misa, cantada por un viejo borracho bajo un puente de Londres: *Jesus's Blood never failed me yet (La Sangre de Cristo todavía nunca me falló)*; repite esta letanía mientras va echando tragos de una botella de vino. La grabación fue realizada en directo, pero luego en el estudio se insertó sobre ella un fondo de órgano que se va fundiendo con la canción. En ese momento es cuando la performer

reparte los cuellos de las botellas que había roto; en otra versión son mechones de pelo que se va cortando a medida que los reparte.



Beatriz Silva en *Comunión con los residuos de la memoria*, Bilbao 1991. Foto propiedad de la artista.

TÍTULO: A LOS CUATRO ELEMENTOS (Homenaje a Pekka y Lea).

SONIDO: Txalaparta a cargo de “Igone y Kopi”.

“Música para 18 músicos” de Steve Rejch.

LUGAR Y FECHA: Antiguo depósito de aguas, Vitoria, 3 de abril de 1992.

Caballerizas de la antigua mansión- sede del “Centro di sperimentazione e didattica teatrale”, Grugliasco, Turín, 26 de junio de 1992.

DURACIÓN: De 20 a 30 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

En el centro hay una txalaparta rodeada por un recuadro blanco, configurado por bandas de unos dos metros de anchura, dibujadas con una finísima y uniforme capa de harina. La iluminación proviene del interior de un cubo agujereado con estrías, incorporado a un motor que le hace girar lentamente, creando una atmósfera acuática.

En los vértices del recuadro hay cuatro fragmentos de tronco de árbol, que recuerdan a esas moles de madera maciza, que utilizan los carniceros para golpear con el machete al despiezar las reses. En cada uno hay un cuenco con material combustible, cerillas y un instrumento cortante: hacha, cuchillo, espada y tijeras.



Beatriz Silva en *A los cuatro elementos. Homenaje a Pekka y Lea*, Antigüo depósito de aguas, Vitoria 1992. Foto propiedad de la artista.

Con el cuerpo impregnado de óleo rojo, Beatriz Silva va rodando por el suelo, recorriendo cada banda blanca y dejando la huella del cuerpo rojo sobre el suelo blanco. El ritmo binario de la txalaparta se toca en cuatro tiempos, acompañando sus movimientos en cuatro fases, correspondiendo con los cuatro lados del recuadro, y en los intervalos, donde se detiene en cada vértice, se acelera con el pulso de la acción.

Al detenerse, enciende las velas situadas en los vértices, así como el material combustible del cuenco situado en el tronco.

Con el instrumento cortante correspondiente, apoyándose en el tronco, corta un mechón de pelo para quemarlo en el cuenco, dejando así un pequeño altar en cada esquina del recuadro.

Al finalizar los cuatro lados, el cuerpo ha mudado del rojo al blanco. La txalaparta cesa y sólo resta el protagonista de la luz que continúa. La sensación se refuerza con la música de Steve Reich, *Música para 18 músicos*, que comienza a sonar y, a volumen suave, durará hasta el final.



Beatriz Silva en *A los cuatro elementos. Homenaje a Pekka y Lea*, Antigüo depósito de aguas, Vitoria 1992. Foto propiedad de la artista.

En los límites del espacio hay diseminados pequeños montones de tierra con cuencos blancos incrustados. Consumada la acción sacrificial, vertida la sangre, quemado el pelo en los altares y cubierta de blanco, vierto vino caliente con miel y canela en los cuencos, y lo ofrezco al público, junto con algo dulce para comer. Un poco de embriaguez para todos.

TÍTULO: PI . PI . PI . COMUNICA . PI . PI . PI

SONIDO: Efectos de Beatriz Silva. Temas de “Northern Lighths”.

LUGAR Y FECHA: Palacio Villa Suso, Vitoria, del 9 al 11 de Abril de 1992.

DURACION: Indefinida (tres sesiones de 3 horas aprox.)

DESCRIPCIÓN

La instalación consta de dos estancias contiguas y opuestas, una encima de otra y comunicadas por una escalera, separadas por una cortina.

Antes de entrar hay un letrero con instrucciones de uso que dice:

“-En las tres esquinas hay ciertas grabaciones que podrán escucharse con sólo pulsar la tecla del ‘play’.

- Escuchadas las grabaciones, por favor, diríjase a la mesa para cumplir ciertos requisitos.

- La instalación tiene una puerta de entrada y otra de salida; para acceder a esta última, será necesario pasar a la sala contigua, individualmente y siempre acompañado; solicítelo en la ya mencionada mesa.”

La entrada a la primera estancia, esta empapelada por completo, paredes, techo y suelo con impresos, instancias y formularios oficiales de todo tipo. Burocracia abrumadoramente presente.



Espacio donde se realiza *Pi, pi, pi, comunica, pi, pi, pi* de Beatriz Silva. Palacio de Villa Suso, Vitoria. Foto propiedad de la artista.

En cada esquina hay un walkman con auriculares de uso exclusivamente individual, cada uno de ellos con una grabación diferente:

En la primera se escuchan los ruidos de vehículos circulando en el entorno urbano, atascos, bocinazos, frenazos, acelerones, choques, improperios y otros ruidos callejeros.

En la segunda pueden escucharse murmullos de colas en oficinas de diversa índole (hacienda, ayuntamiento, diputación, delegaciones del gobierno, oficina de empleo, juzgado, bancos, etc.). Conversaciones del público, diálogos de mostrador, demandas de información, equívocos y rodeos entre las ventanillas.

En la tercera se escuchan respuestas de cajeros/as solicitando el importe de una compra o tributo, el ruido de las cajas registradoras y el de las monedas de los cambios.

En la cuarta esquina está situada una pequeña mesa de oficina con diversos objetos: cámara polaroid, guantes de goma, cajetín para el entintado de tampones. Cuando cada “usuario” se acerca, se realiza una instantánea de perfil, colocando su rostro contra el fondo de impresos, y tocándole sólo mediante guantes de goma. Sobre la fotografía se imprime la huella dactilar, a modo de ficha policial. Acto seguido, dicha “ficha” es colocada en hilera sobre la pared, a la altura de los ojos aproximadamente, a continuación de las demás, como si las imágenes también guardaran estricta fila ordenada.



Pi, pi, pi, comunica, pi, pi, pi de Beatriz Silva. Palacio de Villa Suso, Vitoria. Foto propiedad de la artista.

Esta sala comunica con otra interior a la que se accede por una doble cortina negra, que no deja ver lo que hay en su interior.

Como avisan las instrucciones de uso de la instalación, sólo se puede acceder a ella acompañado. Realizada la ficha, la persona está preparada para acceder a ella, se le da otro walkman con una suavísima música celta antigua, de arpa, y se le conduce, atravesando la cortina, hacia la sala interior, agarrándole por el hombro, escaleras abajo.

Esta segunda sala, de paredes y suelo de piedra, es un espacio de luz cálida, toda la gama del naranja a la luz del sol, filtrada por el coloreado de los cristales de la puerta. Un caminito de arena conducía desde las escaleras hacia la salida.

TÍTULO: SOMBRAS BLANCAS

SONIDO: Técnico: Mikel Arce.

Selección de efectos: Beatriz Silva.

“Letanías de Satán” de Baudelaire, a cargo de Diamanda Galas.

LUGAR Y FECHA: Centro cultural de La Merced, Bilbao, 27 de noviembre de 1992.

DURACION: De 45 a 60 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Sombra: Privación o disminución de luz, oscuridad, negrura. Afán de clandestinidad: mancha, indicio, ilusión, confusión, melancolía o derrota. Sombras ausentes -o contra sombras-. Sombras vacías. Como espectros.

"Sombras Blancas es un evento para el 92 que nos sumerge en el infierno de todos los conflictos actuales, desde el espectáculo del arte- simbolizado con el hombre vitrubiano de Leonardo- espectáculo con fondo musical de Broadway, voz de presentador, redoble; luz y fuego, fuego de pólvora, olor a azufre, sonido de disparos de metralla, alarma y miradas; miradas de los desahuciados, los desheredados, las víctimas inquisidoras sobre el público, rodeándolo.

Este trabajo acerca del arte y la violencia humana, es un juego de la 'mala sombra' humana, los fastos del 92, el arte, la cultura, y los conflictos bélicos. En el espectáculo del arte, lo sublime, simbolizado en el hombre vitrubiano de Leonardo, con la figura del artista como parte del espectáculo, pero que se expone y deja huella (de fuego y de luz). Espectáculo circense y show en la banda sonora. Espectáculo de la guerra, la segregación racista, la represión, la miseria y el hambre, el exterminio y lo infrahumano, sumando el fuego, las sugerencias del olor de la pólvora, el sonido de los pasos de soldados, y la metrallera, a las imágenes proyectadas; estado de emergencia reunido en unas imágenes significativas. Un mundo infernal en la banda sonora final. El espectador en el centro, rodeado y alterado por todo ello."



Sombras Blancas de Beatriz Silva. Centro cultural de la Iglesia de la Merced, Bilbao 1992. Foto propiedad de la artista.

El espacio delimitado para la acción es un ancho pasillo flanqueado por dos grandes pantallas de proyección. En los dos extremos, sendas reproducciones, a tamaño natural, de la estructura del canon de Leonardo da Vinci, enfrentadas, colocadas sobre dos paneles con la misma forma, uno de madera pintada de blanco y otro cubierto con papel fotográfico.

Sobre uno de ellas, el de madera pintada, se dibujó la silueta del cuerpo de la artista, emulando una de las figuras del Hombre Vitruviano (la que se adapta al círculo). Esta silueta fue a su vez redibujada con un reguero de pólvora y, tras encajar su cuerpo dentro de la silueta, se prende fuego a la pólvora, de manera que el resultado final es un silueteado a fuego. Mientras, suena la voz de un presentador de circo. El panel con la silueta quemada se vuelve a colocar en la pared.

Por delante del público, se vertieron sendos regueros de pólvora a modo de acordonamiento, atrapándolos entre las pantallas y la pólvora.

Acto seguido se enciende la luz roja y se procede a descubrir el panel con papel fotográfico, situado en la pared opuesta. Cuando estuvo preparado, Beatriz se sitúa delante configurando la otra figura del canon (la que se adapta al cuadrado). Entonces se enciende un foco instalado en el centro de la estancia, orientado hacia el panel donde se encuentra situada, y comienza a sonar la música del circo, con la orquesta y la voz del presentador. Cuando el foco se apaga procede a revelar con rapidez la imagen silueteada por la luz, impresionada en el papel fotosensible.

Después mientras suena un largo redoble de tambor, se queman las dos líneas de pólvora que habían sido trazadas en el suelo, delante del público.



Sombras Blancas de Beatriz Silva. Centro cultural de la Iglesia de la Merced, Bilbao 1992. Foto propiedad de la artista.

Quemada la pólvora, se encienden las proyecciones sobre las pantallas situadas justo por detrás del público. En esta primera proyección, sólo se ve una multitud de siluetas en blanco sobre fondo negro. Mientras, suena el ruido de pasos sobre cascajo, como de soldados avanzando, desde cada una de las esquinas hacia su opuesta, con un juego de cuadrafonía.

De repente se apaga toda la luz y suenan disparos de metralleta. Cuando vuelven a encenderse las proyecciones, las siluetas blancas aparecen agujereadas.

Suena una sirena de alarma y las imágenes de las siluetas, poco a poco se funden con las de las figuras correspondientes, de hombres, mujeres y niños desahuciados (kurdos, bosnios, nicaragüenses, africanos, marroquíes, hindúes, vagabundos de grandes ciudades ...). Hasta el

final, sólo quedan estas proyecciones, mientras suena un resucitado de las Letanías de Satán, de Baudelaire, a cargo de Diamanda Galas.

TÍTULO: LLOVÍA EL DÍA QUE MURIÓ

Contagiar-Contaminar IV: Homenaje a un poeta muerto. 1ª parte.

SONIDO: Violín a cargo de Javier Mendoza, interpretando fragmentos de Adagios y la Sonata para violín de Robert Schumann.

LUGAR Y FECHA: Galería “Acud”, Berlín, 11 de junio de 1993.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

CONTAGIAR: "contaminar". Comunicar alguien una enfermedad que tiene a otro. Comunicar a otro costumbres, gustos, vicios, etc. (V. APESTAR, COMUNICAR(SE), INOCULAR, *lacrar*, PASAR, PEGAR, PROPAGAR(SE), TRANSMITIR(SE), TRANSPORTAR) # ENDEMIAS, EPIDEMIA, EPIZOOTIA, INFECCION, *líe*, PESTE, PESTILENCIA, PLAGA, # ESTAFILOCOCCIA, ESTREPTOCOCCIA, SEPTICEMIA # CASO # GERMEN, MIASMA, MICROBIO, VIRUS # un loco hace ciento # ACORDONAR, CUARENTENA, DESINFECCION, HIGIENE, LAZARETO, VACUNACION # a *libre* plástica # CORROMPER, INFECTAR.

CONTAMINAR: (Del lat. "contaminare", compuesto con un supuesto "taminare", de la raíz "tángere", tocar; v. "TAÑER". D.R.A.E. "*tr. penetrar la inmundicia en un cuerpo, causando en él manchas y mal olor*". ("con, de") "Contagiar. Infectar. Inficionar". Transmitir a algo o alguien una mala *calidad* o un mal estado: 'acabarás contaminándome con (de) tu pesimismo'. "Corromper. Infectar. Inficionar. Impurificar". Transmitir a un alimento, particularmente al agua, gérmenes o sustancias capaces de envenenar o de perjudicar la salud: 'una letrina próxima ha contaminado el agua del pozo'. (igs.sinóns.; fig.). Volver algo impuro o despreciable: 'contamina cuanto toca con sus labios'. (V.: "CANCERAR, ENPONZOÑAR, ENVILECER, IMPURIFICAR, *infecir*, INFECTAR, INFESTAR, GANGRENAR, MALEAR, *malignar, malingrar*, PERDER. # *Chamuscado* # CONTAGIAR. ESTROPEAR. PERVERTIR".)

En esta ocasión, es un músico tocando un instrumento de cuerda, el protagonista de la acción. Su instrumento, un violín, porque son instrumentos que se tocan entre el abrazo y la caricia. Interpretará algunas melodías románticas y patéticas (Mahler, Schumann,...), totalmente rodeado de un entramado de tubos y gomas de quirófano, botellas de suero, válvulas y llaves, al que estará aparentemente conectado.

En el interior de este entramado circula sangre, que va goteando casi imperceptiblemente, hasta formar un gran charco bajo el músico, a lo largo de su interpretación.

Todo esto se encuentra dentro de un cubo-receptáculo transparente, de unos dos metros de arista, sobre cuyas caras verticales está escrito, con tipos romanos, asemejando el relieve de las inscripciones de las lápidas, y en color oro y negro: LLOVÍA / EL DÍA / QUE / MURIÓ.

Cuatro hileras uniformes de cuencos blancos vacíos, dispuestas en posición perpendicular a cada cara del cubo, forman una cruz cuya intersección virtual coincide con la vertical que pasa por el corazón del músico.

Sobre las paredes laterales de la estancia, sendas proyecciones de lenguas, en las que estaban encajadas, respectivamente, las definiciones de contagiarse y contaminar, a modo de tatuajes sobre sus porosidades y volúmenes.

Cuando la música cesa, como para rematar el final y certificarlo, la artista coloca en la cara que da al público una banda en diagonal con el título en inglés, a modo de precinto firmado con su propia sangre- de un pequeño corte que ella misma se practica en un dedo.



Llovía el día que murió, 1993, Galería "Acud", Berlín. Foto propiedad de la artista.

TÍTULO: LLOVÍA EL DÍA QUE MURIÓ

Contagiar-Contaminar III: Homenaje a un poeta muerto.2ª parte.

SONIDO: 1ª parte: Montaje de gritos de Beatriz Silva y Zarevich.

2ª parte: Adagio de Alessandro Marcello.

El nuevo adagio (del concierto, op.9, n 2) de Tomaso Albinoni.

Adagio royal de François Boissvallée.

Ciaccona en re menor de Johannes Sebastián Bach.

Sonata para violín de Schumann.

LUGAR Y FECHA: Sala "Las Chamas", Bilbao, 16 de octubre de 1993.

2º Derviche. Sala Badulake, Bilbao. Día mundial de la lucha contra el SIDA, 2000.

DURACIÓN: Indefinida, mínimo 30´aprox.

DESCRIPCIÓN



Panfleto anunciante (de la sesión de aquel día) de *Llovía el día que murió* de Beatriz Silva. Las Chamas, Bilbao 1993.



En esta segunda parte, la instalación es exactamente igual que en la primera, pero con la ausencia del violinista. En su lugar, sólo queda la camiseta ensangrentada sobre la silla y la sangre goteando.

Las cuatro hileras uniformes de cuencos blancos, están igualmente dispuestas en posición perpendicular a cada cara, formando una cruz cuya intersección virtual coincide en la silla vacía, pero en cada uno de los cuencos más exteriores, hay un poema.



Llovía el día que murió de Beatriz Silva. Las Chamas, Bilbao, 1993.

Las dos proyecciones de lenguas, con las definiciones de contagiar y contaminar tatuadas, están situadas en la parte superior de las paredes laterales. A cada lado de las lenguas, sobre el alféizar de los ventanales, hay un poema con una vela encendida bajo él.

La acción se divide en dos mitades y una tercera parte de tiempo indefinido. Cada una de estas secuencias está determinada por la banda sonora y por un color a manipular. Los espectadores comparten el protagonismo con la presencia ausente del interior del cubo.

La primera banda sonora se había confeccionado a base de gritos, alaridos y quejidos. Mientras sonaban, algunas personas del público escriben, previas instrucciones de Beatriz Silva, mediante plantillas y spray rojo, ciertas palabras “negativas”: DESAHUCIA, MIEDO, RENTABLE, AISLA, que se intercalan, a modo de crucigrama, con la frase escrita a lo largo de las cuatro caras del cubo (Llovía-el día-que-murió). De vez en cuando, la artista, Beatriz Silva grita con todas sus fuerzas, de forma imprevista, desplazándose continuamente por detrás del público, y poco a poco va vertiendo sangre en cada cuenco, en cada jarra blanca.

Terminadas las palabras y servidos los cuencos, la artista da su último grito, esta vez por el medio de la sala, mientras estrella la jarra con el resto de la sangre en el suelo. A partir de este momento, la banda sonora cambia radicalmente, y comienzan a sonar algunas piezas clásicas melancólicas.

El cambio de música determina el comienzo de la segunda parte. De nuevo, algunas personas del público van escribiendo, previas instrucciones de la artista, con plantillas, pero esta vez con spray negro, otras palabras “positivas”: POTENCIA, IMPULSO, LUCHAR, AFECTO, intercaladas respectivamente con las otras palabras ya escritas y completando así el crucigrama.

Mientras se escriben las palabras, se puede ir leyendo los cuatro poemas situados en las cuatro esquinas de la sala –en las ventanas–, así como los que estaban dentro de los cuatro cuencos situados en el extremo exterior de cada hilera, ya manchados de sangre.

Cuando el crucigrama está completado, la artista reparte a cada uno de los asistentes un ejemplar del *Veneno*, titulado “Las heridas que heredé son mi tesoro”.

TÍTULO: CONTAGIAR-CONTAMINAR

LUGAR Y FECHA: 1º Aielo, Valencia y el mismo en Badulake, Bilbao

2º Derviche. Sala Badulake, Bilbao. Día mundial de la lucha contra el SIDA, 2000.

4º Catálogo General, Bilbao, 2003.

ACOMPAÑANTE: 1º Iñigo Ibaibarriaga.

2º Javier Soto.

DURACIÓN: 30 minutos.

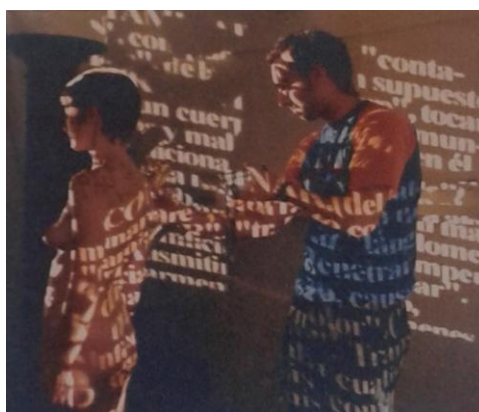
DESCRIPCIÓN

De pie, en el centro de la escena, un cuerpo desnudo e hierático, la mirada al frente fija en un punto.

Varios proyectores de diapositivas proyectan las definiciones de contagiar y contaminar sobre las paredes de la estancia y sobre cualquiera que se encuentre en ellas.

En la primera parte:

Tatuando sobre la piel, desde el cuello hasta los pies, el escribiente interviene en el cuerpo desnudo girando a su alrededor, de manera que el texto que va escribiendo se amalgama con el texto proyectado. En la otra mano lleva una cámara de vídeo con la que recoge -en macro- la acción del rotulador escribiendo letra a letra sobre fragmentos de piel casi irreconocibles; estas imágenes son lo único que pueden ver los espectadores, proyectadas en una pantalla situada en una estancia superior.



Javier Soto y Beatriz Silva en *Contagiar-Contaminar*. Foto propiedad de la artista.

Es un giro en espiral, como el de las danzas místicas de los derviches giróvagos. La meditación se va desgranando en un rastro de cicatrices que marcan la superficie del cuerpo, al ritmo de A través del abismo. El hombre segrega desastre, de Ángel Enfedaque, interpretado al saxo tenor en directo.

En la segunda parte:

Terminada la escritura, el escribiente se retira, cesa la proyección y sólo se escucha, desde la sala inferior, un saxo barítono desgranando *Tre Prezzi*, de Jacinto Scelsi.

Algunos espectadores se van acercando a la instalación-resto de la acción, para leer los textos, y en su propia acción van girando alrededor del cuerpo marcado. La suma de varios espectadores leyendo a la vez, genera un corro de gente que gira en círculo, agachándose progresivamente hasta llegar al suelo.

Todo termina con el fin de las tres piezas sonoras.

TÍTULO: CONTAGIAR-CONTAMINAR 5

LUGAR Y FECHA: Ebent 03. Covent de Sant Agustí, 12 de diciembre de 2003.

ACOMPAÑANTE: Amaia Atorrasagasti.

MÚSICA: Ritual Sufi Andalusí, primera parte y Ottomania, Kudsi Erguner.

DURACIÓN: 30 minutos.

DESCRIPCIÓN

De pie, en el centro de la escena, un cuerpo desnudo hierático, la mirada al frente fija en un punto.

Varios proyectores de diapositivas proyectan las definiciones de contagiarse y contaminar sobre las paredes de la estancia y sobre cualquiera que se encuentre en ellas.

En la primera parte:

Tatuando sobre la piel, desde el cuello hasta los pies, el escribiente interviene en el cuerpo desnudo girando a su alrededor, dibujando una espiral descendente, girando como en las danzas místicas de los derviches giróvagos. La meditación se va desgranando en un rastro de cicatrices que marcan toda la superficie del cuerpo.

Un feedback de la acción se proyecta como fondo, eco de esa huella múltiple. Suena Al-Imára, Danza Sufi o Hadra, monótonas letanías de éxtasis de trance y éxtasis que cantan al efecto embriagador del amor y el vino.

El texto que va escribiendo se amalgama con el texto proyectado. En la otra mano lleva una cámara de vídeo con la que recoge -en macro- la acción del rotulador escribiendo letra a letra sobre fragmentos de piel casi irreconocibles; estas imágenes son lo único que pueden ver los espectadores, proyectadas en una pantalla situada en una estancia superior.

En la segunda parte:

Huele a incienso.

Terminada la escritura, la escribiente se retira, la música cambia a una fusión de música sufi y jazz, algo más ligero y digerible como música de fondo. Algunos espectadores se van acercando a leer el texto, y en su propia acción van girando alrededor del cuerpo marcado. La suma de varios espectadores leyendo a la vez, genera un corro de gente que gira en círculo, agachándose progresivamente hasta llegar al suelo.



Beatriz Silva en *Contagiar-Contaminar*. Foto propiedad de la artista.

"Contagiar-Contaminar es una serie de trabajos comenzada en 1992, que se ha ido desarrollando a lo largo de estos años en trabajos muy diferentes, pero con un mismo motivo y punto de partida: las definiciones de Contagiar y Contaminar, con una amplia gama de sugerencias y alusiones, escritas sobre la piel, sobre lenguas, forrando paredes, como proyección que se ha de atravesar,..."

Se trata de una serie directa y vitalmente conectada con la problemática del SIDA. El último trabajo de esta serie, Contagiar-Contaminar 4, 2º Derviche, es una danza de derviche, una meditación a base de giros concéntricos, cuya estela sería una espiral descendente hacia la tierra, hacia los pies desnudos sobre el suelo"¹⁵⁵

TÍTULO: EN TRANSMISIÓN -2- (Dedicatoria)

LUGARES Y FECHAS: Salón de Grados de la facultad de BBAA de la U.P.V. en Lejona, 23 de marzo de 1994.

Sala de conferencias del Aula de Cultura Municipal de Vitoria, 12 de noviembre de 1994.

DURACIÓN: 15 minutos aprox.

¹⁵⁵ Silva, Beatriz. *Presentación: La enfermedad y la meditación*. Textos encontrados en su casa sin fechar.

DESCRIPCIÓN

Esta pieza consiste en una Performance-conferencia o, mejor, al modo de los conciertos Fluxus o de las conferencias Zaj, una no conferencia.

A cada uno de los asistentes les va tapando la boca con un pedazo de cinta adhesiva de color rojo. Una vez “censurados” y acomodados en los asientos, la artista se coloca en la mesa de conferencias. Beatriz Silva procede a “autocensurarse” de la misma manera, tapándose la boca con cinta roja, y la luz se apaga durante cinco minutos.

Terminado ese plazo de tiempo, la luz vuelve a encenderse. La artista comunica que la conferencia ha finalizado y les agradece por su asistencia antes de salir de la sala.



Beatriz Silva en *En Transmisión* tapando la boca de uno de los asistentes.

"El motivo que provocó este gesto, fue una protesta por la falta de asistencia de dos conferenciantes a unas jornadas que organicé en la sala de Las Chamas bajo el título genérico: En Transmisión, sobre cuestiones de arte actual y de la situación bilbaína. Los asistentes quedaron decepcionados y el poco prestigio de la sala por los suelos.

Términos sinónimos del título como cesión, enajenación, traspaso, transferencia, circulación, difusión, etc., resultaban irónicos en aquella ocasión.

Por un lado se trataba de reunir a la gente, en una situación parecía, quería provocar la reflexión acerca del hecho de ser convocado para que no te cuenten nada. Me pareció interesante aprovechar esa circunstancia del todo, es decir, conseguir que los espectadores, reflexionaran por sí mismos, sobre esa circunstancia concreta, de manera que cada uno de los asistentes, incluida yo misma fuera protagonista y espectador a la vez. Para esto me pareció más adecuado que sucediera en silencio y a oscuras, con las individualidades públicamente anuladas. No imagen, no información, sólo cada uno consigo mismo."¹⁵⁶

¹⁵⁶ Silva, Beatriz. (15/12/93). *Conversaciones con la Artista en Bilbao*. Textos encontrados en la casa de la artista sin más datos.

TÍTULO: DESENTERRAMIENTO 1

SONIDO: “Musik der Senufo”: Mädchengesänge (canto tradicional africano, cantado por mujeres).

LUGAR Y FECHA: Edificio “La Bolsa”, Bilbao, 5 de diciembre de 1994.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Sonando ya la música, la gente comienza a entrar en la sala. Beatriz Silva permanece sentada en una silla de mínima estructura metálica negra, con las pantorrillas pegadas a las patas y los antebrazos a los brazos de la silla, la mirada al frente, las manos abiertas hacia arriba.

Mientras se escucha el monótono canto –como de trabajo– de mujeres, dos hombres gays, uno de ellos enfermo de SIDA, con frialdad y ceremonia van vendando a la artista, atándole con las mismas vendas a la silla, hasta cubrirle por completo, a modo de momia.

Al terminar recogen los envoltorios vacíos y los rollos de venda sobrantes, dejan la tijera sobre el muslo, encajada en el vendaje y se van. En ese momento, la música baja de volumen hasta desaparecer.

No pasa nada.

Transcurrido un largo lapso de tiempo, alguien que no soporta la tensión, sale de entre el público, aceleradamente y comienza a cortar y soltar los vendajes. Después y muy poco a poco, va saliendo gente hasta que le liberan por completo de las ataduras.

Cuando la artista ya puede levantarse, saluda a cada una de las personas que han cortado y soltado parte de aquellas ataduras, y con eso termina la acción.



Desenterramiento de Beatriz Silva, La Bolsa, Bilbao, 1994.

"La acción se desenvuelve en torno a los condicionantes, desde la aplastante cotidianeidad, pasando por la condición de ser mujer, a la que además se le pueden sumar la de ser madre y/o

la de ser artista, hasta los condicionantes externos de situaciones límites como la enfermedad o la tara irreversibles.

No podemos ser, no podemos crear, si no hay otros cerca, aunque esa misma presencia del otro es la primera que nos condiciona.

¿Cuánto tiempo podemos permanecer impasibles ante el desastre, el sufrimiento, el dolor ajenos?

El Desenterramiento es una simbólica voz de socorro en forma de grito mudo."¹⁵⁷

TÍTULO: DESENTERRAMIENTO 2 (disipando espectros)

MEDIOS AUDIOVISUALES: Juan Crego.

SONIDO: “Musik der Senufo”: Mädchengesänge (canto tradicional africano, cantado por mujeres).

LUGAR Y FECHA: Plató del departamento de audiovisuales, Facultad de BBAA, Lejona, Bilbao, 29 de marzo de 1995.

DURACIÓN: 40 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Sonando ya la música, la gente comienza a entrar en la sala, dividida por una enorme pantalla.

Detrás de la pantalla: Beatriz Silva permanece sentada en una silla, mientras tres personas le van envolviendo con cinta magnética, atándole con ella a la silla.

Los espectadores pueden ver sobre la pantalla las siluetas en sombra de esas tres personas, recortadas en las imágenes del Desenterramiento-1-, que se proyectan desde el fondo hacia fuera, junto con la del cámara que va grabando la acción que se está llevando a cabo. Cuatro poemas se simultanean con esta proyección.

Terminado el “enterramiento”, las dos personas que lo han realizado le transportan hacia la parte de fuera atravesando la pantalla, hasta colocarle casi entre la gente, justo debajo de una oscilante lámpara –que se enciende en ese momento–, de la que cuelga una tijera.

La música cesa y en la pantalla se proyectan las imágenes del proceso de envolvimiento, grabadas durante la primera parte tras la cortina.

Permanece esperando como en la anterior ocasión, hasta que una persona, nerviosa por la tensión, sale de entre el público, de forma voluntaria, y comienza a cortar y soltar la cinta. Después poco a poco, va saliendo gente hasta que le liberan por completo de las ataduras.

¹⁵⁷ Silva, Beatriz. (2015). *Un interrogante. Crítica y comentarios de Beatriz Silva*. Textos encontrados en la casa de la artista sin más datos.

TÍTULO: COMBATE

LUGAR Y FECHA: Area 3. Almacén de las salas Area 2 y Rekalde, Bilbao. 5 de marzo de 1996.

Performance realizada junto a Amaia Atorrasagasti y Dora Salazar.

DURACIÓN: 60 minutos.

DESCRIPCIÓN

"Un mangui patibulario de los años 30 se hubiese sentido en su ambiente, al menos al principio. El ring, hecho de madera y alambre en vez de cuerdas, se montó en un almacén de la Alameda de Mazarredo de Bilbao. Un par de bombillas, asientos corridos, baldas de hierro roñoso y diversos cachivaches desperdigados sugerían un escenario de apuestas clandestinas, licores fuertes y cigarrillos.

Entraron los primeros espectadores, en su mayoría mujeres, y uno se empezaba a dar cuenta de que los tiros, o los golpes venían por otra parte. Salieron las dos boxeadoras al ring con unos calzones rojos, guantes del mismo color, y albornoces de mercadillo ambulante. Enseguida se los quitaron para lucir unas camisetas de tirantes que provocaron los silbidos, tímidos pero entusiastas del escaso público masculino. El árbitro también mujer, apareció con una botella de Rioja y un pito -con perdón- al cuello. Ella fue quien dio las primeras explicaciones.

El acontecimiento pugilístico era parte de las exposiciones organizadas por el Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, con motivo del 8 de marzo.

(...)A ellas les tocó compartir, el almacén de la sala Rekalde, atiborrado de objetos sin uso, catálogos empaquetados y telarañas a punto de desplomarse por el peso del polvo: una vivienda ideal para murciélagos. A todas les pareció que aquel monumento al desorden tenía encanto, pero discrepaban en lo referente a la manera de meter mano en el caos.

Insatisfechas, Amaia quería dejar las cosas tal cual y exponer obra de cada uno. Beatriz -Beti- quería amontonar los objetos, darles otro aire para conseguir que la gente los mirase con otros ojos. Dora estaba en la mitad, así que le tocó el papel de árbitro. Amaia y Beti no acababan de ponerse de acuerdo, la pelea iba ya por la segunda semana y se acercaba el día de inauguración. Se llegó a una solución de compromiso. Cada una pondría alguna de sus obras, a la vez que se respetaban los deseos de Beti. Esto fue lo que se hizo, pero la solución les dejó insatisfechas.

La única alternativa era llegar a los puños. Montaron el cuadrilátero entre las tres, coincidieron en que la pelea debía ser pública y que se filmaría en vídeo, cuya cinta se emitirá durante el tiempo de exposición. En principio, la bronca sería dialéctica, pero no se descartaban los golpes de verdad, verdadera esperanza -frustrada- de muchos espectadores que llegaron al garito con la adrenalina subida.

Amaia y Beti se introducen en el ring. El árbitro las presenta y el público aplaude. Las dos se sientan en los taburetes frente a frente. Suena la campana.



Beti en el Combate. Foto de Antón Goiri del periódico El Correo.

Amaia:- Me llamó Beti por teléfono y me dijo que había cantidad de cosas, que era un espacio muy complicado. Yo lo vi muy claro, sería un almacén y una galería. Lo propio era aprovechar la identidad del almacén y crear otras situaciones.

Beti:- Amaia quería convertirlo en una galería. Mi propuesta era reutilizarlo todo. Era una manera de no desperdiciar lo que estaba a nuestra disposición.

Amaia:- Cuando entras en un sitio así no puedes actuar tan libremente. Estás condicionada de entrada. Me parece que eso del amontonamiento que propones lo hubieras hecho igual en una frutería o en una tienda de muebles.

Beti:- Amontonar manzanas y peras es muy diferente a amontonar lo que hay por aquí. Con los muebles me hubiera hecho un saloncito. Nos ha tocado este espacio y lo que yo proponía era para este espacio.

Público:- ¿Os vais a pegar o no os vais a pegar?

El combate se consideró nulo, a pesar de que las dos contrincantes pelearon con fuerzas para llevarse la razón. Apenas hubo incidentes. A medida que las boxeadoras se iban calentando, las obras expuestas, movidas por algún resorte misterioso, empezaron a caerse. El árbitro animaba a las contrincantes a beber, llenaba sus vasos y el flanco izquierdo del público, muerto de envidia, pidió que se pasara la boella, de la que bebieron a morro.

Les faltó poco para que llegaran a los puños. Quizá un par de tragos más. Se tenían ganas, seguro. A los asistentes les habría gustado, que Amaia y Beti se hubiesen enfundado los guantes. Era el comentario general a la salida, y a ellas les faltó poco, quizá un par de tragos más. Se tenían ganas. Eso, seguro."¹⁵⁸

¹⁵⁸ El Correo de Vizcaya, viernes 9 de marzo de 1996, pag.12 y 13.

TÍTULO: CUENTA-CUENTOS

LUGARES Y FECHAS:

“En Canal”, Bilbao, Jornadas de *Talleres Abiertos*. 20 de enero de 1996.

“Arteleku”, Donosti. “Seminario de Performance”. 29 de marzo de 1996.

Puente Romano. Salamanca. “Jack el performer”. 22 de mayo de 1996.

Lecturas de Textos extraídos de: Eduardo Galeano, *Las palabras andantes*. Voltaire, *Agudezas y Sarcasmos*. Idries Shah, *Las ocurrencias del increíble Mulá Nasrudín. El libro de TAO*.

DURACION: 30 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Dentro de un cubo de 2 m. de lado, forrado de plástico de burbujas, a modo de jaula de cristal o pecera, hay otra estructura similar. Un pequeño cubo de tubo de latón, de 40 cm, de lado, relleno con una torre de discos de vinilo y cubierto con un trozo de cristal, que me sirve de peana sobre la que Beatriz se mueve girando hacia cada lado del cubo, siempre en cuclillas. Por encima sólo una bombilla amarilla. Los centros de los lados inferiores de ambos cubos están unidos por hileras de pólvora, que señalan hacia los cuatro puntos cardinales.

Alrededor, los espectadores combinan letras de diferentes colores (desde el rojo hasta el amarillo), siguiendo ciertas pistas, hasta configurar la frase: “CAMUFLAMOS” (rojo- cara sur) / EL VACIO (naranja oscuro – cara este) CON JUEGOS (naranja claro – cara norte) DE (amarillo –cara oeste). Esta frase se lee por fuera, girando en torno al cubo.

La performer comienza una primera ronda de lecturas sacando sucesivamente los libros guardados en grandes bolsillos: cuando mira hacia el sur lee un texto de Mulá Nasrudín, luego guarda el libro, gira hacia el este, saca el libro de Galeano y realiza la misma operación; gira hacia el norte y lee a Voltaire; gira hacia el este y lee un fragmento de TAO. En la segunda ronda de lecturas, siempre girando en el sentido de las agujas del reloj, tras cada texto Beatriz prende la pólvora que se quema hasta llegar al plástico. Ya en la tercera o última ronda de lecturas, las caras del cubo son como cortinas de lluvia de fuego, a través de las cuales ya se le puede ver. Esta vez, al acabar con cada libro, los va dejando en el suelo.

Terminando en la cara oeste, atraviesa la cortina de fuego y completa la frase configurada con letras de color –“*camuflamos el vacío con juegos de...*”-, repitiendo en voz alta: “...*palabras, palabras. En el fondo es todo una cuestión de sentido*”. Mientras dice esto, avanza hacia la salida quitándose el pesado guardapolvos de bolsillos enormes, que deja caer para mostrar debajo, mientras se aleja, una ligera túnica estampada con vivo colorido.

TÍTULO: VELOCIDAD ESTÁTICA (UNA RED)

LUGARES Y FECHAS:

“En Canal”, Bilbao, Jornadas de *Talleres Abiertos*. 20 de enero de 1996 /21 h.

“Arteleku”, San Sebastián. “Seminario de Performance”. 29 de marzo de 1996 / Ext. 20 h.

Puente Romano. Salamanca. “Jack el performer”. 22 de mayo de 1996 /6,30 h.

La Palanca, Bilbao. 17 de octubre de 1996.

DURACIÓN: 60 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Este trabajo consiste en ir tejiendo una red-tela de araña entre los espectadores, atrapándolos cada vez más, dando lugar a un juego que sólo depende de las reacciones.

El material elegido es cable de teléfono. Atrapados en la red, atrapados en la distancia, en la mediatización de la comunicación que, a su vez no pone en contacto.



Beatriz Silva en *Velocidad estática (una Red)* en la Palanca, Bilbao 1996. Foto propiedad de la artista.

Dentro del “Ciberria96. Simposium de cultura electrónica, *Velocidad estática (Una Red)* asume la fisicidad de un material, soporte de comunicación a distancia, dejando la virtualidad – protagonista de otros trabajos de este simposium – a merced de subjetivo universo a cada espectador.

SERIE ORLANDO.

La serie de trabajos titulada *Orlando* está inspirada en la película realizada por Sally Potter, en 1992, con ese mismo título, inspirada a su vez en la novela de Virginia Wolf.

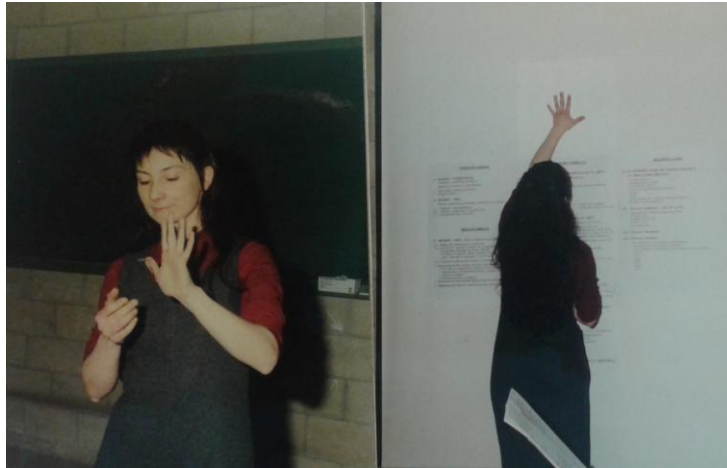
Orlando representa el tiempo, el tiempo convertido en memoria. Su continuo renacimiento es un proceso entrópico de absorción y negación, nacimiento y muerte, que le adentra en sí misma, a la par que le ayuda a vaciarse para lograr una armonía más serena con el entorno, para crecer. La muerte y el arte como ejes de su trabajo; simbolismos de frustración, destrucción, tránsito y gestación, como los del sueño, el fuego, el viaje, la guerra, el agua fluyendo, definen los momentos de cambio en la historia de Orlando. De esta conjunción surge la serie de “Orlando”.

TÍTULO: ¿CÓMO HACER COMULGAR CON ORLANDO?

Perteneciente a la serie *Orlando*.

Se trata de dos variaciones de una misma acción, y es dedicada a los olvidados por la historia del arte.

LUGAR Y FECHA: Facultad de BBAA, Bilbao, 1 de marzo de 1996.



Beatriz Silva en la Facultad de BBAA de Bilbao contando el cuento. Fotografía propiedad de la artista.

Como en el relato que se cuenta a los niños pequeños con los dedos, para obligarlos a comer, Beatriz va señalando dedo por dedo clavando una aguja en cada uno de ellos, mientras narra: “*Este tuvo una idea, este trabaja con los materiales, este llevo a cabo la realización, este se arrogó el derecho de emitir un juicio y éste pícaro gordito se llevo los beneficios de su especulación*”. Sucesivamente da de comer a cinco espectadores, una cucharada de guiso negro y viscoso, con una cruz roja –salsa de tomate con tabasco- dibujada por encima con una jeringuilla. Para terminar deja la impronta de los dedos ensangrentados en la cabecera de una cruz de papel y de una botella de la que bebe.

TÍTULO: ORLANDO ACORRALADA

Perteneciente a la serie *Orlando*.

LUGAR Y FECHA: “Purgatori”, Valencia, diciembre 1997.

DURACIÓN: 10 minutos aprox.y la acción se desarrolla en tres momentos.

DESCRIPCIÓN

Primer momento. Se distribuyen fotografías alrededor:

Izquierda “prohibido-sexo” (una imagen del carrito con la cadena colgando y otra en la que yo lo arrastro); derecha “prohibido-religión” (una imagen de la silla encajada dentro de la torre y otra conmigo sentada); centro “prohibido-política” (una intersección de estructuras de varilla y otra de la rasgadura que deja entrever la carne pudriéndose en el exterior de la ventana).



Beatriz Silva en *Orlando Acorralada*. Foto propiedad de la artista.

Después se distribuyen titulares de prensa sobre muertes violentas y abusos.

Segundo momento. El sacrificio. Imagen del escorpión acorralado con fuego, suicidándose con su propio aguijón. Tras impregnarse el cuerpo con sangre, se tumba boca abajo dentro del círculo iluminado. Permanece así mientras se quema la pólvora dispuesta en una circunferencia que delimita las zonas de luz y de penumbra.

Tercer momento. El cuerpo de sangre –impronta entre la huella, la reproducción y la copia- queda rodeado de un círculo de pólvora quemada, e iluminado con la proyección cenital del esquema del canon de Leonardo.



Beatriz Silva en *Orlando Acorralada*. Foto propiedad de la artista.

TÍTULO: SABE, NO CONTESTA

Perteneciente a la serie *Orlando*.

LUGAR Y FECHA: “Decennale del Festival delle Arti Differenti Sensazioni”, Biella, Italia, junio de 1997.



DESCRIPCIÓN

La escultura correspondiente a “Prohibido: sexo” saldrá a la calle en Biella. Diferentes recorridos por la ciudad, arrastrando el carrito con la caja por las correas atadas a los tobillos, ataviada con vestido negro y descalza como en la imagen-.

"El viaje lo realizaré como el caracol, arrastrando mi caja negra, con el equipaje dentro, grabadora y cámara fotográfica a mano."

TÍTULO: TANGO DE LA HERIDA. Una rosa para ellas.

LUGAR Y FECHA: Social Antzokia, Basauri, 1998.

MÚSICA: Aitor Aguiriano al contrabajo. Versión de “Adiós Nonino” de Astor Piazzola.

DURACIÓN: 5 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

El tango de la herida es un vídeo de una grieta que se proyecta sobre la espalda de la artista como un rayo que le parte en dos; de espaldas al público, en el centro de la proyección, negro sobre blanco.

La rosa se dibuja con la sangre que brota de sus dedos, a ritmo de tango.

Una cámara a sus pies, enfocada en contrapicado, transmite la imagen de ese juego de dedos y agujas a un monitor situado en primer plano.

Terminado el tango queda el silencio, la rosa de sangre y la dedicatoria de la artista a ellas: Ulrike Rosenbach, Valie Export y Gina Pane.

“Tango de la herida. Una rosa para ellas es una dedicatoria, mi pequeño homenaje a tres mujeres que durante los años setenta vertieron su fértil energía creativa en la práctica de la performance: Ulrike Rosenbach, Valie Export y Gina Pane.

Guiadas por una conciencia ético-estética plenamente comprometida con su tiempo, provocadoras y a la vez cargadas de poesía y referencias simbólicas, sus creaciones vehiculadas por la fisicidad del propio cuerpo, a menudo rozaron el límite de lo soportable.

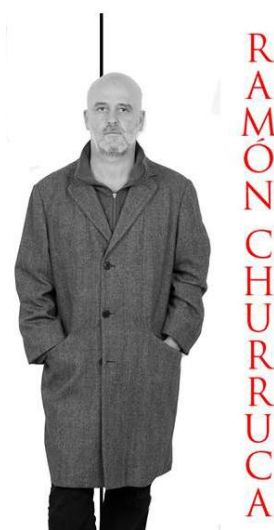
El afán investigador, la experimentación con cualquier objeto, material o medio, la aplicación de la –por entonces– incipiente tecnología-vídeo, la trasgresión de la tradición y el ataque continuo a los clichés, como mujeres y como artistas, fueron características fundamentales de sus apasionadas obras.

Su aportación al arte del siglo XX nunca ha sido suficientemente valorada, quizás porque no se ha prolongado en el tiempo hasta adquirir la solera que necesita el eco del nombre, quizás porque eran mujeres, quizás porque su arte no era ni asequible ni comerciable, quizás porque simplemente dedicaron su energía a crear y no a labores de marketing. En cualquier caso, son pocos los compendios de arte contemporáneo que las mencionan y breves las menciones.

A su apasionada energía creadora dedico este tango y esta rosa.”¹⁵⁹

3.2.1.3. Ramón Churruga.

Bilbao, 1964.



Parte del cartel anunciante de happening: *No lucha, no competición, sólo mafia* con Carlos Llavata. El Patio de Martín de los Heros, Madrid, 24 de octubre de 2014.

¹⁵⁹ López, P. Ref. 151.

"No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno."¹⁶⁰

Como si se tratara de una Performance, Ramón Churruca, para definir Performance se acerca a la Wikipedia y da las siguientes definiciones.

Una **Performance** o **acción artística** es una muestra escénica, muchas veces con un importante factor de [improvisación](#), en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la [estética](#), juegan un papel principal. Tuvo su auge durante los años noventa. (Sic)

Concepto.

El término *performance* se ha difundido en las artes plásticas a partir de la expresión inglesa *performance art* con el significado de [arte en vivo](#). Está ligado al [Happening](#), al movimiento [Fluxus](#), al [Body art](#) y, en general, al [arte conceptual](#). Al principio de los años sesenta, artistas como [George Maciunas](#), [Joseph Beuys](#), [Wolf Vostell](#), y [Nam June Paik](#) entre otros, empezaron a crear los primeros happenings y conciertos fluxus. El término *performance* comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas a finales de los años sesenta, con artistas como [Carolee Schneemann](#), [Marina Abramovic](#) y [Gilbert & George](#) entre otros.¹

El arte de la performance es aquel en el que el trabajo lo constituyen las acciones de un individuo o un grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. La *performance* o "acción artística" puede ocurrir en cualquier lugar, iniciarse en cualquier momento y puede tener cualquier duración; una "acción artística" es cualquier situación que involucre cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del artista y una relación entre éste y el público. La performance se opone a la [pintura](#) o la [escultura](#), ya que no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la [obra artística](#).

La performance tiene parentescos con la [acción poética](#), la [intermedia](#), la [poesía visual](#) y otras expresiones del [arte contemporáneo](#). Algunos llaman a tales expresiones (idénticas o muy similares a la performance): [live art](#), [action art](#), [intervenciones](#) y [manoeuvres](#).

El [sniggling](#) es una forma activista y engañosa de *performance art* en público, que típicamente se desarrolla de modo que los espectadores no se den cuenta, inicialmente, de que se está ejecutando una performance.

Historia.

La historia del "performance art" empieza a principios del [siglo XX](#), con las acciones en vivo de artistas de movimientos [vanguardistas](#). Creadores ligados al [futurismo](#), al [constructivismo](#), al [dadaísmo](#) y al [surrealismo](#), realizaban por ejemplo las *exhibiciones no convencionales* en el [Cabaret Voltaire](#). Entre estos artistas se destaca la participación de [Richard Huelsenbeck](#) y [Tristan Tzara](#).

En el [arte contemporáneo](#), una **acción poética** distingue una performance de una acción basada en el sentido poético del [arte](#), la [literatura](#) o la [cultura](#).

¹⁶⁰ Paz, Octavio. (2000) *El laberinto de la soledad*. Fondo de cultura económica. México, pag.48-49.

[Joseph Beuys](#) (1921-1986) fue un importante exponente del performance. En sus acciones de arte incluyó la acción, el movimiento, y personajes ajenos a la obra.

Seguido, me comenta:- Esta sí que se ajusta. Y vuelve a enviarme la misma definición de la wikipedia. Igualmente me manda esta imagen.



Comienzo a buscar por internet y me encuentro que Ramón describe así la Performance:

"Es una supuesta locura. Tiene mucho trabajo mental y de escritura. Me doy una serie de pautas que en directo voy cambiando según vea lo que está sucediendo" ¹⁶¹

Incomprensión, aislamiento, malditismo vienen siendo las claves del trabajo de Ramón Churruga.

Sin embargo Ramón en la actualidad quiere cambiar los términos y dejar bien remarcado esto, no quiere dudas:

"Comprensión, conexión y formalismo han sustituido a la incomprensión, aislamiento y malditismo que venían siendo las claves ácidas y tremendamente autocríticas en las que Ramón Churruga situaba su reflexión audiovisual en torno a la producción artística y el contexto en que esta se genera dando paso a una dulce aprobación y una lucha por el Arte Comprensible; sea este social, histórico o (auto)biográfico." ¹⁶²

Su producción artística la genera en el contexto social, histórico y por qué no, autobiográfico. Modos todos ellos característicos que suelen entrecruzarse característicamente en su trabajo, y aparecen desplegados con una variada gama de recursos visuales y narrativos.

Ramón nace en Bilbao e influido por la obra de Doug Hall, con 20 años, viaja a los Estados Unidos para estudiar cine experimental. En 1984 ingresa en el BFA San Francisco Art Institute de San Francisco, donde se licenció en Performance/Vídeo. Comienza su actividad en 1994 en la muestra Art Dealers Introductions en Jack Hanley Gallery de San Francisco en el Art Institute de San Francisco.

¹⁶¹ Performances de Itziar Okariz y Ramón Churruga, mañana en el Museo San Telmo, en la Exposición 'Suturak. Creca de lo Próximo. Como parte de la exposición se han programado dos sesiones performativas en el museo. Mañana, 9de enero, participarán Itziar Okariz y Ramón Churruga y el día 23 Elena Aitzkoa e Inazio Escudero. Basconia cultura. 8/01/2015. Disponible en: <http://baskoniacultura.com/2015/01/08/suturak-cerca-de-lo-proximo/> (fecha de la última consulta 09/09/2015)

¹⁶²Churruga, Ramón. Mail. Escrito por Ramón Churruga a Patricia López Landabaso. No aparecen en Anexos por deseo del artista.

Su estancia en la ciudad supuso una apertura total, sin embargo, se dio cuenta de que en cualquier lugar se repetían los sistemas de clases sociales, y lo mismo ocurría en el arte. "*Esos mundos supuestamente liberales son muy cerrados*"¹⁶³. Esta idea será la constante de su obra.

A su regreso de California, actuaba bajo el seudónimo de Ramón Quantalagusta en la Safi Galeri; hoy en día aún lo utiliza.

Busca en el público la inmediatez, la conexión y el "subidón". Después de *Tecnoaldeano Urbano*, Churruga ha sido *Olentzero Farlopero*, *Siamés Separatista* y, ahora actúa como *Negruri* bajo una máscara de anciano: "*Muchas veces los tópicos son realidad. Me manejo por el lenguaje de los tópicos. De ahí viene lo de Negruri. Es el demonio. Cómo la Euskal Herria del PNV ve a la antigua sociedad de Neguri. Soy yo con cien años. Tiene que ver con el funcionamiento del sistema de castas sociales en Bilbao y en el mundo del arte. Para que unos triunfen otros tienen que fracasar*". El cine es una de sus grandes pasiones y se considera "*muy buen espectador*" aunque se cree la ficción de los demás pero no la suya. Ha realizado varios cortometrajes y ha actuado en una docena de películas, siempre en colaboraciones especiales. Álex de la Iglesia contó con él para *El día de la bestia*, *Muertos de risa* y *Crimen Ferpecto*. A pesar de ello, Churruga asegura que funciona mejor como performer. La aparente tranquilidad y timidez de Ramón se convierten, cuando entra en acción, en hiperactividad, locura y destrucción. En sus actuaciones tiene tendencia a desnudarse, a la provocación, a criticar a todo el mundo. Sus críticas van dirigidas fundamentalmente a la sociedad, a los nacionalismos, al público e incluso a sí mismo. Se ríe de todo y de todos pero no se considera un loco: "*Creer que eres un demente porque haces cosas que se salen de su supuesta normalidad*"¹⁶⁴.



Ramón Churruga en el *Olentzero Farlopero*. Luz Gas, Bilbao, 20/12/2013. Foto de Carlos Gil.

En 1995, Churruga interviene en Sótano Primero, y Festimad en la Sala el Sol de Madrid y en *Masturbatoria* en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco. Su condición de "performer" se define más claramente a partir de 1996, año en que realiza, entre otras, acciones como *Yak el Performador* en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca o *Superautopistas de la Desinformación*, en la Facultad de Bellas Artes de del País Vasco. Ese mismo año actúa como telonero de los Dictators en el Kafe Antzokia de Bilbao.

¹⁶³ Dopico, Juan. (2007). *Biografía Ramón Churruga*. Hamaca online. Disponible en: <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=209>

¹⁶⁴ MEM. 11/2007. <http://www.musicaexmachina.com/pdf/sonic.pdf>

que su cuerpo, su lengua, sus ideas y sus objetos sean vehículo creativo para la acción y la transmisión compulsiva.



Ramón Churruga y Fausto Grossi. Foto de Pedro Urresti.

Muy crítico con todo, sobre todo con las «supuestas sociedades liberales. Churruga comienza a desmontar estas mentiras desde su persona. *"En los vídeos yo soy un artista frustrado con 100 años. Soy feo, pijo, loco y pastillero. La máscara no me oculta, no pretendo ser otro sino mostrarme como seré en medio de la Euskal Herria mítica del siglo XXI. Obviamente hay humor, pero es más una reflexión hiperrealista sobre los prejuicios que dominan la sociedad. Los que han tenido éxito se retroalimentan dentro del grupo, cada vez se crean obras más ininteligibles para evitar la crítica y los demás lo aguantamos pensando que algún día nos tocará a nosotros el éxito», dice consciente de que por su apellido, alguno lo interpretará como una pataleta. «El nombre te ayuda y a veces te pesa como una losa».*¹⁶⁷

Ramón conjuga el histrionismo y la capacidad de reírse de la sociedad con la inocencia que todo ser humano guarda en su interior.

Para Ramón la Performance tiene un elemento muy catártico. El proceso de trabajo de este artista es acumulativo y caótico (cosas que dice la gente, tv, revistas etc.), depende los medios que tenga a su alcance en ese momento¹⁶⁸.

Su trayectoria ha sido un continuo goteo de trabajos, en ocasiones estructurados dentro del mundo del arte, y otras veces realizados en bares o sitios similares.

Es uno de los artistas más populares dentro del País Vasco.

Para este artista la Performance es una forma de ridiculizarse a sí mismo frente a la gente, *"es una forma de provocación, pero también es como el propio lenguaje, la otra cara de la moneda. La performance es un campo libre que da miedo a mucha gente."*

Para Ramón la acción lo es todo y no daría lugar a la diferenciación entre los diferentes nombres que se utilizan (happening, evento...), porque en sus acciones siempre se encuentra presente la

¹⁶⁷ Eguía, Segio. (22/10/2014). *Ramón Churruga: "La máscara no me oculta"*. El correo de Vizcaya digital.

<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080508/cultura/mascara-oculta-20080508.html> (fecha de última consulta 09/09/2015)

¹⁶⁸ *"En la tesina (creo...o similar) de alguien; no recuerdo quién!!*. Al preguntar a Ramón Churruga por la fuente del escrito.

adrenalina que supone estar expuesto en cualquier momento a la participación del que mira: "*pueden hacer de mi capa su sayo*"¹⁶⁹.

Con sus performances busca comunicar algo, porque según él, lo que crea la Performance es adicción.

Según María Seco, Ramón Churruca es un terrorista de la normalidad. Pirómano de la hipocresía. Ramón es uno de los seres fundamentales para que este planeta no reviente solo¹⁷⁰. Sin embargo Ramón no opina esto al leerlo contesta: "*!!) ni de lejos soy Terrorista de NADA!! ;) :)Es más ahora empiezo una serie de performances como LA Nada (la nueva serie) que me interesa mucho más...*"

Ramón me envía otro mail. El mail contiene estas palabras:

El arte de la Performance es aquel en el que el trabajo lo constituyen las acciones de un individuo o un grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. La Performance o "acción artística" puede ocurrir en cualquier lugar, iniciarse en cualquier momento y puede tener cualquier duración; una "acción artística" es cualquier situación que involucre cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del artista y una relación entre éste y el público. La Performance se opone a la [pintura](#) o la [escultura](#), ya que no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la [obra artística](#).¹⁷¹

Si nos volvemos atrás nos daremos cuenta, que Ramón ciertamente considera esta definición como buena, por eso insiste.

Para poder avanzar con la tesis, necesito más información, si cabe, las fichas técnicas de las más importantes obras de Ramón, y digo las más importantes siempre vistas desde terceras personas.

Le pido ayuda y me comenta: "*Sabes, creo que estoy en otras cosas en estos momentos así cuando veo esas performances ni me acuerdo, ni las reconozco!!*"

De Neguri ni me acuerdo! Por eso me quedo con la info de HAMACA. Eso es la performance. Ese Video. Ahí lo tienes todo. Esa es la "Historia Oficial"...

Es que yo ya no soy esa persona! No soy Negruri, ni Sabino Arana Ramazzotti, ni etc. ni reivindico la locura, así que encuentro mucho más interesante lo que estoy haciendo ahora Las Super Autopistas de la Desinformación!"

Sin embargo Ramón, envía toda la información de sus performances.

A continuación los textos que me envía Ramón, que son utilizados por él a modo de mantra:

"NADA ME AFECTA NADA. TODO ME DA IGUAL. TODO ME RESBALA. YO VOY A LO MÍO Y ME DA COMPLETAMENTE IGUAL EL RESTO. MIRO MI REFLEJO EN LOS CRISTALES DE LOS ESCAPARATES DE LAS TIENDAS DE ÚLTIMA MODA Y DOY GRACIAS A LA NADA POR SER TAN GUAPO, TAN JOVEN, TAN ATRACTIVO. SOY DJ VJ BLOGGER ARTISTA MODELO MÚSICO DE ROCK ACTIVISTA HUMANITARIO DEL AÑO FOTÓGRAFO HAGO CINE PUBLICIDAD MODA 3D IMÁGENES

¹⁶⁹ Oraa Moyua, Blanca. (2008). *Ramón Churruca Negruri en Bilbao*. Blancaoraa.blogspot. Disponible en: <http://blancaoraa.blogspot.com.es/2008/05/ramon-churruca-negruri-en-bilbao.html> (fecha última consulta 14/14/2015)

¹⁷⁰ Rodríguez, I. Ref. 11.

¹⁷¹ Churruca, R. Ref. 159.

GENERADAS POR ORDENADOR. LE DOY A TODO Y EN TODO SOBRESALGO. SOY ALGUIEN ESPECIAL INCLUSO ENTRE EL 1%" ¹⁷²

"SOY DJ VJ BLOGGER ARTISTA MODELO MÚSICO DE ROCK ACTIVISTA HUMANITARIO DEL AÑO FOTÓGRAFO HAGO CINE PUBLICIDAD MODA 3D IMÁGENES GENERADAS POR ORDENADOR. LE DOY A TODO Y EN TODO SOBRESALGO. SOY ALGUIEN ESPECIAL INCLUSO ENTRE EL 1%"

Somos el 99% o somos el 99 por ciento (en inglés original We are the 99%) es una lema político usado inicialmente por el movimiento Occupy Wall Street y extendido por numerosos países del mundo que reivindica a la mayoría de la población (el 99%), frente a la mínima parte de la población más rica, según algunos autores el 1%, para otros el 0,1% y para autores como Ari Berman el 0,0000063%. Dicha minoría estaría tomando las decisiones económicas, políticas y sociales en contra de los intereses de inmensa mayoría de la población.

Y llegó El Fin de los Tiempos, apareció Dios y justo cuando iba a acabar con el Planeta Tierra y con sus 7.000.000.000 de moradores, va uno y pregunta:

- Oye, Dios...Cuál es el Sentido de la Vida?

Y resulta que a Dios, que jamás contesta nada, le divirtió que una cosita tan pequeña hiciera una pregunta tan grande y en vez de partírla con un rayo o simplemente ignorarle como lleva haciendo desde el Principio, le contesta:

- Top sin mangas anudado de Sportmaxxx, mono de látex de Madfuk, anillos de la línea White Noise en oro negro de Reposo con nota de belleza: perfilador negro Artliner de Veteajoder.

-Si le digo que hace social le insulto.

-¿Me suena tan lejano el cine social que veo! Sólo lo hacen las gentes de familia bien. Me acuerdo de 'Los viajes de Sullivan', de Preston Sturges, donde un director quiere rodar el sufrimiento de los menesterosos. Y no puedes hablar de un problema si tú eres el problema, por eso a los pijos les queda tan bien el cine social. Hacer mercado de las desgracias ajenas me parece asqueroso. Entrevista a Santiago Lorenzo. ("*Mamá es Boba*")¹⁷³

El arte es entendido generalmente como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y también comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, a través de diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos. El arte es un componente de la cultura, reflejando en su concepción los sustratos económicos y sociales, y la transmisión de ideas y valores, inherentes a cualquier cultura humana a lo largo del espacio y el tiempo. Se suele considerar que con la aparición del Homo sapiens el arte tuvo en principio una función ritual, mágica o religiosa (arte paleolítico), pero esa función cambió con la evolución del ser humano, adquiriendo un componente estético y una función social, pedagógica, mercantil o simplemente ornamental.

La noción de arte continúa sujeta a profundas disputas, dado que su definición está abierta a múltiples interpretaciones, que varían según la cultura, la época, el movimiento, o la sociedad para la cual el término tiene un determinado sentido.

¹⁷² López Landabaso, Patricia. Mail enviado por Ramón Churruca a Patricia López Landabaso para las Acciones: Desde 2013 en adelante según Ramón Churruca.

¹⁷³ Belategui, Oskar. (2014). Santiago Lorenzo, director de "*Un buen día lo tiene cualquiera*". Simago me evoca más cosas que Walt Disney. El correo.com. 22/10/2014. Disponible en:

<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20070810/sociedad/simago-evoca-cosas-walt-20070810.html> (fecha de última consulta 14/09/2015).

"Ahora lee más gente que en los siglos XVIII o XIX, cuando era un hecho restringido a las clases dominantes." Alain Badiou.

"Esa pasividad es consecuencia del sistema dominante. Pero hay formas de resistir: la poesía, el arte...". Alain Badiou

Más de lo mismo...

"Más allá de la tristeza y frustración que una siente al ver su carrera totalmente ninguneada por unas instituciones que no tienen ni idea de lo que están haciendo, más allá del hecho de sentir que todos los años de formación y esfuerzo desarrollando una carrera para la que en España no había ni estudios ni caminos laborales que seguir... Sentir que los 18 años que has pasado en el extranjero aprendiendo, trabajando y labrándote una reputación tanto nacional como internacional se tiran a la papelera más cercana por no tener un papel nacional que no te cualifica en nada... Más allá de todo eso, queda la enorme tristeza de ver que, una vez más, la danza vuelve a quedar relegada a un sistema de mediocridad en el que la meritocracia que debería permitir el paso a los mejores da paso a un sistema para que se queden los de siempre."

"Casi todos los artistas trabajan de espaldas al pueblo haciendo placeres para la élite cultural que los promueve y para la del dinero que los compra. Y los de vanguardia, de espaldas al país, buscan su prestigio en centros internacionales colaborando en la elaboración de un arte occidental que será luego utilizado en la justificación de cuanto exceso comete Occidente". Leon Ferrari.

"Mi filosofía de vida es futtetinne (dialecto partenopeo), y significa que casi todo me da igual. Cuando los acontecimientos suceden no los puedes evitar. Hay dos o tres cosas que no tienen solución en la vida. El resto, sí." Bud Spencer.

"Todos percibimos ese vacío en un momento u otro. Nacer es desgajarse, arrancarse al vientre de otro ser. Es una gran violencia. Tanto o más que la del morir. ¿Cómo no experimentar esa orfandad? No obstante, la libertad empieza ahí donde ya no requerimos nada de otros. Y también la paz". Chantal Maillard.

Los Punsetes

*"Letra de Opinión De Mierda:
Que no pase un día sin que des tu opinión de mierda
Que no pase un día sin que cuentes tus miserias
Ni un día sin hacer a alguien de menos
Ni un día sin abrir la caja de los truenos*

*España necesita conocer tu opinión de mierda
La gente necesita que le des tu opinión de mierda
Un montón de temas sueltos e inconexos
Aguardan el veredicto del experto*

*Todo lo que piensas es importante
Mejor que lo sueltes cuanto antes
Formas parte de ese noventa por ciento
De gente que se cree mejor que el resto*

*La gente está buscando en Internet tu opinión de mierda
Todo el mundo quiere conocer tu opinión de mierda
Estás en tu derecho de brindarnos una mierda de opinión."*

Mensaje de Begoña Grande a los sin rostro.

En el momento en que las personas dejen de sufrir y dejen de creer en vosotros,
desapareceréis....

*"No sois nada,
no tenéis cara,
no tenéis nombre,
solo sois un concepto,
el concepto del miedo.*

*"Se lleva ser ego foodie,
transformar la toalla en top de playa,
vivir el amor en las redes sociales
y colgar una prenda étnica en el armario.
Todo, eso sí, con mucha empatía, un valor en alza."*

"Hagas lo que hagas siempre va a haber Una Persona Normal que Vive Una Vida Normal y tiene Un Trabajo Normal y Una Familia Muy Normal que te diga que es "una puta mierda". Lo he oído incluso sobre Moebius, Buñuel, Picasso, Dalí... A Lorca incluso lo mataron La Gente Normal...Así que HAZ LO QUE TE DE LA GANA porque a nadie le importa nada y tú por lo más y por lo menos disfrutarás a saco..." Ramón Quanta.

"Este me encanta en especial:"

ARTISTA CONCEPTUAL

Provocación audiovisual.

María Forqué: *'Soy una exploradora de la mujer'*.

- La hija de Verónica Forqué estudia interpretación en Nueva York.
- La artista presenta la 'Performance 'Blood Bath' (baño de sangre).
- Su obra, con referencias al sexo, es de reivindicación femenina¹⁷⁴.

Caulfield señala que, en el fondo, lo que hace tan atractivos a los actores y las modelos lo heredaron de sus padres, por lo que es terrible querer parecerse a ellos: *"Tener a las personas que han ganado la lotería genética estableciendo los estándares universales de belleza es como usar a los pivots de la NBA para motivar a la gente para que sea más alta"*. El autor concluye que *"se ha convertido en una de las fuerzas más perniciosas de nuestra sociedad, contribuyendo a malas decisiones para la salud, al malgasto de dinero en belleza y productos inútiles, a una menor comprensión sobre cómo funciona la ciencia y al aumento de la insatisfacción con nuestra propia apariencia y, quizá, con nuestras propias vidas"*. *"Los famosos perjudican seriamente su salud."* Javier Salas. Ideas. El País

¹⁷⁴ Miranda, Beatriz. (11/07/2015). *María Forqué: 'Soy una exploradora de la mujer'* . El Mundo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/loc/2015/07/11/55a0111f46163f062f8b45a6.html> (fecha de última consulta 14/09/2015)

La obsolescencia programada del 'homo sapiens'

Diversas causas exógenas (glaciaciones, meteoritos, actividad volcánica y telúrica) causaron a lo largo de millones de años la extinción de múltiples especies que habían dominado antes el planeta. El fin de la era de los grandes dinosaurios es, sin duda, el más conocido ejemplo de extinción masiva de la especie reinante. Ciertamente, como especie dominante que somos, no seremos ninguna excepción de la regla, pues algún día, tal y como ocurrió antes y volverá a ocurrir después, también nuestro reinado llegará a su fin. No obstante, todo parece indicar que a diferencia de los casos anteriores, nuestra extinción no será el resultado de ninguna catástrofe externa, sino más bien de una autodestrucción orquestada prematura-

mente por nosotros mismos (cambio climático, catástrofe nuclear, guerra biológica...). Sería conveniente que de una vez para siempre, la humanidad advirtiese que el mayor peligro que nos acecha como especie deriva de nuestros propios actos, y mirásemos por tanto de cambiar ciertas pautas de conducta globales grabadas en nuestro ADN (belicismo, consumismo, egoísmo...).

Pues tengo el convencimiento que de no ser modificadas las mismas con celeridad, más pronto que tarde (cual obsolescencia programada del *homo sapiens*), alguna de estas conductas nos conducirá irremediablemente hacia nuestra propia extinción.— Martí Gassiot, Barcelona.

NO TE LO QUITARÁS DE LA CABEZA

RAMÓN CHURRUCÁ. PERFORMANCES.

TÍTULO: SABINO ARANA RAMAZZOTTI

LUGAR Y FECHA: Pub Donato. Las Arenas. 1989.

DURACIÓN: 30 minutos.

DESCRIPCIÓN

Un vasco, ciudadano del mundo.

El retrato de un estereotipo Antinacionalista vasco, antinacionalista español, antieuropeo antiimperialista...

Cuando ser Anti era AntiTodo.

Con una linterna, su propio cuerpo, y su voz, se enfrenta y enfrenta al público a sus contradicciones. Con motivo de la recuperación de los restos mortales de Sabino Arana le canto a una calavera la canción:

Amarti è l'immenso per me (Amarte es total) de Eros Ramazzotti.

Después en pleno trance spoken word Ramón se dedica a tratar varios temas de actualidad saltando de contenidos mezclándolos en un gran batiburrillo de humor.

Una variación de esta Performance fue realizada en el IVAM en Valencia en el viaje organizado por Paquete Vasco de MEDIAZ en 1998.

TÍTULO: EL CUARTO DE ESTAR

LUGAR Y FECHA: Paquete Vasco en Galicia. Espacio NASA, Santiago de Compostela, 1998.

DURACIÓN: 60 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Ramón Churruca pretende crear su propio mini-espacio como un espectador de lo más normal y corriente. Equipado con los periódicos del día, una radio, revistas,...

El cuarto de estar se adapta por necesidades del espacio y se transforma en la mesa de trabajo donde uno que se cree artista da la espalda al público y pretende quedar fascinado con su trabajo.

Aislamiento, automarginación, tras la pantalla que sólo trasluce las sombras y las llamaradas de las cerillas que van marcando el tiempo.

Treinta y tres cerillas simbolizan los tópicos que se ha ido preguntando a lo largo de los años, enunciadas al encenderse una por una. Trata de registrar su deformación de la realidad entre quejas pijo-absurdas y pretensiones de magia, buda, cabeza pene, agresivo, cobarde e interesante.



En la segunda parte, ya envuelto en plástico, atado a la silla, es sacado a la calle donde, en medio de la carretera, incendia el cartel que le cubre.

A partir de todo lo escrito y documentado hasta aquí sobre Ramón Churruca, debo decir que Ramón como se puede ver trabaja también con video. Pero quién sabe cuál es el inicio y cuál es el fin. Nadie, ni siquiera él mismo. Hay veces que parte de una video-performance para continuar con diferentes performances relacionadas con ese video, en otras ocasiones ocurre al revés. Son derivaciones fluctuantes que van y vienen.

Por esta razón, las performances que aparecen a continuación son inicios, continuación, finales o derivaciones de todo tipo.

TÍTULO: LOS CUENTOS DE NEGRURI (REMIX DEL REMIX)

LUGAR Y FECHA: De Mente Mutua, 2010.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Negruri es un artista que no ha conseguido cumplir con sus metas, en la vejez reniega del mundo del arte criticando despiadadamente sus dispositivos político-sociales y de mercado e incidiendo en la complicidad de los medios de comunicación que apoyan falsamente (risas enlatadas) el gran engaño que supone. Testimonio en primera persona, ocasionalmente entrevistado por sí mismo, del incombustible artista marginal que cansado se rebela, pero ya es tarde.

Los tópicos sobre la corrupción del arte («en la Euskal Herria mítica del siglo XXI», pero extensibles a otras latitudes) forman parte del sentido de la ironía en Negruri, un humor visceral tan tóxico que corroe. Su mala sombra lo convierte en una personalidad inestable y contradictoria a través de un mecanismo de conservación ante la percepción de una realidad cultural íntimamente despreciable. Por su boca lo suelta todo, con resentimiento, animadversión y odio.

Entrevistándose a sí mismo escribe su propio testamento a través del vídeo. Una declaración de intenciones no resueltas y amenazas impulsivas. Este desdoblamiento de personalidad le permite un comportamiento ambiguo, entre el amoldado encuestador y el agresivo insolente. Primando el agresivo, que responde automáticamente a motivaciones inconscientes, aparece como ilógico e inadaptado, aunque sus afirmaciones se recrean en tópicos que definen una realidad que no está desencaminada de la verdad. Su lado maldito, según las convenciones, rechaza todo afecto y dolor, contemplándose a sí mismo como un extraño que rechaza sus experiencias anteriores. Continuamente traumatizado no siente el miedo que en su momento le paralizó, razón por la que nunca llegó a ser quien pretendía, ni disfruta en ningún momento del placer creativo. En un constante estado de tensión electricada, ataca al entorno artístico de su comunidad con la finalidad, fallida de antemano, de que su entorno político-cultural recapacite y le otorgue el valor que él mismo cree merecerse.

TÍTULO: ENVEJECER. ACCIÓN PRO-AGING

LUGAR Y FECHA: En todas partes, ahora.

DURACIÓN: La vida desde ahora hasta su muerte.

DESCRIPCIÓN

Cada Performance que Ramón realiza desde enero de 2013 está incorporada dentro de esta performance.

MI TRATAMIENTO PRO-EDAD MÁS COMPLETO



Ramón Churruga. Performance desde Enero de 2013 hasta mi Muerte.

TÍTULO: UN ARTISTA CONCEPTUAL QUE NO BEBE...

LUGAR Y FECHA: Festival Intramuros de Valencia. Octubre de 2014.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Un artista conceptual que no bebe, no fuma, ni comete excesos. Su obra es completamente incomprensible, salvo por unos textos explicativos que son a su vez imposibles de entender, realizados por algún amigo crítico o teórico del arte para dar contexto a una obra destinada al Mercado del Arte en Galerías conectadas con la capital a través de Museos y Centros de Arte dirigidos por políticos y políticas nacionalistas del arte elitista, snob y con una importante deseo de escalar socialmente y subir.¹⁷⁵



¹⁷⁵ (2014) Un artista conceptual que no bebe... Intramurs. Disponible en: <http://intramurs.org/2014/es/artistas/ramon-churruga-4/> (fecha de última consulta 14/09/2015)



Intramuros, Valencia, 2014. Fotos de Raquel Moreno.

TÍTULO: NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA

Ramón Churruca y Carlos Llavata.

LUGAR Y FECHA: El Patio de Martin de los Heros. Madrid. 24 de octubre de 2014.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

El enfoque que cada persona le dé a este período de crisis podrá resultar positivo o no de acuerdo a los cambios que decida realizar sobre sí mismo. El solo hecho de realizar una autoevaluación de todo lo vivido hasta el momento no tiene porqué ser algo preocupante, de hecho, tal vez sería sano realizarlo en las distintas edades y etapas de la vida¹⁷⁶.

Ramón Churruca, "Crisis? Qué Crisis? Crisis de la mediana edad + 10."

Se dice que las personas que experimentan una crisis de la mediana edad (+ 10) presentan una o más de las siguientes tendencias:

- búsqueda de un sueño o meta indefinido.
- un profundo remordimiento por las metas no alcanzadas.
- deseo de lograr la sensación de juventud.
- necesidad de pasar más tiempo solo o con ciertas compañías.

Se ha señalado también que pueden exhibir algunos de estos comportamientos:

- abuso en el consumo de alcohol y las drogas.
- consumismo o adquisición de artículos caros o extraños, como prendas de vestir, autos deportivos, joyas, motocicletas, aparatos electrónicos, teléfonos costosos, tatuajes, etc.
- demasiada atención a su apariencia física

¹⁷⁶ No lucha. No competición. Solo mafia. El patio de en medio. Disponible en: <http://elpatiodemh.wix.com/patio#!solo-mafia/chcd>

TÍTULO: A PROPÓSITO DE LA NADA

Todas las performances con la última máscara son LA NADA.

Máscara realizada por Salvador J. Boluda FX.

Video por Carlos Gil & Ramón Churruga.

Las tres próximas acciones que voy a realizar entran dentro de La Nada.

Todo esto lo considera Video Performance o Performance en Video.



A propósito de la nada. Fotografía de Oier Ituarte.

"NO HE ENTENDIDO NADA. ME LO PUEDES EXPLICAR?? NO, MEJOR NO ME LO EXPLIQUES QUE NO ME INTERESA NADA DE NADA.

ESTABLECIDA LA GLOBALIZACIÓN DE LA INDIFERENCIA, EL NINGUNEO ES LA NUEVA TENDENCIA DE MODA DE LA NADA. Nada surge de la nada, o de la nada, nada proviene."

SUPERAUTOPISTAS DE LA DESINFORMACIÓN

Las SuperAutopistas de la Desinformación son unas piezas que Ramón lleva haciendo desde 1994. Las primeras fueron en las Galerías Show'n Tell y luego como presentación a la asociación Art Dealers Association en Jack Hanley Gallery.



Superautopistas de la desInformación. Ramón Churruga, Bilboarte, 2015.

Se trata de la creación de *Un Nuevo Tramo de Autopista* de las *Super-Autopistas de la (Des)Información* que lleva realizando desde 1994. Cada año que realiza un tramo nuevo busca una localización diferente y un espacio nuevo. La realización de las Super-Autopistas es intermitente, depende de la pasión que tenga por realizar una obra. Ahora se siente preparado para hacer uno nuevo en el año 2015.

Cada día compra varios periódicos todavía provenientes de la Era Analógica (El Correo, El País, El Mundo, Deia y Gara...) o recicla los de los días anteriores que ya hayan sido leídos.

Las imágenes fluyen a través de un cuidado proceso de selección automática como películas cuyo argumento es el flujo sin fin de imágenes para ser publicadas en la prensa. Se trata de una pieza fundamentalmente analógica que representa una de las definiciones del internet digital.



Disinformation SuperHighways
 100 Scotch Magic Tapes
 19mm x 7,5m each tape
 1,90m x 7,5m the piece
 75 meters of images
 One day/One roll
 Aprox. 75.000 images total

Detalle de Autopistas de desInformación, Ramón Churruga, Bilboarte, 2015.

La obra sería totalmente nueva y de creación estrictamente contemporánea reciclando el concepto “Autopista de la información”, surgido a finales del Siglo XX.¹⁷⁷

¹⁷⁷Rueda Pardo, Sonia. (2014). *Ramón Churruga*. Bilbao Arte. Disponible en: <http://bilbaoarte.org/?p=6582034> (fecha de última consulta 14/09/2015).

Ramón Churruca aparece hablando de su obra en un vídeo y dice lo siguiente:

"La he ido haciendo, según he ido creyendo o no en el mundo del arte. y ahora he vuelto a entrar en una estructura artística, digamos, gracias a la beca al entrar en este edificio. Entonces entro en Bilboarte para crear esta obra otra vez.

Son tramos de autopista que representan lo que dijeron que era internet, que era una autopista de la información, que esa idea viene desde principios de los 90 e hice una representación analógica de una obra digital, utilizando los rollos de scotch magic tape, que son unas cintas transparentes. Cojo las noticias del día y la pego y la arranco. Voy pegando y arrancando así hasta que hago una obra, en este caso son 100 rollos y yo le doy el margen que tiene la obra, y entonces son como unas 75000 imágenes por pieza, y tiene la forma de una cascada de 7 metros de largo por metro y medio de ancho. Se trata de una confección bastante sencilla.

El mundo del arte me parece lo peor que hay, me parece que se trata de un mundo jerárquico clasista, que tienes que enfrentarte a una serie de gentuza que se cree superior a ti, y todo el rato tienes que estar peleando para dar tu valía, enfrentandote en este caso, en Euskal Herria, a la mafia del arte incomprensible vasco representada por Txomin Badiola y montón de gente, que están ahí llevando la telaraña, por ejemplo ahora en Carreras Múgica, y toda la gente que va pasando por ahí y se dedica al ninguneo de la obra de otros artistas.

Entonces, para enfrentarte a todo ese tipo de gente, tienes que llevar un gran poder y convicción impersonal, que es a lo que yo me dedico en este momento a través de mi obra.

La idea de que a mi obra, el valor se lo de otra gente, que son los que llevan la crítica de arte o esta infraestructura socio política económica, aquí en este caso el gobierno vasco y toda la gente que está jugando a esa telaraña, pues hace que yo me enfrente a eso a través de mi obra que es crear una estructura de información en la que yo me reafirmo como persona apolítica frente a toda esta estructura de gente que es la que a ellos les interesa crear una historia personal en este país.

He decidido jugar a las reglas que se me pueden permitir a través de la estructura de este sitio.

El proyecto actual depende de mi nivel de involucración con lo que yo quiero hacer con la obra de arte. Aquí por lo menos, tengo una certeza de que va a ser expuesto, que va a ser presentado a través de algún catálogo y va a haber una infraestructura por detrás ¿no?. No va a quedar como una obra que va a ir hacia la nada, sin que yo tenga que depender de unas galerías o unas instituciones fuera. Para mí ha sido una oportunidad que me han dado y voy a aprovechar, porque sé que va a quedar una constancia de ello. Porque no hay nada más triste para un artista que tener una obra que al final no va a ir a ninguna parte porque depende de la aprobación de otra persona.

Para mí ha sido una constante desde...yo acabo de cumplir 50 años, desde conocer a los curas de Agustinos, Urdaneta, he estado en la infraestructura franquista, y el tratamiento que he visto de la obra de arte desde que yo era niño hasta ahora..., hay gente que puede descalificar tu obra y llamarla una mierda. Esto es una mierda porque sí ¿sabes?.

Me parece curioso como esa imagen de los curas, se ha ido repitiendo a través de otras personas, que se llaman de izquierdas, de derechas..., el típico soy crítico de arte o soy tal... y se va reproduciendo esa imagen a lo largo de mi vida. Y veo sus caras tomando diferentes formas ¿no?.

*Pues como esa mierda para algunos, para mi tiene valor, que es lo que ahora está pasando con el mundo del arte. No hace falta nada más que ver Arco, donde unos están pagando por esto miles de euros y a otros les pagan por su obra nada. Dependes totalmente del mercado capitalista."*¹⁷⁸

3.2.1.4. Fausto Grossi.

Arce, Frosinone, Italia, 1954.



En enero de 1992 llegó desde Italia para asentarse en Bilbao. No se dedicaba a realizar performances, aunque en Italia ya había realizado alguna exposición que se relacionaba de alguna manera con las acciones.

La primera acción que realizó al llegar a España fue en el mismo año de su llegada, y se tituló: *Acto final*. Él no la denominó performance sino evento.

Fausto parte de una idea, se enfrenta siempre a un problema e intenta que los demás también entren en ese juego. Para Fausto, es un juego de lenguaje porque utiliza el lenguaje corporal para expresar sus ideas.

Busca la reacción de la gente y se llega a preguntar quién de ellos es el espectador y quién el actor. Según él la gente va al espectáculo, la gente acude a ver una performance como si fuera al cine o a un partido de fútbol. *"Siempre nos quejamos de que la gente no participa, pero en el fondo se trata de un vicio. Desde pequeños nos enseñan una serie de cosas y te acostumbran a derogar en otro. Siempre hay alguien que hace para nosotros, y nosotros somos siempre espectadores, que es una posición cómoda porque aparentemente nada nos afecta, cuando en realidad no es así. Si nosotros no actuamos, alguien actuará para nosotros y a lo mejor actúan de una forma que a nosotros no nos conviene. Nosotros nos podemos quejar, pero seguiremos siempre siendo espectadores."*¹⁷⁹

En su vida privada hace igualmente acciones, y aunque sean privadas las hace porque quiere y siente la necesidad de hacerlas.

¹⁷⁸ Rueda Prado, Sonia. (2014). *Ramón Churruga. Beca Espacio 2015*. Videos fundación Bilbao Arte Fundazioa. Disponible en: <https://vimeo.com/122989150> (fecha de última consulta 14/09/2015).

¹⁷⁹ López Landabaso, Patricia. (2015) *Conversaciones sobre Performance. Entrevista de Patricia López Landabaso a Fausto Grossi*. Anexos pág. 413.

A Fausto Grossi le interesan mucho las relaciones entre personas, cómo nos movemos, cómo reaccionamos, etc. Siempre que realiza una acción es para que la gente piense, y a lo mejor pueda variar su postura frente a algo. No sólo se refiere al espectador sino también al actor que muestra algo, él también puede variar su punto de vista.

El pensar en Arte le empuja a seguir haciendo. *"Tengo necesidad por hacer aunque hay veces que me reprimo las ganas por un motivo u otro, pero siempre estoy en ello."*¹⁸⁰

Fausto cree que cada cosa necesita su propio medio, y hay cosas que necesitan expresarse por medio de la acción: *"He hecho pinturas, postales, escaparates... En cada caso utilizo el medio oportuno. Tampoco me quiero asentar en un único medio."*¹⁸¹

FAUSTO GROSSI. PERFORMANCES

TÍTULO: PASTA DE AUTOR

LUGAR Y FECHA: Kultur bar, Bilbao, 1992.

DURACIÓN: Indefinida.



DESCRIPCIÓN

Fausto cocina pasta verde, roja y pasta de sémola y huevo que es amarilla. El público participa ayudando al artista. Luego se la comen.

¹⁸⁰ López, P. Ref. 176.

¹⁸¹ López, P. Ref. 176.

TÍTULO: PLASMATICS

Colabora; Comité Ciudadano Anti Sida de Vizcaya.

LUGAR Y FECHA: Las Chamas, Bilbao, octubre 1993.

DURACIÓN: 10 minutos.

DESCRIPCIÓN

El artista entra en el espacio trajeado, arrastrando una televisión a la que está encadenado.



Iluminado por un cañón de luz, Fausto reparte panfletos.

Después de haber pronunciado un discurso fónico, el artista se libera del grillete, se quita la corbata, coge la maza y rompe la pantalla de la televisión de la que salen las tripas de cerdo.

Fausto Grossi sale del espacio.

TÍTULO: EL ARGONAUTA

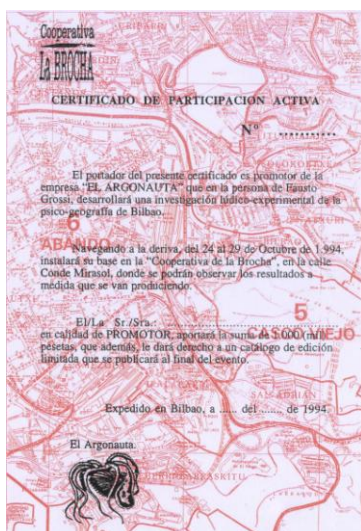
LUGAR Y FECHA: Galería La Brocha, Bilbao Metropolitano. del 24 al 29 de octubre, 1994.

DURACIÓN: 6 días.

DESCRIPCIÓN

Durante cinco días, el artista desarrolla una investigación lúdico-experimental de la psicogeografía de Bilbao recorriendo y fotografiando espacios urbanos elegidos al azar a la vez que recoge objetos desechados. Fausto Grossi utiliza como base operativa la Galería Cooperativa de La Brocha, donde se pueden observar los resultados a medida que se van produciendo.

El sexto y último día se clausura la investigación con un debate.



Como el argonauta, nuestro artista se desplaza en el tiempo y en el espacio. Cuenta con su propio cuerpo y va pertrechado con un equipaje entre heredado e incrementado con su preparación y estudio. Acentúa su percepción y pone a prueba la sensibilidad de sus sentidos y la profundidad de su conocimiento. Atento a lo que le rodea, manifiesta intenciones y determinaciones nacidas de la voluntad y el esfuerzo de la dedicación constante.

Desde el escenario de la experiencia, entiende el arte como el resultado de un viaje plagado de dificultades. Yendo al encuentro de lo desconocido, da respuesta a la observación de cada día, canalizándola y transcribiéndola al espacio expositivo.

Como cualquier ciudadano, domina y es dominado por el medio. La urbe visitada impone el flujo de su pulso y la memoria de sus detritus, pero le corresponde a cada cual el ir por uno u otro lado y el detener el momento fragmentado de su atención por medio de instantáneas fotográficas y de residuos objetuales, que incorpora al zurrón de su conocimiento y sensibilidad artística.

Texto de Xabier Saenz de Gorbea "La experiencia del viaje" para el Argonauta.

TÍTULO: OBSERVANDO LA REACCIÓN DE LOS DEMÁS

1ª Edición "Talleres Abiertos".

LUGAR Y FECHA: Centro Cívico "La Bolsa". Bilbao. Enero 1995.

DURACIÓN: 30 minutos.



DESCRIPCIÓN

Fausto Grossi se encuentra sentado en una silla detrás de una mesa vendiendo entradas.

Una vez comprado el billete o entrada, los asistentes entran en la sala de exposiciones.

Tanto unos como otros observan la reacción de los demás. *"Todos somos actores-espectadores"*.

A la hora de la clausura el artista es solicitado para dar explicaciones, ante lo que éste lee este texto:

"Es evidente que estamos aquí todos para observar la reacción de los demás. Tampoco yo he resistido a la curiosidad de la circunstancia por otra parte promovida por mí. Por eso estoy aquí, aunque podría estar en otro sitio, de la misma manera que podría haber presentado otro acontecimiento.

Una cosa me parece esencial: descubrir si se podía prever (por lo menos en parte) la reacción de cada uno frente a una situación premeditada, donde aunque por unos instantes los términos de este acontecimiento, por un lado el espectáculo por el cual hemos venido y el otro nosotros, los espectadores de este espectáculo construido para y por nosotros se fundan en un solo hecho que es a la vez la vida como espectáculo y el espectáculo como vida. Donde los términos no son evidentemente reversibles y al mismo tiempo evidencian su contradicción y ambigüedad latente. Ejemplos de éste hay en abundancia hoy en día y voy a nombrar algunos: los telediarios, "Quién sabe dónde", los edificios emblemáticos en curso de realización en el Gran Bilbao, el espantapájaros del terrorismo, y la imposibilidad de vivir y desear.

Así que este acontecimiento hay que valorarlo no como una mera provocación (como tener que pagar una entrada para acceder), sino como constatación que a otros niveles se repite.

Como seres humanos conscientes, reconocemos nuestra identidad y nuestra pertenencia al grupo, de los humanos por supuesto. Así que nosotros podemos cambiar el curso de nuestra vida sin delegar y sin aplazamiento". Bilbao, 30 de enero de 1995.

TÍTULO: INTERACCIÓN

"The Big Galleta Bang". La Galleta del Norte.

LUGAR Y FECHA: La Fundación, Bilbao, mayo 1995.

DURACIÓN: 45 minutos.

DESCRIPCIÓN

Todos los presentes son invitados a coger un número al azar, entre 1 y 90. A cada uno le corresponde un texto. A continuación, y a la vez, cada uno lee su texto en voz alta, mientras el murmullo producido se graba. El artista saca dos fotos de los presentes mientras leen. Al final Fausto reparte un cuestionario a cada participante para que lo rellene.



TÍTULO: ALTERACCIÓN

LUGAR Y FECHA: Hall de la facultad de BBAA, U.P.V. de Lejona, marzo 1995.

DURACIÓN: 35 minutos.



DESCRIPCIÓN

El artista enciende velas delante de la imagen de J. Pollock y la prende fuego.

Mientras se quema esta imagen, Fausto Grossi se acerca a la soga que pende de la barandilla del pasillo superior. Las llamas queman el hilo que mantiene suspendida la fotocopia. El hilo se rompe y el bloque de cemento, que lo mantenía tenso cae en el cubo subyacente lleno de globos. Se oye un estruendo.

El artista sube por la cuerda y se coloca boca abajo, mientras saca fotos en esa posición.

Una vez que el artista se pone de pie pega con cinta adhesiva las fotos invertidas en las paredes y en las columnas del espacio, tal y como las había sacado.

TÍTULO: AMMASSATO

LUGAR Y FECHA: Salón de la U.G.T, Salamanca, mayo de 1996.

DURACIÓN: 45 minutos.

DESCRIPCIÓN

El artista entra en el espacio vestido con visera, delantal, pantalones cortos, calcetines y playeras, todo ello blanco. Al hombro un saco de 50 kg. de harina.



El artista mezcla todos los ingredientes y realiza la operación de amasado usando todo su cuerpo. Alguien, un espontáneo le ayuda en la labor. Se establece un ambiente comunicativo.

Una vez hecha la masa, algunos de los presentes recogen trozos de ella para llevársela.

TÍTULO: TXIP

“Ciberría”. IV Simposium de Cultura Electrónica.

LUGAR Y FECHA: La Palanca, Bilbao, octubre 1996.

DURACIÓN: 2 horas aprox.

DESCRIPCIÓN

El artista se presenta subido en el sobrepiso iluminado por un foco. Desde allí declara: *“El arte existe y todo lo que podemos decir sobre él es lo que no es”*.

A continuación e iluminado por velas, arranca páginas de revistas y periódicos para construir los “Txip” (chip) sellándolos con cinta adhesiva mientras emite sonidos con los reclamos para los pájaros (chip, chip, chip...).

Acabada la operación el artista baja y los conecta a la red que Beatriz Silva simultáneamente había estado tejiendo. Sigue emitiendo sonidos, y habla con los presentes.

Terminadas las conexiones se dispone a contarlas. Desmonta en compañía elementos de ordenador.

TÍTULO: FAUSTO

LUGAR Y FECHA: Mina Espazio, Bilbao, 14 febrero 1998.

DURACIÓN: 2 horas.

DESCRIPCIÓN

Se trata de una libre interpretación de Fausto Grossi de "Fausto" de Goethe.

Dividido el espacio por una red metálica, Grossi pela y fríe patatas en su espacio.

Las patatas son elegidas por su identificación con los alemanes, que de ellas hicieron uso masivo durante la 2ª Guerra Mundial y por el significado que adquieren en la cultura de masas.

Fausto conversa con Mefisto (Ramón Churruca), lee párrafos, dice palabras y frases en alemán y vende patatas al público.

Mefisto lanza su discurso desde el interior de una columna de tela, luego juguetea con los espectadores, que le ayudan cuando intenta asaltar la zona de Fausto. En ese momento todos caen y Fausto debe cortar las bolas –testículos de madera de Mefisto, enganchadas a la reja.

Mefisto despojado de sus placeres, no es más que un hombre de la calle que no puede tentar a Fausto y pretende que se sienta mal recortándole su puesto en Euskadi siglo XXI, grisáceo, euskodisney, el mejor paisaje para el capitalismo supremo.

Mefisto intenta meter mano a Fausto y éste le cubre con peladuras de patatas. Forcejean, discuten, caen, ríen, todos ríen. La luz se apaga, es el fin.

TÍTULO: INTERFACE

LUGAR Y FECHA: Paquete Vasco, N.A.S.A, Santiago de Compostela, 1998.

DURACIÓN: 2 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

El artista se encuentra sentado y de espaldas al público. El espacio se encuentra a oscuras. A una señal se enciende un foco que le ilumina la cara. El artista hace muecas con la cara que son proyectadas en la pantalla. Un contrabajo acompaña la acción con chirridos y rasgueos del arco.

TÍTULO: EN BUSCA DE REFERENCIAS PARA UN IMAGINARIO COLECTIVO

LUGAR Y FECHA: Museo de Bellas Artes de Valencia, 12 de noviembre de 1998.

DURACIÓN: 15 minutos.

DESCRIPCIÓN

El artista oxida la plancha de titanio, procedente del museo Guggenheim de Bilbao, a través de un proceso electrolítico conocido como anodizado.

Una vez oxidada la plancha de titán el artista escribe en ella: “¿2000 HUELGA DE ARTE?” y se la enseña al público a la vez que moviéndola y golpeándola contra el suelo, hace que se produzca un particular sonido que está controlado por Fausto. Para finalizar reparte entre los presentes trocitos de titanio que va recortando.

“La complejidad de la acción estriba en las relaciones que se puedan establecer con el contexto. Todo el proceso se desarrolla casi si explicaciones, que pudieran dar una lectura unívoca de lo que va sucediendo. Lo que pretendo es que se produzca en mí y en los demás la irrupción de la duda, del extrañamiento, del cuestionamiento, de la contaminación”.

TÍTULO: EN BUSCA DE UN IMAGINARIO COLECTIVO

LUGAR Y FECHA: Cualquier lugar de paso cerca de un enchufe, 1998, 2001.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

“Con motivo de nuestra presencia como “Paquete Vasco” en el Museo de BBAA de Valencia en noviembre del 98, propuse por primera vez una obra titulada: En busca de un imaginario colectivo. Dicha acción consistió en anodizar una plancha de titanio procedente del museo Guggenheim de Bilbao. Una vez terminada la “anodigrafía” –como la suelo llamar-, en la plancha se leía: ¿2000-1 huelga de arte?. A parte de algunos ulteriores detalles (cortar y repartir trozos de la plancha entre el público), no trascendió del hecho en sí. No hubo debate, tampoco se pretendía, aunque sí algunas conversaciones aisladas.

En esta ocasión me propongo estimular un encuentro-debate para tratar de algunos temas que me parecen punzantes en el período histórico en el que vivimos. Con este propósito la huelga del arte del 2000-2001, convocada por Luther Blisset, Karen Elliot y Monty Castin para Barcelona y Madrid, es un motivo más que estimulante para llevar a cabo, lo que en algunos ámbitos se suele llamar “deriva conversacional”, sobre cuestiones tan urgentes como la

reflexión sobre el papel del artista, del crítico, del espectador, de la propiedad intelectual, de los derechos de autor, de aptitudes como el plagiarismo... la acción consiste en poner a disposición, a cuantos estén interesados, la bibliografía de que dispongo. De la misma se harán fotocopias gratuitas a quien las solicite. La conversación y la comunicación serán herramientas imprescindibles en esta acción”.

TÍTULO: FRAC/ASADO

LUGAR Y FECHA: AccionMAD, Conde Duque, Madrid, 2003.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Fausto confecciona con piel de cerdo fresca, un frac, que posteriormente es puesto en una parrilla y es asado.

Esto era lo que estaba previsto. Después la gente del público trajo vino, pan etc.

TÍTULO: I AM A CLOWN

LUGAR Y FECHA: Viena, Roma, 2006; Italia, 2006; Documenta de Kassel, Alemania, 2007; II Encuentro de Arte Global , Lisboa, Portugal, 2009.

DURACIÓN: Indefinida.

(Como él mismo artista comenta, cuando la situación le dice que no hay más qué hacer, la Performance finaliza)

DESCRIPCIÓN

Se trata de una idea autónoma. Nadie le pidió esta acción para realizarla en ningún lugar ni galería.

Todo comenzó en el centenario de la muerte de Mozart, en Viena. Grossi acude al Parlamento vestido de traje y es maquillado como un clown, con peluca amarilla y nariz roja. En el pecho colgando un cartel que decía: *I am a clown* del cual había colgadas pegatinas en las que se leía lo mismo.



Fausto aborda a los transeúntes con la idea de poner la pegatina en su ropa, como una forma de pedir complicidad o algo similar.

Esta performance ha sido realizada en diferentes ciudades europeas con lo cual en cada una de las ciudades la performance fue diferente aunque todas ellas tuvieron la misma base.

A continuación mail a Lois en el 2006, al preguntarle por una explicación de la performance *I am a clown*, además de querer saber cuál era su intención.

"Querido Lois,

Sí soy yo el clown, el clown cibernético en carne y huesos. Algunos superficialmente me consideran un provocador, en realidad me siento más cómodo como agitador.

En definitiva, a través del juego me gusta escarbar en nuestra condición de cuerpo, cuerpo social, cuerpo psíquico, cuerpo físico, y además en el fondo todos tenemos algo de clown en nuestro interior, aunque nos cuesta manifestarlo, y sin embargo es quizás allí donde también se puede hacer crítica y buscar cómplices.

Hay cosas que sólo se pueden hacer y decir de esa manera, hacer reír para hacer pensar, pensar qué, en qué, bueno pues en eso, en nuestra condición de individuo único e individuo plural, capaz de estar y relacionarse evidentemente no me gusta cómo van las cosas. No me gustan los grandes movimientos de masas, no me gusta mucho eso de masa.

Sabes en Bilbao junto con mi mujer tenemos una tienda de pasta pizza y productos italianos y hacemos masa todos los días ¿entiendes? esto es lo curioso, esto es ser un pagliaccio in italiano, clown en la lengua del imperio, y por eso i am a clown y Io sono un pagliaccio .

Luego es curioso ver la reacción de la gente y, claro, también mi reacción.

No estoy fuera del juego como observador, sino en el juego también.

Como observador en Roma un policía me mandó marchar, casi a su lado otros no me dijeron nada.

El ministro de justicia italiano, el señor Mastella, rodeado por guardaespaldas -como se ve en una de las fotos- me mira pero no dejan que me acerque a él, no puedo ponerle una pegatina i am a clown que es lo que hacía, hablar con la gente y proponerle que me dejasen colocarles una pegatina, algunos aceleraban el paso. Otros cambiaban de dirección y otros más estaban deseando que se la colocara. Otros me lo pedían directamente.

Es importante el lugar, el Parlamento, donde se toman las grandes decisiones, también el contraste entre el traje y el maquillaje, evidentemente es importante.

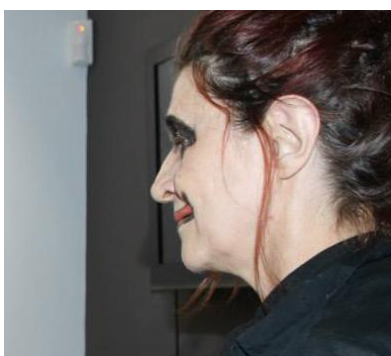
Lo patético, lo ridículo, lo cómico, esto es un poco la idea.

Espero no haberte aburrido, pero es que me ha salido así de repente, si tienes algo que preguntarme o decirme, te lo agradecería.

*Un abrazo fraterno*¹⁸²

3.2.1.5. Amaia Atorrasagasti.

Bilbao, 1964.



Amaia Atorrasagasti comenzó estudiando Bellas Artes, para entre medias estudiar arte terapia y hacer un sin número de cosas, entre ellas ir a Berlín antes que los fundadores de la Safi Galeri para luego informarles de dónde debían ir. Es como si Amaia, en parte, hubiese sido la mecha para que el mundo de lo alternativo comenzara en Bilbao.

Según ella misma nos comenta, nunca se le dedicó a la performance como tal, sino que ha hecho acciones respondiendo siempre a una convocatoria o a una propuesta. Le llegaban propuestas y las daba forma mediante performances.

En el año 86 llevó a cabo su primera performance. Ella estaba estudiando primero de Bellas Artes y decidió mostrar a la gente de la calle lo que ella pensaba sobre las tiendas que vendían pieles.

Es de las primeras artistas que hacen performances en Bilbao. Además de la performance de las pieles, anteriormente plantó champiñones en una de las zanjas que había en Barrencalle después de las inundaciones.

Actualmente vive y trabaja en el espacio Philippe Pascal. Quiriendo saber para qué servía el arte estudió arte terapia y vio las posibilidades de sanación que tenía este.

¹⁸² Grossi, Fausto. (2006). *I Am a Clown de Fausto Grossi*. Corporación Semiotica galega. Disponible en: <http://cosega.blogspot.com.es/2006/08/i-am-clown-de-fausto-grossi.html> (fecha última visita 27/10/2015)



Espacio Phillippe Pascal, Bilbao.

Amaya Atorrasagasti, es una terapeuta cuya especialidad es el arte y la terapia. Trabaja en su taller de Irala Espacio Philippe Pascal, donde imparte técnicas terapéuticas ligadas con esta especialidad.

Da mucha importancia al espacio, tanto en la performance como en la vida cotidiana. Siempre está trabajando los espacios, sobre todo los espacios en los que vive y trabaja. Ella misma comenta: "*(...) son espacios siempre tan íntimos que luego no los puedes sacar, pero ahí se genera siempre un proceso como de... además, siempre con esa idea de reinicio, de naufragio, de reconstrucción, de vuelta a empezar. Y siempre con esa sensación...*"¹⁸³

Vive en un escaparate donde todo el mundo le puede ver, y decidió poner cortinas por las terapias, que son confidenciales. Pero como ella afirma: "*(...) mi último mayor performance probablemente sea este. Vivir en este espacio.*"

Atorrasagasti también trabajó con Beatriz Silva en la performance *Combate* y en *Contagiar-Contaminar 5*.

AMAIA ATORRASAGASTI. PERFORMANCES

TÍTULO: VÍCTIMAS

LUGAR Y FECHA: Casco Viejo de Bilbao, 1986

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Una escalera, un bidón de sangre y Amaia Atorrasagasti enfrente de la tienda Luchy Peleteros de Bilbao.

¹⁸³ López Landabaso, Patricia. (2015). *Conversaciones sobre Performance*. Entrevista realizada por Patricia López Landabaso a Amaia Atorrasagasti. Anexos pág. 417.



Un mural con toda la fachada de la tienda ensangrentada; eran mujeres siendo devoradas por las fieras.

TÍTULO: RITA VA AL PSICOANÁLISIS

LUGAR Y FECHA: Recorrido en taxi desde Espacio Phillippe Pascal (Irala) a Avda, Mazarredo (Galería Vanguardia), 2007.

DURACIÓN: 8 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Rita es una escultura que va a ser sometida a observación en una exposición como si fuera una terapia de psicoanálisis, donde se muestran las opiniones diversas de la gente que contempla una obra de arte. Pero es trastocada la intención de que viaje en un Taxi como una persona normal. Lo cual crea una discusión dialéctica entre el taxista y la autora de la obra, donde se confunden las intenciones del artista por la idea del taxista de que ha acogido a una esquizofrénica en su taxi y le acaba de dar el día. Al final el taxista comprende que en el diálogo entre personas a veces nos topamos que los seres humanos actúan como estatuas que no oyen ni se comunican entre sí.

TÍTULO: CUÉNTAME TUS SUEÑOS

LUGAR Y FECHA: San Francisco, Bilbao, 2013.

DURACIÓN: Una noche.

DESCRIPCIÓN

Esta acción se desarrolla en dos espacios. En la plaza, debajo de un árbol, la gente escribe sus sueños y los van colgando en el árbol.

Después en un puticlub de Cortes, el Manhattan, Amaia construye unas ventanillas como las de los funcionarios antiguas con cartón, y la gente (prostitutas, clientes, y la gente que se acercó al circuito de la Noche Blanca de San Francisco) que va entrando y saliendo, iba escribiendo en unos cuadernos sus sueños.

"Oye, ¿quieres contarme tus sueños?" era la pregunta.

TÍTULO: DAME UN TROZO DE TU PIEL

LUGAR Y FECHA: Sarean, Plaza del Corazón de María, Bilbao, 2015.

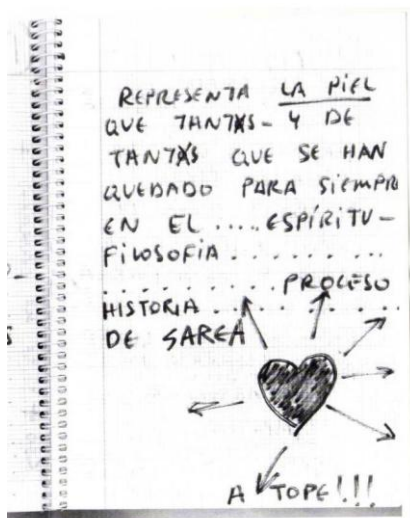
DURACIÓN: 50 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Amaia aparece vestida de replicante (los replicantes Nexus 6 creados por Tyrell Corporation tienen la vida limitada a 4 años, pasado este periodo mueren.), y comienza a pedir a la gente que les deje escribir en alguna parte de su cuerpo con un rotulador permanente negro.

A cada persona le escribe una palabra. Todas las palabras que escribe tienen que ver con el arte y el grupo.

Algunas de las palabras escritas son: "manada", "grupo", "".



3.2.1.6. Alberto Lomas.

Vitoria, 1967.



Comenzó a principios de los noventa, y denomina Performance a su obra porque no encuentra ningún otro sustantivo para hablar de ella, y parece que es la más acertada, “*porque todo necesita un nombre*”¹⁸⁴.

En un principio trabajaba como pintor, y formó un grupo con otros tres artistas con los que hacía diferentes tipos de intervenciones muy relacionadas con el arte procesual. El detonante para que dejara definitivamente de trabajar con la pintura fue la muerte de su padre, aunque considera que aunque esto no hubiese ocurrido, hubiera acabado ahí de igual manera¹⁸⁵.

La referencia que tenía acerca de lo que era una Performance, era más de grupos de música industrial que de Fluxus, que es de lo que le hablaba la gente. Grupos como SPK y la Fura dels baus.

Una característica de su obra ha sido una reacción crítica con la industria de la tecnología, con el poder, que tiene que ver con la cultura musical vinculada a la música industrial. Considera que hemos abordado el acceso a la tecnología de una forma absolutamente acrítica, y por ello lo muestra. Según dice nos están desactivando socialmente a través de las tecnologías.

Trabaja con un eje conceptual o formal y luego él lo explota de diversas formas.

De sus performances aparecen obras periféricas, bien sean instalaciones, vídeos o un largo etc.

Su trayectoria ha sido progresiva. En sus performances siempre se mantiene lo personal, que tiene que ver indirectamente con el amor, con relaciones con el otro más complejo, que según él es el género femenino.

De alguna manera necesita confiar en los demás y se pone en manos de los demás cuando realiza arte de acción.

Alquiló una nave industrial junto con otras personas; en esa nave realizarán, entre otras cosas, performances. Allí es donde realiza junto con sus hermanos su primera acción *Catarsis*.

¹⁸⁴ López Landabaso, Patricia. (2015). *Conversaciones sobre Performance*. Entrevista realizada el 17 de febrero de 2000 por Patricia López Landabaso a Alberto Lomas. Anexos. pág. 434.

¹⁸⁵ López, P. Ref. 181.

A Alberto Lomas no le interesa el público pasivo, prefiere un interlocutor que un espectador, por eso él genera espectáculo para deconstruir el espectáculo, para que la gente actúe. Sin embargo, la ausencia de disposiciones o instrucciones, sitúa la obra de Alberto en una oscuridad que no deja de ser clara, pues busca la ayuda del interlocutor. Es una situación, en la que el artista no da instrucciones para esa situación concreta, así entra el azar en la obra, porque no hay instrucciones. Tienen instrucciones sus colaboradores, pero sus colaboradores en muchas performances desaparecen o tienen orden de desaparecer.

Lomas tiene mucha relación con lo tecnológico y lo fundamentalmente ritual de su comportamiento en el arte contemporáneo. Alberto confronta un espacio y un tiempo como acontecer. Se trata de un acontecimiento que recurre a la obra de arte como búsqueda de experiencias por parte de un público.

En referencia a los documentos que aparecen una vez realizada la Performance, cree que se van generando al mismo tiempo y que se trata de restos, aunque hay veces que los considera más interesantes que la propia acción. "*Yo soy un tipo de clase media-baja y estoy a favor de la obra arte-vida de Beuys o de Nauman aunque no se les relacione directamente con la performance*"¹⁸⁶. No documenta sus acciones formalmente. Le interesa que el documento aparezca a través de los elementos utilizados en la propia Performance, pero como no se prepara, casi nunca sale bien. De las pocas veces en que han sido grabadas, ha sido por la gente del público.

En la actualidad, después de 10 años de haber estado sin trabajar en el arte, pidió ayuda para que fuera documentada la última acción, le concedieron la ayuda y ahí está el documento, un video de la Performance *Aurrez Aurre*.

Además de sus acciones realiza instalaciones en las que hay un componente similar a las acciones: "*Últimamente hablo más de dispositivos que de instalaciones. Son dispositivos interactivos en los que en función de la implicación del espectador suceden más o menos cosas.*" La instalación que aparece después de sus acciones será una obra sobre sí misma. En algunas tienen más carácter de resto, pero en otras es una parte consustancial. La obra se inicia de una manera, pero se cierra como instalación.

Su obra según sus propias palabras se genera de un proceso de investigación y de reacción.

Sus obras más conocidas son *Catarsis*, *Cool light is a cold light*, *Laboratorio para el feedback*, *Real Remote Guided* y *Aurrez Aurre*. Él las considera las cinco performances generatrices.

Para Alberto Lomas a la Performance del País Vasco le está pasando como con el resto. Los que se autodenominan performers, etc. son los que lo están llevando a la Performance a un espacio muy para-teatral. Considera que los que están haciendo otro tipo de cosas que podrían tener que ver con la Performance, están en la zona video. Según él, hay una falta de rigor extraña, una fascinación por el espectáculo más que por la situación.

Desde sus inicios es significativa su actividad en el campo del arte de acción. Su actividad ha estado siempre vinculada a diversas experiencias de gestión y dinamización cultural, en concreto en Espacio Abisal y En Canal, de los que fue fundador. A comienzos de la pasada década realiza una pausa en su actividad artística centrándose en su formación y trabajo como cocinero. No obstante y pese a su intención inicial de abandonar la práctica artística, reinicia su actividad en este campo a comienzos de esta década.

¹⁸⁶ López, P. Ref. 181.

ALBERTO LOMAS. PERFORMANCES

TÍTULO: CATARSIS

LUGAR Y FECHA: En Canal, 1994

Museo Artium, Vitoria, 2015

DURACIÓN: Indefinida

DESCRIPCIÓN



Catarsis, Museo Artium, Vitoria, 2015.

En el espacio, dos pianos y Raúl Lomas tocando una pieza en uno de ellos.

Mientras suena la pieza, Alberto y Javier Lomas comienzan a destruir el piano que está al lado del otro piano que está siendo tocado por Raúl.

Llega un momento en que la música del piano no se puede oír debido al ruido estruendoso de las moto sierras que Alberto y Javier utilizan para devastar el segundo piano.

En la sala entra un coche al cual se suben los tres junto con la conductora. Desaparecen.

El público en la ausencia de estos queman el piano que había estado siendo desbaratado.

"Mi padre era músico y profesor, y de hecho la primera performance es a la muerte de mi padre. Muere mi padre, Leonardo Ángel Lomas y se producen todos esos eventos que hacen en aquel momento por su muerte. Él hacía música para niños, tiene libros editados sobre pedagogía musical, que luego se puso muy de moda; y están todos esos ritos consensuados socialmente, pero a mí no me dejan del todo tranquilo. En aquel momento nosotros estamos en En Canal y les planteo a mis hermanos hacer una cosa. Cogemos uno de los pianos de mi padre, mi padre afinaba pianos también, y mientras mi hermano Raúl interpretaba una canción que hizo mi padre dedicado a sus hijos, los demás nos cargamos el piano.

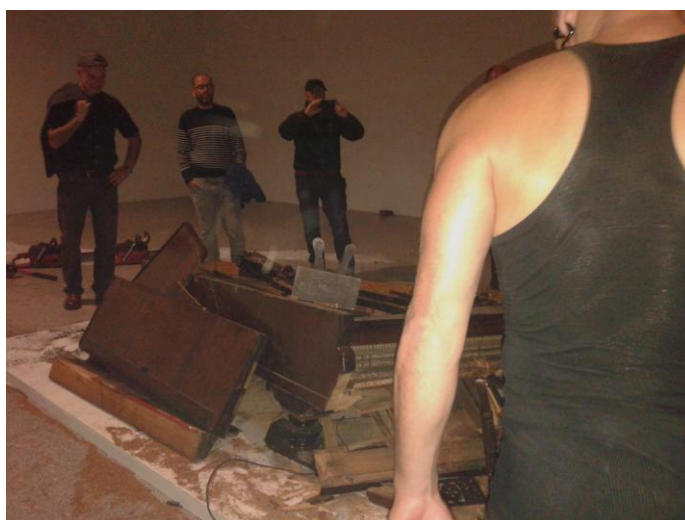
La primera vez que se hizo fue como homenaje a mi padre. Mi hermano tocaba el piano, Raúl, Javi y yo rompíamos otro piano. En un momento en el que ya no se oye el sonido del piano porque Javi y yo estamos con moto sierras, entra en una zona en En Canal con el coche de mi

viejo, mi hermana, nos coge a todos y nos vamos, nos relajamos un poco, volvemos, y el público había quemado lo que quedaba del piano.

La siguiente vez que la hago se titula Esto no es un homenaje. Vamos solos Raúl y yo, Raúl toca al piano la pieza, yo lo voy descuartizando, y mientras lo voy descuartizando y no puede tocar sobre las teclas, pues empieza a tocar con las cuerdas, hasta que al final no se puede oír nada. Mientras tanto se va proyectando en la pared un video hecho para esto. Parte de una anécdota de mi padre.

Mi padre era profesor de niños y para tenerlos tranquilos les decía que si se portaban bien, al salir de clase, podrían tocar el piano. Entonces a la salida se ponían en fila y tocaban uno a uno. Yo hice un video parecido en el que muchos niños, al principio, tocaban la primera nota de la canción de mi padre al piano, otra vez vuelta a la fila, segunda nota al piano. Y con ese video yo edité la canción de mi padre. Se ven aparecer y desaparecer niños todo el rato. Todo esto se va proyectando mientras nosotros estamos con el piano. Al mismo tiempo con unas fotos de mi abuelo, que era fotógrafo, con unos negativos grandes voy escribiendo: esto no es un homenaje, en la pared. Es muy sencilla pero muy potente. Esta performance no la he hecho igual nunca"¹⁸⁷

Esta performance es repetida en el Museo Artium de Vitoria, y en esa ocasión hay variaciones. La primera música que se empieza a oír antes de que salga Lomas, es la compuesta por su padre en los teléfonos móviles de los asistentes al evento.



Catarsis, Museo Artium, Vitoria, 2015.

Otra variación es que cuando acaban de destrozarse el piano, acaba la performance. El público no interviene en destrozarlo aún más, ni quemarlo. Hay que tener en cuenta que se encuentran en otro tipo de espacio, un museo.

¹⁸⁷ López, P. Ref. 181.

TÍTULO: CAMINAR CON SENTIDO (el ojo visto)

LUGAR Y FECHA: Tránsito desde casa de Ana Dávila en Urazurrutia, Bilbao al Ayuntamiento de Bilbao, donde se encuentra Virginia Santos que le lleva hasta la universidad, 1998.

CARACTERÍSTICAS ESPACIALES:

Oscuridad total, paredes claras y un espacio circular transitable en torno a la instalación de unos 4 o 5 m. de diámetro.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

Acción realizada a partir del objeto *Prótesis para una mirada muerta*.

Este objeto consta de un autorretrato en rejilla de acero, que lleva incorporado una cámara en el rostro y un monitor en la parte posterior.

El artista se instala esta prótesis en la cabeza de modo que al mismo tiempo que le impide la visión, permite a cualquier otro mirar a través de su cabeza.



Con este objeto, Alberto Lomas realiza un recorrido por diferentes puntos de la ciudad. Recorrido para el que precisa la colaboración de diferentes personas que le guían hasta el punto final.

Al final del recorrido se conecta a un monitor de TV y le sitúan de frente al mismo produciendo un feedback de imagen que se mantiene hasta que se quita la prótesis con la ayuda de alguna persona del público.

TÍTULO: LUZ FRÍA o COOL LIGHT IS COLD LIGHT / COLD LIGHT IS COOL LIGHT

LUGAR Y FECHA: Museo San Pio V, Valencia, 1998.

Mina Espacio, Bilbao, 1998.

Sala N.A.S.A, Santiago, 1998.

SONIDO: Aitor Aguiriano. Mesa de control: Ana Dávila.

DURACIÓN: de 25 a 45 minutos.

DESCRIPCIÓN

Luz Fría propone una confrontación entre el concepto frío, aplicado a las relaciones sociales y humanas (el “enfriamiento tecnológico” de estas capacidades, la muerte del individuo en el modelo tecnológico-científico), y la realidad física del frío aplicada a un individuo, formando un encuentro entre diferentes dimensiones (concepto, tecnología, experiencia física o virtual...).

Se reclama una participación al público y a los receptores- interlocutores de la propuesta, que pueden tomar parte activa en la obra a través de Internet, con sus textos proyectados en la pantalla, pueden (deben) ayudar al artista a salir del frío físico.

En la acción intervienen tres creadores que configuran los diferentes niveles:

- Músico: genera el sonido y/o manipula fuentes provenientes del directo.
- Técnico del vídeo: manipula, funde-confunde en la pantalla imágenes de televisión, textos de los interlocutores de Internet e imágenes que va generando el que realiza la acción.
- Performer: cámara en mano, la acción transcurre entre el público, el frigorífico y la pantalla. Alimenta de imágenes y sonidos a los otros creadores.

El eje de la acción radica en la relación que se establece entre la realidad del artista que se introduce en el frigorífico y el reflejo que de ello obtenemos a través de medios tecnológicos.

"El título final se queda Cool Light is a Cold Light que me gusta mucho por el juego polisémico y con mala idea en las acciones. En esa acción hay tres ordenadores, uno de ellos lo lleva Ana Dávila que es la que edita en directo, con una cámara que llevo yo, otra que es un chat del 96, y luego hay un colaborador (Nekane Aramburu) que está describiendo lo que está sucediendo en la sala a través del chat:- Alberto se está ahora moviendo entre la gente, se ha metido en un frigorífico, nadie reacciona... Todo eso va mezclado en el video que está editando Ana.

Las instrucciones que tiene Ana son: haz un video suficientemente descriptivo y dinámico para que la gente se olvide de que estoy ahí, dentro del frigorífico.

También había un músico (Justo Bagueste) que fue colaborador de Corcovado con un minimoog que está cogiendo de esas fuentes, el ruido de la tele, el ruido de los ordenadores que era bestial en aquella época y está haciendo una banda sonora brutal con esa mierda, y yo me quedo el frigo.

En un momento dado yo estoy dentro del frigorífico desnudo, grabando con una cámara y también se encuentra allí Koldo Jones grabando para un documental y se ve una sala en la que

una chica se abre paso entre el montón de gente, abre la puerta del frigorífico, me mira como diciendo tú quién coño crees que eres para que yo actúe, y se marcha por el pasillo dejando abierta la puerta. Me hubiera encantado conocer a esa tía.

En Luz fría se genera por un lado la fascinación, pero por otro lado genera de alguna forma preocupación: - hemos dejado a un tío encerrado allí, y también se mezcla con el miedo a hacer el ridículo. Quien te dice que puedes tocar eso, porque estamos acostumbrados a que esto es arte y no se puede tocar.¹⁸⁸

TÍTULO: LABORATORIO FEEDBACK

LUGAR Y FECHA: Museo de las Ciencias, Valencia, 2001.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

Pantalla de vídeo, dos proyectores, pantallas de sonido mirando hacia diferentes lados.

Alberto Lomas y Azegine Urigoitia se mueven hacia uno de los lados, girando. Cada uno de ellos lleva una cámara y un micrófono direccional.

Giran sin descanso.

En la pantalla se ve el paso del silencio, y por pura realimentación, al caos y después de nuevo a una imagen y sonido organizados.

"Esa la hago con Ana Dávila y con Toro (Aitor Aguiriano). Esta pieza tiene mucho que ver con John Cage. Es simplemente una pantalla de vídeo, un proyector, otro proyector, pantallas de sonido hacia un lado, pantallas de sonido hacia otro lado. En la primera versión, vamos Azegine Urigoitia y yo hacia un lado girando con una cámara cada uno y con un micrófono direccional. Al girar se van generando feedback de imagen y de sonido. La idea es, a partir del silencio y por pura realimentación, pasar del caos a una imagen y sonido organizados. Tiene mucho que ver con lo que hablaba yo con Fermín sobre la teoría del caos.

La primera vez nos lo programa Josu Rekalde como artista invitado de la exposición esta que hacían en el BBV, porque a veces cogían a ex alumnos. La siguiente vez en el Museo de las Ciencias de Valencia, también en el Matadero de Madrid antes de que el Matadero fuera el Matadero de hoy, y dentro de Experimenta club. En las siguientes veces que se hizo, desaparece Azegine, me quedo solo yo girando y le voy cambiando el nombre a la pieza. Por ejemplo "Feedback hasta perder el sentido", porque cuando yo estaba solo era hasta que yo no podía más.

Y luego llega un momento en que ya no es Feedback, es Laboratorio Feedback, y ya no estoy yo. Ya están solos los dos (Ana y Toro) con micrófonos delante, con cámaras y proyectores, parten de la nada y hacen un concierto.

Me gusta esta pieza porque ha generado muchas cosas y porque ha habido un momento en el que el propio proceso de laboratorio de la pieza hace que prescindamos de presencias y que solo entre ellos dos lo puedan hacer."

¹⁸⁸ López, P.Ref. 181.

TÍTULO: LA MIRADA DEL OTRO

LUGAR Y FECHA: Fundación Botín, Santander, 2002.

DURACIÓN: Indefinida

DESCRIPCIÓN

La mirada del otro se realiza con dos personas y dos prótesis con la señal cruzada. Una prótesis la lleva Alberto Lomas y la otra Ixone Sádaba.

Hay una pantalla dividida en dos partes en las cuales se ve lo que cada uno ve.

"Hay otra performance que hago yo que se titula La mirada del otro. Estoy yo con un monitor y una cámara e Ixone Sádaba también con un monitor y una cámara. Su monitor ve lo de mi cámara y mi monitor ve lo de la suya. Es muy sencillo, en el centro de control está Ana con la pantalla partida y se ve lo que ven las dos cámaras. Yo me tengo que fiar de ella para ir moviéndome y ella se tiene que fiar de mí."

TÍTULO: REAL REMOTE GUIDED

LUGAR Y FECHA: Mercado de la Ribera, Bilbao, 2004.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

Una pantalla gigante en la que se ve un esquema del mercado y todo lo del exterior del mercado. El jardín de fuera se había modificado con una estética tipo pacman.

Alberto Lomas llevaba unas gafas Panasonic 3D.

La gente que asistió manejaba a Alberto desde el ordenador, y él recibía una señal que decía:- Hacia delante, hacia atrás, a la derecha, hacia la izquierda, detrás.

El estaba supeditado a las órdenes de los demás.

"Sólo se hizo una vez, y también fue una de las cosas que también me llevó junto a que me tiraban el piso, me dejó la novia y decidí dejar el arte y ser chef. Una parte también tenía que ver con el arte. Es el año que más pasta consigo, es el 2004. Es una de las piezas más ambiciosas que hago. Había conseguido pasta para Abisal, para MEM, ese año conseguí para todo el mundo."

En el MEM me presentan a una tía que luego a través de Bilboarte hace una cosa que se llama Ciber@rt o algo así, un certamen internacional de arte que se hizo aquí, entre el Euskalduna y el mercado del Ensanche cuando todavía estaba sin arreglar. Lo propone una gente de Valencia o algo así, y se presentó todo el mundo y al único que cogen es a mí. Así que cojo, me voy al gobierno vasco y les digo que me han cogido para esto, vosotros habéis metido pasta, pero yo no lo puedo hacer porque no tengo dinero. Me voy a la diputación, y entonces me dan ayuda. Un rollo muy jodido de hacer, porque había que hacer programación casi desde cero, combinar gps, combinar wifi y estamos hablando de 2004. Así que me traje un programador de

Madrid. El gps tenía que ir con un margen de un metro, y un gps no te lo da ni de coña. Hubo que mirar qué satélites pasaban por allí más veces, potenciarlos frente a los más fuertes ..fue demencial. Y luego era una pantalla gigante en la que se veía un esquema del mercado y todo lo de fuera del mercado y el jardín de fuera con una estética tipo pacman. Yo llevaba unas gafas, que se las compré a Inazio Escudero, las panasonic que puedes mirar como si estuvieras viendo en una tele de tres metros por dos pero solo poniéndote las gafas y tumbándote en el sofá. Hicimos todo el diseño del interface, que era muy básico y la gente me manejaba desde el ordenata, y yo recibía una señal que decía:- Hacia delante, hacia atrás, a la derecha, hacia la izquierda, detrás, como si fuera un muñeco y tenía que confiar en la gente.

Todo este montaje se hizo demasiado rápido, se hizo en tres meses. Me costó la novia, me costó (risas) todo.

Lo bueno es que, yo estaba fuera, el jugador me tenía que mover por fuera. Directamente hablo de jugador más que de interlocutor. Y el jugador me tenía que meter para dentro.

El proyecto era para hacerlo en mi barrio donde lo iban a tirar todo y había rollos de especulación; había fantasmitas, el banquero, el político, el no sé qué. Al final no lo pude hacer en mi barrio porque el proyecto se quedó colgado porque me entró la depre. Alguna vez he hablado con Manu (ZAWP) para retomararlo y hacerlo en un espacio con estas características porque van a ir jodiendo urbanísticamente. La carga crítica venía por ahí. Se hicieron tres pruebas, una de ellas falló porque se metió en el wifi de una empresa muy potente de allí, otra funcionó bastante bien y otra dio algunos errores. Eso yo me lo planteaba como prueba. Resultado: Nadie entendió ni mierda. Bueno, Morqui entendió. En ese momento se me genera una impotencia de la ostia. Me he gastado una millonada, he hecho una investigación de la ostia que se podía utilizar para otras cosas y se queda en el mundo del arte, en el limbo de nada. Así que decido pasar del tema. Aquella fue heavy."

TÍTULO: AURREZ AURRE

LUGAR Y FECHA: Bilboarte, 2014.

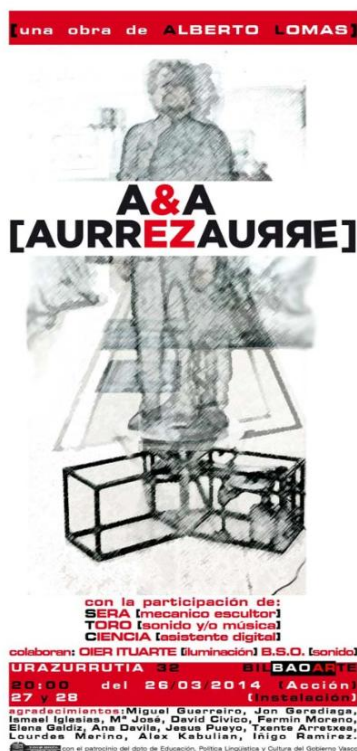
DURACIÓN: Indefinida



DESCRIPCIÓN

Después de diez años sin trabajar de lleno con el arte por decisión propia, Alberto Lomas pone en marcha esta nueva Performance.

Alberto se sube a una máquina que se mueve circularmente a un radio de un metro y medio. La máquina comienza a girar. Por el propio mecanismo Alberto gira con una cámara vinculada a él mismo, y en una de las imágenes que se forman (él doblado), el público es absorbido por lo que la figura que se forma al doblarme, y en el otro, es expulsado. Alberto permanece girando durante 45 minutos.



"Aurrez Aurre es con la que vuelvo al arte entre comillas. Es una especie de referencia a otros artistas que también me gustan mucho que son Gilbert & George. Su parte performática me gusta mucho, y que son de los que dejan ver que una performance es una obra de arte con el artista en medio, a tomar por culo.

Tengo una idea bastante amplia de una pieza que se llama "Dispositivos de rotación y translación" y que la voy presentando varias veces a convocatorias de subvención y no me la dan, entonces la disecciono. Es como un juego entre Hitchcock y Gilbert & George muy raro, porque es una actitud de estar estático y que el resto se esté moviendo y genere acercamientos y alejamientos. Al diseccionar la pieza, todavía coge más fuerza. Decido que como yo tengo un ojo de cada color debe tener dos proyecciones video, y entonces por el propio mecanismo yo giro con una cámara vinculada a mí, y en una de las imágenes que se forman (yo doblado) el público es absorbido por lo que la figura que se forma al doblarme, y en el otro es expulsado. Yo permanezco girando durante 45 minutos. El título lo sugirió Fermín que era Go in go out, es decir, G&G, Gilbert & George. Pero justo empiezo a estudiar euskera y me pico y busco A y A. Significa frente a frente y yo girando en medio con mis dos alter egos, mirando

frente a frente, que al mismo tiempo yo estoy mirando de frente al arte después de muchísimo tiempo y hacemos un juego. El ez del aurre primero, los separa con una línea manteniendo la unidad, y así la polisemia. Para mí los títulos son muy importantes. Y claro cuando empiezas este juego, empieza a ser delante no delante, y esa es la pieza.

La máquina con la proyección de los dos videos que se graban en la acción pero sin mi sería la instalación, por eso que hablamos antes de la ausencia y funciona bien."

En el 2015 Lomas inaugura en el museo Artium *Alteraciones en Praxis*, donde reúne tras varios años de inactividad y apariciones intermitentes, algunos de los proyectos que han marcado su trayectoria artística, que ha compaginado con su labor como agente cultural, gestor de espacios artísticos y cocinero. *Alteraciones en Praxis* se inició con una puesta al día de su primera Performance *Catarsis*.

Lomas se propone mostrar sus trabajos en el proceso de conceptualización. Los cruces con el público, ya en el día a día del programa o en aquellos momentos en los que es convocado, configuran el sentido de su trabajo en un ejercicio de presentación, más que de representación.

Alberto Lomas explica además que *"a lo largo de este proceso tengo previsto retomar algunos trabajos vinculados a la tecnología (en muchos casos ya desfasada) y recontextualizar sus intereses a través de la evolución que ha tenido esa tecnología. El método de trabajo implica una labor de investigación y actualización de mis propios registros (en el sentido más polisémico de la palabra), (...)"*.¹⁸⁹

Una vez más sus Performances generatrices son puestas al día y recontextualizadas, siendo repetidas con novedades técnicas, por ello acompañadas de una evolución importante.

3.2.1.7. Javier Pérez.

Bilbao, 1968.



Javier Pérez comienza sus estudios de arte en Bilbao y, más tarde, en París y Berlín.

Javier Pérez comenzó a crear obras de arte a comienzos de la década de 1990, introduciendo su particular visión en las estéticas del cuerpo que se estaban dando en aquellos años. En objetos escultóricos, performances, dibujos y vídeos visualmente atractivos, produce imágenes mudables de nuestro interior, proponiendo reflexiones sobre la precariedad de nuestra existencia.

¹⁸⁹ Lomas, Alberto. (28/09/2015). *Alteraciones en Praxis*. Web Universal Magazine. Disponible en: <http://universalartmagazine.com/alberto-lomas-alteraciones-en-praxis/>

En 1995, Pérez comenzó a realizar máscaras tejidas con crines de caballo que empleaba para sus performances. Al artista siempre le han gustado de manera especial las máscaras por su capacidad para transformar identidades. En *Máscara de seducción*, Pérez sugiere que enmascarar la identidad es intrínseco a la naturaleza humana. Al mismo tiempo, subraya los límites cambiantes que distinguen el interior del cuerpo del mundo que lo rodea, tanto física como psicológicamente.

Javier Pérez ha realizado performances de cara al público, realizadas en tiempo real, y ha realizado performances únicamente para ser registradas en video. Algunas de ellas son en tiempo real, el video ha captado la Performance tal cual se realizó, y luego hay una parte de obras videográficas en las que sí hay una postproducción.

En su trabajo hay muchas interferencias y muchos puntos de confluencia entre las distintas disciplinas, por ello cree que es complicado establecer límites. Él nunca se ha considerado ni escultor, ni performer, ni fotógrafo, ni dibujante.

Javier Pérez se limita a encontrar el soporte que exprese de la manera más eficaz lo que quiere transmitir.



Entre sus obras nos encontramos con aquellas otras que performatizan o performatizaban por ellas mismas al poseer un mecanismo que lo permitía. Se puede ver el *Collar de seda*, en el que unos gusanos de seda, en su última fase larvaria, atados formando un collar, se convierten en mariposas.

El año 1997, Georges Didi-Huberman le incluye en la muestra *L'empreinte* (La huella) del Centre Georges Pompidou de París, donde presenta dos obras performativas: el *Autoportrait* 1993, autorretrato del artista con las manos enlazadas y *Mochilas anatómicas*, dos mochilas de cuero moldeadas sobre el torso de un hombre y de una mujer.



Las mochilas anatómicas de Javier Pérez contienen buenas intenciones, todo lo que somos capaces de amar y soportar. Más que ellas mismas vacías, me interesa resaltar ahora la acción que realizaron el artista y una compañera subiendo y bajando escaleras. Pesada tarea, tanto como intentar amar a alguien, convivir con otra persona. Desde luego, esta pieza y las acciones que conlleva tienen algo de sacrificio aceptado, pero, a la vez, supone evidenciar que toda relación es consentir una pesada carga. De algún modo, estamos ante una acción que reivindica ponernos en la situación del otro.



Tanto *Látigo* como *Reflejos de un viaje* reproducen casi lo mismo. Se trata de una experiencia que Javier no quería ensayar ni repetir. En *Látigo* no hubo ensayos y tampoco hubo repeticiones, y nunca había experimentado la máscara anteriormente. Pretendía que fuese el momento del registro de una experiencia suya, poniéndose en una situación muy concreta, limitando algunos de sus sentidos y ver cómo reaccionaba él ante esa situación.



En *Reflejos de un viaje* era su primer contacto con Praga. El mismo día de su llegada, por la noche comienza a pasear por la ciudad seguido de una cámara. La única diferencia con *Látigo* es que en esta última sí que hubo postproducción, él se pasó la noche entera caminando, hasta el amanecer. Un vídeo demasiado largo a su parecer, si no hubiese habido un trabajo posterior.



En definitiva, sus obras performativas y escultóricas con máscaras y prótesis de los años 90, han dado lugar a obras que teniendo un halo performativo, no han llegado a ser obras en directo. Sus obras han pasado a ser más escultóricas, trabajando mucho la instalación, pero siempre viéndose una marcada tendencia a lo performativo.

JAVIER PÉREZ. PERFORMANCES

TÍTULO: S/T

LUGAR Y FECHA: galería Chantal Crousel, París, 1996.

DURACIÓN: 2 horas aprox.

DESCRIPCIÓN

"(...) consistió en presentarme en la entrada de la galería con una máscara, sentado, y un hábito que me cubría todo el cuerpo, de manera que el público llegaba a la exposición y se

*establecía una relación de incomunicación con el artista. El artista se estaba mostrando como parte de la exposición pero, al mismo tiempo, no podía comunicarse con el público*¹⁹⁰.

El artista aparece sentado a la entrada de la exposición como si de una escultura expuesta se tratase. Lleva una máscara que cubre completamente la cara y deja .al descubierto únicamente la columna vertebral. No se comunica en todo el tiempo que transcurre desde que se abre la inauguración hasta que se cierra, con el público.

TÍTULO: MÁSCARA DE SEDUCCIÓN

LUGAR Y FECHA: sótano de la galería Luis de Barnola, Barcelona, 1997.

DURACIÓN: 2 horas aprox.

DESCRIPCIÓN

El público baja al sótano de la galería y se aparece una mujer con un vestido traslúcido y una máscara gris que le cubre cabeza y cuello.



Deambula por entre el público dejando ver su cuerpo desnudo a través del vestido.

En las paredes hay unas pequeñas inscripciones en las que la hembra, después de copular con el macho, lo devora o le secciona la cabeza. Esta es una de las razones por las que Javier Pérez elige a una mujer para realizar la Performance.

¹⁹⁰ López Landabaso, Patricia. (2015). *Conversaciones sobre Performance*. Entrevista de Patricia López Landabaso a Javier Pérez. Anexos. pág. 447.

TÍTULO: LÁTIGO

LUGAR Y FECHA: Habitación privada, 1998.

DURACIÓN: 5 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Javier Pérez encerrado en un espacio blanco muy delimitado. Las ventanas y las puertas del espacio cerradas. Él aparece pintado completamente de blanco y desnudo. Se coloca una máscara que le cubre la cara, son colas de caballo de color negro.



El único público que hay es el cámara, con el cual entreteje una coreografía en el momento.

Javier Pérez, al no tener visión va palpando y moviendo el pelo de la máscara, estrellándolo contra paredes, puertas y espacio vacío. El movimiento se acentúa cuando se topa con algo.

Se quita la máscara y sopla.



La máscara, que además existe como objeto, queda como el residuo de la Performance, con restos del maquillaje blanco que el artista llevaba en su cara, aunque se trate de un objeto elaborado anteriormente a la Performance.

TÍTULO: REFLEJOS DE UN VIAJE

LUGAR Y FECHA: Praga, diciembre de 1998.

DURACIÓN: Una noche completa.



DESCRIPCIÓN

Javier llega a Praga. Oscurece y sale a la calle vestido de negro, con una máscara de espejo en la cual se va reflejando todo lo que mira.

TÍTULO: MÁSCARA DE SEDUCCIÓN 2

LUGAR Y FECHA: Sala Spain 4, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2006.

DURACIÓN: 3 horas aprox.



DESCRIPCIÓN

Espacio abovedado de piedra con aspecto tétrico, y en medio de la sala el artista absolutamente estático, desnudo y con el cuerpo maquillado en blanco. Los brazos del artista abiertos, en posición de recibimiento o de exposición total.

La gente para continuar el circuito de la exposición tiene que pasar a su lado, casi rozándole porque se trata de un espacio muy reducido.

3.2.1.8. Misha del Val.

Bilbao, 1979.



Misha del Val hace años se cambió de nombre. Su nombre cuando llevó a cabo todas las performances que aquí se presentan era Enrike del Val.

Era estudiante de Bellas Artes de la especialidad de Pintura y siempre se había visto como pintor, aunque quería probar distintas cosas. Se quería ver dentro de la pintura aunque fuese a través de la performance. Le marcó mucho el vídeo de Paul McCarthy vestido de payaso, quien bebía pintura y le mostró su amor "incandescente" por la pintura. Lo que intentaba Misha era expandir el trabajo de la pintura, y funcionar desde ese ser pintor.

En el 2001 Misha del Val llega a Valencia para recibir un curso sobre la Performance con Bartolomé Ferrando. En Valencia todo el mundo, según nos cuenta, hacía performances, y él las veía como actos irreverentes, actos provocadores que obedecían a otra clase de pulsión que no el de hacer performances.

En la época de estudiante de instituto se dedicaba al terrorismo poético sin hacer daño a nadie.

Con Iñaki López en Valencia, se dedicó de forma seria a la Performance y trabajaban juntos en el proceso creativo, que era componer performances. Escribían performances impersonales, que luego las hacían ellos mismos, pero las podía llegar a hacer cualquiera. Eran performances con un humor absurdo, con elementos de poesía visual. Lo tratado era lo absurdo de la condición humana, lo abyecto de la condición humana, el mito de la condición humana, lo divertido de la condición humana, la celebración. Misha considera que es era celebración.

Misha genera su obra performática por contexto. Se ve imbuido en gente que trabaja de manera similar y las ideas aparecen: *"Si me dedicara a la agricultura, pues aparecerían ideas de agricultura."*¹⁹¹

MISHA DEL VAL. PERFORMANCES

Las performances que se muestran no tienen títulos, por eso los títulos que aparecen hablan de personajes o momento en el que se efectúan, para poder distinguirlas.

TÍTULO: S/T. JEFF KOONS

LUGAR Y FECHA: Guggenheim Bilbao, 13 de enero de 1999.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Acompañando a Misha, se encontraban Javier Nevado, Aiora Quintana y José Luis de las Heras.

Todos ellos llevaban puesta una careta de gato o de perro con gran colorido y fueron al Guggenheim Bilbao a escuchar una conferencia de un colega, quien comentaba que Jeff Koons era un artista romántico y que era el nuevo Miguel Ángel etc.

Después de escuchar toda la charla fueron a comentarle al propio Jeff Koons lo que habían ido a hacer, a lo que Koons contestó de forma irónica: *"Entonces, lo escuchamos con las caretas y después bajamos y fuimos a hablar con él y mi recuerdo fue que el resultó ser mucho más irónico que nosotros. Nosotros fuimos luego ya en son de paz diciendo: ...bueno, pues tal..., hemos hecho esto... Total, que el tío seguía con sus: "Ah, pues muy bien me parece". Luego lo pensé y dije: pues el tío estaba tomándonos el pelo él a nosotros. O sea, nosotros como muy inocentes ahí, pero bueno."*¹⁹²

TÍTULO: S/T. JOSEPH KOSUTH

LUGAR Y FECHA: Guggenheim Bilbao, 2000.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Misha, en ese momento llamado Enrike del Val, llega tarde a la conferencia de Joseph Kosuth en el museo Guggenheim Bilbao.

Además de llegar tarde, aparece vestido con un bañador femenino de un cuerpo a rayas naranjas y azules. Cuando está acabando de bajar las escaleras, Kosuth mira muy serio al público y

¹⁹¹ López Landabaso, Patricia. *Conversaciones sobre Performance*. Entrevista de Patricia López Landabaso a Misha del Val. Anexos pág. 458

¹⁹² López, P. Ref. 188.

dice: "*¿Me ha parecido a mí, o ha habido una persona que bajaba las escaleras con un bañador?*"

Misha se sienta entre los oyentes y escucha durante un rato lo que dice el conferenciante. Antes de que finalice la conferencia Misha se levanta y se marcha.

TÍTULO: S/T. DORO PETERSEN

LUGAR Y FECHA: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Lejona, 2001.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Acompaña a Misha Doro Petersen.

Comienzan a ponerse ropa sobre la ropa que llevan sin cesar hasta que ya es imposible continuar: "*Nos estuvimos poniendo ropas hasta que ya no podíamos más, hasta el límite de... Teníamos un montón de ropa y nos pusimos hasta que éramos muñecos Michelinés*"¹⁹³

TÍTULO: S/T. REBECA HORN

LUGAR Y FECHA: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Lejona, 2001.

DURACIÓN: No consta.



Arm Extensions 1968 Rebecca Horn.

Misha se sube en el escenario de la clase de dibujo de la Facultad de Bellas Artes y comienza a crearse un traje como el de Rebeca Horn en *Arms Extensions* para él mismo.

¹⁹³ López, P. Ref. 188.

TÍTULO: S/T. MUSEOS

LUGAR Y FECHA: Tate National Gallery, Londres. Louvre, París. Museo D'Orsay, París. Museo Arqueológico Nacional de Arte Griego, Atenas. Reina Sofía, Madrid. Museo del Prado, Madrid, 2000-2002.

DURACIÓN: Cada una tendrá un duración diferente sin llegar a constar.

DESCRIPCIÓN

Así comienza Misha a relatar lo que ocurría en estas performances que generaron una serie: *"Bueno, te lo voy a contar. Iba por los museos del mundo, me hacía pajas en los baños y... luego sacaba fotos con la fecha y el sitio."*

Misha fue recorriendo desde el año 2000 al 2002 diferentes museos de Europa, en los cuales, después de la visita acudía a los servicios de los mismos a masturbarse. Una vez finalizado el acto, sacaba foto del esperma en cualquier lugar que hubiese caído con la fecha escrita por él.

"Me gustaban tanto los museos, me gustaba tanto la pintura, que me hacía pajas con ella."

TÍTULO: S/T. FALLAS DE VALENCIA

LUGAR Y FECHA: Valencia, 2002.

DURACIÓN: 2 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Misha permanece estático en medio de una carretera con un rollo de cartón más de mayor altura que él, mientras pasan las falleras de Valencia. Va siendo esquivado.

II

DURACIÓN: 2 minutos y medio.

DESCRIPCIÓN

Misha se cubre la cabeza con el abrigo que lleva y permanece inmóvil al paso de las falleras y las orquestas de música. Es esquivado.



III

DURACIÓN: 1 minuto aprox.

DESCRIPCIÓN

Tumbado y encogido en la calle, permanece mientras de nuevo pasan las falleras de Valencia. Es esquivado.



IV

DURACIÓN: 10 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Mientras está siendo la Mascletá, Misha permanece de espaldas leyendo un libro. El resto de la gente mira en la otra dirección y al cielo para ver los fuegos. Misha permanece impassible.

V

DURACIÓN: 7 minuto aprox.

DESCRIPCIÓN

Misha levanta los brazos con un libro en una de sus manos y mira en la misma dirección que la gente, que están viendo la Mascletá de ese día.

Pasa una página del libro.

Permanece allí en esa postura a pesar de que acaba la Mascletá.

VI

DURACIÓN: 2 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Misha camina de espaldas a la gente a una mayor velocidad que el resto que camina hacia el otro lado. Todos se van apartando.

VII

DURACIÓN: 3 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Misha camina en dirección contraria a la marea de gente que camina en dirección opuesta. La gente se aparta. Él camina más lentamente que el resto.

VIII

DURACIÓN: 7 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Otra mascletá y se queda de espaldas al resto de los espectadores con un libro en la mano pero muy pegado a la gente.

Comienza a leer en voz alta el libro y no se le oye por culpa de los cohetes y los aplausos. Acaba la mascletá y permanece allí leyendo mientras la gente se retira. Le esquivan.



A su alrededor, en ocasiones, se crea un corro de gente que le observa.

"Nadie morirá de hambre. Nadie morirá de ingestión" lee.

Deja de leer y camina en dirección contraria a la gente.

TÍTULO: S/T. GETXOARTE

LUGAR Y FECHA: Las Arenas, del 7 al 9 de junio de 2002.

Misha acompañado de Iñaki López, performer valenciano, realiza 7 performances en la exposición anual de Getxoarte.



I

DURACIÓN: 3 horas.

DESCRIPCIÓN

El día anterior a la inauguración, el día de la rueda de prensa, en el stand que les corresponde, aparecen metidos dentro de la moqueta azul que les dieron para enmoquetar su espacio y encima de ellos aparece el cartel con sus nombres.

De vez en cuando se ve una mano que sale con una bengala encendida al exterior que vuelve a meterse dentro de la moqueta cuando la bengala deja de arder.



II

DURACIÓN: 3 horas aprox.

DESCRIPCIÓN

El día de la inauguración Misha e Iñaki llegan vestidos con albornoces y Misha con un sombrero de marinero. Llevan un carro de la compra, en el cual va una de ellos metido con una balsa hinchable que va hinchando a medida que recorren los stands del resto de los artistas y se van turnando para estar dentro o fuera del carro. Igualmente, dentro del carro llevan el cartel con sus nombres, y latas de cerveza, que van repartiendo entre el resto de los artistas, mientras comentan entre ellos las obras expuestas. Ellos dos beben una cerveza tras otra.



La lancha se va hinchando. Una vez que parece estar hinchada, la bajan del carro, la colocan en su stand y mientras uno acaba de hincharla el otro meea dentro de la lancha. Cuando uno acaba, es el turno del otro.



III

DURACIÓN: 24 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Colocan un reloj despertador en el suelo y desaparecen.



Aparecen en medio de la carpa de Getxoarte con los brazos en alto mostrando, Misha sujeta un flotador e Iñaki sujeta un CD, un minidisc en la mano izquierda, y un pez en la derecha.

Ambos se encuentran en silencio, contando hasta doscientos en silencio.

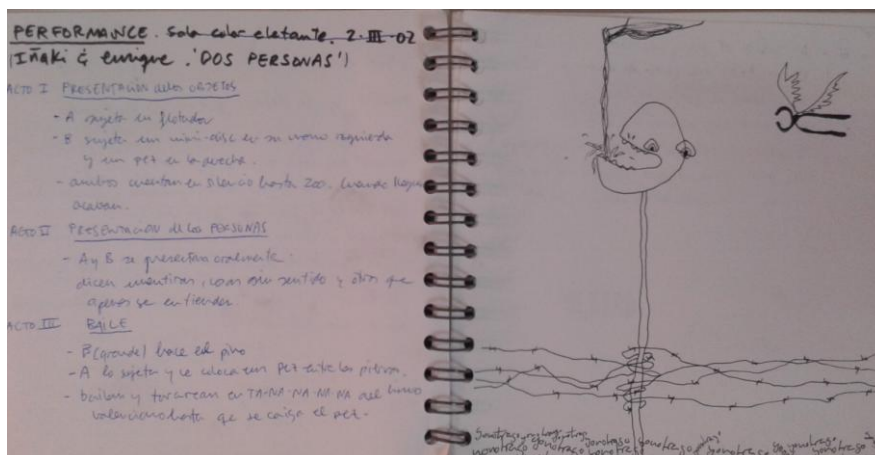
Cuando llegan a doscientos, se retiran. Uno se retira un poquito antes que el otro, porque cada uno cuenta a un ritmo diferente.

Vuelven al mismo lugar después de haberse desecho de los objetos que sujetaban y se presentan a ellos mismos diciendo mentiras incongruentes.

Se vuelven a retirar.

Vuelven y Misha hace el pino sujetando sus piernas, Iñaki que lleva entre las manos un pez muerto. Le coloca el pez entre los pies y comienzan a bailar al ritmo de lo que tararean. Parece música del circo.

Se retiran y vuelven a aparecer. Misha comienza a beber muy lentamente un vaso de agua y lleva un flotador de niño metido en su pierna izquierda. Iñaki mientras tanto permanece quieto con un pez agarrado con la boca por la cola.



Partitura de la Performance en el cuaderno de notas de Misha.

Una vez que se bebe el vaso de agua, Misha se empieza a comer un bocadillo a todo correr.

Cuando a Misha le queda muy poco para acabarse el bocadillo, lo levanta con la mano e Iñahi se sube sobre él para comerse el resto de lo que queda de la mano de Misha.

Suena el despertador que está colocado entre ellos dos en el suelo.

Fin de la Performance.

IV

DURACIÓN: 18 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Misha e Iñaki llevan collares hawaianos de flores en las manos. Con esos collares caminan hacia atrás sin mirar. Cada uno va por una zona. En cuanto se tropiezan con alguien, le entregan un collar para que se lo pongan y les dicen que se dirijan a su stand donde se van reuniendo todas las personas a las que se les ha dado un collar.

Teniendo a bastante gente reunida en el stand aparece Misha con una bombona de butano. Se coloca en uno de los lados del stand y pasa la bombona de butano en dirección Iñaki, que se encuentra en la otra punta del stand, hasta que llega.

V

DURACIÓN: 4 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Misha comienza a barrer la moqueta azul de la carpa en línea recta. Mientras Misha barre, Iñaki va depositando confeti en el suelo, igualmente en línea.

Se acaba el confeti e Iñaki empieza a soplarlo pronunciando letras, mientras tanto Misha se queda en donde ha parado de barrer y comienza a gritar Ernesto.



Iñaki vuelve donde Misha que le espera con la boca abierta y escucha poniendo su oreja en la boca de Misha. Seguido de esto Iñaki se coloca detrás de Misha y de espaldas a él. Se introduce en el pantalón que lleva puesto Misha y este comienza a barrer de manera que los dos se mueven al unísono, uno mirando para delante y otro para atrás.

Final de la Performance.

VI

DURACIÓN: 4 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

En su stand hay 8 baldes de plástico que en su interior y por separado llevan: tinta, fotos, bolas de papel, tenedores, hielos, vacío y vacío.



Comienzan a tirarse los contenidos de los baldes uno a otro muy pausadamente.

Cuando han acabado se coloca cada uno 4 baldes en su cabeza. Esperan.

Durante la espera Misha se sienta, se vuelve a poner de pie, se apoya en la pared.



Finaliza la Performance.

VII

DURACIÓN: 13 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Aparecen los dos frente al stand de información de Getxoarte.

Cada uno con un periódico en sus manos comienzan a leerlos. Uno tiene el Gara y el otro El Mundo.



A Misha se le caen los pantalones, Iñaki se acerca a él y se los vuelve a poner mientras Misha permanece inmutable.

Iñaki se baja los pantalones y los calzoncillos, Misha se acerca y se los pone mientras Iñaki sigue leyendo.



Continúan leyendo el periódico los dos.

Misha deja el periódico en el suelo , coge un martillo y comienza a martillar el periódico.

Iñaki deja su periódico, coge pintura blanca y una brocha y se pone a pintar una de las hojas del periódico. Una vez pintada, vuelve la hoja, se pone encima de ella y se pone a bailar encima resbalándose.

Misha coge pintura carmín y con una espátula empieza a dar color a una de las hojas de su periódico.

Iñaki toma un ladrillo, encima de él coloca el periódico y dice: "*¿Quiere usted vivir por encima de los demás*". Deja caer el ladrillo con el periódico, repitiendo la frase varias veces e igualmente dejando caer varias veces el ladrillo y el periódico al suelo.

Misha coge unos prismáticos y comienza a mirar el periódico.

Mientras Iñaki toma un balón de fútbol e intenta agujerearlo con la espátula que anteriormente estaba pintando su periódico Misha.

Iñaki comienza a fumar y apaga su cigarrillo en el periódico de Misha.

Iñaki empieza a recoger todo mientras Misha se ha metido en el stand de información y pone sus manos sobre la barra.

Iñaki hace un revoltijo con todos los papeles de los periódicos y los trocitos de ladrillo, lo coloca sobre las manos de Misha.



Procede a envolver con film de plástico los papeles y las manos de Misha, hasta que hace un paquete con las manos de Misha dentro.

Iñaki se tapa los ojos con cinta negra, se pone guantes de boxeo y empieza a simular con la voz un ring de boxeo.

Misha sale del stand y comienza a ser golpeado por Iñaki. Es golpeado fundamentalmente en el paquete que lleva en sus manos, hasta que lo rompen. La Performance finaliza.

3.2.1.9. Inazio Escudero.

Deusto, Vizcaya, 1972.



Inazio Escudero compagina el arte (vídeo, música, Performance) con la docencia como profesor de edición y postproducción de vídeo. Sean vídeos, performances o canciones, una de las características de las piezas, es que suelen ser muy personales. En general, sus trabajos siempre tienen un alto índice de Performance, ritmo y narratividad pero nunca desde lo teatral de la representación. Siempre buscan un hueco para ser una situación en sí mismas. Es un artista cuya práctica es la suma de acciones y distintas disciplinas -acción, instalación, música, vídeo, trabajo con objetos- que presenta ante el público en un tiempo específico y que tiene en la improvisación y la experimentación las principales herramientas que amalgaman el conjunto. *"De naturaleza fundamentalmente experimental, su práctica aporta una manera singular de articular y trazar en un lenguaje audiovisual las experiencias o situaciones performativas de las que parte, a las que regresa en el momento de confrontación con el público"*¹⁹⁴.

Sus videos e instalaciones, se mueven habitualmente en contextos artísticos y en la actualidad trabaja más con la idea de piezas para directo, por eso ha desarrollado junto a *IXI software* un prototipo que muestrea, samplea y mueve archivos de vídeo tiempo real, que luego utiliza en sus performances.

Escudero construye situaciones, lleva a cabo acciones, a través de las que crea el clima favorable que facilite la comunicación con y entre la gente, basada en la sorpresa, en lo que nadie espera, y obtiene en el proceso la sensación de que con ello se activa algo. El artista ha hecho convivir su práctica creativa con conversaciones ocasionales con la gente, provocando experiencias y nuevas direcciones en la ejecución y la práctica artística, moviéndose siempre en el terreno de la adecuación al momento, con lo cual, las situaciones siempre varían. Como hemos ya apuntado, mantiene una parte importante de improvisación en cada una de sus performances, y asume, por tanto, un riesgo y un margen de vulnerabilidad, que facilita la empatía con la gente. La improvisación y el directo afectan al lenguaje y al desarrollo, abren las posibilidades de acción y de reacción, y se consuma la comunicación en un contexto de total ausencia de simulación. En la acción, en la ruptura con aquello que es esperado, no hay representación, sino juego y apertura a todas las posibilidades.

¹⁹⁴ *Performance del artista Inazio Escudero.* (2/12/15). Agenda. El correo.com. Disponible en: <http://agenda.elcorreo.com/evento/inazio-escudero-474433.html>.

La comunicación es lo más directa posible, construida en el contacto, más allá del sentido de lo que se comunica. La empatía. Sin violencia.

De naturaleza fundamentalmente experimental, su práctica aporta una manera singular de articular y trazar en un lenguaje audiovisual las experiencias o situaciones performativas de las que parte, y a las que regresa en el momento de confrontación con el público¹⁹⁵.

Para Inazio, una performance tiene que ver con una situación. Considera que una cámara siempre altera la situación a la hora de documentar y por esto cree que una vez que acaba la performance queda lo que queda aparezcan o no reacciones, sentimientos, influencias, reflexiones en corrillos, en prensa, reportajes de foto y video ex profeso o grabaciones de móviles.

En sus 2 últimos trabajos ha querido destruir esa coherencia y se ha dedicado a poner cámaras fijas, así como a delegar en fotógrafos profesionales.

INAZIO ESCUDERO. PERFORMANCES.

TÍTULO: PRE-MEN

LUGAR Y FECHA: ABN Galería, Barcelona, 2002.

DURACIÓN: Indefinida.



DESCRIPCIÓN

Se trata de los previos al Festival MEM que es un festival internacional de música, arte, danza, cine y otras expresiones de vanguardia. Esta es su primera Performance.

Son dos videoproyecciones, bajo y voz en directo.

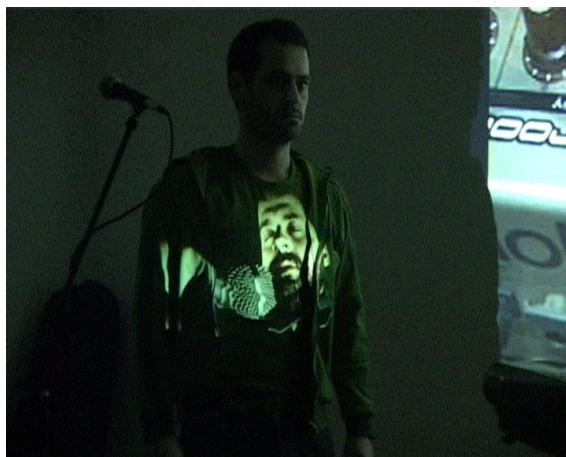
¹⁹⁵ Gure Artea reconoce la labor de Juan Luis Moraza e Inazio Escudero .(22/05/2015). El Mundo. Cultura. Disponible en: <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2014/05/22/537dec4d268e3e453d8b457c.html>.

Una videoproyección grande, en la que se veía a Inazio tocando varios instrumentos electrónicos, mezclados con otros vídeos muy dinámicos grabados en acantilados y con golpes de mar.

Una segunda videoproyección que inicialmente proyectaba grabaciones de lámparas, focos y luminarias varias sobre su cara para posteriormente proyectar sobre su pecho un primer plano de la cara haciendo ejercicios de respiración.

Los sonidos de los vídeos pasan por amplificadores de guitarra. Inazio está de cara a la gente.

El artista en algunas ocasiones toca, en otras no. Es como estar presente delante de los videos que él ha trabajado, y que como él explica: "(...) *cuando alguien se interesaba por mi trabajo, lo habitual era que no me desprendiese de la cinta y lo viésemos juntos. Esos momentos siempre tenían mucha más presencia que luego lo que era el video en sí, o al menos para mí, ya que la ansiedad mezclada con la equivocada necesidad de controlarlo todo provocaba que no pudiera mostrar el vídeo tal cual. Así que me daba por detener la reproducción para añadir comentarios, desviar atenciones, saltar pasajes... es decir versiones ampliadas del vídeo.*"¹⁹⁶. Delante del público se dedica a grabar con la cámara, editando con ella, pone el o los videos, los pasa a mayor rapidez de lo normal, etc.



Aparecen dos videoproyecciones en el espacio en el que se comienza a realizar la Performance. Una grande, en la que Inazio, anteriormente había tocado un instrumento, estos ruidos son editados y generan unos ruidos estudiados con anterioridad. Estos ruidos son electrónicos. Otra videoproyección que la primera parte era como farolas de luces, bombillas, que se encendían, que se apagaban y que le dan en la cara.

Por tanto, una videoproyección grande, que estructura musicalmente y otra que le da en la cara. Y, a partir de un momento, ese vídeo, esa proyección que le da en la cara se convierte en la cara del propio artista respirando proyectada sobre su camiseta.

Inazio habla así de su primera Performance: " (...) *cuando me enteré de dónde se iba a proyectar, y del equipamiento de la sala me puse a trabajar en algo para la ocasión y aparecí con una performance que después se realizó en varios espacios y que titulé PreMEN. (...) Entonces, después de esa del 2002, que era como una pieza que... había nacido... nació como para el momento, ahí... a raíz de eso seguí haciendo videos y los presentaba... estando presente. Muchas veces, lo que hacía, simplemente, es empezar a poner el proyector... Entonces ya una*

¹⁹⁶ López Landabaso, Patricia.. *Conversaciones sobre performances*. Entrevista de Patricia López Landabaso a Inazio Escudero. Anexos pág. 470.

*cosa tan sencilla como es poner el proyector, montar la pantalla y ser consciente de la situación... y los tiempos, el nerviosismo que me temblaba la mano aquí... ya se convertía en otra cosa. O sea, que sin tampoco hacer nada, pues ya se convertía. Por el simple hecho de estar delante.*¹⁹⁷

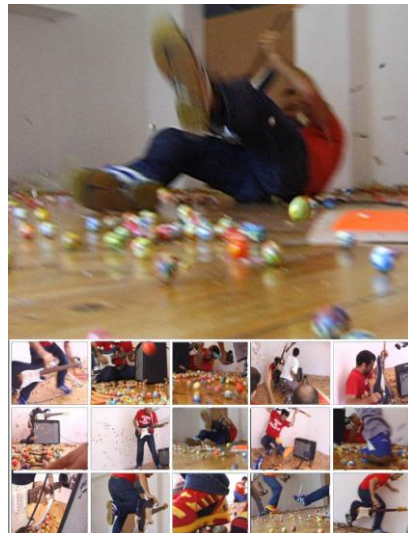
TÍTULO: S/T

LUGAR Y FECHA: Galerie du Triangle, Bordeaux, 2002.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

Inazio Escudero proyecta un vídeo hecho anteriormente en los que se veía que se lanzaban unas pelotas a la guitarra eléctrica y esta sonaba. En la sala una batería eléctrica y una guitarra abajo junto con 4000 pelotas (esas pelotas que al lanzarlas rebotan repetidas veces).



El artista se dedica a grabar las reacciones de la gente. *"Hasta que luego, en la revisión, vi un par de perfiles de dos chicas y un chico que estaban haciendo cosas sin saber que yo les estaba grabando y con ellos construí como un triángulo amoroso. Entonces, hice una pequeña idea de con qué podría ser un guión y una especie de historia.*"¹⁹⁸

¹⁹⁷ López, P. Ref.193.

¹⁹⁸ López, P. Ref.193.



TÍTULO: RESIDENCIA BILBAOARTE

LUGAR Y FECHA: Bilbaoarte, Bilbao, 2005.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

Se trata de una inauguración de la exposición como residente de Bilbaoarte.

En un principio parece que no hay nada más que unos instrumentos y un micrófono y la sensación de que se va a hacer un concierto.



Se proyecta un video en el que se ve una guitarra lanzándose sobre helechos, que cada vez que se lanza generaba un ruido y unas notas. Ese ruido editado, estructurado, resultaba que tenía como ciertos tonos de una canción..La cámara se acerca y se empieza a escuchar un tarareo del artista sobre el ruido de los helechos.. En ese momento Inazio, que se encuentra entre el público, se pone a tararear sobre el propio vídeo proyectado.

TÍTULO: ANPLIA

LUGAR Y FECHA:

Sala Rekalde, Bilbao. Club Le Larraskito. Bilbao. Matadeixe, Azkoitia, 2008.

Laboral Ertz, Bera de Bidasoa, 2009.

Teatro Laboral, Gijón. La Hacería, Bilbao. Museo San Telmo, San Sebastián, 2015.

DURACIÓN: Indefinida.



DESCRIPCIÓN

Los instrumentos se encuentran dispuestos como para un grupo de rock: batería, bajo, guitarra etc. Se generan unos pequeños acoples de la guitarra constantes. Inazio coge la cámara de video, y cuando la gira un poco, de derecha a izquierda, los micros, que son estéreo, hacen esa sensación panorámica. Entonces, va montando en cámara pequeños fragmentos moviendo la cámara, acercándose al punto del amplificador o alejándose, va construyendo una secuencia editada delante del público. es decir; el público asistente le ve grabando pero no ven lo que graba la cámara.

Lo que la gente ve son sus movimientos, ir corriendo para un lado para el otro, en algún momento parar, una pequeña nota, o golpes de bombo a la batería. La cámara va grabando pequeñas secuencias, moviéndose alrededor de la batería (*porque si hay una fuente de sonido y pones algo entre la cámara y la fuente de sonido... en este caso una batería, la batería hace como de muro sonoro*). Entonces, al recorrer los timbales por el otro lado, la sensación espacial-panorámica y la imagen se asemejan a un paisaje. Mientras todo esto ocurre, también hay focos, y esos focos al moverse por entre los instrumentos cambian la sensación del espacio. Eso dura alrededor de 25 minutos y en ese punto en el que la atención decae, es cuando Inazio para de grabar, rebobina la cinta, saca un monitor y reproduce lo que se ha estado grabando. Lo que aparece en el monitor es lo que la gente había estado viendo.

Inazio Escudero ha realizado esta pieza en más lugares: Sala Rekalde, Ertz, Museo San Telmo, Teatro de la Laboral. En cada sitio lo hace diferente. En el Teatro de la Laboral, había unas varas del teatro que estaban a unas alturas impresionantes y entonces cuelga la cámara y el proceso de hacerse aquellas imágenes era totalmente diferentes, para arriba y para abajo.

Ante esta Performance ya realizada, su autor dice lo siguiente: *"Entonces, la gente lo ve son los movimientos del artista, ir corriendo para un lado, para el otro, en algún momento parar..., una pequeña nota a la batería hacerle algo... la cámara iba alrededor de la batería, entonces la batería, si hay una fuente de sonido y pones la cámara en medio, pones... una batería, la*

batería hace como de muro. Entonces, al recorrer los timbales por el otro lado, la sensación panorámica y la imagen era diferente. Entonces, mientras estaba haciéndolo, también había focos, y entonces esos focos de alguna manera, en el espacio cambiaba un poco la luz, al moverme yo por los instrumentos también cambiaba... Y... bueno, pues no sé si eran veinte minutos, si eran veinticinco... Ya justo en ese punto en el que la atención decae, es cuando se acababa la cinta, rebobinaba la cinta, sacaba una pantalla y ponía lo que se había estado grabando. Entonces, claro, lo que se graba y lo que la gente había estado viendo in situ, no tienen absolutamente nada que ver y... y la verdad es que es... es una cinta que está muy bien.¹⁹⁹"

TÍTULO: BULEGOA

LUGAR Y FECHA: Bulegoa, Bilbao, 2010.

DURACIÓN: Una mañana.

DESCRIPCIÓN

En la sala Bulegoa tienen una actividad llamada EGB, donde diferentes artistas, hacen una clase de educación general básica tal y como ellos deciden.

Inazio cuando comienza su clase, se decide por hablar de su trabajo.

Después de ir hablando sobre su trabajo, pide cuatro voluntarios, y al resto de la gente les pide que se queden con los ojos cerrados. De esas cuatro personas, tres de ellas tienen que hacer de escribanos. Una escribe lo que hace el artista. El segundo voluntario escribe lo que hace la otra persona que mueve al artista. Y la tercera escribe lo general. El cuarto voluntario se dedica a mirar y ver.

Escudero, saca una maqueta que trae hecha del edificio donde se encuentra Bulegoa y se mete dentro y comienza a cantar una canción al voluntario que se dedica a mirar y ver.

Al acabar la acción Escudero esconde la maqueta, el público abre los ojos, y las tres personas que escribieron, leen lo escrito.

TÍTULO: DISCO POP

LUGAR Y FECHA: Le Larraskito club, 4 edición, 11 de febrero de 2012.

Después de esta última Performance Inazio se pone a hacer un disco de canciones pop en castellano.

¹⁹⁹ López, P. Ref.193.

Este disco está grabado a fragmentos, como un collage.



DESCRIPCIÓN

El público esperando una nueva proyección de vídeos se encuentra con algo totalmente distinto, generando una situación en la cual Inazio se pone a cantar las canciones por encima del disco.

TÍTULO: ENTREGA PREMIOS GURE ARTEA

LUGAR Y FECHA: Museo San Telmo, San Sebastián, 2014.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

En la entrega de los premios Gure Artea de 2014, los artistas premiados salen a hablar sobre su obra, Inazio Escudero, realiza una Performance.

En la sala comienza a sacar de diferentes lugares una guitarra, un micro etc, y se pone a cantar una canción que tiene que ver con el trabajo y su destrucción

TÍTULO: ADAPTARSE/MOLDATZEA

LUGAR Y FECHA: Galería Carreras Múgica, Bilbao, 2014.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

"Estuve una temporada con lo de las canciones y ya hubo un momento en el que me daba cuenta que ya la gente esperaba canciones, y entonces... He estado una temporada que no sabía por dónde tirar. Y me dijeron para hacer en Carreras Múgica."

Es una galería que deja su pasillo a la intervención de los artistas.

El pasillo es largo y tiene unas columnas muy peculiares.



Inazio Escudero el día de la inauguración, mientras el público que ha ido a la inauguración se encuentra tomando vino y demás, aparece arrastrando por el suelo varias piezas de maquetas de gran tamaño, construidas con ethafoam, que se asemejan al propio pasillo de la galería. Son 40 piezas por lo que hizo varios viajes, llegando a parecer *"tiro de bueyes"*²⁰⁰.



El artista se pone una en la cabeza, hasta que diferentes personas comienzan a ponérselos después de que los niños del público lo hacen.

²⁰⁰ López, P. Ref.193.



TÍTULO: ARTIUM PRAXIS

LUGAR Y FECHA: Museo Artium, Vitoria, 12 de mayo, 2015.

15 de junio, 2015.

15 de julio, 2015.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

El programa Praxis del museo Artium de Vitoria, pretende acercar el proceso de trabajo del artista Inazio Escudero al público por medio de un taller en el que el artista durante tres meses muestra cómo trabaja. Su Performance se desarrolla en el tercer encuentro con el público que asiste a ver su praxis.



Escudero comienza a funcionar tal y como lo hace en su taller, para después en tres días concretos tener encuentros más formales con el público. En el primero, el 12 de mayo, el artista presentó las pautas de su trabajo (experimentación, multiplicidad de lenguajes y códigos, intercambio con el público) y realizó un primer contacto con los materiales y con las múltiples narraciones posibles.

En el segundo, el 15 de junio, transcurrido un mes de trabajo, el artista y el público alcanzaron *"un nivel de complicidad y franqueza poco habitual en el contexto del arte o en su teorización"*.



Finalmente, el tercer encuentro, el 15 de julio, es una invitación a intervenir en el discurso y las acciones. *"El material planteado desde un inicio, planchas flexibles de ethafoam, se ha convertido en objetos y estancias, que invitan al movimiento y a experimentar situaciones sensibles diferentes. Interior, exterior, caída, aislamiento, angustia, así como cierta dosis de humor, en un proceso que desinhibe en la participación, y relaciona a los asistentes de una nueva forma con el artista, con el museo y con el arte"*²⁰¹.



La Performance une a parte del público con el artista jugando y moviéndose por el espacio con las piezas de ethafoam.

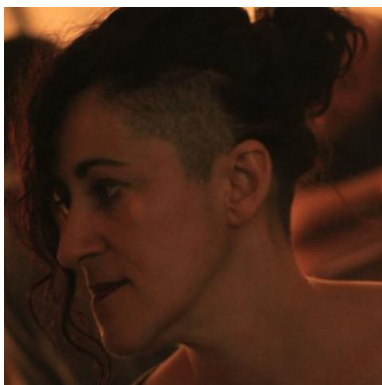


²⁰¹ Longarela, Carlos. (9/05/2015). *Inazio Escudero en Praxis: 2 meses de trabajo y contacto con el público*. DNG Photo Magacine. Disponible en: <http://www.fotodng.com/inazio-escudero-en-praxis-dos-meses-de-trabajo-y-contacto-con-el-publico-5303.html> (fecha última consulta 12/11/2015).



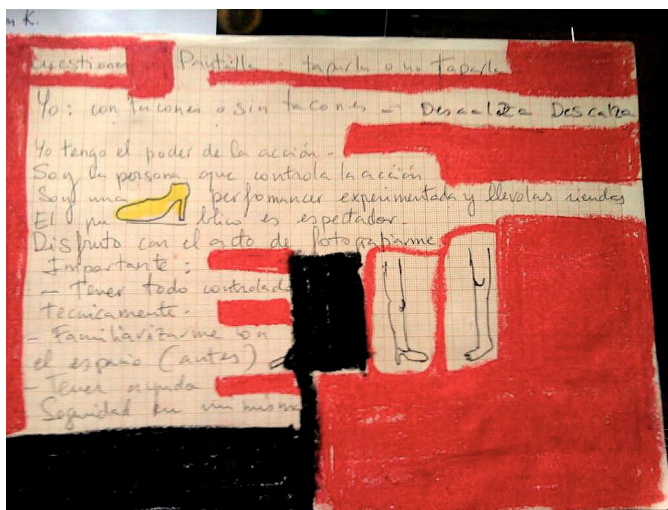
3.2.1.10. María Seco.

Bilbao, 1963.



Desde el año 2008 trabaja en colaboración con distintas Asociaciones promoviendo una cultura de Paz, Dignidad y Progreso. Dentro de su trabajo destaca la participación en proyectos con Asociaciones de Inmigrantes para la Interculturalidad y la convivencia. Directora y promotora de Laboratorio de Iniciativas para la Paz de las personas (Diputación Foral de Bizkaia), en el que se desarrollaron actividades grupales, tales como World Café, talleres de creación de Web-blog para las Asociaciones participantes y mesas redondas con personas relevantes en el ámbito de la Paz. Trabajos de investigación con distintos sectores de la población en forma de encuestas, con el fin de encontrar un nexo común.

En el 2007 comenzó un trabajo de campo con la Asociación Amiarte, que consistía en contactar con personas en precarias condiciones de vida, algunos de ellos sin techo, e iniciarles en el mundo creativo para motivarles su autoestima y ayudarles.



Proceso de trabajo para una Performance de María Seco.

Conferenciante en la Universidad del País Vasco, y organizadora de Festival de Paz en Bilbao, junto al Area de Cooperación al Desarrollo del País Vasco. María es una artista multidisciplinar que trabaja en la Performance, y cuenta con varias intervenciones en la Universidad del País Vasco, entre otras.

Sus performances surgen de una necesidad, y trabaja con diferentes plataformas o grupos, casi siempre con visión feminista.

Casi todas sus performances hablan de la mujer, bien sea ella sólo o en grupos grandes. Comenzó con May Serrano un proyecto sobre la violencia de género, *Women in Black* que se ha convertido en un tema muy tratado en diversos medios de comunicación en los últimos tiempos, además de ser solicitado en México, Estados Unidos, Ecuador, Australia, India etc. Pero además trabaja en grupo, para la implantación de políticas igualitarias en el sector de las artes visuales. Realiza performances para su visibilidad pública.

MARÍA SECO. PERFORMANCES

TÍTULO: VESTI-DURA

LUGAR Y FECHA: Lisboa, 2011.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

La artista aparece con calzoncillos ante el público, una cámara fotográfica con respaldo para fotografías Polaroid en Blanco y negro en un trípode y un disparador.

Un panel blanco de 1'50 x 3'00 m en la pared.

Una mesa supletoria, con cinta adhesiva de doble cara, tijeras y cargas de fotos polaroid.

Tiene un sitio marcado, enfrente la cámara, dispara una foto y la saca, le da fijador, le pone la cinta adhesiva y se la colocó sobre el pecho.

Lo va haciendo sucesivamente hasta cubrirse totalmente de autorretratos, incluyendo, cuerpo, piernas, brazos y rostro.

Cuando termina de hacer las fotos, las pega en el panel blanco, en la misma posición que estaban en su cuerpo y aparece otra figura, que recuerda a una persona pero con forma robótica.

TÍTULO: WOMEN IN BLACK

LUGAR Y FECHA: Diferentes lugares y fechas según peticiones.

DURACIÓN: 15 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Para llevar a cabo esta Performance en cualquier lugar, se anuncian así: *"Estamos en ALERTA machista. Women In Black Acción, es una Performance contra la violencia machista, ideada por María Seco y May Serrano, disponible para cualquier persona o colectivo que quiera organizarlo en su ciudad. El asesinato a mujeres es terrorismo. womeninblackwb@gmail.com.²⁰²"*

Miércoles 2 de Septiembre a las 19:30hrs.

Plaza Unamuno (Bilbao)



²⁰² Seco López, María. (21/09/15). *Women in Black Acción*. Disponible en: <http://womeninblackaccion.blogspot.com.es/> (fecha última consulta 29/10/2015)





Women In Black Acción es una performance ideada por las artistas María Seco López y May Serrano en 2013 y puesta en marcha por el colectivo bilbaíno Mujeres Imperfectas. <http://bit.ly/1adw0cW>

67 mujeres han sido asesinadas en lo que vamos de 2015. Lejos de crearse una alarma social ante esta situación los medios informan como si fuesen hechos aislados. Estamos en ALERTA machista. Nos juntamos para visibilizar a todas estas mujeres asesinadas por sus parejas o exparejas y denunciar la violencia machista. <http://bit.ly/1GkF7oB>

Acude vestida de negro. Si no puedes venir viste de negro ese día y envíanos tu foto. #StopTerrorismoMachista

Fuente: Women in Black Acción

Otra convocatoria:

Women in Black acción en memoria de Leyre Rodriguez.

Se convoca un Women In Black Acción para el Martes 15 Septiembre a las 19'30 h en Bilbao, por la Memoria de Leyre Rodriguez, mujer asesinada por su ex-marido, tras golpearla brutaemente en casa, la subió al coche, aún con vida, envuelta en una alfombra, la tiró en una cuneta y la arrolló varias veces hasta que acabó con su vida.

El vecindario y amistades nos han pedido un Women In Black Acción.

Comparte.

Gracias.²⁰³

Se convoca a un grupo de mujeres, que van vestidas de negro. Una vez en el espacio donde se va a llevar a cabo la Performance, se hace un círculo y se hace una sensibilización.

Reina el silencio.

Después se tumban todas como si fueran cadáveres de guerra y alguien las siluetea con tiza. Una vez que ya están silueteadas, se van levantando una por una, se ponen detrás en la silueta, en silencio, cinco minutos, y acaba.

²⁰³ Seco, M. Ref.199.

TÍTULO: ASALTA!

LUGAR Y FECHA: 12 h. Museo de Bellas Artes, junto a la escultura de Serra, Bilbao, 2013.

12'30 h Museo Guggenheim, junto a Puppy, Bilbao, 2013.

13 h Plaza Circular, estatua de Diego López de Haro, Bilbao, 2013.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Primeramente aparece un llamamiento a través de las redes sociales. María Seco pertenece a Plataforma A.



"ASALTA!, ACCIÓN POR UN ESPACIO EN IGUALDAD EN EL ÁMBITO DEL ARTE Y DE LA VIDA

El próximo sábado 18 de mayo, coincidiendo con el día internacional de los Museos, Plataforma A, artistas y agentes artísticas que luchamos por la visibilidad de las mujeres y por poder realizar nuestro trabajo en igualdad, vamos a realizar una acción reivindicativa, una conquista simbólica de los espacios del arte y de la convivencia en Bilbao.

Os invitamos a los medios de comunicación a acompañarnos ese día y a difundir nuestra denuncia sobre el incumplimiento, en el campo del arte y de la cultura en general, de las leyes de igualdad que en estos momentos están vigentes, tanto en el ámbito estatal como en el nuestro

de Euskadi. Un incumplimiento continuado que ha motivado la presentación de una queja por nuestra parte este misma semana ante el Ararteko.

ASALTA! se realizará este sábado 18.

12 h. Museo de Bellas Artes, junto a la escultura de Serra.

12'30 h Museo Guggenheim, junto a Puppy.

13 h Plaza Circular, junto a la estatua de Diego López de Haro.

Os contamos, además, algunos datos que creemos que contextualizan nuestra acción reivindicativa y que, por afectarnos a nosotras y al resto de la ciudadanía, nos tienen seriamente preocupadas.

La Ley 4/2005 sobre Igualdad entre Mujeres y Hombres, aprobada por el Parlamento Vasco, en su artículo 25 punto 1 especifica que "Las administraciones públicas vascas, en el ámbito de sus competencias, han de adoptar las medidas necesarias para evitar cualquier discriminación por razón de sexo y promover un acceso y participación equilibrada de mujeres y hombres en todas las actividades culturales que se desarrollen en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Euskadi"

Sin embargo, a pesar de esta declaración de intenciones, en estos 8 años no se han producido cambios significativos en la constitución de los órganos de gobierno en las diversas instituciones que se financian con fondos públicos. Y así, por ejemplo, la comisión asesora artística del Museo de Bellas Artes de Bilbao está formada por once personas, de las cuales solo una es mujer.

En lo que se refiere a la adquisición de obras de arte para la formación de colecciones, la paridad no se contempla en absoluto, lo mismo que en las programaciones de los museos, en las que es obvia la ausencia de mujeres tanto en exposiciones colectivas como, sobre todo, en individuales. En este tema es significativa la programación del Museo de Bellas artes de Bilbao, 100% masculina. Igualmente, en esta última década, el Museo Guggenheim no ha programado ninguna exposición con obra realizada por una mujer. El Artium, de Vitoria Gasteiz, ha dedicado a mujeres artistas 12 de las 47 exposiciones individuales (25%) organizadas desde 2005. El Centro Cultural Koldo Mitxelena de Donostia no ha dedicado ninguna exposición personal a una mujer en la sala principal, y sólo 3 frente a 21 (14%) en su sala Ganbara.

La Ley Orgánica para la Igualdad de Hombres y Mujeres, a pesar de estar implantada desde 2005, se incumple, pues, de forma sistemática en centros e instituciones con participación pública. No se ha exigido que los museos y centros de arte, como empresas, presenten y aprueben programas de igualdad, tanto internos como externos, en los que se refleje la aplicación de esta ley.

Nosotras creemos que es necesario que tanto la sociedad como los responsables políticos sean conscientes de que la ley de Igualdad es continuamente ignorada sin que su cumplimiento sea exigido por las instituciones competentes. Parece asumido que la desigualdad es algo natural y no se exige el cumplimiento de las medidas aplicadas para erradicarla, ni el cumplimiento de las Leyes ya aprobadas por todos.

Ante esta situación, no solo de ilegalidad, sino de injusticia, queremos recordar que el punto 2 del artículo 25 de la ley de 2005 especifica que "Las administraciones públicas vascas no podrán conceder ningún tipo de ayuda ni sus representantes podrán participar en calidad de tales en ninguna actividad cultural, incluidas las festivas, las artísticas, las deportivas y las realizadas en el ámbito de la normalización lingüística del euskera, que sea discriminatoria por razón de sexo."

Plataforma A se posiciona por el cumplimiento con carácter de urgencia de la ley de Igualdad de 2005 y `por la toma de las medidas necesarias -supresión de apoyos públicos a quien no respete la legalidad, exigencia de responsabilidades, como contempla la Ley, etc- como paso necesario para el reconocimiento de la situación de injusticia a la que se enfrentan las mujeres en el ámbito del arte contemporáneo.

Y nos parecen básicos y urgentes:

El cumplimiento de la legalidad aplicando criterios de igualdad y paridad a la hora de constituir la composición de los órganos de gobierno en centros e instituciones de arte y cultura;

La aplicación de esos mismos criterios a la hora de elaborar los presupuestos de compra de obras de arte y patrimonio para y con recursos públicos.

Igualmente, la aplicación de esos mismos criterios a las programaciones participadas con fondos públicos, de manera que sean efectivamente cumplidas las leyes en su totalidad con respecto a la presencia de las mujeres en las mismas.²⁰⁴



Todas las fotos son de *Asalta* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

²⁰⁴ Seco López, María. Blogspot. Disponible en: <http://mariaseco1111.blogspot.com.es/> (fecha última consulta 29/10/2015).

TÍTULO: PROYECTO BURKA

A continuación se presenta el Proyecto Burka de María Seco tal y como ella lo plantea. Después se muestra la Performance en la Facultad de Bellas Artes.

María Seco explica así este proyecto.

"LA PRIMERA VEZ lo ví en internet, Blanca Oraa, salía en un video contando su experiencia vestida con burka: un día de carnaval, fue a un bar a tomar algo y la gente que estaba allí se sorprendió mucho, un hombre intentó levantarle el velo.

Volvió a casa, se vistió muy sexy, con minifalda y regresó al bar, nadie le hizo ni caso.

LA SEGUNDA VEZ me gustó la idea del burka y transformé un traje hecho en India, en un burka.

Solo tenía que abrir una ventana en el velo. Compré encaje, lo llevé a la modista, me hizo la ventana, quedó fatal.

Tuve que arreglarlo yo misma a mano.

LA TERCERA VEZ fui a una inauguración vestida con el burka.

Dentro de la galería me levanté el velo, fumé y tomé una copa de vino.

Me reconocieron y se hicieron fotos conmigo.

LA CUARTA VEZ en la universidad.

LA QUINTA VEZ fue un día por casualidad, tenía encendido el televisor y de pronto ví a los capuchinos desfilando, una luz se encendió y pensé en desfilarme vestida con burka al lado de los capuchinos.

Dicho y hecho.

Esa misma tarde estaba de camino hacia la siguiente procesión de semana santa, que por cierto era en el Casco Viejo de Bilbao.²⁰⁵"

TÍTULO: BURKA, IGUALDAD O SEMEJANZA

LUGAR Y FECHA: Facultad de Bellas Artes, Leioa, 2012.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

Significados (según la RAE.):

²⁰⁵ Seco, M. Ref. 201.

VER: Percibir por los ojos mediante la acción de la luz.// Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia.// Observar, considerar alguna cosa.// Reconocer con cuidado y atención una cosa, leyéndola o examinándola.

MIRAR: Aplicar la vista a un objeto.// Tener un objetivo o un fin al ejecutar algo.// Observar las acciones de uno.// Revisar, registrar.// Apreciar, estimar una cosa.// Pensar, juzgar.

ESCONDER: Encubrir, ocultar.// Retirar a una persona o cosa a lugar o sitio secreto.// Incluir y contener en si una cosa que no es manifiesta a todos.

VESTIR: Cubrir o adornar el cuerpo con el vestido.// Guarnecer o cubrir una cosa con otra para defensa o adorno.// Dar a uno la cantidad necesaria para que se haga vestidos.// Disfrazar o disimular artificiosamente la realidad de una cosa añadiéndole un adorno.

PROHIBIR: Vedar o impedir el uso o ejecución de una cosa.

VELO: Cortina o tela que cubre una cosa.// Prenda del traje femenino de calle, hecha de tul, gasa u otra tela delgada de seda o algodón, y con la cual solían cubrirse las mujeres la cabeza, cuello y a veces el rostro.// Manto bendito con que cubren la cabeza y la parte superior del cuerpo las religiosas.// Pretexto, disimulación o excusa con que se intenta ocultar, atenuar u oscurecer la verdad.// Confusión u oscuridad del entendimiento en lo que discurre, que le estorba percibirlo enteramente u ocasiona duda.// Cualquier cosa que encubre que encubre o disimula el conocimiento expreso de otra..

TOMAR UNA EL VELO: Profesar una monja.

BURKA: (de wikipedia) la introducción de esta prenda se produjo en Afganistán a principios del siglo XX, durante el mandato de Habibullah (1901-1919), quien impuso su uso a las mujeres que componían su numeroso harén para evitar que la belleza del rostro de éstas tentara a otros hombres. Así pues, el burka se convirtió en una vestimenta utilizada por la clase alta, que de este modo se "aislaba" del pueblo llano, evitando así su mirada. En la década de los 50 su uso se generalizó en la mayoría de la población, si bien seguía siendo una prenda de las clases acomodadas. Como ya se ha dicho, se extendió entre todas las capas sociales en un acto de imitación de la clase alta, ya que se consideraba un símbolo positivo de estatus social.

Consecuencias para la salud

Las prendas exteriores envolventes, como el burka, pueden causar o empeorar las condiciones médicas en algunos individuos, debido a la falta de luz solar²⁰⁶.²⁰⁷ En particular, contribuyen a la predisposición para la hipovitaminosis D (deficiencia de vitamina D), que conduce tanto al raquitismo como a la osteoporosis aumentado el riesgo de convulsiones en los lactantes nacidos de madres afectadas²⁰⁸.

España

A pesar de que en España no es habitual ver burkas en lugares públicos, se planteó un conflicto en septiembre de 2009, cuando una mujer de origen marroquí, llamada Fátima Hssisni, hermana de dos presuntos miembros de Al Qaeda, se negó a quitárselo para declarar como testigo ante la

²⁰⁶ Wikipedia. *Burka*. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Burka#cite_note-1 (fecha última consulta 30/10/2015).

²⁰⁷ Wikipedia. *Burka, Dubitsky*. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Burka#cite_note-Dubitsky-2 (fecha última consulta 30/10/2015).

²⁰⁸ Wikipedia. *Burka, Stuijt*. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Burka#cite_ref-Stuijt_4-0 (fecha última consulta 30/10/2015).

Audiencia Nacional en un juicio que se celebraba contra nueve presuntos terroristas acusados de formar una red internacional yihadista vinculada a Al Qaeda. En estos casos, para valorar los testimonios y su credibilidad es imprescindible ver el rostro de los declarantes. Finalmente accedió a descubrirse frente a los jueces si no había público²⁰⁹.

Aparte de este caso, los conflictos que se han planteado en España tenían que ver con el pañuelo o hiyab, prenda menos conflictiva que deja visible la cara de quien lo lleva.

Lérida ha sido el primer municipio en prohibir por ley el uso del burka o hiyab en los edificios públicos²¹⁰. A esta iniciativa se sumaron otros municipios, como Barcelona y Tarragona en junio de 2010.

MUJER (RAE): Persona del sexo femenino.// La que ha llegado a la edad de la pubertad.// La casada, con relación al marido.

HOMBRE (RAE): Ser animado racional. Bajo esta acepción se comprende todo el género humano.// Varón, criatura racional del sexo masculino.// El que ha llegado a la edad viril o adulta.// Grupo determinado del género humano.// Individuo que tiene las cualidades consideradas varoniles por excelencia, como el valor y la firmeza.

PERSONA (RAE.): Individuo de la especie humana. Hombre o mujer cuyo nombre se ignora o se omite.

"Universidad 8'15 horas a.m.

Me levanto a las 7'00, tengo sueño.

Lo primero que hago es ponerme el Burka para experimentar cómo me siento en mi rutina diaria.

Hago el café, preparo mis cosas.

Me resulta difícil y algo asfixiante. Me ahogo dentro y aunque ahora estoy sola, me relamo pensando en mi puesta en escena.

Llego a la facultad vestida normalmente, el Burka lo llevo en una bolsa.

Pido permiso para vestirme en clase.

Me visto.

Me hacen fotos, previa petición mía.

Al principio mis compañeras me miran pero después de un rato se "normaliza" la situación.

He tenido dificultad para ponerme las gafas, no sé si van por dentro o por fuera.

Después de probar me las pongo por dentro.

Me siento agobiada porque tengo la sensación de que no respiro bien, supongo que me acostumbraré.

²⁰⁹ Wikipedia. *Burka*, Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Burka#cite_ref-24 (fecha última consulta 30/10/2015)

²¹⁰ Wikipedia. *Burka*. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Burka#cite_ref-25 (fecha última consulta 30/10/2015)

No veo con claridad.

Me gusta la sensación de no tener que poner ninguna cara.

Me relajo.

Mis compañeras me conocen y saben que soy yo pero me han dicho que si no lo supieran no me reconocerían.

La única parte de mi cuerpo que se ve son las manos y un poco los antebrazos.

Siento la desnudez de mis manos, una experiencia nueva.

Alguien me comenta que las mujeres que usan Burka suelen tener problemas de vista, el efecto de la visión borrosa que produce el velo tiene como consecuencia cataratas.

También he leído que otro tipo de problemas de piel por la falta de luz solar y en las mujeres embarazadas con consecuencias de raquitismo para sus futuros bebés.

Alguien me llama, no puedo reaccionar con rapidez, qué agobio.

He ido a fumar un cigarrillo y he tenido que levantar el Burka (para matarme).

Tengo la tranquilidad de que nadie me reconoce por los pasillos, aunque me reconocieran también daría igual."

TÍTULO: INTERVENCIÓN NOCTURNA EN LOS JARDINES DE LA ALHÓNDIGA

LUGAR Y FECHA: Jardines de la Alhóndiga, Bilbao, octubre de 2013.

DURACIÓN: 4 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

María Seco va a la Retrospectiva de las Guerrilla Girls en Alhóndiga Bilbao. Se acerca a los jardines de la Alhóndiga y mea.



María Seco marcando el espacio, donde después se realiza la intervención.

Se pone una media en la cabeza y escribe en el mismo lugar donde anteriormente ha meado las siguientes palabras: "Aquí meo una artista. 3-10-13"



Momento de la intervención.



Intervención realizada por María Seco.

TÍTULO: CÓDIGOS DE LENGUAJE SIMPLE

LUGAR Y FECHA: Escaleras del Guggenheim, Bilbao, 2015.

DURACIÓN: 1 hora aprox.

DESCRIPCIÓN

María Seco se encuentra en la parte baja de las escaleras que llevan a la entrada pública del Guggenheim, se descalza y empieza a medir las escaleras tomando como unidad de medida, el tamaño de sus pies. Va tomando notas con tiza sobre el suelo.

Más tarde, teniendo como unidad de medida su cuerpo, sigue midiendo las escaleras. Igualmente va tomando notas con tiza sobre el suelo.



Una vez que llega a la parte de arriba del museo se mide con sus brazos, dibujando un círculo con tiza, con los dos brazos.

Para finalizar, con tiza, escribe en el suelo *Códigos del Lenguaje*.

3.2.1.11. Juan Yuste.

Bilbao, 1985.



No procede de las Bellas Artes. Tras cursar bachiller artístico, marcha a Pamplona con intención de licenciarse en ciencias de la comunicación de la Universidad de Navarra (UNAV). No finalizó el primer ciclo pues decidió dedicarse de lleno a las artes escénicas. Así pues, se licenció en interpretación textual por la Escuela de teatro de Getxo, y continuó con sus estudios en danza clásica y contemporánea, y canto lírico en diversas academias de su localidad natal.

Allí también participó en varias obras teatrales, así como su trabajo como bailarín y actor en producciones de ópera por la ABAO-OLBE en el Palacio Euskalduna y del teatro Arriaga y el Gran Teatre Liceu (Barcelona), además de su colaboración como cantante en el Coro con Orquesta de Cámara de Bilbao.

Habiendo tenido siempre una gran inclinación hacia la escritura y la poesía, se muda a Madrid para continuar estudios y su investigación en nuevas formas de escritura dramática, post-dramaturgia y teatro experimental.

Allí, mientras trabajaba en varias producciones con diferentes compañías, desarrolló varias obras, en un lenguaje a caballo entre la Performance y el teatro experimental entre las que se destacan, *Que teme a la madrugada*, *Quiero ser un monstruo*, *El hombre en el umbral de la puerta*, *El Fracaso*, *El abismo aproximado* o *Y que nadie jamás vuelva a decirme "Te quiero"*.

Al concluir sus estudios continua con su investigación y estudio en nuevos lenguajes artísticos y escénicos, especializándose en teatro experimental, post-dramaturgia, poesía y Performance en diversos centros de la capital, cocreando una compañía de teatro alternativa, continuando con sus proyectos de teatro experimental, representando sus obras en varias ciudades de España como Madrid, Bilbao o Valencia; y generando numerosas performances que realiza en galerías y diversas ferias de arte. En estos momentos desarrolla nuevas piezas de teatro experimental, colaborando con diversos fotógrafos y artistas.

Su trabajo explora el lado oscuro de lo humano, tratando de cohesionar un contenido íntimo y biográfico pero también general, humanista y socialmente crítico, prácticamente antisocial, todo ello debido a unas carencias, ruptura y desmontaje interno venido de una problemática adolescencia y temprana edad adulta, herida por las luchas contra la depresión, trastornos de alimentación, varios intentos de suicidio, ingreso en un hospital psiquiátrico, el sistemático sentimiento de abandono y una extrema incomodidad y disgusto con y hacia la sociedad en general y las relaciones sociales.

Explora la vivencia artística como acto de lucha contra una realidad en ocasiones demasiado dolorosa, destruyéndola y reconstruyéndola de forma persistente con un fin revolucionario de entrega y abnegación.

Cree en un arte con mensaje, esto es, no sólo cargado de un sentido plástico y estético si no también con una marcada ética.

En su trabajo han estado presentes la destrucción, deformidad, autolesión y la purga, la limpieza obsesiva de una suciedad imborrable con uso del físico y llegar al extremo de su propio cuerpo y resistencia. También interactúa con diversos elementos que en la Performance dan sentido a lo que intenta expresar, especialmente materiales biológicos o fungibles y perecederos.

Le gusta enriquecerse de otras disciplinas artísticas por lo que las influencias del mundo de la poesía, la música, la danza o las artes plásticas y figuras pictóricas suelen ser bastante concurrentes, sin caer en el artificio de la figura bella y vacía, ni obviar el "aquí y ahora" del arte de acción, si no como una reacción corpórea y compositiva natural.

Actualmente desarrolla la Performance, porque se encuentra más cómodo y tiene una relación más estrecha en el marco de las bellas artes, sin descartar el continuar con incursiones ocasionales en teatro experimental.

La trayectoria de Juan Yuste en el área de la Performance ha sido errática, puesto que no viene del mundo de las Bellas Artes.

Hay algo que tiene muy claro, y es que según vea lo que ocurre entre el público mientras ven su Performance, varía la forma de llevarla a cabo. Por ello, cada día, aunque sea la misma Performance todo varía. Sus variaciones pasan por el público.

Considera que cuando aparece desnudo en una Performance, se encuentra más vulnerable y le ayuda a accionar. Por ello, cuando se va a mostrar más dentro de la Performance, suele ir desnudo.

Trabaja siempre desde un torbellino emocional porque no conoce otro estado. Cree que el ser humano trabaja y crea mejor desde este estado.

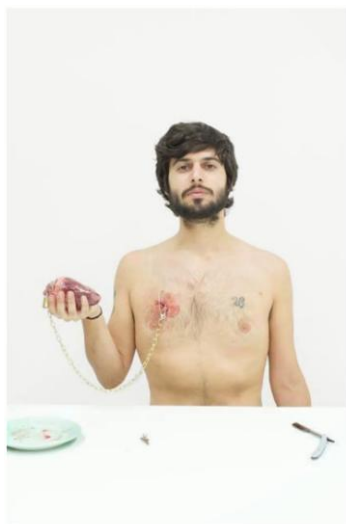
Juan ha escrito un libro: *Poesía Inútil* y en todas sus performance incluye un texto que adjunto a cada descripción.

JUAN YUSTE. PERFORMANCES

TÍTULO: CHAINED HEART

LUGAR Y FECHA: Factoría de Arte y Desarrollo, Madrid, 2013.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.



DESCRIPCIÓN

“La distancia es eso que nos hace tú y yo”. Toda la performance se basa en esta frase.

Juan Yuste coge un corazón de animal que aparece en un plato y se hace unas marcas en el lado derecho de su cuerpo y con un imperdible se cuelga el corazón a esa parte del cuerpo.

"Eres perfecto/Y yo estoy muy lejos/Necesito tatuarte en mis muñecas y tobillos/Necesito entrelazarte en mis cabellos/Necesito exterminar tu sexo/Necesito encadenarte a mi torso/Necesito que ocupes ese sector vacía en mi pecho/Necesito que estés sentando a mi derecha /Necesito que seas mi derecho/Ahora entiendo/Porqué quise comerte/Esnifarte/Beberte/Inyectarte/Porque así ya no podrías estar más cerca/Hay un hueco vacío que sólo tú puedes ser/Una vez, dentro/Arrástrame como al otoño allá donde vayas".



"Esta obra se genera desde la enfermedad. Dicen que los enfermos no podemos enamorarnos/ Porque nuestro corazón ya está ocupado. Los enfermos nos enamoramos de nuestra enfermedad/ Y utilizamos a los demás como catalizador de esa patología./ Porque no queremos dejarla./ Porque uno se acostumbra al fango y termina por resultar cómodo hasta su hedor./ No queremos que nos abandone./ Nos da terror que la afección huya./ Y ese pánico son nuestro arresto./ Estamos orgullosamente encadenados./ No queremos renunciar a ella porque nos hace especiales, diferentes./ Tenemos eso que despunta y nos destaca del resto./ Esta obra es una obsesión. Este es el trabajo de un enfermo. Esta obra es una epidemia."

(Fotografías de la exposición *Dextrocardíaco* comisariada por Abel Azcona e inspirada en la novela homónima de Juan Arcones en la que se instaló y expuso la obra.)

TÍTULO: HOMBRE BOMBA

LUGAR Y FECHA: LANAU Espacio Creativo, en la presentación del libro *El arte de la autodestrucción* de Ramiro Lapiedra, enero 2014.

DURACIÓN: 1 hora aprox.

DESCRIPCIÓN

"Explosión/ Implosión/ Atomizado o engullido/ Desintegración/ Hay algo que esté más lleno que el vacío?/ Hay algo más real que la ausencia?/ Qué debo hacer para que la falta desaparezca?/ A qué extremos llegaré para poder sentir algo que llene mínimamente esta sensibilidad inabarcable?/ Todo aquello que me sacrifique, me hará ser más consciente de la vida/ Todo aquello que me asfixie, me hará luchar por volver a respirar/ Todo aquello que no me mate, me asegurará que sigo vivo/ Por eso me mato/ Por eso me matas."



Dispuestos sobre una mesa una serie de elementos: alcohol, cocaína, una fusta, y un consolador entre otras.

Juan pide a los asistentes que le digan cuál de los elementos que hay allí quieren que use, que le vayan dando órdenes de qué hacer.

El público empieza a ordenarle:- Bebé ginebra, metete una raya de coca, fustígate. Él cumple a rajatabla todo lo que le ordenan hasta que el ambiente se empieza a caldear y el propio público comienza a beber, esnifar etc.

TÍTULO: VIH

LUGAR Y FECHA: La Performance se realizó el 22 de Febrero de 2014 en el marco de la feria de arte y fotografía Jäälphoto, invitado por la Galería La Real, de Palma de Mallorca, en su stand de la feria situado en la habitación 103 del Hotel Chic&Basic Mayerling de Madrid.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.



DESCRIPCIÓN

"Plantas carnívoras. Eso es el sexo. Atrayente. Seductor. Encantador. Hermoso.

Y como todas las cosas bellas esconden su reverso con espinas.

La rosa, la más bonita de todas las flores está cubierta de espinas.

El placer y la seguridad de encontrarnos en el éxtasis de los vientres ajenos.

En la seguridad está la indefensión, el peligro.

Expuestos a enfermedades, abusos, desigualdad de poder, sometimiento, reproducción, desarmados por el instinto,

y el peor de todos los virus,

la más voraz y afilada de toda la flora,

el amor.

Haz conmigo lo que te plazca,

contágame,

pero no se te ocurra quererme."

El autor nos habla de esta Performance: *"Performance de carácter sexual, sensual y autodestructiva aunado con una búsqueda de la belleza no-estandarizada.*

Nos habla de los peligros que encierra el sexo, de lo atrayente que resulta pero también de su otra cara. De lo vulnerables que nos hace y de que puede convertirse en objeto u acción de poder y sometimiento, moneda de cambio y negocio, fomento de desigualdad o ya simple y llanamente una forma de propagación de enfermedades. O la peor de todas las patologías, el amor."²¹¹



Juan Yuste coge un ramo de rosas, estas rosas tienen espinas.

²¹¹ Yuste, Juan. (22/2/14). *Performance-Art-Works VIH*. Pagina web Juan Yuste. Disponible en: <http://www.juanyuste.com/Performance-Art-Works/VIH> (fecha última consulta 30/10/2015).

Él se encuentra vestido y se empieza a quitar la ropa. Una vez desnudo el ramo de rosas con espinas empieza a apretarlo con los muslos y con las manos

Se coloca una corona de rosas. Coge los pétalos de las rosas y con unas alfileres se las empieza a sujetar sobre el cuerpo haciendo caminos de pétalos.

TÍTULO: MEDITERRÁNEO

LUGAR Y FECHA: Por las calles de Madrid, 2014.

DURACIÓN: 15 minutos aprox.

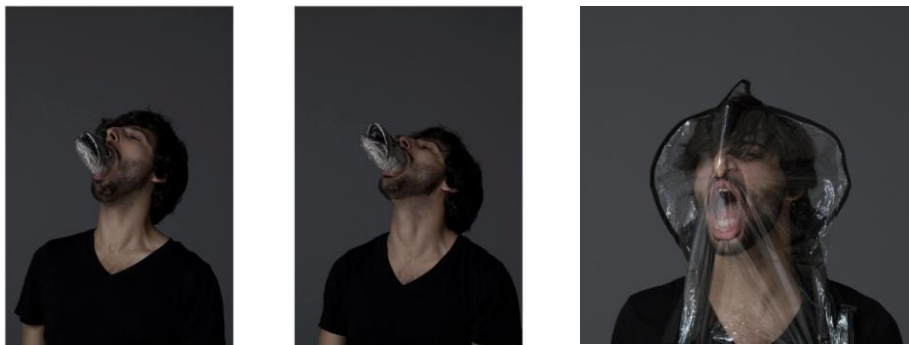
DESCRIPCIÓN

Juan Yuste pasea por las calles de Madrid con un pez muerto atado a una correa como si paseara un perrito.

TÍTULO: MEDITERRÁNEO

LUGAR Y FECHA: Navarra, 2014.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

Utilizando el mismo título que en la anterior Performance, y partiendo de la misma Juan Yuste realiza esta nueva Performance.

Después de colocar una piscina en la plaza del pueblo y después de haber leído una carta a alguien que ha dejado atrás con un micrófono, Juan se mete en la piscina metiéndose peces en la boca y a sumergirse en el agua como hundiéndose.

“Cuando deseaban que el agua no existiera./Que se acabara, se erradicara de la tierra./Desear morir de sed dulce./Ojalá no hubiera este mar entre dos tierras./Ojalá demoler la frontera

líquida./Ojalá traer al jodido Moisés a punta de pistola./Si pudiera llevaros a todos en mi boca."

TÍTULO: LURRA

LUGAR Y FECHA: Lezama, Vizcaya, 2014.

DURACIÓN: Toda una tarde.

DESCRIPCIÓN

Llueve. Juan comienza a subir un monte que hay en su pueblo, Lezama. Mientras sube se quita la ropa y comienza a dar vueltas por el monte. Según va volviendo, recoge todo lo que había dejado.



"Tierra en euskera./Volver a la tierra./Volver al monte./Volver a la naturaleza./Volver a caminar descalzo sobre el fango./Volver a eyacular en los árboles./Volver a tener miedo./Volver a ser un ser natural."

TÍTULO: THE DEAREST

LUGAR Y FECHA: presentación de libro *Armado de impaciencia*, LANAU Espacio Creativo, Madrid, 2014.

DURACIÓN: 15 minutos.

DESCRIPCIÓN

En la sala un conejo sin piel descongelándose.



Juan Yuste comienza a jugar con el conejo, como si fueran dos niños pequeños. La acción comienza a ponerse más violenta y comienza a haber una especie de relación sexual con el conejo. Finalmente con el conejo comienza a dar golpes por todas partes hasta que el cuello del conejo se rompe.

TÍTULO: NIRE AITAREN ETXEA DEFENDITUKO DUT

LUGAR Y FECHA: Huerto del hogar paterno, abril de 2014

Acción performativa confesional de resistencia en dos partes.

Basado en el poema de G. Aresti (Nire aitaren etxea, 1963) y la experiencia personal del artista.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Juan Yuste comienza a cavar un hoyo.

Se hace unos cortes en los antebrazos bastante profundos y la sangre la derrama dentro del hoyo.

Se mete dentro del hoyo y se entierra hasta las rodillas.

"Nire aitaren etxea/defendituko dut./Otsoen kontra,/sikatearen kontra,/lukurreriaren kontra,/justiziaren kontra,/defenditu/eginen dut/nire aitaren etxea./Galduko ditut/aziendak,/soloak,/pinudiak;/galduko ditut/korrituak,/errentak,/interesak,/baina nire aitaren etxea defendituko dut./Harmak kenduko dizkidate,/eta eskuarekin defendituko dut/nire aitaren etxea;/eskuak ebakiko dizkidate,/eta besoarekin defendituko dut/nire aitaren etxea;/besorik gabe,/sorbaldik gabe,/bularrik gabe/utziko naute,/eta arimarekin defendituko dut./nire aitaren etxea./Ni hilen naiz,/nire arima galduko da,/nire askazia galduko da,/baina nire aitaren etxeak/iraunen du/zutik."



"Tradicionalmente, por lo general, han sido los padres los encargados de proteger del dolor y velar por la seguridad de sus hijos. Yo quiero revertir esta tendencia y refugiar a mis progenitores, del sufrimiento que un hijo defectuoso como yo pueda causarles, de contemplar y padecer mi amargura o las que otros, una mundo atroz pueda ocasionarme y como un racimo, consecuentemente, irrigar también sus conciencias y angustia.

Quiero defender la casa de mi padre.

Quiero defenderles del monstruo en que me he convertido y de los que he desatado.

Quiero defender a mis padres de todo aquello que me hiera. Quiero ser los cimientos de su casa y habitar sus paredes.

Quiero plantarme y enraizarme en el huerto de mis padres. Quiero enterrarme en él y ser simiente del fin de su dolor."

TÍTULO: LOS POBRES SÓLO TIENEN ESTÓMAGO PARA VOMITAR

LUGAR Y FECHA: Lavapiés, LANAU Espacio Creativo, Madrid, 2014.

DURACIÓN: 10 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

El artista, atado a un cubo de basura en el que depositar sus vómitos, va consumiendo una cinta plástica de "Prohibido el paso" como aquellas que se suelen utilizar para acordonar una zona o precintarla.

El público puede participar manipulando el elemento aumentando o disminuyendo su longitud o cambiándolo de posición dificultando o facilitando así el trabajo del artista.



Juan Yuste en la obra "Los pobres sólo tienen estómago para vomitar", fotografía por Carmen Parreño.

"Cierre del banco de alimentos/Umbral de la pobreza/Desahuciados o suicidados/Personas durmiendo en la calle la noche del 24 de diciembre/Protestas frente a un congreso sitiado/Cargas de antidisturbios/Ancianos con la cabeza abierta/Las espinas de Melilla/Los muertos de Ceuta/Los ahogados en el estrecho/Lampedusa/Corrupción, coacción y tráfico de influencias/La espalda del gobierno/El desorden del orden/Mi cuerpo protesta/Malestar general/Mi estómago protesta/No puede digerir la crueldad."

TÍTULO: CUERPO DE CONSUMO: EL NACIMIENTO DE UN MUERTO

LUGAR Y FECHA: LANAU Espacio Creativo, Madrid, 2014.

DURACIÓN: 20 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

"El cuerpo como objeto de consumo, cotización del físico

todo aquello que consumimos para nuestro cuerpo y el agotamiento que supone

el deterioro a través del intento por el alcance del ideal

El desgaste a través de la búsqueda de una apariencia aceptable y rentable en contexto social

La autodestrucción por la persecución de la belleza y el aniquilamiento de la misma por ser foco de deseo, envidia y la sensación de que sólo somos apreciados por ella."²¹²

El artista unta su cuerpo con mermelada, se sujeta al cuerpo con cinta, pan bimbo, hasta que su cuerpo se encuentra cubierto, lleno de sustancias ajenas que deforman su figura.

Para finalizar, se coloca unas flores encima.

²¹² Yuste, Juan. (12/2/15). *Cuerpo de consumo. El nacimiento de un muerto*. Pagina web Juan Yuste. Disponible en: <http://www.juanyuste.com/Performance-Art-Works/Cuerpo-de-consumo-El-nacimiento-de-un-muerto> (fecha última consulta 30/10/2015)



Juan Yuste en la obra "Cuerpo de consumo", fotografía por Carmen Parreñou.

TÍTULO: HOLLOW DAYS

LUGAR Y FECHA: En su casa, 2014.

DURACIÓN: Todos los días que su pareja no durmió a su lado.

DESCRIPCIÓN

Todas las mañanas la primera acción al despertar, interviene de formas diversas y libres el espacio vacío mientras lo documenta. *"Todas las fotografías se tomaron tras despertar alrededor de las 8am en los días que paso separado de mi pareja sentimental, cuando el abandono era más obvio y notorio. Cuando no tenía que guardar silencio o caminar de puntillas fuera de la habitación"*, explica Juan.

"Pasando el tiempo en tu lado de la cama sólo para evitar sentir tu ausencia./ Sólo para evitar sentir el vacío./ Sólo para jugar con tu hueco."

TÍTULO: TODO LO QUE YA NO ES IGUAL

LUGAR Y FECHA: Feria de Arte Cuarto Público, Santiago de Compostela, 4 de noviembre de 2014.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Anterior a esta Performance hay un previo. Juan Yuste viaja por diferentes lugares de España y en cada lugar escogido deja algún objeto propio y se lleva algo del lugar (hojas, ramas o algún

elemento de la naturaleza). Deja geolocalizado cada objeto dejado en cada uno de los sitios visitados por España, y en las redes sociales hace un llamamiento para que la gente sepa cada cosa que ha dejado y el lugar exacto de donde se encuentra cada uno de estos objetos. La gente podrá hacer con ellos lo que desee.

Llega el día de la Performance y en el lugar donde se lleva a cabo la feria, hay una piscina en la cual se mete completamente desnudo.

Con una botella de vino en la mano comienza a dar de beber a los asistentes.

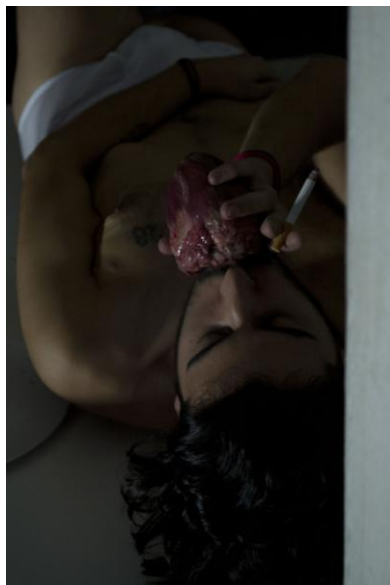
Juan tiene unas ramas de álamo con hojas que comienza a sujetarse en el cuerpo con alfileres.

Coge las ramas sin hojas ya y empieza a azotarse en la espalda con ellas, mientras se proyecta sobre su cuerpo imágenes de árboles.

TÍTULO: SMOKING HEART

LUGAR Y FECHA: LANAU Espacio Creativo, diciembre 2014.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.



DESCRIPCIÓN

Juan se encuentra tumbado en ropa interior sobre una mesa que hay en la sala con su libro. Delante de él, un plato con un corazón sacado de algún cuerpo animal.

Empieza a besar el corazón y a fumar un cigarrillo fumando a través de los orificios del corazón e igualmente echando el humo estos orificios, mientras un hombre toca música y hay personas que recitan poemas de su libro *Poesía Inútil*.

Una vez fumado el cigarro, Juan Yuste apaga lo que queda de él en el mismo corazón, y comienza a leer la nota de la compra que le habían dado en la carnicería al comprar el corazón.

Hector Barros, amigo del artista comienza a dibujar en la pared un tatuaje de un corazón que lleva en su cuerpo Juan Yuste.

3.2.1.12. Eduardo Hurtado.

Valladolid, 1986.



Nace en Valladolid, pero toda su carrera artística la ha ido llevando a cabo en Bilbao y por ello se le incluye entre los artistas de Performance vizcaínos.

Eduardo Hurtado empezó a estudiar Oceanografía, carrera que dejó porque no se veía encerrado en un laboratorio toda su vida, así que se puso a estudiar Bellas Artes en Bilbao, donde absorbió la escuela de la escultura vasca. Su trabajo cabalga entre la producción de arte propiamente dicha, la coordinación de exposiciones, el comisariado e incluso la crítica artística.

Interesado en las narrativas de la instrucción y la corporalidad, trabaja a caballo entre en la investigación académica, la crítica cultural y la práctica artista. Su ámbito de acción se sitúa en el análisis de los procesos de conformación de la imagen, en relación al aprendizaje de los gestos técnicos, la experiencia corporal y las narrativas de la instrucción partiendo de una perspectiva de género y un arranque desde el giro icónico. Su tesis doctoral codirigida por Javier Díaz Freire y Juan Vicente Aliaga versa en torno a la evolución de los discursos, los imaginarios y las experiencias del cuerpo en la genealogía del waterpolo femenino español, utilizando como punto de partida los relatos de vida de las propias jugadoras.

La práctica de Eduardo Hurtado se inserta en el contexto del pensamiento y la cultura contemporánea como agente activador. Trabaja sobre el gesto como elemento de presentación del sujeto – a través de la coreografía, los espacios simbólicos para las masas o la construcción ritual de los géneros – y en torno a los procesos de categorización, taxonomización y coleccionismo. Desarrolla su trabajo en una clara posición de compromiso con la forma y la acción²¹³.

Hurtado empezó a estudiar Oceanografía, carrera que dejó porque no se *"veía encerrado en un laboratorio toda su vida"*, confiesa a Ical, así que se puso a estudiar Bellas Artes en Bilbao, donde absorbió *"la escuela de la escultura vasca"*. Su trabajo cabalga entre la producción de

²¹³ Eduardo Hurtado. (2015). Espai Tactel. Disponible en: <http://espaitactel.com/artists/eduardo-hurtado/> (fecha última visita 06/10/2015).

arte propiamente dicha, la coordinación de exposiciones, el comisariado e incluso la crítica artística. Una visión poliédrica del arte a la que va añadiendo aún más caras con el paso del tiempo²¹⁴.

Su trabajo como artista, cimentado en el proceso escultórico, se centra en el análisis de las estructuras simbólicas de representación de la instrucción y el poder. Le interesa, a la hora de abordar el trabajo, desencadenar la desactivación de la monumentalidad. Esa tarea, que tiene que ver con la forma y la escritura, aparece en estructuras abiertas en las que recorrido, presentación y pieza se encuentran. Desde ahí, surge el registro de acciones concretas y la resolución de dispositivos de tipo formal.

Su trabajo se ha expuesto de forma individual en Artium, Nuble, Windsor Kulturgintza, Museo Guggenheim de Bilbao y el Centro Cultural Montehermoso, de ahí el por qué de estar metido entre los artistas de la Performance de Vizcaya.



Eduardo Hurtado. S/T. Técnica mixta. Medidas variables: una aproximación a la acción feminista. Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santander, 2011. Foto Zaida Salazar

Según sus propias palabras la Performance tiene que ver con el aislamiento de un gesto.

Su forma de plantear una Performance ha variado desde el enunciado, hasta llegar a una partitura.

"En el momento en el que el enunciado se pone en relación con otras cosas, o con otros enunciados, pasa a ser partitura, recorrer el espacio haciendo el pino, beber dos litros de agua y no sé qué; quiere decir que a lo mejor hay unos matices ahí que, entre algo aislado, un gesto aislado y una sucesión de gestos.

Para mí la acción tiene en realidad que ver con la escultura en el sentido de que el proceso de construcción en la escultura en sí mismo creo que tiene que ver con una acción, generar un elemento simbólico o producir un acto de levantamiento, es aislar algo, es enunciar algo. Y creo que cuando tú te colocas en la situación de producir escultura o generar forma, estás haciendo también acción, lo que pasa es que el resultado de esa acción es material y en el caso

²¹⁴ Eduardo Hurtado. (2014). Josedelafuente gallery. Disponible en: <http://josedelafuente.gallery/portfolio/eduardo-hurtado/> (fecha última visita 06/10/2015).

*de, vamos a decir una cosa performativa, el resultado es algo que no necesariamente tiene que ser material, sino que tiene que ver con el tiempo, con el espacio, con la presencia.*²¹⁵

En el 2006 hizo su primera Performance. Fue a raíz de un trabajo con Esther Ferrer cuando la Performance comenzó a coger más importancia en su trabajo. Fue una necesidad de su proceso vital, de su proceso de construcción como persona o como sujeto.

Le interesa la Performance más tradicional, aquella que remite a la cuestión formal o a elementos no discursivos, a la idea de tiempo, a la idea de espacio. No le interesan las performances argumentadas ni la narración.

Para Hurtado no hay compartimentos estancos, es todo una cosa más. La acción tiene mucho que ver en todos esos compartimentos, con lo cual muchos artistas de su generación trabajan con los registros, e incluso con restos que tienen que ver con el archivo. Carecen de una preocupación material, y si la hay, es secundaria. Lo que les importa es lo que están haciendo y cómo lo están haciendo, para finalizar con un resultado que quieren que funcione y se nombre por sí mismo.

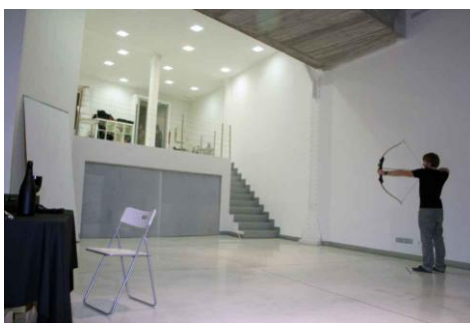
Una de sus preocupaciones es que el arte ha perdido influencia en lo social, considera que se trabaja con elementos que son extremadamente sofisticado desde el punto de vista teórico, crítico y reflexivo, y esto establece un alejamiento excesivo con la sociedad. Está seguro de que se hace show y por ello existe cierta distorsión en lo que él razona que es el trabajo del arte.

EDUARDO HURTADO PERFORMANCES

TÍTULO: ESPACIO ACCIÓN!

ACCIÓN!MAD 2010.

LUGAR Y FECHA: OFF LIMITS, Madrid. Noviembre 2010.



DESCRIPCIÓN

"La performance que se llevará a cabo dentro del festival Acción!Mad10 ha sido diseñada específicamente. Está basada en una partitura que se puede releer cambiando el ritmo, el tempo de acción o modificando las condiciones de partida. Pero siempre para la definición de un "tema" que se repite. El "tema" está definido por la ingestión de una cierta cantidad de

²¹⁵ López Landabaso, Patricia. *Conversaciones sobre performance*. Entrevista de Patricia López Landabaso a Eduardo Hurtado. Anexos pág. 519.

alcohol y sus efectos al disparar, con un arco, una flecha contra la pared del espacio en el que se realiza la acción."²¹⁶

TÍTULO: ¡POESÍACCIÓN!

TRES GENERACIONES DE PERFORMERS

LUGAR Y FECHA: Instituto Cervantes de Berlín. Julio de 2011.



DESCRIPCIÓN

El ciclo era de 9 performances. ¡POESÍACCIÓN! se enmarca dentro de la exposición comisariada por J.A. Sarmiento Escrituras en Libertad sobre poesía experimental en España y Latinoamérica durante el s. XX.

¡POESÍACCIÓN! pretende delinear las confluencias e intercambios entre la Poesía Experimental y el Arte de Acción a través de tres generaciones artísticas españolas y mostrar la manera peculiar de entender y practicar el arte de la Performance en España desde sus inicios hasta hoy.

Las tres generaciones fueron:

21/6/2011 – Esther Ferrer, Bartolomé Ferrando y J. M. Calleja.

28/6/2011 – Joan Casellas, Nieves Correa y Lucía Peiró.

05/7/2011 – Isabel León, Andrés Galeano y Eduardo Hurtado.

La acción propuesta consistía en llenar el cubo destinado a “los refrigerios de las inauguraciones” del Instituto Cervantes de Berlín mediante un único vaso de agua a base de un número indeterminado de paseos al baño. Finalmente, una vez lleno, se tomaba un vaso del cubo y se bebía. La acción concluía cuando se hacía imposible aguantar la orina y se limpiaba el espacio arrojando la totalidad del agua contenida en el cubo por encima.

²¹⁶ Hurtado, Eduardo. (4/7/2013). *Objetos sólidos*. Disponible en: <http://eduardohurtado.com/accion>

TÍTULO: S/T. TÉCNICA MIXTA.

Medidas variables: una aproximación a la acción feminista.

Festival Desvelarte.

LUGAR Y FECHA: Salón de plenos del Ayuntamiento de Santander, Septiembre de 2011.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Ante la invitación del festival DESVELARTE para realizar una ponencia sobre “Performance feminista y espacio público” se propone una revisión crítica de los conceptos “acción”, “feminismo” y “espacio público”. La ponencia es asumida como una conferencia-performance en la que se insertará un programa de acciones específicas sobre el salón de plenos del Ayuntamiento de Santander y sobre el discurso de la propia ponencia.

Entre las acciones programadas estaba limpiar con la lengua la mesa central del salón, beber con extrema violencia una botella de litro y medio de agua, medir el tiempo que duraba la conferencia, contar todas las cámaras y artefactos de seguridad de la sala, contar a todos los asistentes y, sobre la mesa del alcalde mear encima y esparcir la orina con el pantalón.



RIVAL. TRES ACCIONES SIN TÍTULO.

TÍTULO: SIN TÍTULO 1

SIN TÍTULO 2

SIN TÍTULO 3

LUGAR Y FECHA: Festival Abierto de Acción. La noche de los Museos de Cartagena, Murcia, mayo de 2012.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

El programa constará de tres acciones consecutivas de diferente duración, tendrá como hilo conductor el tema propuesto por la dirección del festival: la idea de rival. Las tres acciones, de forma independiente, conectarán con el concepto de enemigo, competición y enfrentamiento político y se ejecutarán en una plaza pública de Cartagena con la ayuda de un equipo de amplificación de sonido y una pelota de baloncesto.



La partitura de las tres acciones fue la siguiente:

SIN TÍTULO 1

(Cara al sol con la camisa nueva) Cara al sol con la camisa nueva (normal) Cara al sol con la camisa nueva (susurro) Cara al sol con la camisa nueva (mano derecha alzada) Cara al sol con la camisa nueva (mano izquierda alzada) Cara al sol con la camisa nueva (puño derecho alzado) Cara al sol con la camisa nueva (puño izquierdo alzado) Cara al sol con la camisa nueva (normal. mano en el corazón) Cara al sol con la camisa nueva (voz de macho) Cara al sol con la camisa nueva (voz afemenida) Cara al sol con la camisa nueva (falsete) Cara al sol con la camisa nueva (opera) Cara al sol con la camisa nueva (lírico) Cara al sol con la camisa nueva (gritando) Cara al sol con la camisa nueva (con un dedo en la boca) Cara al sol con la camisa nueva (con dos dedos en la boca) Cara al sol con la camisa nueva (tres dedos en la boca) Cara al sol con la camisa nueva (con el puño en la boca) Cara al sol con la camisa nueva (con las manos en las cintura) Cara al sol con la camisa nueva (con las manos en el culo) Cara al sol con la

camisa nueva (con las manos en los genitales) Cara al sol con la camisa nueva (sin camiseta)
Cara al sol con la camisa nueva (sin camiseta con el puño izquierdo en alto) Cara al sol con la
camisa nueva (sin camiseta con con la mano derecha alzada) Cara al sol con la camisa nueva
(sin camiseta en el suelo, boca arriba) Cara al sol con la camisa nueva (sin camiseta en el suelo,
boca abajo) Cara al sol con la camisa nueva (normal.con camiseta otra vez) Cara al sol con la
camisa nueva (berreando) Cara al sol con la camisa nueva (con los pantalones bajados) Cara al
sol con la camisa nueva (con las pantalones subidos otra vez) Cara al sol con la camisa nueva
(haciendo abdominales) Cara al sol con la camisa nueva (haciendo flexiones) Cara al sol con la
camisa nueva (corriendo estático) Cara al sol con la camisa nueva (andando) Cara al sol con la
camisa nueva (dando vueltas para un lado) Cara al sol con la camisa nueva (dando vueltas para
el otro lado) Cara al sol con la camisa nueva (con la pierna izquierda en alto) Cara al sol con la
camisa nueva (con la pierna derecha en alto) Cara al sol con la camisa nueva (haciendo el pino
puente) Cara al sol con la camisa nueva (voz 1. frotándome la nariz exageradamente) Cara al sol
con la camisa nueva (voz 2. los ojos cerrados) Cara al sol con la camisa nueva (voz 3. cara de
loco) Cara al sol con la camisa nueva (voz 4. mueca rara) Cara al sol con la camisa nueva (voz
5. los ojos bien abiertos) Cara al sol con la camisa nueva (con corte de mandas) Cara al sol con
la camisa nueva (con dos cortes de mandas) Cara al sol con la camisa nueva (con una sonrisa
forzada) Cara al sol con la camisa nueva (abrazándome a mí mismo) .

SIN TITULO 2 (Ejercicio específico sobre la plaza) Material: Un balón de baloncesto Se
empieza desde el escenario. Se lanza el balón arriba, se espera a que caiga, se recoge. Se vuelve
a lanzar. Marcar el perímetro de la plaza lanzando un balón de baloncesto al aire, dejándolo caer
y esperando a que caiga encima del performer. El balón puede botar, rebotar. No se puede
hablar. Sólo se marcará el perímetro de derecha a izquierda. Punto de salida, punto final.

SIN TÍTULO 3 (Lectura completa de la lista definitiva de candidatos del Partido Popular al
Congreso de los Diputados del Estado español en las elecciones de 2011 por provincias y orden
de adjudicación de escaños) Mariano Rajoy Soraya Sáenz de Santamaría Ana Mato Alberto
Ruiz Gallardón Miguel Arias Cañete Santiago Cervera Juan Carlos Vera Ignacio Astarloa
Beatriz Rodríguez-Salmones Cayetana Álvarez de Toledo Francisco José Villar Teófilo de Luis
María Teresa de Lara Carlos Aragonés Eva Durán Gabriel Elorriaga Carmen Álvarez Arenas
Mario Mingo María Luz Bajo Alfonso de Senillosa Antonio Erías Marta González Arsenio
Fernández de Mesa Tristana María Moraleja Joaquín María García Díez Jaime de Olano Vela
Olga Iglesia Fontal María Josefa Gómez Pallín Celso Luis Delgado Arce Guillermo Collarte
Rodríguez Ana Belén Vázquez Blanco Jackeline Elisabeth Fernández Ana María Pastor Julián
Irene Garrido Valenzuela Paz Lago Martínez Telmo Martín González Mercedes Fernández
Ovidio Sánchez María del Carmen Rodríguez María de los Ángeles Fernández Fátima Báñez
Juan Carlos Lagares Carmelo Romero Antonia Moreno Elvira Rodríguez Gabino Puche Miguel
Sánchez José Juan Sánchez Celia Villalobos Juan Manuel Moreno Margarita del Cid Carolina
España Cristóbal Montoro Ricardo Tarno María Eugenia Romero Juan Manuel Albendea Silvia
Heredía Miguel Ángel Arauz Ana Hermoso Rosario García Teófila Martínez José Ignacio
Landaluce Aurelio Romero Felicidad Rodríguez Alfonso Candón Inmaculada Olivero
Auxiliadora Izquierdo Ernesto Marín Federico Cabello Rafael Merino Fernando López María
del Carmen Míngorance María Isabel Medina Eva María Cobos Concepción de Santa Ana
Pablo García Eugenio Nasarre José Miguel Castillo Ana Vanesa García María Angustias
Maldonado Francisco Pertíñez Rafael Hernando Juan José Matarí Carmen Navarro Jesús
Caicedo Julia Ibáñez Francisco Gutiérrez Sebastián González Vázquez Pablo Casado Antonia
Pedraza Dueñas Juan Carlos Aparicio Pérez Sandra Moneo Díez Gema Conde Martínez José
Máximo López Vilaboa Alfredo Prada Presa Eduardo Fernández García María Aránzazu
Miguélez Pariente Pedro Vicente Sánchez García María Milagros Gordaliza Ignacio Cosidó
Gutiérrez Celinda Sánchez García Enrique Martín Rodríguez Gonzalo Robles Orozco J.
Antonio Bermúdez de Castro María Jesús Moro Almaraz María Teresea Cobaleda Beatriz
Escudero Berzal Pedro Gómez de la Serna Sara Dueñas Herranz Jesús Posada Moreno María
Pérez Santabárbara Miguel Ángel Cortés Martín Tomás Burgos Gallego Arenales Serrano

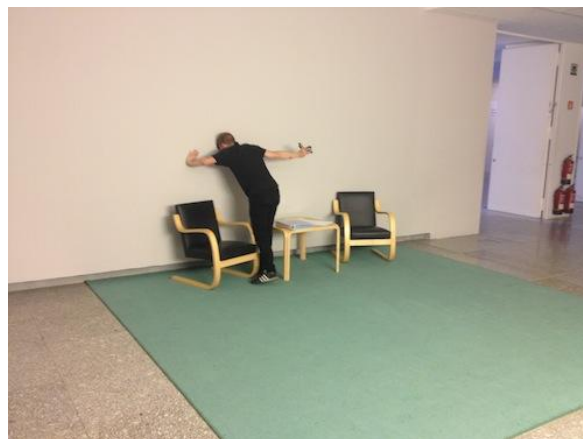
Arguello Idelfonso Pastor González Myriam Martín Frutos Antonio Vázquez Jiménez Víctor Calvo-Sotelo María Teresa Martín Pozo Maravillas Falcón Dacal Álvaro María Nadal Belda Francisco Molinero Hoyos Irene Moreno Felipe Rosa María Romero Sánchez María del Carmen Quintanilla José Alberto Martín-Toledano Luis Maldonado Cristina Molina Ciudad María Jesús Bonilla José María Beneyto Pérez Carlos Alberto Algaba Soler Antonio Román Jasanada Ramón Aguirre Rodríguez Encarnación Jiménez Mínguez Arturo García-Tizón López Agustín Conde Bajén Francisco Vañó Ferre Rocío López Fonzález Sonia María Gómez Fernández Remedios Gordo Hernández Teresa Angulo Romero Alejandro Ramírez del Molino Bibiano Serrano Calurano Gemán Augusto López Iglesias María Piedraescrita María Cristina Suárez Bárcena Carlos Javier Floriano Corrales Rafael Rodríguez Ponga Concepción González Paloma López González Alfonso Alonso Aranegui Marcelino Oreja Arburúa Mari Carmen López de Ocariz López de Munain Ana Salazar Aguayo José Eugenio Azpiroz Vuillar Juana Bengoechea Estrade Borja Semper Pascual Jose María Murgiondo Casal María Luz Anglada González Laura Martín Garrido Leopoldo Barreda de los Ríos Marisa Arrúe Bergareche Carlos Olazabal Estecha Juano Gaztañazatorre Urizar Amaya Fernández Angulo Beatriz Calvo Fernández Pilar Rodríguez Echevarría Antonio Basagoiti Pastor Federico Trillo-Figueroa Gerardo Camps Devesa Macarena Montesinos Mario Flores Lanuza Miriam Guadalupe Blasco Soto Santiago Martínez Rodríguez Manuel Cervera Andrea Fabra Fernández María Ascensión Figueres Fernando Vicente Castelló Manuel Ibáñez Jimeno Esteban González Pons Belén Juste Picón Ignacio Gil Lázaro Marta Torrado de Castro Rubén Moreno Palanques Belén Hoyo Juliá Blanca Puyuelo Manuel Mora Antonio Javier Belzuz Carlos Enrique Muñoz Santiago Lanzuela Cristina Baquero Eloy Suárez Baudilio Tomé Ramón Moreno Pilar Cortés Sara Cobos Miguel Ramis Enrique Fajarnés Juan Carlos Grau Isabel Borrego Mariona Ares José Manuel Soria Matilde Pastora Asián Guillermo Carlos Mariscal Celia Alberto Pérez Francisco Domingo Cabrera Pablo Matos Agueda Fumero Ernesto Aguiar Manuel Luis Torres Carlos Salvador José Pérez Lapazarán María del Pilar Barreiro Vicente Martínez-Pujalte Andrés José Ayala Jaime García-Legaz María Ascensión Carreño Antonio Gutiérrez Conrado Escobar María Concepción Bravo Juan Antonio Abad Francisco Márquez Ana María Madrazo José María Lasalle María Jesús Susinos Jorge Fernández Díaz Jorge Moragas Angeles Esteller José Luis Ayllón Dolors Montserrat Antonio Gallego Daniel Serrano Josep Enric i Milló Concepción Veray Manel Escobar José Ignacio Llorens Inmaculada Manso Alejandro Fernández Joan Bertomeu Carme Cross.

TÍTULO: COUNCEAL FROM YOUR EYES III

CFYIII: Objetos Sólidos

LUGAR Y FECHA: Espacio Práxis – Museo Artium de Vitoria, 4 de julio de 2013.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

Conceal From Your Eyes (Con los ojos cerrados) es un proyecto de Eduardo García Nieto que trata de analizar las formas de ocultación y visibilidad en la sociedad contemporánea, cómo se administra la información y qué implicaciones políticas, sociales y económicas tiene esta administración. En ese sentido, García Nieto trata de poner de manifiesto cómo el individuo, en general, ha sometido, voluntaria o involuntariamente, su propia privacidad a un exceso de exposición pública y cómo, paradójicamente, en una sociedad que puede acceder a un volumen y un tipo de información inimaginable hace pocos años, sigue habiendo ámbitos que le afectan decisivamente y cuyos mecanismos internos permanecen ocultos.

TÍTULO: EL ARTE SIEMPRE ES PÚBLICO

LUGAR Y FECHA: Aula PB5 de la Facultat de Magisteri, 14 de octubre de 2013.

Inauguración de Art Públic / Universitat Pública

DURACIÓN: No consta.

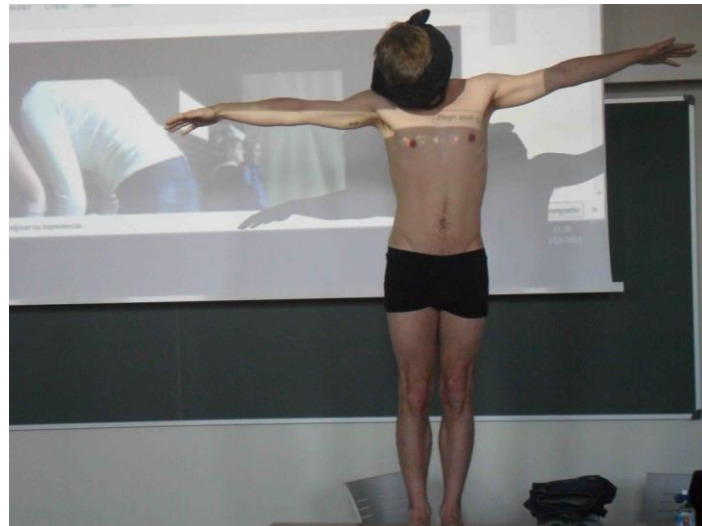
DESCRIPCIÓN

Es una conferencia- performance.

A Eduardo Hurtado el arte le confunde. “*Me harta, pero me pone mucho*”. El hartazgo lo manifestó mediante la presentación de un video de 14 minutos que dijo ser el “*registro de una acción en lo real*”. Esa acción, en plano fijo, recogía el arduo proceso de elaboración de un moño, con el que una madre preparaba a su hija de cara a una actividad de gimnasia rítmica. La niña se dejaba hacer, como el espectador se dejaba llevar por la evidente crítica contra la “manipulación” femenina. Acto seguido, Eduardo Hurtado se fue quitando la ropa hasta quedarse en calzoncillos y con los ojos vendados con su propia camiseta. Subido a la mesa donde daba la conferencia, Performance, representación, fue desplegando una serie de posturas reveladoras de su confuso estado de ánimo.



Vídeo de Eduardo Hurtado en el que una madre hace un moño a su hija. La confección del moño es de alrededor de 15 minutos.



Eduardo Hurtado subido a la mesa de conferencia desplegando una serie de posturas reveladoras de su confuso estado de ánimo.

"Lo fragmentario es más interesante que lo terminado", afirmó luego, una vez recobrada la postura de conferenciante vestido. "La idea de permanencia me asusta", agregó después. Y entre lo fragmentario, efímero, agotado y estimulante discurso en torno a la función del arte (*"que yo no tengo claro"*), Eduardo Hurtado fue mostrando, a base de pinceladas de su trabajo, los universos paralelos en los que se mueve: el universo de un *"sistema del arte que me agota"*, y el universo del arte como *"proceso de construcción del sujeto"*. Un arte, éste sí con *"capacidad de movilizar al sujeto"*, desgajado del conjunto del sistema del arte que dice tenerle agotado.

Lo que pretende decirnos Eduardo Hurtado con su conferencia Performance es que el mercado del arte nos agota porque lo vivimos como una ficción, una impostura, un eslabón más de la larga cadena con la que el sistema (palabra que repitió Hurtado a lo largo de su conferencia Performance) nos aprisiona en la jaula de su lenguaje mecanicista. He ahí, tirando del hilo, el simulacro, la mascarada de lo social que denunció Nietzsche, y al que siguieron después los

numerosos imitadores del relativismo posmoderno. Desencantados, incluso “hartos” de esa mascarada, que partiendo del sistema del arte se extiende a la representación política y al universo de la economía salvaje, al sujeto contemporáneo parece no quedarle más salida, a tenor de lo expuesto por Eduardo Hurtado, que la "*resistencia*" y el "*ser un peligro cuestionándolo todo*".

De nuevo, la encrucijada, la confusión, la grieta, el laberinto, la jaula del lenguaje. Porque si lo cuestionamos todo, también cabe cuestionar el propio discurso con el que Eduardo Hurtado inauguró la XVI edición de Art Públic / Universitat Pública, bajo el título de ‘El arte siempre es público’. Y si nos resistimos, también cabe resistirse a sus palabras, volviéndonos impermeables a su demanda de intervención social para cambiar el mundo. Si resultó hartó elocuente la conferencia Performance de Eduardo Hurtado, de ahí su enorme interés, fue por la doblez de su discurso: la realidad revelada como burda manipulación y, por contraste, el gesto radical de un cuerpo soliviantado por la mascarada en que se inscribe su experiencia. Así arrancó en el Campus de Tarongers Art Públic / Universitat Pública, con un acto sin duda acorde con su filosofía: la de mostrar públicamente los diversos malestares de nuestra sociedad.²¹⁷

²¹⁷ Torres, Salva. (2015). *Eduardo Torres en la jaula del arte*. MAKMA Revista de artes visuales y cultura contemporánea. Disponible en: <http://www.makma.net/eduardo-hurtado-en-la-jaula-del-arte/>

3.2.1.13. Patricia López Landabaso.

Bilbao, 1972.



Patricia López Landabaso estudió Bellas Artes con dos especialidades: audiovisuales y pintura. Entró en el mundo de la Performance queriendo contar algo que ella sentía y realizó su primera Performance *La Locura*.

Para ella, la Performance es una forma de expresión artística que forma parte de la historia del arte contemporáneo, y constituye lo más efímero del arte, por lo que en muchas ocasiones no queda constancia en su totalidad. Generalmente, la Performance es irreplicable por su propia forma de ser concebida y realizada, y todo esto tiene la culpa de que ella realice performances en determinados momentos; no le basta solo con la pintura.

Le gusta que la Performance sea eficiente e imprecisa, y por eso mismo cree que no se deja coger del todo. Piensa que lo mejor que tiene la Performance es que lo que se contempla mientras ocurre, se queda metido en el interior de cada uno, generando diferentes sensaciones que permanecerán. Según cree, la Performance se nos muestra como una experiencia diferente que perturba el orden de la experiencia cotidiana.

Realiza performances para ver de otra manera, para verse de otra manera y para hacer ver de otra manera. Quiere que el público experimente de otra forma, para que recupere en lo cotidiano, esa sensibilidad que normalmente no se aplica, porque siempre hay otro modo de ver, de estar y de sentir.

Patricia siempre considera que el arte, y como no, la Performance, usa la fuerza para expresar, para alterar, para extraer sensibilidad, y no impone nunca nada. Así como la violencia impone un único punto de vista, el arte separa, distorsiona, pero siempre para abrir el marco de posibilidades, nunca para cerrarlo. Lo de que el arte funciona por placer del artista o del espectador, no se sostiene en su pensamiento.

Patricia realiza performances donde reflexiona sobre aspectos de su autobiografía e identidad femenina. Toda su obra parte de sí misma.

Las últimas performances que ha realizado van relacionadas con el amor o con lo que se entiende que es el amor (o lo que damos por hecho que es el amor).

El espectador se convierte también en el organizador de sus impulsos y de su experiencia estética. Trabaja con sus propios miedos, sus deseos y complejos. Trabaja con su vulnerabilidad. Esto le lleva a emplear su intimidad y la fragilidad de sus inseguridades identitarias, aforadas de

sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, ser odiados. Las complejas relaciones entre hombres y mujeres es un tema que no para de utilizar en sus performances. Todas estas obras giran en torno a la misma temática de la pesadilla del abandono, del fracaso y el dolor de no ser amado.

Sus obras no siguen una estructura narrativa, ni una progresión lineal, se construyen como obras individuales, como experiencias específicas de la vida. Son como una especie de collage hecho de fragmentos que dan lugar a una unidad.

Patricia acerca de sus performances sobre la cultura de los sentimientos y del amor dice:

"Todas mis obras tienen que ver con el amor, la tristeza, la soledad, el dolor, la memoria y el olvido. Con llorar, reír, gritar. No me interesa representar el amor, me interesa crear momentos amorosos.

Se trata de un momento en el que se activa lo que tú sientes con lo que no está bien visto. Lo que tú piensas con lo que está aceptado o no aceptado íntegramente en esta sociedad.

Siempre que hago una obra es aquí y ahora, y no hay ni antes ni después. Todo lo que ocurre, es la obra."

PATRICIA LÓPEZ LANDABASO. PERFORMANCES

TÍTULO: LA LOCURA

LUGAR Y FECHA: Universidad del País Vasco, facultad de Bellas Artes, 1994.

Sala Rekalde Area 2, Bilbao, enero de 1996.

DURACIÓN: 5 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN



En una habitación forrada de amarillo, hay un balde amarillo, y en su interior, barro. Todo es amarillo.

Patricia se encuentra acucillada en una de las esquinas de la habitación con un vestido amarillo que simula una camisa de fuerza, las mangas del vestido van atadas por la espalda.

Empieza a sonar la música.

Se levanta con cara asustada, mira a su alrededor y comienza a gritar.

Consigue soltar la camisa y sus manos quedan libres.

Coge barro del balde amarillo y embadurna el amarillo de su vestido, de las paredes y demás; a su vez grita con mucha fuerza un particular “NO”.

TÍTULO: A VOSOTROS TAMBIÉN OS COMERÁN LOS GUSANOS

SONIDO: música del grupo Sepultura.

LUGAR Y FECHA: Facultad de Bellas Artes de Leioa, Bilbao, diciembre de 1996.

DURACIÓN: 3 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Patricia aparece atada por los tobillos con unas cuerdas que a su vez van atadas al techo del recinto donde desarrollo la acción. Su cuerpo cae inerte en el espacio. En su sexo van colocados distintos gusanos mientras comienza a sonar una música en la que se encuentra añadida la voz de la performer diciendo en diferentes tonos de voz: “*A vosotros también os comerán los gusanos*”.



TÍTULO: EL PINTOR Y LA MODELO

SONIDO: Mezcla sonora, La Cabalgata de las Valquirias.

LUGAR Y FECHA: Polideportivo de la Universidad de Burgos, marzo de 1999.

DURACIÓN: 14 minutos.

En el año 97 se forma el grupo INTER-MEDIO formado por Diego Movilla, Javier Soto, Ismael Iglesias y Patricia López Landabaso.

Realizan performances.

DESCRIPCIÓN

Comienza a oírse una música mientras cuatro personas desnudas, entre ellas Patricia como integrante del grupo, se acercan al escenario.

En el escenario hay colgada una tela de 400x200 cm., en la que empiezan a pintar. Pintan gente, esa gente son ellos mismos, mientras la música suena y la gente observa.



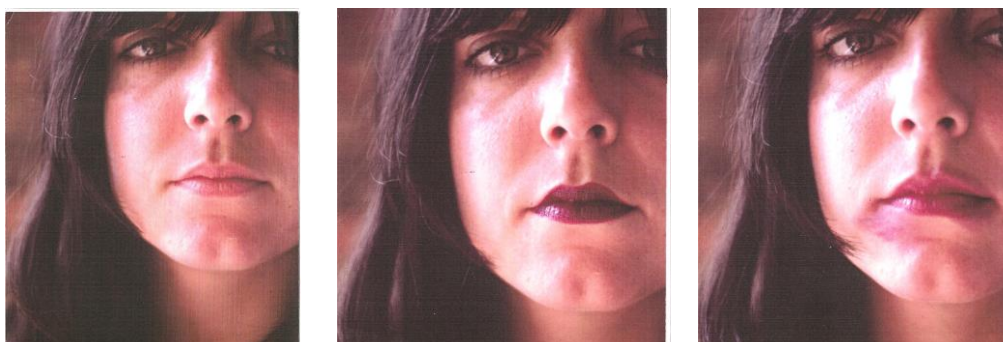
TÍTULO: SHE IS HERE XXX

LUGAR Y FECHA: Sala de reuniones de la Facultad de Bellas Artes de Leioa. Bilbao, marzo de 1999.

DURACION: 4 minutos.

SONIDO: I am a paranoic de Garvage.

Acompañantes: Javier Soto y Diego Movilla.



DESCRIPCIÓN

Patricia aparece de pie frente a una mesa de reuniones donde se encuentran sentados los espectadores. Detrás de ella hay un plástico transparente que cuelga del techo y en él hay pintadas unas amapolas. Además hay dos hombres, uno a cada lado del plástico. La performer comienza a leer un texto:

No había errores, sólo había actos extraños.

Estaba dotada de facultad para la cólera, para esas cóleras ciegas, asesinas que no se han visto en nadie salvo en los hermanos, las hermanas, las madres.

Nunca se decía nada.

Había envejecido. Lo advertía de repente. Se daba cuenta.

El cielo estaba rojo como una amapola. Él le había regalado flores rojas. ParO un día en el arcén y se dedicó a recoger amapolas solamente para ella.

Ella renegaba del tiempo, se sentía como una sucia pintada en la pared.

Ella tenía el pelo largo, muy largo, larguísimo.

Ella tenía el pelo negro, muy negro, negrísimo.

Aunque perdía la razón cuando de su corazón salían colores, si las cosas salían bien las cosas eran de color blanco. Solía no respirar para no hacer ruido y no conocía aquel lugar; aunque tenía la sensación de haber estado allí antes ya.

Un día la mañana le contó que ella estaba loca por él. La tarde no le dijo nada y la noche ni siquiera le miró a la cara.

Ella le cedía a él su vida entera porque para qué quería todo si todo le sentaba mal.

Cuando se lo encontraba por la calle siempre paraba a hablar con él, pero la locura iba a por ella y lo que decían sus ojos lo desmentían sus labios.

Seguía buscando a alguien para cantar.

Sabía algo. Sabía que no eran los vestidos lo que hacía a las mujeres más o menos hermosas, sabía que el problema estaba en otra parte. No sabía dónde pero sabía que no estaba donde las mujeres creían.

Parecía lo que quería parecer, incluso hermosa si eso es lo que querían que fuese, hermosa o bonita.

O nada, o dormir, o morir.

Eran extraños los caminos del corazón. Uno podía pasar años habituado a una pérdida, resignado, y después, con un pensamiento casual, el dolor volvía a la superficie, agudo y desnudo como una herida reciente.

Aquel día anocheceía y muy queda contra su boca se había hablado. Se dijo que toda su vida recordaría aquella tarde, incluso cuando hubiera olvidado su rostro, su nombre.

Una vez que acaba de leer se dedica a mirar uno por uno a los asistentes. Les mira a los ojos y niega con la cabeza. Permanece seria.

Comienza a sonar la música, se da la vuelta y mira el plástico con las amapolas. Vuelve y de nuevo niega con la cabeza mirando uno a uno a los espectadores.

Se pinta los labios. Se acerca a donde uno de los hombres y empieza a besarle. El carmín se expande por su cara y por la de él.

Se vuelve y otra vez niega con la cabeza mirando a los espectadores uno a uno.

Se acerca al plástico con un spray rojo y escribe sobre él: SHE WAS.

Vuelve a pintarse los labios y se acerca donde el segundo hombre y comienza a besarle. El carmín se expande de nuevo por su cara y por la de él.

Patricia se da la vuelta y mirando uno a uno a los espectadores niega con la cabeza. Se acerca al plástico con el spray y escribe: HERE XXX.

Mira a cada hombre y después al plástico; lo arranca. Finaliza la música.

Sobre la mesa cada uno de los asistentes se encuentra un papel con un trocito de cielo y la frase: SHE WAS HERE XXX.

TÍTULO: ACCION INTER-MEDIO

LUGAR Y FECHA: puente de Londres, agosto de 1999.

DURACIÓN: 3 horas aprox.

Características: (operación marketing) publicidad inter-medio.

El 24 de agosto se acuerda llevar a cabo una Performance desde los cuatro puntos diferentes en que los cuatro componentes del grupo INTER-MEDIO se encuentran. Cada uno de ellos decide qué hacer. Patricia se encuentra en Londres.



DESCRIPCIÓN

A la hora punta la performer se presenta en el puente de Londres con un vestido fabricado con tela de lienzo. Este vestido, en la parte delantera y en vertical lleva inscrito el nombre del grupo INTER-MEDIO, y en la parte posterior lleva cosido un trozo de plástico que deja ver su culo. En mitad del puente coloca una pancarta de 10 metros en la que aparecían tres culos azules y uno rosa, el logotipo de Inter-Medio. La pancarta los anuncia como grupo:

WE ARE A GROUP OF ARTISTS FROM SPAIN.

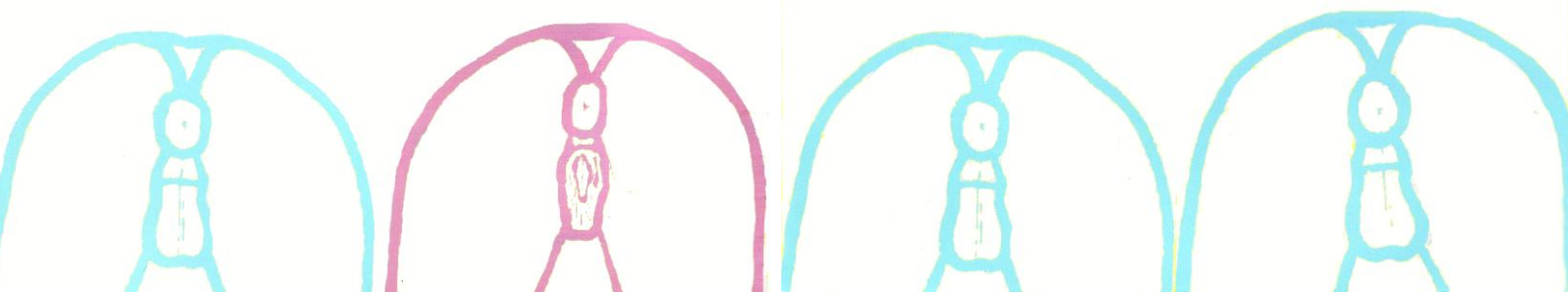
WE ARE THREE BLUE ASSES & A PINK ONE WHICH IS MINE.

FOR FURTHER INFORMATION PLEASE WRITE TO US AT:

INTER-MEDIO

C/LUIS LOPEZ OSES 2-2ª

48930 LAS ARENAS. SPAIN



Mientras iba pasando la gente, observando la pancarta ella reparte panfletos rosas.



TÍTULO: INTENCIÓN

LUGAR Y FECHA: Gran Vía, Bilbao, octubre de 1999.

DURACIÓN: 20 minutos.

Características: Inter-Medio da algunas pautas de su actuación en la sociedad.



DESCRIPCIÓN

Los cuatro componentes del grupo, entre ellos Patricia, se dirigen al centro de la ciudad cargados con sillas y panfletos para repartir.

Llegan a un semáforo muy céntrico de Bilbao y cuando el mismo se pone en verde para el paso de los peatones, ellos se sientan a lo ancho de la carretera a repartir los panfletos que habla de sus intenciones como grupo.

TÍTULO: MULTIPLICARSE.

LUGAR: Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela, 28 de marzo de 2001.

DURACIÓN: 95 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

A un grupo de personas que se dedican al arte de acción se les propone llevar a cabo una performance con la idea de la difusión. Todos realizan su Performance antes que Patricia, de forma que cada vez que cada uno de ellos realiza su Performance, ella va dejando parte de su ropa en esos diferentes sitios llegando a quedarme desnuda.

Es su turno y comienza la segunda parte de su acción, que se trata de recoger todo lo que he ido dejando hasta recuperarlo del todo. Habiendo habido gente que realiza sus acciones fuera del museo, sale de él a recuperar las prendas.



TÍTULO: RELACIONES PERSONALES

SONIDO: Rachmaninof, concierto para piano No.3 y diferentes sonidos según lo que se esté haciendo en cada momento.

LUGAR Y FECHA: Taller de pintura, Madrid, octubre de 2002.

DURACIÓN: 16 minutos.

DESCRIPCIÓN

Un año antes de llevar a cabo la performance Patricia envía una carta, como la que se presenta, a unas 100 personas que le conocen, unas más, otras menos.

Boadilla del Monte, a 30 de Agosto de 2001.

Te envío esta carta para pedirte que me ayudes.

Voy a comenzar un nuevo proyecto pictórico titulado “Relaciones Personales”. El trabajo trata de reflejar la opinión que tienen de mí las personas que me conocen, la imagen que proyecto de mí misma hacia fuera.

Lo que necesito para poder desarrollar el proyecto es conocer tu propia opinión sobre mí. No quiero que lo que digas de mí sea necesariamente bueno, sino que sea tu opinión verdadera. Tampoco tiene importancia el grado de intimidad que hayamos tenido o tengamos, lo único importante es que me conozcas. De alguna manera, me gustaría contar con el comentario que harías a una tercera persona sobre mí –siempre que sea un comentario sincero.

Creo que si entro en más detalles podría condicionar o limitar tu respuesta. Como puedes ver, cualquier punto de vista será válido. Así mismo, puedes extenderte tanto o tan poco como quieras en tu comentario, y darle el tono que prefieras.

Una vez que tenga tu opinión y la del resto de las personas, las transmitiré sin ningún tipo de censura ni modificación. Todas las ideas recibidas serán plasmadas de una forma pictórica, performática, o de la manera que crea que se adapta mejor a las opiniones que se hayan dado.

En el caso de que la expresión de las ideas se plasme en una acción, ésta se llevaría a cabo en el lugar desde donde se haya recibido la carta, teniendo siempre en cuenta el azar y el cambio de pareceres.

Como soy consciente de que el anonimato es importante para que tu opinión sea totalmente verdadera y completa, no es necesario que te identifiques ni firmes tu carta.

Muchísimas gracias de antemano por tu colaboración, espero que nos veamos muy pronto.

Recibe alrededor de un 25% de respuestas y con ellas se decide un año después a realizar la siguiente Performance.

Comienza a sonar una música que inicia cuando un hombre del público enciende el lector de CD-s. Patricia lo primero que hace es apagar el cassette. Seguido comienza (varias veces) a encender y apagar una bombilla que se encuentra encima de su cabeza y dice:

- Toda luz necesita la oscuridad para apreciarse.

(Todas estas frases que se pronuncian a lo largo de la Performance se cogen de las cartas recibidas).

Se da la vuelta y de espaldas a la gente se miro en espejos de mano en los cuales se refleja ella y los espectadores. Uno a uno los va rompiendo contra el suelo.

Mientras tanto la música se va encendiendo y ella cada vez que se enciende acude a apagarla.



Va tomando pañuelos con la mirada baja y me los acerca a los ojos. Este gesto lo hace con 100 pañuelos. La música que sonaba y ella misma apagaba comienza a ser tarareada por ella, mientras con las manos deshace varias cebollas.

Coge un cuaderno y lee:

- Ideas claras.
- Poco dada a hacer las cosas por compromiso.
- Chula. Coqueta. Mujer.
- Puede pasar de la risa al llanto en cuestión de segundos. Es capaz de decirte la mayor de las burradas y arrepentirse antes de haber acabado.
- Lo imprevisto entra y sale de su vida.
- Acto de intimidad realizado ante “extraños”.
- Tú quieres con pasión y desprecias con pasión.
- No imita a nadie.
- Centro de atención.
- No tienes término medio.
- La de los ojos grandes.
- Tu solicitud: Pides ayuda!!!
- El viento que no destruye.
- Atrevida.



- Se me va la vida por las esquinas.

Se me va la vida por tus esquinas.

Eres tú vista desde mí.

Eres mi más dolorosa complementariedad.

Eres mi espejo desde el lado oscuro.

Te defino desde mí, ¡qué estupidez!, no se puede describir lo que llevas dentro desde fuera.

Y luego quedaré sólo. Y eso también serás tú.

- Qué egocéntricos son estos artistas.

- Patricia es egoísta. Le gusta destacar de entre los demás y llamar la atención.

- Extremista.

- Nada vulgar.

- Soy orgullosa.

- Soy dominante.

- Soy acaparadora de miradas.

- Soy envidiosa.

- Soy egocéntrica.

- Soy esclava de querer ser el centro de las atenciones.

- Soy poco humilde.

- Soy poco paciente.

- Soy poco hábil y poco diplomática.

- Soy crítica con los demás.

- Soy poco autocrítica.

- Soy dura con los demás pero autocomplaciente conmigo misma.

- Soy capaz de pedir a los demás que no sean controladores, que sean ordenados, que no sean críticos, que no sean infieles, que no sean celosos, que me quieran incondicionalmente, que no tengan miedo de sí mismos, que sean sinceros, aún cuando no soy capaz de exigir lo mismo a mí misma.

TÍTULO: PAISAJE NATURAL.PAISAJE HUMANO

LUGAR Y FECHA: Teñido de árbol: Sant Pere de Vilamajor, Barcelona.

Teñido de cuerpo: Centro de Arte Contemporáneo La Rectoría,
Barcelona, 27 de julio de 2007.

DURACIÓN: Teñido de árbol: 4 horas. Teñido de cuerpo: 24 minutos.

DESCRIPCIÓN

A las 9 de la mañana Patricia López Landabaso llega al lado de un árbol y forra el suelo de su alrededor con papel.

Se sube a una grúa provista de gran cantidad de pigmento naranja y vestida con un mono blanco. Comenzando desde la copa del árbol, un ciprés empieza a distribuir el pigmento por sus diferentes ramas.

Una vez cubierto todo el árbol concluye la primera acción.

A la tarde se convoca a diferentes personas, que ya son conscientes de que el ciprés ha sido teñido, a presenciar la acción que está directamente relacionada con el árbol.

La performer se presenta desnuda en la sala de exposiciones siguiendo a su ayudante. Él va vestido con un mono blanco. En la sala hay una especie de ducha debajo de la cual se colocó. Su ayudante coge pigmento naranja y comienza a teñir el cuerpo de Patricia. Una vez teñido se conectan unos ventiladores dirigidos a su cuerpo. Más tarde comienza a caer agua sobre su cuerpo.





TÍTULO: INQUEBRANTABLE E INSUMERGIBLE

LUGAR Y FECHA: Boadilla del Monte, Madrid, noviembre 2014.

DURACIÓN: 45 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

«Esta acción es para ti.

Sin ti, mi vida sería silencio.

Te deseo».



Con estas palabras comienza la Performance de la serie *Y un día conocerás a un hombre maravilloso y tendrás tu final feliz*.

Un balcón en el que aparece la artista y cuelga una lona que dice: «TE DESEO».

La artista abre una botella de vino La Malkerida y se sirve una copa de vino con la cual brinda mirando hacia el exterior del balcón. Bebe el vino servido y comienza a recitar frases relacionadas con el amor mientras se va sirviendo vino y bebe.

TÍTULO: TIERRA BENDITA DE AMOR

LUGAR Y FECHA: Valdilecha, Valle Escogido, Madrid, 23 de mayo de 2015.

DURACIÓN: 48 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

La performer aparece en una campa llena de malas hierbas y con un spray rosa dibuja un corazón de gran dimensión. Ella va con un vestido rojo deñido y unos zapatos rojos con un gran tacón. Con una pala escarba y recoge la tierra de dentro del corazón dibujado para ser depositada en una carretilla, que cuando esta se encuentra llena, vuelca la tierra a un lado hasta ir formando una pequeña montaña. No importa que en esos lugares de tierra haya piedras, hierba o plantas, recoge todo y lo amontona.



Una vez recogida toda la tierra, hierbas y piedras que se encontraban dentro del corazón dibujado en rosa, la performer coloca una placa con una inscripción donde se lee la palabra: «AMOR».

TÍTULO: LLEVO PISTOLA

LUGAR Y FECHA: Glorieta Pirámides, Madrid, 29 de julio de 2015.

DURACIÓN: 1 noche.

DESCRIPCIÓN

Patricia aparece saliendo de una furgoneta vestida con un camisón de novia.



Saca de la furgoneta, con ayuda, una cama con sus sábanas y su edredón. La coloca en medio de la rotonda. Se acuesta y se duerme hasta la mañana siguiente, que recoge todo y se marcha.

3.2.2. La Performance en Álava.

La interdisciplinariedad es la tónica general en Álava, aunque cabe reconocer en alguno de estos artistas la predominancia de alguna de las disciplinas “clásicas”, como la danza en Idoia Zabaleta o la escultura en Elena Aitzkoa. Salvo el grupo SEAC todos/as son artistas que desarrollan sus acciones individualmente.

¿Existen elementos comunes a todos ellos en el campo de la Performance? Pues la pregunta tiene una respuesta al menos complicada. Desde luego, podemos resaltar cuestiones más bien obvias cuando hablamos de performers, en cuanto que todos comparten las cuestiones básicas de la Performance: la presencia del cuerpo del artista, cierto grado de antiinstitucionalismo, desprecio por el mercantilismo que rodea al arte, la importancia del proceso más que la del objeto final...

Pero al margen de esto, podemos encontrar algunas conexiones (o diferenciaciones) entre ellos. Vemos, por ejemplo, que hay una clara afinidad entre IMANOL MARRODÁN (Deusto, 1964) y el grupo SEAC en cuanto que los dos muestran una posición de enfrentamiento a las instituciones. El primero, a través de algunas acciones de protesta, ha conseguido que el Artium haya retirado una obra suya, *¿Vienes conmigo?*, como protesta por la falta de compromiso del museo en la proyección de futuros artistas. Asimismo ha renunciado a la autoría de una escultura fuente situada en Vitoria por desavenencias con el Ayuntamiento debido al cambio de emplazamiento de la obra. SEAC, por su parte prefería mantenerse fuera del circuito comercial, denunciando la falta de una verdadera política cultural, denunciando el carácter mercantil que se reserva al arte, el “*tanto vendes, tanto vales*”, que hace de él una colección de objetos decorativos de grandísimo valor pecuniario.

También comparten un interés por la promoción del arte y preocupación por la difusión, por la creación de circuitos, por la disolución de las disciplinas, por la confusión de soportes y sobre todo por la posibilidad de mantener una charla con al menos todo el mundo. IMANOL MARRODAN quiere llegar a cuanta más gente mejor y, para ello, utiliza la plataforma Exitmail de comunicación cultural, para que quede una clara constancia de sus acciones y también promueve a jóvenes artistas emergentes en la Galería Blanca Soto, de Madrid. Con el mismo objetivo de llegar a un público lo más amplio posible SEAC realizaba un trabajo auto gestionado, editando sus propias publicaciones, trabajando en red, colaborando y pidiendo colaboraciones en una pequeña, pero activa, constelación que se situaba en la ruta de lo alternativo.

Considerando este último punto, también IDOIA ZABALETA (Vitoria, 1970), a pesar de que se centra en la danza, comparte este interés promocional. Desde Moare Danza se dedica a la divulgación y enseñanza de la danza, funcionando como una pequeña estructura de producción de encuentros entre creadores interesados en el cuerpo como lugar de práctica y reflexión. También en 2008 articula el espacio de reflexión Azala, en el que han trabajado Inazio Escudero, Itziar Okariz y Elena Aitzkoa entre muchos otros artistas

IÑAKI LARRIMBE (Vitoria, 1967) es un artista más cercano al happening, dado que cuenta con la participación del público en sus acciones, diluyendo así la autoría. Desde la ironía y el humor, hace un arte relacional y de contexto, centrándose en llamar a la reflexión sobre el llamado turismo cultural y el papel de los museos. Desarrolla sus acciones sirviéndose de objetos para llevar al público a nuevas formas de percepción y de comportamiento, generando así riqueza cultural. El “*qué*” y el “*cómo*” son los pilares que estructuran su obra, pues según él mismo comenta, lo que hace es poner en relación cosas, y dentro de esas cosas también está la gente. El crítico Peio Aguirre lo califica de *agitador cultural* que ha decidido *jugar a inscribirse dentro de aquellos mecanismos (como aceite agregado a la máquina) contra los que diariamente se lucha*”.

Este interés por el espacio público que muestra IÑAKI LARRIMBE es compartido en cierta forma por ELENA AITZKOA (Apodaka, 1984), que busca inspiración por la ciudad, aunque sin mostrar ese interés por interactuar con el público. Esta es, junto a IDOIA ZABALETA, una artista para la que alguna de las disciplinas tradicionales tiene más peso en sus acciones. Sobre todo influida por la escultura, necesita de la Performance para dar por concluido un sentir o una sensación difícil de explicar. Según ella, *"el proceso de creación era un continuo hacer y deshacer, por lo que todo quedaba dentro del bulto y no se podían ver las acciones y los recorridos"* y por ello de alguna forma decide mostrarlo con sus performances. Pero no podemos negar su interdisciplinariedad dada la publicación de su libro *La revolución de las extremidades (Lalavandera 2013)*, que integra dos poemas: *Para Mikel* y *A mi hermana*, además de varios dibujos.

Y, por último, tenemos a ALEJANDRA BUENO DE SANTIAGO (Vitoria 1987), procedente del mundo del cine y que actualmente es investigadora en arte y tecnología a la vez que coordina el proyecto *Guerrilla Food Sound System*. Realiza un doctorado en arte que explora las relaciones entre videocreación y Performance con los nuevos medios y sus posibilidades de interactividad. Quiero resaltar con esto que es una artista comprometida con el uso de tecnología en sus creaciones, lo cual en principio parece alejarla de los demás aquí mencionados. Sin embargo, se puede establecer cierta identificación con IMANOL MARRODÁN en cuanto que los dos utilizan las tecnologías disponibles en la actualidad, si bien es cierto que no para los mismos fines. IMANOL MARRODÁN usa los medios de información y comunicación para dar a conocer sus creaciones y promover a jóvenes artistas, mientras que ALEJANDRA BUENO utiliza los medios audiovisuales para realizar sus acciones, aunque actualmente también se adentra en el campo de Internet.

El interés por los temas sociales, (en el que podría incluirse también la percepción de la realidad política) confluyen en ALEJANDRA BUENO, IMANOL MARRODÁN, IÑAKI LARRIMBE y el grupo SEAC, y no queda tan patente en los casos de IDOIA ZABALETA y ELENA AITZKOA.

3.2.2.1. SEAC



A continuación, recogemos literalmente un texto creado por SEAC, como presentación de la propia Selección, que nos aporta datos de gran interés sobre este grupo de arte alavés.

SEAC. *Expresión de un deseo joven*, publicación propia 1995.

Campeones.

Vitoria desborda euforia por el ascenso del Deportivo Alavés a primera división. Pero pocos iniciados en la ciudad conocen la existencia de otro equipo, humilde y esforzado, que con el pundonor espartano que caracteriza al verdadero atleta, va conquistando poco a poco importantes logros que a la larga permanecerán como verdaderos hitos en la historia del deporte alavés. Porque el fútbol, deporte rey, no sólo se realiza con los pies, sino también con la cabeza meten goles estos chavalotes de nuestra Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC).

Fito Rodríguez Bornaetxea, Pepo Salazar, Juan Martínez de Ilarduya y Natxo Rodríguez componen la invicta formación de este formidable equipo, cuyos orígenes cabe rastrear hasta el encuentro de estos jóvenes creadores en el proyecto conjunto "The X-Ray Mission".

Desde entonces, un auténtico rosario de éxitos estelares es el resultado de un corto pero intenso periplo. Una constante autosuperación, batiendo continuamente los propios records, afrontando con valentía los mayores retos, culminando con alegría azañas hazañas que veteranos más experimentados jamás hubieran osado desafiar.

Estos muchachos combaten con furor futurista en un campo abúlico, adormecido por la erudición y el esnobismo. Con ímpetu, con arrojo, empuñan la antorcha del arte para hacer brillar nuestras mentes, con sano humor juvenil y dadaísta nos sacuden del tedio para hacer florecer nuestras sonrisas.

Qué saludable emoción nos invade al verlos chutar sus ideas con fuerza, firmeza, precisión y decisión, buscando el tanto, el gol, y no andarse por las ramas en estériles divagaciones más propias de sofistas y bizantinos que de verdaderos amantes del arte. Qué espectáculo verlos desarrollar su creatividad con alegre agresividad deportiva. El poderío en el campo artístico que despliega la escuadra conceptual vasca les hace sentenciar favorablemente los encuentros, imponiéndose como sólido líder merced a los triunfos cosechados. Desde aquí un apluso incondicional a nuestra SEAC, que ha conquistado con su empeño un puesto de honor para Euskadi en la historia universal del pensamiento.

Aupa la afición.

P.M.

1.-SEAC

EXPRESIÓN DE UN DESEO JOVEN

¿Podría existir joven alguno experimentado y falto de utopías?

¿Podría aun tratándose del utópico mundo del arte?

¿Podrían dos colectivos de jóvenes unidos tener idea buena en la cabeza?

(IMA), International Mola Art y Fundación Rodríguez son jóvenes que hablan a media voz (gritan cuando es necesario) tienen su pelo (si se requiere), son alegría que rebosan en sus rostros denotando salud.

Intelecto tallado en cortos aunque durísimos años de bagaje perversor, devastador de inocencias utópicas, semilla de la prudencia.

Espacio de reflexión (posterior a escena final).

Espacio de acción (expresión sublime de lo gestado).

¡EXPRESIÓN DE UN DESEO JOVEN!

Joven: sinónimo de abruptos gestos, de ilimitadas y quiméricas perspectivas.

Joven: carente de formación, falto de medios de conclusión, inexperto.

Pero una cuestión clara sí hay: Joven es vitalidad atlética, acción deportiva, si cabe.

Necesita de adecuados y reposados espacios para la gestación, camino de hallar los medios reales (de no seguir siendo así: joven) de experiencia y actuación consecuente.

Carencias del joven... por lo visto

2.-SEAC

PREGUNTAS SOBRE UNA (NUESTRA) GENERACIÓN

¿Existe en este momento un movimiento generacional que se identifique con el quehacer singular de la Selección de Euskadi de Arte de Concepto?

A lo largo de la historia contemporánea, generaciones enteras han visto reflejadas inquietudes, deseos, pesimismo, y, por qué no, frustración en personas que compilaban en ellas mismas ciertas peculiaridades. Esta condición de “especial” las convertía en modelos o antimodelos para ciertos elementos de su ámbito. Así guerreros de fuerte brazo, magos de hábil truco, rockeros con riff resultón o eficaz estribillo han protagonizado décadas, movimientos, revueltas, top tens, campañas, representando a su generación.

Una generación autoproclamada o...

Una generación reclamada. Reclamada por aquellos que ven vano su empeño en reproducir a la inversa ese proceso de metonímica identificación. Esfuerzos fatuos de representar a su generación.

¿Representa pues, la Selección de Euskadi de Arte de Concepto a una generación de jóvenes creativos, preocupados por la dimensión social de sus banales actos, interesados por la reflexión en torno a los lenguajes, los ismos sonoros de esta mitad de siglo o el devenir de un muñeco de cartón coloreado?

¿Es la Selección de Euskadi de Arte de Concepto fiel reflejo de lo que a su alrededor acontece, testigo de un complejo contexto social y cultural que influye y condiciona en todo aquello que en su regazo ocurre, al que no pide explicaciones pero rinde cuentas? ¿O constituye la actividad generada por SEAC una labor voluntariosa y crítica que, aunque huyendo de la trascendencia, se aleja de la que se supone afinidad estándar de edad, cultural y social?

3.- SEAC

ANTE EL ESPEJO (SE LE ESTÁN ACABANDO LAS IDEAS, DIJO ALGUIEN...)

1.- Dos colectivos de dos miembros cada uno, se reúnen en un tercer colectivo formado por tanto por cuatro miembros. Tenemos de esta manera, tres colectivos y cuatro personas.

Si este último colectivo tuviera según el caso, una segunda denominación, como fórmula para dar cabida a otro tipo de trabajo, tendríamos un cuarto colectivo; así pues tantos colectivos como miembros.

S.E.A.C., colectivo no muy grande, (formado por International Mola Art y la Fundación Rodríguez), investiga desde hace un tiempo sobre la posibilidad de que una sola persona pueda ser a la vez, varios colectivos.

2.- Los elementos constitutivos de una nación, además de los estrictamente geo-políticos y socio-económicos, pasan irremediamente por la consolidación de autorreferentes muy diversos, que vengán a consolidar la identidad de ese pueblo, de esa nación (en algunas ocasiones en oposición a otra nacionalidad).

Las estrellas, las selecciones deportivas, “juegan” aquí un papel esencial, en un terreno sociológico, abordable sólo desde el concepto de “cultura de masas”.

3.- La Selección de Euskadi de Arte de Concepto, reunión amable de espíritus inquietos, no viene a cubrir ningún hueco, afanados en la averiguación del verdadero sentido de las cosas, en el verdadero sentido del arte, identifica su ámbito de actuación con el de la acción directamente artística.

4.- S.E.A.C. pone en cuestión conceptos como el de la autoría en la obra-objeto de arte, pone en cuestión los “salvíficos” macroyectos culturales, defiende las posibilidades creativas del trabajo colectivo, el intercambio.

(en el punto medio entre libro gordo y tebeo, S.E.A.C., escribe día a día su proyecto, que de seguro acabará regalando...).

(“Sus trabajos no parecen serios, pero en sus eventos siempre tiene un regalo que hacerte, -una publicación, un juego-, alguna actividad que realizar,-política...- algo que juzgar, -su propia actitud-, un buen rato que compartir,- como en colonias...”)

5.- Frente a una historia del arte basada en el objeto, en el valor de cambio, en la colección y la especulación, S.E.A.C., reivindica la idea de proyecto, la multiplicidad de historias, lo inmaterial y lo efímero como soporte...

6.- Como quiera que el colectivo del que venimos hablando, no atiende precisamente a modas, desarrolla de manera independiente un trabajo autogestionado, editando sus propias publicaciones, trabajando en red, colaborando y pidiendo colaboraciones en una pequeña pero activa constelación que sitúa la ruta de lo alternativo.

(Lejos del ruidoso proceder de los miembros del Equipo A, más cerca quizá de la camaradería de los chiripitiflauticos, o del primer Fofó, el trabajo colectivo del S.E.A.C. es un serio intento de pasarlo bien; una propuesta real para tener un millón de amigos, por la desmitificación del arte).

Nuestra sincera preocupación por la difusión, por la creación de circuitos, por la disolución de las disciplinas, por la confusión de soportes y sobre todo por la posibilidad de mantener una charla con al menos todo el mundo, mantiene viva la llama que encendió hace ya más de dos años la mítica “X-Ray Mission”.

7.- Especulamos sobre la posibilidad de que todos (y cada uno) somos colectivos, y nos afianzamos en la seguridad de que todos somos colectivo.

SEAC

Selección de Euskadi de Arte de Concepto

Aptdo. 839 01080 Vitoria- Gasteiz

Fax: 945 22 37 90

Seac@jet.es

<http://webjet.es/kitto/seac.html>



La Selección de Euskadi de Arte de Concepto incluyó el grupo International Mola Art, IMA, (formado por Juan Martínez de Ilarduya y Pepo Salazar) y la Fundación Rodriguez (Natxo

Rodríguez y Fito Rodríguez). SEAC comienza su andadura en marzo de 1994 y permanece activo hasta 1999.

Además de sus múltiples performances, vídeos, instalaciones, etc., con las que tergiversaron la trascendencia que se emanaba del arte contemporáneo vasco, el colectivo desarrolló de manera independiente un trabajo auto gestionado, editando sus propias publicaciones, trabajando en red, colaborando y pidiendo colaboraciones en una pequeña, pero activa, constelación que se situaba en la ruta de lo alternativo.

Alejados de la estética idealista, realizan acciones que no remiten a lo indecible y a la emoción, sino al dominio del análisis y de lo decible. Se apropian de un modo ecléctico de aportaciones diversas que remiten al conceptual, a la performance o al happening, o al situacionismo.

Los componentes del grupo SEAC se describen de la siguiente forma:

La Selección de Euskadi de Arte de Concepto: reunión amable de espíritus inquietos, no viene a cubrir ningún hueco, afanados en la averiguación del verdadero sentido de las cosas, del arte (escrito este sin preocupaciones ortográficas, caligráficas, ni de mayus-minusculería), identifica su ámbito de actuación con el de la acción directamente artística.

SEAC, colectivo formado por International Mola Art y la Fundación Rodríguez, son jóvenes que hablan a media voz, (gritan cuando es necesario), tiñen su pelo (si se requiere), son alegría que rebosa y vitalidad, son colores en sus rostros denotando salud...²¹⁸.

"Lo que hacemos es ironizar sobre el mundo del arte. Creemos que se ha jerarquizado demasiado y eso no beneficia ni al artista ni a su obra" asegura Pepo Salazar.

Atrás quedaron grupos como *Gaur*, de recuperación de elementos ancestrales y fusión con nuevos materiales, atrás Chillida, Basterrechea o Ibarrola, atrás los viejos dóciles del establishment vasco. Hoy, aquí y ahora, sucesores de una tradición escultórica que se pierde en los tiempos, pero teniendo muy poco que ver con ella, sólo nos queda la SEAC²¹⁹.

Para SEAC el arte debe permanecer al alcance del máximo número posible de espectadores. *"Se ha convertido en un código que sólo es capaz de entender una minoría. Por el contrario, nosotros creemos que debe servir para que llegue a la gran masa. No somos partidarios del arte para las minorías. Desgraciadamente, sucede así.*

Nos posicionamos con un discurso medio que no se dirige exclusivamente a unos pocos ni tampoco al arte para masas. Creemos que si nos posicionamos en medio se puede conseguir un lenguaje común a ambos. Desde nuestro punto de vista, nos damos por satisfechos si alcanzamos a la élite y, además, interesamos al no iniciado.²²⁰"

El/la SEAC cree que se maneja habitualmente una falsa dicotomía: élite/masa. Dicen que nos educan para apenas rozarnos con el arte y para que cuando lo hagamos sea con un respeto exagerado y vestidos de domingo, como cultura de misa. *"Cualquiera se atreve a opinar de cine o de música, pero por la educación que arrastramos el arte nos parece algo siempre ajeno sobre lo que no nos atrevemos a opinar, como para criticar, entonces".* A ello contribuyen algunos artistas que se envuelven en complejidad, en un falso halo de intelectualidad que les distancie de la masa. Los miembros de la SEAC se apresuran también a denunciar el carácter mercantil que se reserva al arte, el *"tanto vendes, tanto vales"*, que hace de él una colección de

²¹⁸ *Expresión de un deseo joven*, publicación propia 1995.

²¹⁹ Egin, Gaztegin. (31 de mayo de 1996).

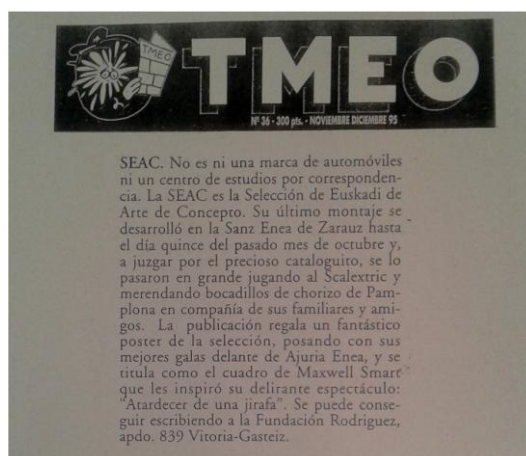
²²⁰ El Mundo. Cultura y espectáculos, (8 de mayo de 96).

objetos decorativos de grandísimo valor pecuniario. Ellos no restan a nadie la capacidad de hacerse preguntas sobre temas profundos, sin necesidad de darles una salida, o la sensibilidad para preocuparse de multitud de cuestiones; *“ahí se supone que la única ventaja del artista es tener capacidad de expresar todo eso”*.

Ellos acostumbran a trabajar con públicos muy diferentes y siempre piensan en qué tipo de personajes acudirán a su convocatoria a la hora de prepararla *“sabemos que si convocamos mediante fotocopias o si vamos a realizar la historia en un bar, se presentará un determinado tipo de personas, mientras que si convocamos en una galería de arte aparecerá otra peña, así que el producto será también diferente en cada sitio”*²²¹.

La puesta en cuestión de conceptos como el de la autoría en la obra-objeto de arte, los macroproyectos "culturales", el convencimiento de las posibilidades creativas del trabajo colectivo, definen, su trayectoria.

Denuncian la inexistencia de una verdadera política cultural. *“Llevamos tanto tiempo soportando que sólo se dé dinero a quien ya vende, en vez de dárselo a los que están saliendo y pueden llegar a hacer cosas interesantes, que parece que no puede ser de otra forma”*.²²²



Publicación en TMEO sobre SEAC, noviembre diciembre 95.

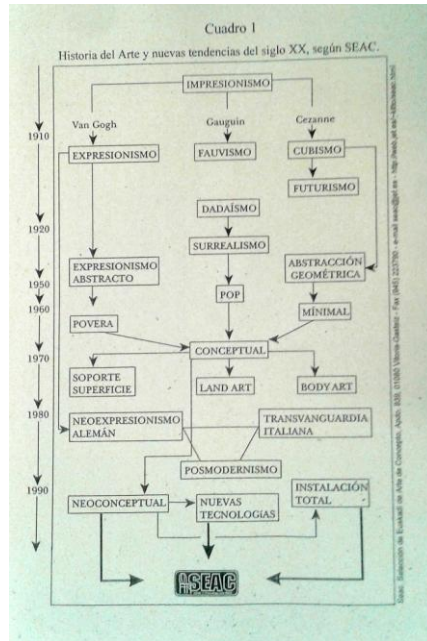
Para un colectivo como el SEAC todo constituye una fuente de inspiración y las formas más comunes pueden convertirse mediante el concepto en elementos singulares dignos de ser tratados. Esta capacidad permite que la creación artística de los miembros del colectivo mantenga una relación singular con la realidad que les circunda, con elementos que, unidos, provocan una interpretación diferente.²²³

Es una selección que pretende abstraerse del halo mercantil que envuelve el arte, por ello cuando son seleccionados para el Gure Artea, deciden dejarlo y continuar cada uno su camino.

²²¹ Egin. Ref. 219.

²²² Egin. Ref. 219.

²²³ La Voz de Vitoria-Gasteiz, 2 de junio de 1995.



Historia de arte y nuevas tendencias del siglo XX según SEAC.



SEAC. PERFORMANCES

TÍTULO: X-RAY MISSION

LUGAR Y FECHA: Vitoria, 24 de marzo de 1994.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

El IMA (International Mola Art) invita a artistas a realizar un recorrido (una deriva), entre los estudios de artistas (instalaciones, ambientes, arte en la calle...). El IMA se creó en Vitoria, para dinamizar propuestas artísticas, alternativas a los circuitos convencionales de las galerías de arte y de las instituciones y en favor de círculos más marginales.

La iniciativa independiente y autogestionada resultó ser un éxito. La Fundación Rodríguez uniría sus fuerzas a las del IMA en un acto-firma de convenio, de carácter festivo, que marcaría el inicio de la etapa SEAC.

El tema central de The X-Ray Mission fue la comunicación y en especial la comunicación intergaláctica. Con este leit motiv, los artistas participantes, en la experiencia utilizaron diferentes fuentes de la ufología para establecer metáforas acerca de la creación artística como método comunicacional.

Fito Rodríguez, en sus declaraciones a El Mundo del País Vasco, definió el experimento como *"un recorrido artístico, alternativo y divertido entre los estudios de cuatro artistas vitorianos"*. En cada taller se instalaron las "bases artísticas", sobre las que se desarrollaron, diferentes instalaciones y montajes.

En la primera se realizó una performance del recorrido y se reunió a los asistentes en grupos de trabajo para que se comunicasen entre ellos. Pepo Salazar, responsable de la base número dos, intervino con una instalación de imágenes intergalácticas y música tomando como soporte el vídeo.

Fito Rodríguez, en la base número tres, realizó un environment, en el que recreó un ambiente para *"zambullirse en él estéticamente"*, dando rienda suelta a las sensibilidades que el ambiente produjo en el público. *"He utilizado el rastro que dejan las naves en la tierra al aterrizar. En concreto elegí las huellas del caso Aluche. Haciendo una especie de test, intento descubrir en la actitud de la gente la incidencia que las huellas y estos hechos tienen en su persona"*.

El sorprendente recorrido, terminó en un rincón del Casco Viejo de Vitoria, en la calle Correría, en cuyas traseras aún se conservaban jardines particulares. En uno de ellos, base número cuatro, Natxo Rodríguez montó un espectáculo audiovisual, con secuencia de películas galácticas e imágenes reales de programas informativos.

TÍTULO: ACCIONES DE PRESENTACIÓN

La Selección de Euskadi de Arte de Concepto en Vitoria-Gasteiz.

La Selección de Euskadi de Arte y Concepto en Bilbao.

LUGAR Y FECHA: Museo de Bellas Artes de Álava, Consorcio Guggenheim, Trayecto Galería...etc. Lugares dedicados al arte y la cultura (museos, galerías y bibliotecas), 1994, Vitoria. 1995, Bilbao.

DURACIÓN: No consta

DESCRIPCIÓN

Se trata de una serie de presentaciones públicas, siendo estas diferentes según el lugar al que accedían.



SEAC se traslada a distintas localizaciones de Euskadi , lugares dedicados al arte y la cultura, donde ataviados con la vestimenta oficial de la selección (indumentaria deportiva de equipo de fútbol con camiseta con los colores de la ikurriña, pantalón corto blanco, medias rojiblancas y botas de tacos negras), realizan, a modo de declaración, ejercicios físicos y conceptuales.

En el museo de Bellas Artes de Álava comentan un mural de Joan Miró y hacen jogging, ejercicios de precalentamiento incluidos, en una de sus salas, frente a (y entre) Ibarrola y Oteiza.

En el Consorcio Guggenheim de Bilbao antes de que el Guggenheim fuera construido, comentan las maquetas del futuro Museo.

En Trayecto-Galería de Vitoria discuten sobre aspectos de la "representación".

TÍTULO: EXPRESIÓN DE UN DESEO JOVEN

LUGAR Y FECHA: Hall del antiguo cine Gasteiz, Vitoria, marzo de 1994.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Como cierre a las jornadas de "Modelos de gestión independiente para el arte" SEAC, prepara una instalación en la que el público participa activamente, completando el álbum de cromos especialmente editado para el evento, por ellos mismos.

Proyección de diapositivas sobre las paredes de la maqueta de un vestuario (vestuario, lugar de concentración para los seleccionados), hecho a escala de los muñecos-seac, que invadían el piso (la superficie del hall.)

Los muñecos, que representan los seleccionados, son iluminados individualmente por una pequeña bombilla, que pendía desde el techo.

Una remezcla del programa “Carrusel deportivo”, es el audio del montaje, que se completa con la proyección de una selección de palíndromos.

La escasa iluminación del local obligaba a los asistentes a intercambiar los cromos a la luz de las pequeñas bombillas, el ambiente propiciado, dio paso a escenas de trabajo en grupo y espontánea coordinación.

TÍTULO: CULTURAL TRIBUTE TO ZARAUZ

LUGAR Y FECHA: Casa de Cultura Sanz Enea de Zarauz, 1995

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

De lo que era un pequeño ritual entre amigos; éste consistía en formar un corro, tomar una gran cucharada de Cola-Cao (todos y cada uno de los componentes del corro) y esperar a que estallase la risa, bien fuera por diferentes motivos, a saber, la cara de algún compañero, los gestos o imitaciones de otro.

¿Objetivo? Impregnar de cacao a compañeros por la abrupta expulsión de éste en la incontrolada risa...





Performance Cultural tribute to Zarauz fotografiada por Gert Voor I'nt Holt.

"Pequeña gamberrada infantil.

Contribución a la usanza popular del entrañable Zarauz. Porque Zarauz carece de ritos tan maravillosos como aquel que dicta decir "Pamplona" con la boca llena de polvorón...

Aportación y cuota real a la cultura de un pueblo.

Alegato socarrón creador de efímeras construcciones espaciales denotando carencias de efectividad en la práctica artística.

Esculturas performeadas en polvo de cacao."²²⁴

TÍTULO: EL CUERPO DEL DELITO

LUGAR Y FECHA: La primera presentación de "El cuerpo del delito" tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes de la U.P.V. (Leioa), en el curso 94-95, en el marco del programa de intercambio Erasmus.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

El cuerpo del delito es una propuesta de performance interactiva que la Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) lleva a cabo en el ámbito de sus trabajos de acción participativa.

El cuerpo del delito es un capítulo de la serie televisiva *Get Smart; Super Agente 86* en las programaciones de Televisión Española.

A partir de una trama sobre el mundo de la creación artística y su reproductibilidad, el capítulo plantea algunos interrogantes que los seleccionados han querido analizar y proponer como tema de reflexión colectiva.

²²⁴ Documentación existente en el Museo Artium (2015), todavía sin archivar.

Haciendo una serie de paradas sobre el visionado del capítulo, se testa la opinión de los grupos (que se ha formado previamente) fomentando la reflexión, y más adelante el debate y el intercambio.

Miembros de la selección que han introducido de antemano la acción y han puesto en marcha el desarrollo de ésta, atienden a los grupos, *"preparando para todos una reconfortante bebida a base de cacao que es calentada en un microondas doméstico, cuyo funcionamiento, constatable mediante un sistema de amplificación de audio, se convierte en eje del evento. La campanilla de "presto" marca el final del tiempo para la respuesta a cada pregunta tipo test.*

El compartir bebida en animada puesta en común, el intercambio de ideas y de gustos, gustando un preparado alimenticio que complementa el valor nutricional de la leche, proporcionado un eficaz aporte energético, es objetivo primordial de la reunión²²⁵.

La adecuación de esta performance a la presentación del SEAC en Zarauz (Sanz-Enea), guarda todo su sentido directo y festivo y ahonda en las capacidades comunicacionales del hecho artístico.

TÍTULO: ELEVACIÓN DE UN FUTBOLÍN Nº 1

LUGAR Y FECHA: Bar Abuelo, Vitoria, 1996.

DURACIÓN: No consta

DESCRIPCIÓN

Fiesta presentación del boletín nº 1, la selección ofrece una performance que pudo ser completada con la intervención del público.

El futbolín como referente de juego en grupo para los seleccionados.

Los muñecos de futbolín fueron previamente pintados a imagen y semejanza de los miembros del SEAC.

El futbolín fue elevado, variando la manera de acceder al juego.



²²⁵ Museo Artium, ref. 224.

El terreno de juego, es cubierto por un circuito cerrado de video.

Los monitores, instalados bajo el fútbolín y en otros lugares del local, son la referencia para los jugadores y para el público.

"Los seleccionados inauguraron el "nuevo método", que la gente aceptó inmediatamente y de buen grado, estableciéndose enseguida nuevos criterios de juego, debates sobre estrategias y nuevas formas de entender la "técnica".

La mediatización del juego, el deporte-espectáculo, los mass-media y el fuera de juego, fueron temas de discusión en una larga y divertida noche.²²⁶

TÍTULO: MENUDO MENÚ

LUGAR Y FECHA: Jornadas de performance organizadas por la valenciana sala "El Purgatori", Valencia, 1995.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Se trata de una performance registrada en vídeo.

Dentro de las jornadas de performance organizadas por la valenciana sala "El Purgatori" el SEAC presenta un vídeo-performance a ritmo de "Bacalao-Rap" que rezaba el menú típico del típico restaurante de cocina vasca, (caldos y sopas, entrantes...).

SEAC recita un listado exhaustivo de todo tipo de platos representativos de la cocina vasca, ordenadamente clasificados por especialidades.

"SEAC evita seleccionar bajo ningún concepto (bien localista, bien de gustos personales) los platos cantados, evidenciando así su espíritu integrador tanto en lo nacional como en lo cultural.

Acompañando a la vídeo-proyección, y ya en Valencia, un plato de sopa humeante instaba a la nutrida asistencia a dibujarlo en perspectiva de acuerdo con las instrucciones de un panfleto editado a tal efecto.²²⁷"

TÍTULO: SALOMON NO MOLAS (G.D.B.)²²⁸

LUGAR Y FECHA: Sala Congreso, Bilbao, 1995.

DURACIÓN: No consta.

²²⁶ Museo Artium, ref. 224.

²²⁷ Museo Artium, ref. 224.

²²⁸ G.D.B significa Goma de borrar.

DESCRIPCIÓN

El folleto editado especialmente para esta ocasión decía así:

...”La eficacia como valor de operación radica en la optimización, la rentabilidad máxima de las herramientas y utensilios disponibles...”

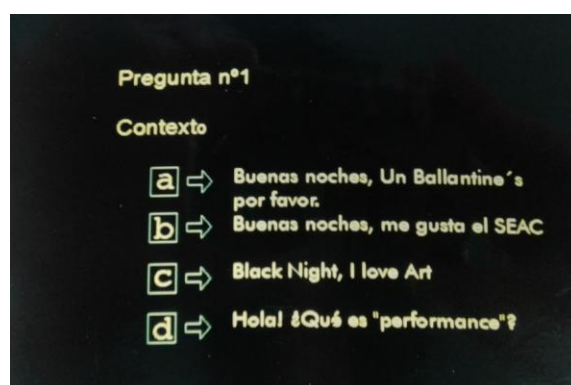
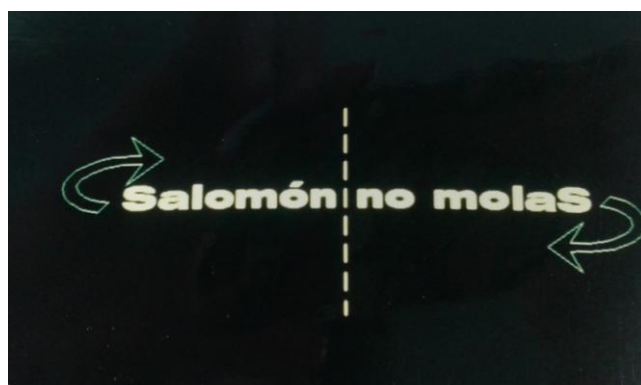
...”Las posibilidades creativas de las G.D.B.; el hecho de poder “dibujar” con ellas, nos hace reflexionar sobre los usos creativos y críticos en nuestros ámbitos de actuación.”

Frente a una G.D.B. oficial, que en base a exclusiones y a interpretaciones sesgadas cimenta la “historia”; el S.E.A.C. propone un uso activo de nuestra (individual o colectiva) G.D.B., (la capacidad de organizarse es una cuestión de voluntad).

G.D.B. para todos...²²⁹”

La acción propiamente dicha comienza con el reparto de gomas de borrar selladas por el SEAC y numeradas; igualmente se reparte el folleto con textos que apoyan el uso de la goma de borrar como herramienta de dibujo, en vez de simple herramienta de “corrección”.

El folleto en su cuadernillo central incluye las casillas que habrían de tacharse según el test que se proyectaba en diapositivas.



²²⁹ Museo Artium, ref. 224.

La proyección de las preguntas (con opciones de respuesta tipo test) a izquierda y la proyección de acciones SEAC a derecha, flanquean la proyección del video.

El video muestra una acción en la que los miembros de la SEAC, reproducen con lápiz, la imagen del edificio del museo Guggenheim de Bilbao. Sobre ésta escriben el palíndromo "SALOMON NO MOLAS". A continuación y de manera frenética borran el palíndromo con G.D.B., y más tarde la imagen del museo.

El cuadernillo central con las respuestas a las 10 preguntas les era entregado, o bien, enviado a su apartado de correos.

TÍTULO: INVIERNO OTRA VEZ

LUGAR Y FECHA: Dentro de las jornadas de Talleres Abiertos 96. Espacio En Canal, Bilbao, 1996.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

SEAC hace reproducciones de sus imágenes y las entregan, previo encargo en el momento, enmarcadas y a todo color, llevadas a un acabado o "acabau", como ellos decían, "in situ", incluso recibiendo las sugerencias del cliente.

La Selección, fiel a sus postulados de participación y toma de contacto, montó un stand, como marco de actuación a una acción "marco-performática". Bajo el título *Estan*, atendió a chicas y chicos, interesados en conocer todo el material divulgativo de los seleccionados. La alegría del IMA y Fundación pudo dejarse notar en los magníficos cuadros personalizados que elaboró "in situ", con acabado al gusto del cliente y en elegante presentación.

Si bien las ventas fueron más que discretas, el éxito vino en forma de rotundos elogios y emotivas felicitaciones. Tras la actuación un admirador les escribía:

"La obra de SEAC preside desde el sábado el salón de nuestra humilde casa y, como obra de arte auténtica que es, dignifica nuestra convivencia."

TÍTULO: SEAC Y MECENAZGO

LUGAR Y FECHA: Facultad de Bellas Artes de Leioa, 1996.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

SEAC, presenta sus trabajos con apoyo audiovisual y con gran asistencia.

Ante estudiantes de último ciclo de Bellas Artes, exponen de manera distendida y apoyándose en material audiovisual, (diapositivas, video, audio), el trabajo que este colectivo lleva a cabo.

En el acceso de la sala, reparten a modo de entrada un ticket numerado.

Durante la exposición que duró más de dos horas, tienen ocasión de responder a preguntas y participar de un vivo debate sobre cuestiones relativas al futuro del arte y al futuro de los estudiantes de Bellas Artes.

Como quiera que son temas que siempre han preocupado a la SEAC, tienen decidido ayudar en la medida de sus posibilidades al artista “en formación”.



Pepo Salazar a punto de entregar el premio a una alumna de Bellas Artes (pago de la matrícula de una asignatura de segundo ciclo).

Si bien, la fundación Rodríguez había puesto ya en marcha un programa de becas, fue es esta ocasión el SEAC, quien sorteó el pago de la asignatura de audiovisuales para el próximo curso.

En el caso de recaer en un alumn@ de quinto curso, la SEAC, correría con los gastos derivados de los créditos que correspondiesen al seminario elegido por el alumno...

"Como recoge la imagen una bella señorita fue agraciada con la beca SEAC, (el pago de la asignatura de audiovisuales).²³⁰"

TÍTULO: DEL ARTE DE OBJETO AL ARTE DE CONCEPTO

LUGAR Y FECHA: Seminario de música y performance, Arteleku, San Sebastián, 1996.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

"Desde un perspectiva semiótica el informalismo reflejaba de un modo indeterminado la relación del hombre con su naturaleza biológica y social."

Social

Social

²³⁰ Museo Artium, ref. 224.

Social

Social

Social

Social

Social

Social

Social

Social

Social

Social

....

Loop de los miembros del SEAC (social).

Arriba texto cantado al estilo “Punk” por los miembros de SEAC.

Esta acción junto al previo reparto de cuadernos de notas que se hizo a los asistentes constituía la performance que SEAC presenta en Arteleku dentro de los talleres de música y performances a los que fueron invitados.

Cambio de ritmo brusco y estructura musical (15 minutos de pre-performance y apenas unos segundos de performance) en lo presentativo (acción), acción físico-deportiva (dolor) en lo musical.

En esta acción acompañaban a la SEAC un trombón, un bajo distorsionado y una revolucionada batería.

TÍTULO: 15 ACTIONS AS A PERFORMANCE

(Fumando en el váter)

Una propuesta de acción de la Selección de Arte de Concepto, (SEAC)

LUGAR Y FECHA: Proyecto para “CIBERRIA (4º Simposium de Cultura Electrónica)” en su primera puesta en escena, bajo el subtítulo *Fumando en el váter*. Kafe Antzokia, Bilbao, octubre de 1996.

Segunda puesta en escena en la sala Artzaia dentro de los “Festivales de video de Navarra” bajo el subtítulo *Gabba Gabba Hey*.

DURACIÓN: 35 o 40 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

La Selección de Euskadi de Arte de Concepto utiliza el vehículo de la acción y de la indeterminación de las relaciones entre performance- acción- actuación y vida, para este proyecto.

En esta propuesta intervienen actuando (poniendo audio en directo), a una representación de ellos mismos (las performances que llevan a cabo, que grabadas en vídeo, son proyectadas y complementadas con textos).

Como actividad previa a la puesta en escena se reparte un catálogo-panfleto, editado por ellos mismos, en el que se introduce el evento y se ofrece una sinopsis de cada una de las acciones. El catálogo puede ser consultado en el momento anterior a la performance, según es señalado por una proyección de diapositiva.

Una introducción de audio, cuatro mensajes sonoros previamente grabados, introduce la intervención.

Las acciones breves en su duración son proyectadas (videoproyección). Los performers de dichas performances se agrupan según todas las posibilidades de combinación que existen entre los cuatro miembros del grupo (acciones individuales, dúos, tríos, y una sola con los cuatro, la denominada "performance").

Cada acción (vídeo) es apoyada por la proyección del título, y circunstancialmente, de otros textos y diapositivas.

Los miembros del grupo aparecen tras la introducción; se sitúan a un lado, rodeados de objetos sónicos, donde les es posible observar la proyección; uno de ellos "samplea" en directo una muestra de sonido, (de un CD), el sampleado queda en bucle como base. Sobre esta base, los miembros del SEAC improvisan la banda sonora de sus propias acciones intercambiando instrumentos, experimentando "in situ", emitiendo sonidos, olores y voces...



Para ellos, tanto la introducción como la acción en vivo, constituyen la verdadera apuesta del evento.

TÍTULO: ELEVACIÓN Nº 2

LUGAR Y FECHA: Arriola Aretoa, Elorrio, Vizcaya, enero 1997.

DURACIÓN: Indefinida.

DESCRIPCIÓN

El catálogo de esta instalación es concebido como el Boletín nº 2 del colectivo.

En la pared una pintada en grafito reza “*Os hemos tomado superenserio*”.

Frente a ella un futbolín boca abajo, abierto, cromado en su interior y levemente iluminado.

Alrededor de él, flexos iluminan dibujos a lápiz y a carbón elaborados por los miembros de SEAC.

Como inauguración, una Performance, en la que entre continuas referencias a la obra de W. Bostell, la SEAC, más el que se quiso sumar, realizan la pintada.



3.2.2.2. Imanol Marrodán.

Deusto, 1964.



Imanol Marrodán, que prefiere ser llamado creador y no artista²³¹, es un creador interdisciplinar. Actualmente reside y trabaja en Vitoria

Según él mismo considera, es un creador que "*va bastante a su aire*". Se encuentra buscando estructuras de creación y de pensamiento al margen del sistema, incluso de difusión, de distribución y de comercialización. Está buscando espacios al margen de la propia estructura del arte, espacios híbridos, y hace gestión apoyando a la creación contemporánea en un contexto de crisis. Considera que realmente esta crisis no existe en el mundo del arte porque hay muchísima gente creando.

Según su pensamiento, el arte tiene una función de investigación y de creación de pensamiento divergente y creativo. Le ha costado toda una vida, darse cuenta de que todo arte es política, y todo acto creativo individual es política. Política divergente si realmente es individual y creativa.

Cree que no se puede separar la creación de su vida, de su experiencia personal, de su cotidianidad, de su relación con otras personas, porque el arte es creatividad, y el arte es la experiencia vital que tú tienes.

Está de acuerdo con que el arte va cada vez más a una ruptura de modismos, y de formas de hacer que se encuentran hibridando, que están mutando y cambiando relacionándose con otras disciplinas.

Para él, la Performance tiene mucho que ver con un sentimiento y con una cultura social y política, porque en definitiva, la creación es una puesta en valor del individuo.

Imanol Marrodan utiliza la plataforma Exitmail de comunicación cultural, para que quede una clara constancia de sus acciones. Quiere llegue a todas partes, cuantas más mejor, por eso utilizando esta plataforma consigue llegar a más sitios. Precisamente, todo comienza con *Banderas de oración*.

Su discurso con el paso del tiempo cada vez es más ideológico, más político. Se ha dado cuenta con el correr de su carrera que quiere alertar a toda esa gente que sufre injustamente para que no se rindan y luchen contra aquello o aquellos que les oprimen y coartan su libertad y sus derechos más elementales.

Además considera que los museos no hacen lo necesario ni se sensibilizan lo suficiente con el entorno emergente actual de creadores. Como artista consecuente, solicita que se retire una de sus obras con una performance protesta. Después de esta acción, el museo retira la obra. Imanol Marrodán cree ciertamente que después de que el museo retirara su obra, se le estaba dando la razón a todo lo dicho o escrito en su acción.

²³¹ López Landabaso, Patricia. "(...) ya no me gusta el término "artista" y sustituyo el término "artista", que tiene ciertas connotaciones peyorativas, sobre las personas que hacen cosas, historias creativas, y yo ya llamo el tema... pues eso, términos como "creación", "creador", "inspirador", "autor"...". Conversaciones sobre Performance. Entrevista realizada por Patricia López Landabaso a Imanol Marrodán. Eliminada a petición del artista.

IMANOL MARRODAN. PERFORMANCES.

TÍTULO: BANDERAS DE ORACIÓN

LUGAR Y FECHA: Portal de Vitoria, 3 de febrero de 2011.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

"Esta acción está dedicada a todas las personas que sufren injusticias. La intención es alentar a toda esa gente que sufre injustamente para que no se rindan y luchen y se rebelen contra aquello o aquellos que los opriman y coarten su libertad y sus derechos más elementales".

Imanol Marrodán elige esta acción para denunciar la situación en que se encuentra la que fue una de sus obras y la vulneración de sus derechos como artista.

Esta Performance nace a partir de un concurso: *Arte para Lakua II*.

Marrodán gana el concurso en 1999 con una escultura fuente titulada *La Inocencia, Lo Inesperado*, cuyo diseño se hizo "ex profeso" para La Plaza Euskaltzaindia, tal y como reflejaban las Bases de dicho concurso. Además se especificaba un punto y lugar concreto de la misma plaza, según los propios anexos de las mismas, sin embargo se recolocó sobre la hierba a la entrada de la ciudad en Vitoria, en la rotonda de La Calle Portal de Foronda, confluencia con Bayona.

"(...) la pieza de arriba de la escultura es una pieza estándar que se utiliza para fuentes ornamentales. O sea, cualquiera que la vea sabe que es una fuente. Entonces, imagínate el ridículo de la ciudad plantando una escultura, que es una fuente, en la hierba."²³²



²³² López, ref. 224.

Marrodán, basándose en un proyecto anterior para la plaza de Cibeles de Madrid, decidió realizar una acción protesta.



Imanol Marrodán sobre la escultura el día de la acción. Fotos realizadas por Joaquin Lara.

El creador, va con una grúa a la escultura que está mal colocada, se sube sobre ella y descuelga una bandera muy grande que pone "*Rebelión y Justicia*".

Después Marrodán, crea un blog que también considera obra, incluyendo un texto que explica que la escultura ha sido destruida y ya no es de su autoría.

Su determinación fue dejar el blog con el anuncio y hacer una nota de prensa renunciando definitivamente a la autoría de esa obra. Mete un montón de etiquetas referentes al Ayuntamiento y a los departamentos del Ayuntamiento en internet para que esa noticia, y esa escultura, y ese blog cada vez que alguien quiere meterse en el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, ensanche 21, Departamento de Urbanismo de Vitoria-Gasteiz etc., lo tenga que ver.

Esta Performance, como se ha comentado anteriormente, va relacionada con otra intervención que Marrodán nunca llevó a cabo en la plaza de Cibeles, en Madrid que se titulaba Banderas de Oración, que son las banderas que utilizan los tibetanos para transmitir las oraciones y los sentimientos a través del viento. De hecho, se llaman "*Banderas de oración*" o "*Lung-ta*", que son, en tibetano, "*caballos de viento*". Por todo esto, hace una serie de banderas con textos, con las que sigue trabajando. Ahí es donde se enmarca el hecho de que este creador se suba a lo que fue su escultura fuente.



TÍTULO: COMPROMISO

LUGAR Y FECHA: Vitoria, 15 de noviembre de 2012.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Se trata de una Performance protesta.

El creador realiza un evento con una rueda de prensa y con un documento de cuando registra la carta de protesta, para que retiren su obra de la exposición del décimo aniversario del museo Artium porque considera que en Vitoria hay caciquismo.



" (...) lo que aborda un poco es la problemática, el problema de los museos y del ordenamiento y la capacidad que tienen de logística, a nivel de personal y económico, para generar eventos y

*para hacer muchas cosas, pero que muchas veces no hacen nada. Es decir, muchas veces, en el propio mantenimiento de la estructura, se consume la mayor parte del presupuesto y luego, también, existe cierta laxitud y dejadez de una estructura funcional (...). Y luego, además, hay que sumar el partidismo y el caciquismo que hay pues de exponer... pues ya sabes, a la gente... a los amigos, ¿no?."*²³³

La acción incorpora la presentación a la ciudadanía y a los medios de un documento que apunta que los museos no hacen lo necesario ni se sensibilizan lo suficiente con el entorno emergente actual de creadores, por lo que solicita que se retire su obras de la exposición que en ese momento hay en dicho museo.

"Por la presente yo Dn. Imanol Marrodán Bernabé, con DNI: 30582530M me dirijo a la dirección del Centro Mueso Vasco de Arte Contemporáneo Artium. Para comunicarles mi firme convicción y deseo expreso, como acción de protesta, a que procedan a retirar mi obra de la exposición titulada "Alma de entraña" que forma parte del conjunto expositivo "Tirar del hilo"

Autor: Imanol Marrodán

Título: ¿Vienes conmigo? (Codificado) 2002.

Técnica: Pintura lacada sobre panel de aluminio.

Medidas: 124,5 x 201 x 1 cm.

Dicha petición se funda en el incumplimiento y falta de compromiso de la institución hacia el arte emergente y los creadores contemporáneos. No concede Becas ni ayudas a la creación, tampoco investiga sobre su entorno inmediato de creadores y generación de pensamiento. No organiza ni promueve eventos expositivos, talleres, ayudas a la creación de verdadero peso y responsabilidad incidiendo en el desarrollo y la difusión de los mismos.

Es por esta razón por la que solicito la inmediata retirada de mi trabajo dado el escaso o nulo interés y compromiso de la presente institución por el arte emergente y periférico cuya parte indiscutible de responsabilidad tiene en apoyarlo, promoverlo y difundirlo.

Deseo que esta situación cambie a la mayor brevedad posible

Así lo hago costar a los efectos oportunos.

*EL MUSEO ARTIUM HA PROCEDIDO A RETIRAR LA OBRA DE IMANOL MARRODÁN.*²³⁴

²³³ López, ref. 224.

²³⁴ Marrodan, Imanol. (15/11/12). *Imanol Marrodán a través de su acción "Compromiso" solicita la retirada de su obra de una exposición en el museo Artium como protesta a la falta de apoyo al emergente y a sus creadores.* Exit mail. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=2210> (fecha última consulta 31/10/2015).

TÍTULO: S/T

LUGAR Y FECHA: Galería Blanca Soto, Madrid, 2013.

DURACIÓN: Una noche.



DESCRIPCIÓN

El artista pernocta en la galería junto a sus videos, dibujos, fotografías e instalaciones para templar el ambiente donde se proponía modos alternativos de experimentar la naturaleza.

3.2.2.3. Iñaki Larrimbe.

Vitoria, 1967.





Iñaki Larrimbe, utiliza el canal del arte para hacer cosas que igual no son posibles fuera del canal, porque generan pérdidas o porque no tienen una finalidad práctica.

Aquí es donde Larrimbe considera que entra la Performance o lo que se quiera; porque cuando alguien quiere crear pensamiento, que es un valor simbólico, que es una riqueza de otra manera, puedes hacerlo desde el Arte. Así se genera riqueza cultural.

El “*qué*” y el “*cómo*” son los pilares que estructuran su obra. Este artista hace un arte relacional y de contexto. Según él mismo comenta, lo que hace es poner en relación cosas, y dentro de esas cosas también está la gente. Quiere que su obra sea participativa porque sin el público, la obra no tiene ningún sentido.

Cuando crea una obra, deja que otros la hagan, haciendo que estas personas formen parte de la obra, tratando que la autoría se diluya. Sin embargo él sigue considerándose artista, no comisario.

Desde la ironía y el humor, Larrimbe propone una reflexión sobre el llamado turismo cultural y sobre el papel de los museos en la sociedad actual, intentando acercar el arte al espectador con el máximo alcance de número posible de espectadores.

Entre sus acciones recientes están las oficinas turísticas no oficiales (Unofficial Tourism) instaladas en Madrid (2009-10) y Mallorca (2011); los libros o diarios de viaje de Buenos Aires (Seria Soneub, 2006), Caracas (Caracas. Hotel Elliot. Habitación 123, 2005), o Vitoria-Gasteiz, en la que ejerce de turista en su propia ciudad (Vitoria. Hotel Páramo. Habitación 122, 2006); o la creación de un camping urbano para el alojamiento de turistas culturales (¿Sauna finlandesa o descenso de barrancos?, 2008).

Como hemos comentado y a raíz de esto, comentar que el happening es un espectáculo que envuelve al espectador con una escenificación que se extiende a una acción con objetos de la realidad proclamada como acontecimiento artístico.

Una de sus características de la obra de Larrimbe es la expansión en el tiempo, del acontecimiento artístico, y del proceso de recepción e interpretación por los espectadores, planteando colectivizar la obra de arte mientras propone una temporalidad abierta y fluyente.

Lo importante, más que el contenido que quiere transmitir, es que el espectador asuma nuevas formas de percepción y de comportamiento, que abra su conciencia. Por lo tanto, la diversidad de las asociaciones que haga cada espectador hará que tenga múltiples significados.

La acción es desarrollada por el artista acompañándola de objetos. En el caso de *Feria*, los objetos son atracciones de feria, siendo una especie de representación en la que se estimulan los sentidos y el instinto del espectador, que no se limita a mirar, sino que se le pide su participación plena, menester indispensable para que haya un happening. Así se crea un estado

receptivo en el público asistente. La obra no son los objetos, sino la recreación de un ambiente, la apropiación creativa de un espacio.

De esta manera el artista se integra dentro del discurso oficial desplegado por las instituciones públicas, instituciones que buscan rentabilizar las inversiones en cultura en base al número de visitantes —más bien clientes— recibidos.

Sin el espectador la obra no es completada. Explora la relación del público con los dispositivos de control habituales de los museos y la transformación de la cultura y el arte en espectáculo dejando de lado su capacidad crítica y reflexiva.



Esta participación es visible incluso antes de entrar en el museo, ya que la imagen que sirve de soporte a los elementos gráficos de la muestra –folleto, banderola exterior, web...- fue elegida por el artista mediante un concurso público difundido a través de las redes sociales. La obra –la fotografía de varias personas en una montaña rusa sosteniendo unos cuadros- ha sido realizada por Juan Martínez de Ilárduya.

El crítico Peio Aguirre señala lo siguiente en relación a este artista: *“la figura del agitador cultural de Larrimbe, dentro del entramado cultural de la ciudad lo sitúa en una posición difícil de cara a poder asumir una posición de artista amparado en una legitimación representacional. Él es consciente de esta posición satélite. Si como el mismo advierte, la crítica ha sido ya digerida y los auto-sabotajes no dan más de sí, parece mejor jugar a inscribirse dentro de aquellos mecanismos (como aceite agregado a la máquina) contra los que diariamente se lucha”*²³⁵.

IÑAKI LARRIMBE. PERFORMANCES

TÍTULO: VITORIA. HOTEL PÁRAMO. HABITACIÓN 122. EJERCIENDO DE TURISTA EN LA PROPIA CIUDAD

LUGAR Y FECHA: Vitoria, 2006.

DURACIÓN: 7 días.

²³⁵ *Iñaki Larimbe. Obra.* (2010). Catálogo Artium. DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/artistas/inaki-larrimbe/obra>

DESCRIPCIÓN

Iñaki Larrimbe comienza a ser un turista en su propia ciudad, para crear un libro de viajes.

Se pasó una semana santa en un hotel de Vitoria, observando, dibujando y escribiendo con rotuladores, cámara de fotos y un cuaderno en blanco.

Fue a pedir información a Turismo y a la recepción del hotel, y se dedica a estudiar la ciudad que se proyecta hacia los turistas.



Airotiv fue el nuevo nombre que dio a la ciudad visitada con la mente en blanco en relación a sus conocimientos sobre su ciudad, para darle una nueva visión. La Vitoria construida para el turismo.

Ejerciendo de turista en su propia ciudad, alojado durante diez días en un hotel y documentando la acción.

TÍTULO: ALOJARSE EN UNA OBRA DE ARTE

LUGAR Y FECHA: Local privado, calle Pintorería, Vitoria, 2008.

DURACIÓN: 3 meses.



DESCRIPCIÓN

En sus trabajos ha investigado en torno a la idea del turismo cultural. Alojarse en una obra de arte, recrea en Vitoria un hotel alternativo para turistas, situado dentro de un local privado. El trabajo del artista se sitúa en el terreno del “házte-lo tú mismo”.

Con la caravana hizo un hotel. Lo que pretendía era aprovechar un espacio que había alquilado para que fuese su vivienda y hacer además de la obra de la vivienda, otra obra. Todo estaba sin hacer, así que metió la caravana en el espacio, ya tenía una habitación. Conectó la caravana a una red eléctrica, puso césped en el suelo del local y decidió que tenía un camping.

Comienza a ser hotelero para el turismo cultural. Pone en marcha unos bonos de alojamiento y se los vende a Artium y a Crea.

Llega un turista cultural y él le da unas toallas limpias. Allí durmió gente durante tres meses que duró la acción.



TÍTULO: ACCIÓN EN TAMSHIYACU

LUGAR Y FECHA: Tamshiyacu, Perú, 2010.

DURACIÓN: 1 día.

DESCRIPCIÓN

Acción en una aldea del Amazonas: cargado con un móvil y una impresora portátil. Visita la aldea tomando fotos de los lugareños y entregándoles dichos recuerdos fotográficos según se van generando.



TÍTULO: CARRERA POPULAR AL BARRIO DE ERREKALEOR

LUGAR Y FECHA: Errekaleor, Vitoria, octubre de 2011.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Carrera popular y gratuita al barrio de Errekaleor.

La carrera habla de una problemática relacionada con los procesos de urbanización de las ciudades: la gentrificación. Lo que se intenta con esta carrera es que la ciudad de Vitoria mire hacia el barrio de Errekaleor interrogándose sobre el sentido de lo que ahí está sucediendo.

Realización de un itinerario cultural bajo el formato «carrera popular»: visita al barrio de Errekaleor.



El dorsal lo tienen que fabricar los participantes. Previamente tienen que escribir a errekaleorenartium@gmail.com, así eran inscritos en la carrera y se les responde con el número que a posteriori dibujan para su dorsal. Son avisados de que tienen que usar rotuladores permanentes -que no se borran con el agua- sobre una tela o plástico blanco (tamaño aproximado: 20 cm. de ancho por 18 de alto) que colocarán en su camiseta con cuatro imperdibles. O, si prefieren, pueden apuntarse a un taller de dorsales.

La participación en la carrera es gratuita. Aunque en la salida disponen de un "bote" con el ánimo de recaudar dinero para encargar un trofeo que donan al barrio de Errekaleor.

RECORRIDO: SALIDA – C/ Esperanza (Artium), C/ Francia, C/ Portal del Rey, C/ San Francisco, C/ Cuchillería, C/ Txikita, C/Correría, C/ Zapatería, Plaza Virgen Blanca, C/ Mateo de Moraza, C/ Lehendakari Aguirre, C/ Olaguibel, C/ Jose Mardones, C/ Jose Lejarreta, C/ Florida, C/ Jacinto Benavente, C/ Venta de la Estrella, C/ Errekaleor, META

TÍTULO: VISITA GUIADA CORRIENDO

LUGAR Y FECHA: Artium, Vitoria, 2011.

DURACIÓN: La carrera tuvo una duración de 17 minutos.

DESCRIPCIÓN

Realización de una visita guiada “a la carrera” a las exposiciones temporales de Artium.



TÍTULO: FERIA

LUGAR Y FECHA: Museo Artium, Vitoria desde el 17 de mayo hasta el 1 de septiembre de 2013.

DURACIÓN: Indefinida.



DESCRIPCIÓN

Se trata de una feria de atracciones puesta en marcha por el artista y pensada para desplegarse en un museo-centro de arte. Se dirige así al público que habitualmente visita estas infraestructuras dedicadas al arte y la cultura.

Es una exposición que centra su discurso en el fenómeno del turismo cultural. Y lo hace a través de una serie de instalaciones, intervenciones en el espacio —de atracciones de feria— de carácter participativo. El visitante puede participar en todas las atracciones, y el visitante participa.

Hay un túnel del arte, un remedo de cueva del terror, pero en este caso tapizada por cientos de catálogos y libros de arte.



Un rótulo de grandes proporciones realizado con cientos de tarjetas postales de Vitoria-Gasteiz que indica “*Usted está aquí?*”. Junto a ella, Larrimbe instala una caravana modificada en la que se pueden realizar virtualmente —a través de proyecciones en sus ventanas— un recorrido por el interior del museo Artium, visitando así su colección dentro de una roulotte.



Un contador de visitas —similar a los deportivos— es otra de las piezas que el público podrá contemplar. El autor, cobra sus honorarios por realizar esta exposición según el número de visitantes que reciba *Feria* y que son anotados en dicho marcador.

En otra de las salas, una docena de máquinas de fitness dirigidas a la contemplación de obras de arte pertenecientes al propio museo, en concreto sendas series de obra gráfica de Antonio Saura y Joan Miró.



Un hinchable del museo Artium para que los niños jueguen.

Otro espacio en el que penden sacos de boxeo que los visitantes pueden golpear. Estos sacos han sido intervenidos y modificados por distintos artistas de Vitoria-Gasteiz (Anabel Quincoces, José María Bellido, Felipe Fernández Cózar, Nerea Lekuona y Kapone).



La Expotronic, una máquina expendedora automática de arte que hace posible la adquisición de obras de arte, en este caso bocetos preparatorios de la exposición.



Una piscina llena de palomitas en la que te puedes sumergir.



Además, los visitantes pueden fotografiarse como personajes de una conocida obra de arte, en cuya reproducción se ha troquelado el espacio destinado a la cara.

3.2.2.4. Elena Aitzkoa.

Apodaka, 1984.



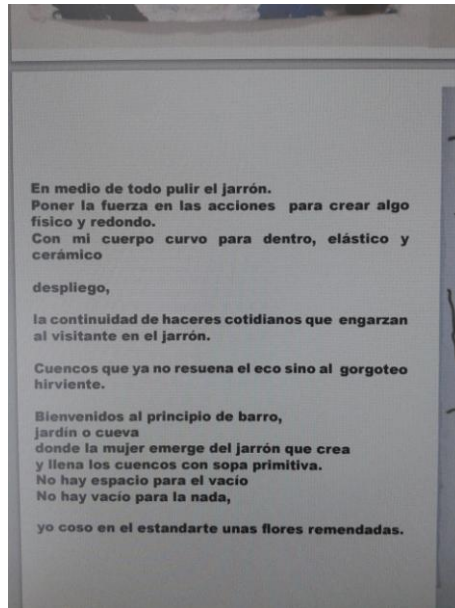
Elena Aitzkoa, realiza recorridos cotidianos buscando inspiración, perdiéndose por la ciudad y dejando que el azar intervenga en su trabajo. Su obra concentra el resultado de recorridos y la experiencia derivada de acciones vitales, pasadas y futuras; todos los objetos forman una serie de esculturas-hatillo en el las que el tiempo y el espacio se pliegan entre sí para tomar cuerpo en una suerte de bultos diseminados por el suelo entre los que se invita a pasear como si de un jardín de piedras se tratase. En palabras de la propia artista: *“La superficie de la tierra plagada de bultos invisibles tras nuestro paso: objetos cotidianos, objetos de desecho, concentrados que desocupan el espacio circundante, dejándolo listo para una experiencia renovada. La acción, por encima del resultado, es la técnica misma de la escultura: plegar, desplegar, anudar, coser, envolver, romper y rescatar una y otra vez lo desechado, hasta que algo nuevo crece de todo lo caído.”*²³⁶

Con Elena Aitzkoa nos encontramos con una artista dedicada a la escultura, que necesita de la Performance para dar por concluido un sentir o una sensación difícil de explicar.

Sus performances siempre han tenido reminiscencias populares.

El ciclo de Performance *Desde el principio de la historia* es el título que Elena Aitzkoa da a una de sus más desbordadas acciones como ella misma califica. El Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium, , presentó entre marzo y mayo de 2013 *Mujer primitiva*, un proyecto de Elena para el programa Praxis. La sala destinada por el museo para estos menesteres se encontraba vacía y hasta finales de mayo se fue transformando para dar forma y fondo a la producción *Mujer primitiva*. La artista convirtió el espacio Praxis en su estudio-taller, donde desarrolló distintos trabajos, principalmente escultóricos, que iban progresivamente dotando de contenido a la sala, creando un bosque escultórico. Elena Aitzkoa trabajó a diario en Artium, a la vista del público. Mientras duró el proyecto, la artista realizó tres performances siempre alrededor de ese bosque.

²³⁶ Elena Aitzkoa. (17/02/15). ArteInformado. Disponible en: <http://www.arteinformatado.com/guia/f/elena-aitzkoa-5909> (fecha última consulta 15/10/2015)



Aitzkoa nos comenta: " (...) el hecho es que en la primera performance empecé con un librito que había publicado que se llamaba *La revolución de las extremidades*, que yo había hablado con el Artium para presentarlo, pero luego me invitaron a que estuviera en Praxis y bueno, todo me fue marcando un ritmo, después las esculturas eran las que inducían mis movimientos y de alguna forma también el contenido de los textos.²³⁷"

En sus propias palabras:- "*El proceso de creación era un continuo hacer y deshacer, por lo que todo quedaba dentro del bulto y no se podían ver las acciones y los recorridos*" y por ello de alguna forma decide mostrarlo con sus performances.

El primer contenido del proyecto fue una Performance, *Posición para jarrón*. Aitzkoa presentó además su libro *La revolución de las extremidades* (Lalavandera 2013), que integra dos poemas, *Para Mikel* y *A mi hermana*, además de reproducir diversos dibujos.

"*Todo está siendo muy intuitivo. Me permito pensar como me da la gana. Me apetecía reivindicar la figura de la mujer primitiva como mujer creadora en la cueva, donde todavía no estaba todo tan fragmentado socialmente, donde la creación y lo cotidiano podían convivir*", explica la creadora.

Además, a lo largo de su estancia en Artium, la creadora ofreció dos performances más, *Nuestro amor nació en la Edad Media*, y *Metopas* soleadas, vinculadas como la anterior a sendos poemas.

²³⁷ López Landabaso, Patricia. *Conversaciones sobre performance*. Entrevista de Patricia López Landabaso a Elena Aitzkoa. Sin publicar por deseo de la propia artista.



La Performance *Nuestro amor nació en la Edad Media*, es una Performance entre esculturas en proceso, resaltando el movimiento y la voz.

*Nuestro amor nació en la Edad Media,/en la fuente./corriendo sin poder llegar/piedra
brillar/señuelo en el camino./Nuestro amor nació en la Edad Media/
con el mismo tiempo por detrás que por delante,
brillando por brillar
sumidos en la acción injustificada y violenta.
pedrería en el metal para matar.
Brillando por brillar,
una canción resuena el ecosistema
una media esfera nos lanza fuera
lanzando su significado lejos.
Por ser amor,
por nacer precisamente en la fuente,
te llamo dulcemente y vuelves redondo
a un planeta lleno de pesetas
con bulbos rebosantes de mensajes.
Lunas cortadas
y piedras.
Amor, amorcito
ya tengo el nido.*

Según apuntan Elena Aitzkoa a través de sus performances, construye sus particulares reflexiones sobre la vida, exploraciones de la realidad -interna y externa- que se condensan en fragmentos de pensamiento.

ELENA AITZKOA. PERFORMANCES

TÍTULO: EL BAILE DE LA CULEBRA

LUGAR Y FECHA: espacio Azala, Lasierra, Álava, 3 de septiembre de 2011.

DURACIÓN: 2 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Elena Aitzkoa canta la canción de El Baile de la culebra a las viboritas del camino en los campos del espacio Azala.



Ella situada tras un pequeño muro hecho de piedras y con dos esculturas (se asemeja a una culebra), una en cada mano, comienza a cantar una canción.

TÍTULO: POSICIÓN PARA JARRÓN

LUGAR Y FECHA: Museo Artium, 15 de marzo de 2013.

DURACIÓN: 47 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Es una Performance en la que Aitzkoa presenta su libro *La Revolución de las Extremidades*, de Lalavandera.



Llega a la sala tarareando una melodía. El público se ha sentado alrededor de una silla en la que Elena se sienta y comienza a leer partes de su libro. A medida que va leyendo, va cambiando la posición de su cuerpo, va rotando para no dar la espalda todo el rato a las mismas personas.

TÍTULO: NUESTRO AMOR NACIÓ EN LA EDAD MEDIA

LUGAR Y FECHA: Museo Artium, 19 de abril, 2013.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

La Performance *Nuestro amor nació en la Edad Media*, es una Performance entre esculturas en proceso, resaltando el movimiento y la voz.



Comienza la Performance silvando.

El suelo, enmarcado por un público que se encuentra sentado en sillas, tiene 13 esculturas en proceso de la propia artista.

Deja de silvar y sigue tarareando la misma melodía, y va caminando entre varias esculturas realizadas por ella depositadas en el suelo, rodeándolas en ocasiones.

Para de tararear y se pone a leer un texto.

Vuelve a caminar por entre sus esculturas.

Se para al otro lado de la sala, silba la misma melodía. Deja de silbar y vuelve a recitar textos. Así continúa sucesivamente, llegándose a sentar en una de las esculturas que se encuentran en el centro y seguir leyendo.

Poco antes del final de la Performance Aitzkoa pone los brazos en cruz y gira sobre sí misma y rodea alguna de sus esculturas.

Mueve los brazos. Finaliza la Performance.

TÍTULO: METOPAS SOLEADAS

LUGAR Y FECHA: Museo Artium, 10 de mayo de 2013.

DURACIÓN: 14 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Aitzkoa subida a una de sus esculturas recita un texto.

Comienza a tararear la melodía.

Una mujer se levanta de entre el público, se coloca un pañuelo en la cabeza y se acerca a la zona en la que se encuentra la performer.

Así sucesivamente se irán levantando de las sillas diferentes mujeres, trece en total, y se irán colocando en el espacio después de haber recorrido el espacio rodeando las esculturas y después de cada una haberse puesto el pañuelo en la cabeza. Se colocarán con los brazos en jarra.

Mientras esto ocurre Aitzkoa mueve sus brazos y sigue tarareando.

Cuando parece que están todas empiezan a mover su cuerpo sobre el eje, con los brazos en jarras y a tararear la misma melodía que la performer.

3.2.2.5. Idoia Zabaleta.

Vitoria, 1970.



Idoia Zabaleta estudia Nueva Danza e Improvisación en Barcelona, Florencia, Ámsterdam y Nueva York. En 1990 crea la Asociación de Danza y Lenguajes Corporales Moaré Danza, con sede en Vitoria-Gasteiz. Desde entonces, Moaré Danza se dedica a la divulgación y enseñanza de la danza, funcionando como una pequeña estructura de producción de encuentros entre creadores interesados en el cuerpo como lugar de práctica y reflexión. Así mismo, Idoia Zabaleta colabora como intérprete con la compañía Mal Pelo (Girona), y en 2008 articula el espacio de creación Azala junto a Juan González como espacio de investigación, fomento y divulgación de la creación escénica. Azala está situado en Lasierra, un pueblito de Álava.

En Azala han trabajado Inazio Escudero, Itziar Okariz y Elena Aitzkoa entre muchos otros artistas.

Aunque ella procede de la improvisación en danza, considera que desde que lleva el espacio Azala, ha sido influida por las artes visuales, en especial de aquellas acciones que sabe claramente que no necesitan de un espacio en la maquinaria teatral. Ella habla de los gestos más salvajes, de esos gestos que aparecen en la primera idea, en el primer pensamiento, ese gesto que habitas si lo haces también con esa inmediatez, sin necesitar elementos que lo acompañen o lo eleven.

Idoia Zabaleta viene de la época de la nueva danza, pero se sitúa mucho en la improvisación, que tiene que ver con lo que ocurre aquí y ahora, lo cual condiciona mucho también su aproximación al hecho artístico.

Igualmente cree que pasados los años, y sin casi oportunidades de trabajar en un teatro con sus telones y demás, cada día se ha ido acercando un poco más al trabajo en presente, al trabajo sin una iluminación especial, al trabajo que en casi todos los casos se acerca al mundo de la Performance.

Idoia nos habla de hacer bailar a un billete de 50 €. Es un enunciado. Es una futura performance.



Relay, Vitoria. Fotografía de Dani Arrizabalaga.

IDOIA ZABALETA. PERFORMANCES

TÍTULO: PER-FORA

LUGAR Y FECHA: Programa de Bakeasormena, Vitoria, 2012.

Alhóndiga, Bilbao, 2013.

DURACIÓN: No consta

DESCRIPCIÓN



Este baile propone un ejercicio tautológico de bricolaje multiplicado por tres (un tríptico):

3. Agujerear una pared. Agujerear una pared en la que se proyecta una imagen. Agujerear la imagen proyectada en una pared. Agujerear la imagen de una pared. Agujerear la imagen de una pared en la que se proyecta una imagen. Agujerear la imagen de una mujer agujereando una pared. Agujerear la proyección de la imagen. Agujerear la imagen.

2. Agujerear una pared. Agujerear la imagen de una pared. Agujerear la imagen de una mujer agujereando una pared. Agujerear la imagen.

1. Agujerear una pared. Agujerear una imagen.



La imagen proyectada en los paneles es de Idoia y sus dos hermanas en un pregrabado, escribiendo sobre la pared "agujerear una pared".

Se colocan por detrás de la pared y agujeren cada una su pared. Primero con cincel y luego con taladro hasta hacer unos agujeros grandes por los cuales después salen.

TÍTULO: EL PASEO

LUGAR Y FECHA: Espacio Alhóndiga, Bilbao, 2013.

Mercat de les Flors, Barcelona, 2015.

DURACIÓN: 3 horas.

DESCRIPCIÓN

"Declaro que una mañana hermosa, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino gana de dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle. Podría añadir que en la escalera me encontré a una mujer que parecía española, peruana o criolla. Mostraba cierta pálida y marchita majestad. Sin embargo, he de prohibirme del modo más estricto detenerme aunque no sen más que dos segundos..."²³⁸



¿Cómo seguir bailando hoy en día? Pues leyendo...

¿Cómo seguir leyendo hoy en día? Pues bailando...

Con esta propuesta se invita al espectador a atender a una lectura bailada en voz alta de la novela *El Paseo*, escrita por Robert Walser en 1917. Un flujo continuo, un no poder parar. Como los cantos rodados de un riachuelo, leer y bailar, casi al unísono.

Aparecen doce personas leyendo, y bailando a un mismo tiempo, una novela, *El Paseo*, de Robert Walser . Hasta que la novela no acaba, no dejan de leer al unísono, ni de bailar.

²³⁸ Walser, Robert. (1996). *El paseo*. Ed. Siruela. Madrid. Disponible en:
<http://www.latertuliadelagranja.com/sites/default/files/Walser,%20Robert%20-%20EI%20paseo.pdf>

TÍTULO: S/T

LUGAR Y FECHA: Berlín, 2015.

DURACIÓN: 50 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

En el espacio hay cinco rollos de cable de 200 metros cada uno.

Idoia va desenrollándolos y metiéndolos dentro de unas medias que lleva puestas. Va metiendo el cable por todo su cuerpo.

Esos cables hacen que la figura de la artista varíe.

TÍTULO: 5 ACCIONES PARA TABAKALERA

LUGAR Y FECHA: Tabakalera, San Sebastián, 11 de septiembre de 2015.

DURACIÓN: 40 minutos cada una de ellas.

DESCRIPCIÓN

1ª ACCIÓN

Seis personas en la entrada de Tabakalera paradas a modo de estatuas y vestidas de blanco. No se mueven hasta que alguien les echa una moneda.

Cuando se les echa la moneda cuando hacen movimientos tipo marciano diciendo de manera distorsionada: "Ongi etorri" (apropiación de una pieza de Xavier Leguard).

2ª ACCIÓN

Las mismas seis personas se encuentran en un mismo espacio y durante cuarenta minutos no dejan de decir:- Oh, qué bonito!, bonito, bonito, haciendo repeticiones como simulando el eco de la voz, mientras se desplazan por el espacio (apropiación de Tino Seghal con "So contemporary").

Oh, qué reciente...reciente...recient...

3ª ACCIÓN

Los seis besan la escalera continuamente (paredes y barandilla) durante 40 minutos.

4ª ACCIÓN

En uno de los espacios de la parte de arriba de Tabakalera se encuentran los seis en fila sin moverse. Únicamente se mueve el último al ritmo de la música de Bob Dylan, mientras tararea la música. Este va llegando a la siguiente persona y esta última comienza a hacer el mismo paso de la persona que se le junta por detrás, y así sucesivamente (apropiación de Trisha Brownes

Spanish Dance), mientras tararean también van diciendo: "mar, salitre, mar, salitre, almeja, sombrilla, mar, salitre"

5ª ACCIÓN

Los seis están tumbados en el suelo de la terraza de la parte de arriba de Tabakalera. Son como ejercicios de respiración, pero muy forzados. De esta forma van hinchando globos, globos muy grandes.

Se colocan de pie y sueltan los globos.

3.2.2.6. Alejandra Bueno.

Vitoria 1987.



"Podría decir que soy una poliédrica creadora, que alterna, a partes iguales, la performance con herencias del happening, el body art, el vídeo experimental -siempre irreverente-, y las cercanías a la poesía concreta a lo Ernst Jandl así como la fotografía en todos sus estados. Centrada sobre todo en temas sociales, elemento que intervienen en el cambio y sus consecuencias, como la identidad, el consumo y el egocentrismo, hago una reflexión del mundo a través del arte tratando de darle el toque cómico que necesita. Me gusta la experimentación y fijarme en las pequeñas cosas de cada día, sobre todo disfruto con la performance pues me parece la forma más directa de vivir el arte." Alejandra Bueno

Alejandra Bueno de Santiago, nacida en el País Vasco, es una artista multimedia que emplea a partes iguales el uso de las tecnologías y el cuerpo humano. Los trabajos más recientes buscan la interacción con el público por medio de instalaciones sonoras o aplicaciones móviles.

Alejandra también se desarrolló en el mundo del cine, tanto en documental, en cortometraje de ficción como en animación. Ha sido seleccionada en festivales de cine y animación aunque siempre se ha enfocado más en el aspecto experimental.

Actualmente es investigadora en arte y tecnología a la vez que coordina el proyecto Guerrilla Food Sound System. Realiza un doctorado en arte que explora las relaciones entre recreación y Performance con los nuevos medios y sus posibilidades de interactividad.

En las performances de Alejandra Bueno, ella parece jugar, y además destaca como rasgos propios del juego y de su obra, la libertad, la improductividad, el traslado espacio-temporal, la regulación y la ficción. Nos encontramos con la tensión que supone la incertidumbre,

Como artista dedicada a la Performance se encuentra en consonancia con la concepción que tiene Sol Lewitt a propósito del arte conceptualizante sobre la que se asienta buena parte de la producción contemporánea: lo esencial de la obra no es el producto último, sino el proceso. Alejandra se diluye para dar paso al final de la autoría como autoridad y a la obra como proceso.

Su trabajo trasciende la mera anécdota. Su importancia radica en el asombro que produce una obra que, por arte de magia, deja de ser fría y se convierte en poética, cosa que no suele ocurrir muy a menudo en los artistas conceptuales. Sin duda tuvo razón Sol Lewitt cuando escribió en 1967 que *"la obra no suele depender de las habilidades manuales del artista, porque la idea se convierte en una máquina de hacer un arte que no es teórico ni ilustrativo de teorías: es intuitivo, se relaciona con todo tipo de procesos mentales y no tiene un propósito fijo"*²³⁹.

Nos dice: *"Mi idea de obra de arte, tiene como característica principal, que tiene que formar parte de un proceso, incluso puede ser solo un proceso, pero siempre tiene que formar parte de la vida del artista, es un pequeño apéndice de su persona, o por lo menos lo es para mí. Es mi trabajo y es mi hobby, son mis deberes y mis quehaceres. Es una herramienta que sirve para hablar, para mejorar, para criticar. Y es sobre todo una herramienta para generar un pensamiento crítico y cuerpos políticos.*

En mi caso en concreto, el video es el medio con el que mejor me expreso. Es el soporte donde se me ocurre plasmar todas mis ideas, pienso en planos, secuencias, y en imágenes virtuales que se proyectan en la realidad.

En mis últimas obras he incluido el uso de la tecnología interactiva y de internet, finalmente es un reflejo de lo que sucede a nuestro alrededor, en estos momentos compartimos nuestras vidas con el mundo virtual y con las máquinas y en cierto modo es algo novedoso, porque cada día ocurre con más frecuencia. Personalmente yo también me siento muy identificada con las tecnologías así como con las personas, lo que me hace unir ambos elementos en mis piezas de arte. Siempre se trata de cuestionamientos sociales e inquietudes personales que no encuentran respuestas, preguntas y teorías sobre el ser humano y su comportamiento".

ALEJANDRA BUENO PERFORMANCES

TÍTULO: ONDAS Y PROBETAS

LUGAR Y FECHA: Hikateheneo Bilbao, Humore asoka Leioa, Kalian (Leioa), 2009. Ikas Art 2010.

DURACIÓN: 15 minutos.

²³⁹ Lewitt, Sol. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum, New York.



DESCRIPCIÓN

Surge de la experimentación con el sonido mediante dispositivos convencionales y su posterior manipulación o gestión mediante procedimientos tecnológicos. Es un conjunto de personas formadas en la asignatura “Nuevos soportes artísticos” dirigida por Josu Rekalde en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco.

La propuesta consistía por una parte en encontrar objetos sonoros del día a día y por la parte más tecnológica producir sonidos electrónicos mediante programas como Pure Data. Entre los diversos objetos se puede ver, un teléfono, una aspiradora, una máquina de coser, un plato, un secador de pelo, una probeta con un tubo llena de agua, una plancha de cobre, etc.

La parte de Alejandra junto a Katrina Biurrun e Inés Bermejo consistía en la más performativa, llevaban la voz, la cual estaba distorsionada hacia tonos más graves con matiz electrónico y una pequeña reverberación. Su misión era guiar al grupo mediante citas de textos sobre Fluxus. El conjunto es visto como una orquesta de objetos sonoros y ordenadores con un director que era Mikel Arce. Es un conjunto de sonidos ordenados en el tiempo y el espacio que dan lugar a una composición con un cierto toque de improvisación pero guiado por un esquema.

Partían de un grupo de 15 personas aproximadamente pero la última actuación constó de 7 integrantes por lo que se redujeron los dispositivos y en casos se duplicaron los roles por persona y se introdujeron modificaciones, como fue la de hacer un ritual quemando pelos del sobaco.

TÍTULO: SONÓMETRO

LUGAR Y FECHA: Sala BBVA de San Nicolás, Bilbao, 2009.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

Se trata de una obra interactiva que recuerda a instrumentos como los de John Cage, En este caso se incluye más en la instalación pero posee una Performance inicial en el momento de la inauguración. Uno de los temas recurrentes en la obra de Alejandra Bueno, es el del ego y la identidad, y aquí más en concreto sobre el "yo a mi me". La instalación está compuesta por una mesa en la que hay cuatro cintas métricas ancladas y modificadas. Estas tienen una banda sonora por la parte posterior, con cuatro diferentes grabaciones en las que se repite las palabra "yo a mi me". Mediante cabezales de lectura electromagnéticos son leídas a medida que estiras la cinta métrica.

La Performance consistió en cinco minutos en los que Alejandra jugaba a componer diferentes ritmos y a intentar descifrar el contenido de las bandas. Durante la exhibición cualquier persona podía hacer uso de los metros y descubrir cuánto mide su ego.

TÍTULO: LA DUALIDAD DE LA SAL

LUGAR Y FECHA: Sala de exposiciones de la UPV, 2009.

DURACIÓN: 6 minutos.

DESCRIPCIÓN

Dentro de la exposición conjunta entre alumnos de la UPV y de la Facultad de Bellas Artes de Palermo, Alejandra realizó esta Performance que hacía referencia a los aspectos positivos de la sal así como negativos. Se centra en la propia persona y sus dolencias personales que hacen hincapié en las rodillas, ovarios y hombros y por último de una manera más metafórica en los ojos, pues este no es un dolor físico sino psíquico. Es un ritual en el que la artista mediante la mezcla de agua y sal gorda hace un preparado que se va ungiendo por todo el cuerpo teniendo más en cuenta los lugares indicados. A esto le acompaña el músico Jaques Burtin, de origen francés con una pieza improvisada con la cora.



Se crea gran armonía y compenetración entre ambos, el movimiento guía a la música y la música guía el movimiento.

TÍTULO: ESTATUAS DE SAL

LUGAR Y FECHA: Sala de cultura de Baracaldo y Durango, 2009. Ikas Art, 2010.

DURACIÓN: 10 min.

DESCRIPCIÓN

Enmarcada en el contexto de la anterior, en la exposición *Paisajes de sal*. Es una colaboración con Inés Bermejo y el concepto radica en el poder de conectividad de la sal, la energía que esta trasmite. Así pues se pueden ver dos cuerpos inmóviles que son activados por este elemento natural y realizan una serie de movimientos dinámicos que van desde figuras muy amplias recorriendo todo el espacio hasta cosas muy cerradas llegando a la unión y el contacto de los dos cuerpos. Una de las figuras parte con un puñado de sal que le pasa a la otra, así hasta que se termina y no es posible crear más movimiento.



TÍTULO: ALE

LUGAR Y FECHA: Galeria Windsor, Bilbao. Exposicion Propekt 10, 2010



DURACIÓN: 18 minutos.

DESCRIPCIÓN

La mirada del otro puede formar la identidad de uno, y es que somos un híbrido de personalidades, nos empapamos y apropiamos de todo aquello que nos gusta en los demás. Sobre todo la mujer está sujeta a miradas de todo tipo, para protegerse puede esconderse o luchar mediante la acción.

Alejandra aparece en la sala vestida, comienza a contar la historia de lo que le había ocurrido desde el día anterior hasta el momento en el que comienza la Performance. Se quita la ropa y comienza a fotografiar al público con una polaroid, y le da las fotos al público para que las mueva hasta que estén secas. Cuando están secas, las recoge y se las va pegando al cuerpo hasta

crear con ellas un biquini fotográfico. Se muestra, pide que le hagan una foto y se la pega. Acaba la Performance.

En esta obra plantea la cuestión de los espacios de actuación, el fuera y dentro. El público toma parte de forma humorística, pero siendo un engranaje muy importante pues sin ese “agite” de la imagen en la polaroid podría velarse su propia imagen.

Según palabras de Alejandra: *"Trata de aunar lo público en un ámbito artístico como el de una galería, dejo a un lado la referencia del sexo para encaminarme por una opción socio logística. Me centro en la disolución de las estructuras que regulan estos tipos de espacio: el espacio íntimo puede hacerse público y el espacio público abandona la uniformidad y la despersonalización. Tomo como escenario la galería y la calle y la acción sucede en ambos lugares. No es la primera vez que traslado mis acciones a intervenciones urbanas. En esta performance empleo esta idea para después relacionarla con la identidad, que como he comentado antes, opino que nos formamos en base a los referentes publicitarios, fílmicos, etc... Pero también de las propias personas que tenemos a nuestro alrededor, probablemente seamos un 50% de cada. Consistió en 3 partes, la presentación de mi persona, que como ya he dicho es difícil presentarse a uno mismo, ni nosotros mismos sabemos quiénes somos. Finalmente conté mis últimas 24h., sé que es relativo pues no todos los días son iguales, pero tomar esa decisión me parece que dice mucho sobre mí, además tuve un día muy interesante y muy completo lleno de sorpresas y locuras varias. Todo esto sucedía mientras me iba desnudando y una vez desnuda y terminada la historia cogí mi polaroid y comencé a sacar fotos dentro de la galería y fuera, después con todas ellas me hice un bikini, me lo puse y pasee por la galería con mi nueva identidad."*

TÍTULO: ICH TAUSCHE - TAÜSCHE ICH MICH

LUGAR Y FECHA: Freistaat Bayernseptiembre, Alemania, 2010.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Alejandra en el marco del intercambio entre artistas de Alta Baviera y el País Vasco optó por el riesgo y empujó esa lógica del intercambio hasta emplazarla en el centro de su trabajo.





Recurriendo a una de las prácticas existentes desde tiempos todos los tiempos -el trueque- se instala dos veces por semana en el mercado tradicional –donde aún pervive el hábito vital de los pueblos- e intenta intercambiar patata alavesa, uno de los signos de identidad de su país, por los productos que le ofrezcan los asistentes a ese lugar de encuentro y compra, intentando así conocer el alma bávara.

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de cambiar aquellos objetos que poseía, pero no necesariamente necesitaba, por aquellos que realmente deseaba. Ahora bien, el trueque, sobre todo después de la aparición del dinero, regulador de todo intercambio, no está exento de riesgo. No siempre se encuentra rápidamente a alguien que quiera intercambiar lo que nosotros deseamos por lo que podamos ofrecer. Por otro lado, al carecer de unidad de valor, pues se descarta el del dinero, se hace complejo el cálculo del valor exacto de las cosas que se intercambian. En este sentido, el trueque tiene más bien un valor simbólico. Esa incertidumbre la encontramos también en los orígenes del arte.

TÍTULO: ESPACIO VITAL

LUGAR Y FECHA: Exposición Convergencias, Gijón, 2011.

DURACIÓN: 25 min.

DESCRIPCIÓN

Lebensraum es un término que en alemán significa *espacio vital*. Esta expresión fue acuñada por el geógrafo alemán Friedrich Ezequiel Ratzel (1844-1904), influido por el biologismo y el naturalismo del siglo XIX. Establecía la relación entre espacio y población, asegurando que la existencia de un Estado quedaba garantizada cuando dispusiera del suficiente espacio para atender a las necesidades de la misma.

Si una acción que el espectador no espera, es un lugar desconocido para la artista, nadie espera nada de ella. Transcurre durante una inauguración, la artista se coloca en medio y a todo aquel que se le acerca mientras camina por la sala les pide amablemente si pueden respetar su espacio vital, tras 10 minutos cuando la sala ya está llena de gente, el espectador ya se ha dado cuenta de que la artista está realizando una acción que durante 20 min fue la de invitar a la gente que transitaba el espacio a no invadir su territorio. En una segunda parte la artista comienza a pintar un círculo alrededor suyo y a seccionarlo según su criterio, siendo a veces sugerida por el espectador pues comienza a haber un diálogo más formal entre artista y observador. En estas secciones se escriben citas y teorías sacadas del concepto *espacio vital*, y se asigna nombre a las partes. El espacio empieza a quedar dividido por territorios como si fuera un mapa y además con indicaciones. Finalmente el artista llega a la conclusión de que se encuentra aislado y que ha creado un espacio vital que creía necesario y resultó no serlo, o por lo menos a esos niveles y en ese contexto.

TÍTULO: ESPACIO VITAL 2

LUGAR Y FECHA: L´mono, Bilbao. Tercer certamen de arte hormonado, 2011.

DURACIÓN: 20- 30 min.



DESCRIPCIÓN

Es una Performance que transcurre en un cubo de metacrilato de 60x80x80 cm. Ese espacio es el lugar impenetrable de cada persona, en él se encuentra en calma, es la mínima distancia que el ser humano guarda con el resto de los seres humanos con los que no hay confianza, con los

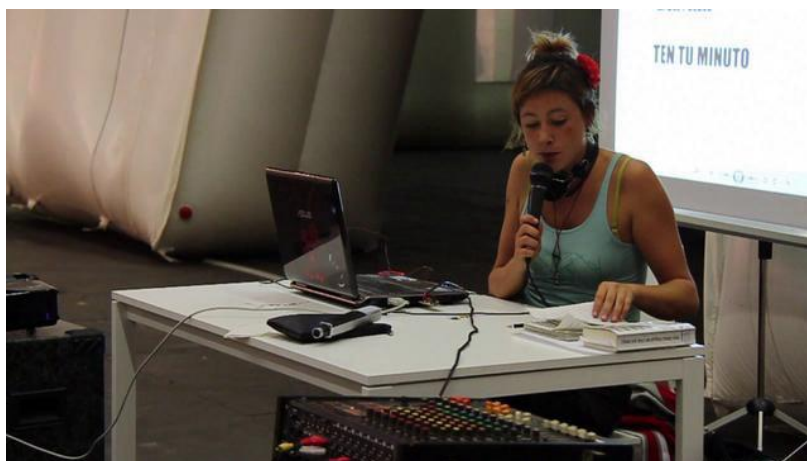
que todavía no se siente seguro a estrechar lazos de unión o conexión. La acción se decide en tres etapas, inicio (interiorización), nudo (expresión) y desenlace (ruptura o aislamiento). Alejandra hace una diferencia en el último apartado, ya que no hay un fin asegurado, depende del espacio y las condiciones en las que se dé la Performance, así como la situación personal por la que pase el artista. Está sujeta al momento; es variable y cambiante en todo momento.

Trata de mostrar las barreras desde dos visiones, pues tiene igual de importancia como se comporte el performer y como se comporte el espectador. Y es a la vez una prueba de superación.

TÍTULO: RADIO ALEGRÍA

LUGAR Y FECHA: Ikas art 2011, Bilbao.

DURACIÓN: 20 min



DESCRIPCIÓN

En este caso se quiso romper las leyes haciendo una emisión ilegal en la radio.

Mediante un transmisor (radio ilegal) se seleccionaba la frecuencia que se iba a pinchar y se emitía. Puede ser cualquier frecuencia de la radio y la emisión que se consigue es de 1km a la redonda aproximadamente. Anteriormente hubo un trabajo de campo durante una semana, en el que mediante redes sociales y contacto directo con personas se iba recogiendo datos. Se le hacía una sugerencia a la gente sin explicar el fin, y esta era la siguiente: "*Si tuvieras 1min en la radio para decir lo que quisieras qué dirías*". Se recogieron respuestas de todo tipo, comentarios banales, reivindicaciones, canciones, citas de libros, expresiones de lo más amplias. La performer se convierte en el dispositivo emisor, es decir en un simple locutor, que va guiando todos esos comentarios. No se trata de convertir al espectador en artista, sino en ofrecerle una opción más de expresarse libremente en un medio que es escuchado por mucha gente.

TÍTULO: BLANCO Y NEGRO

LUGAR Y FECHA: Exposición Mapae Mundis, museo Gibelina, Palermo 2011.

DURACIÓN: 20 min.

DESCRIPCIÓN

Se realiza en colaboración con Rocio de las Muñecas, dentro de una exposición conjunta entre las facultades de Palermo y Leioa.

Se trata de dar una ovación al trabajo de Carlo Lauricela, y en concreto, a una de sus obras que trata sobre la emigración. Aquí los performers adoptan el rol de emigrante y guardia.

La acción se divide en tres momentos, el primero es una división del público aleatoria, mediante papeles blancos o negros. La cantidad de negros es muchísimo mayor y estos son colocados a un lado de la obra de Carlo, que es una recreación metafórica de un mar teñido de negro hecho de plástico y un flotador en medio. En la segunda parte hay una pequeña escenificación a modo de danza sobre la situación entre el emigrante y el guardia. Y por último a la gente de negro se les tapan los ojos y se les induce un movimiento de vaivén en el que están sumergidos 5 min hasta que hay una compenetración entre ellos mientras escuchan un paisaje sonoro de mar y tormenta.

TÍTULO: EUME DARUMA

LUGAR Y FECHA: Festival Art Futura 2011, Bilbao, La Alhóndiga.

Participación en la instalación interactiva del artista Patxi Araujo.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

La obra consta de una cámara cenital situada en el hall de La Alhóndiga. Los datos que recoge son enviados a tiempo real a un procesador. La interacción surge entre los espectadores que entran en el campo de visión de la cámara y depende de dónde estén situados para tener una repercusión mayor o menor.

En cuanto son detectados una serie de partículas se dirigen hacia el sujeto. La tarea del performer consiste en posicionarse en medio del campo de visión que es donde menos interacción hay con las partículas, pero forma un foco de atención hacia el espectador para que este se acerque, y a su vez interactúa con él y se mueve por el espacio a su antojo.

TÍTULO: ALEANDANDARAN

LUGAR Y FECHA: Getxofoto 2011, Getxo.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

El nombre viene dado de un juego de palabras el cual la artista utiliza como correo electrónico y para identificarse en diferentes cuentas, consta de “ALE”, “DONDE”, “ANDARÁ”. La instalación es sobre una Performance anteriormente realizada en la sala Windsor, “Ale”, mediante el registro en video, las polaroids que conformaron la acción y un díptico. Por otro lado había un espacio vacío con una butaca, un trípode y una polaroid, arriba en la pared se podía leer, “Salón de la Fama”.

La acción consiste en estar escondida o ajena a la idea de estar actuando, es decir paseando por la exposición como uno más y sin previo aviso, lanzar una foto a los espectadores con la polaroid y salir corriendo y ponerla en el expositor.

Estamos en una sociedad en la que hay una masificación de imágenes de retratos hechos a uno mismo o de lo llamado foto facebook. Estas a simple vista pueden carecer de un valor así como las típicas fotos que uno se hace enfrente de la “mona Lisa” y después cuelgan en internet como diciendo, yo también lo he hecho, yo estuve allí, o yo me retrato de este modo u otro. El valor que adquieren es de masa, estas imágenes carecen de estética o composición, pero también merecen ser analizadas como un fenómeno social, y poco a poco van a tener que ir siendo estudiadas y tenidas en cuenta en teorías de la imagen.

Esta acción es una trasgresión de la idea de salir guapos es las fotos y colgarlas para que todo el mundo las vea. Aquí se produce lo contrario, son pillados infraganti en el momento que menos lo esperan y son expuestos en una galería.

TÍTULO: OJOS QUE NO VEN, CORAZÓN QUE NO SIENTE

LUGAR Y FECHA: Festival Mem en Marsella, 2011. L'Embobineuse . “Carte blanche au Mem”.

DURACIÓN: 8 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Acción en la que se produce un diálogo entre el performer y el espectador. Al espectador se le dan una serie de papeles en los que vienen diferentes tipos de insultos y son libres de llamárselos a la artista, todos ellos tienen que ver con el problema de género. La performer incita al público a que le insulten, gritándoles y diciéndoles que no tienen el valor suficiente de hacerlo. Cuando se empieza a animar la cosa, a medida que se escuchan insultos y gritos, la artista con un barro rojo preparado con agua de mar se lo empieza a untar en los ojos y a reír sin parar mientras todavía sigue invitando al público a que le insulten. Cuando ya tiene los ojos completamente ungidos en barro se va y desaparece entre risas.



La artista comenta: *"Es muy interesante ver la reacción, disposición y comportamiento del público en una situación agresiva como esta, es un área en el que hay cabida una gran investigación sobre comportamiento social"*.

3.2.3. La Performance en Guipúzcoa.

En cuanto a los artistas de acción de la provincia de Guipuzkoa, hay sin duda algunos nombres principales a los que es de rigor mencionar.

De una parte, tenemos a los que mantienen una crítica, más o menos feroz, contra el orden establecido, que presentan un pensamiento divergente del institucional y que, desde una perspectiva social y política, tratan de dismantelar ideas preconcebidas o protestar contra situaciones concretas. En este aspecto podemos destacar al grupo CLOC (1978-1981), formado por el poeta y dramaturgo donostiarra Fernando Aramburu, el escultor y dibujante Álvaro Bermejo, y el historiador y novelista José Félix del Hoyo, que deciden fundar algo llamado Renovación surrealista. No serían los únicos porque se les iría uniendo gente. Cloc, según Aramburu, significaba *"el ruido que hacen los garbanzos cuando caen desde un octavo piso sobre las cabezas huecas de los transeúntes"*. Para Aramburu el surrealismo era un arma de calibre interesante por los propósitos y actitudes que aportaba a la empresa de combatir un mundo que le asqueaba, y CLOC se impuso como tarea enfrentarse a las dos culturas que existían en aquel momento, la ya derrotada por la transformación política y, en especial, a la que iba desplazándola, se aupaba hasta su puesto y arramplaba con todos los privilegios. Decían que no hacían cultura sino contracultura. CLOC denunció con reiteración la insensatez de la violencia armada y desconfiaban de las opciones políticas a su alcance.

Y también tenemos a DETRITUS ARAMBURU EGUIZABAL (San Sebastián, 1964). Sin embargo, al igual que el grupo CLOC tenía una motivación claramente política y social, este artista se considera una persona triste e inadaptada, que no sabe lo que hace dentro de la sociedad en la que vive. Teniendo en cuenta esto, sus performances, así como su obra pictórica pasan por su estado de ánimo de insatisfacción, de enfado, de desagrado y de euforia. Podemos decir que se centra en una relación consigo mismo más que con la sociedad y el contexto, aunque en sus performances no deja completamente de lado ese predicamento del punk en Euskadi y el malestar social que había, la presión y la violencia que, según él, existía por todos lados. Lo esencial en él es la incomprensión de lo que es la vida.

En el caso de ITZIAR OKARIZ (San Sebastián, 1965), también hay una perspectiva política y social. Ella elige la Performance como medio de expresión por su interés por la danza y la investigación que venía llevando a cabo sobre la construcción de la identidad sexual y de género, pero también cultural y política del individuo. Le interesa el espacio ideológico del análisis atento, más que el de la afirmación política, más autoritaria, pero esto no quiere decir que olvide que parte de un espacio político determinado y no de otro. MAJO GARCÍA POLANCO (San Sebastián, 1973) también abarca desde problemáticas de mujeres mayores a problemáticas en las redes sociales partiendo de las cosas concretas, cotidianas.

ESTHER FERRER (San Sebastián, 1937) perteneció al mítico grupo ZAJ, aportando su simplicidad y su propio modo de hacer, pero a pesar de las implicaciones políticas o sociales que este grupo pudiera tener, especialmente en esa época de *grises* y de una situación política lamentable con España inmersa en una dictadura o intentando salir de ella, con el objetivo puesto en una mayor libertad artística, nos encontramos con que huye deliberadamente de los compromisos sociales o políticos. FERRER es una defensora a ultranza del arte por el arte, y este repliegue sobre sí mismo hace que en su obra encontremos reflexiones, si bien como temas transversales, sobre el ridículo, el absurdo o el tiempo. No quiere decir esto que no tenga sensibilidades sociales o políticas, pero no las incluye en su arte, limitándolas a su vida íntima y personal.

Si nos referimos al punto de partida, o más bien al campo de origen de estos artistas, vemos que, como es habitual en la performance, es bastante variado y una vez más comprobamos que la performance es una expresión artística que bebe de multitud de fuentes. Por ejemplo, ITZIAR OKARIZ se especializó en escultura, aunque su inspiración más importantes siempre han sido artistas del ámbito de la música popular experimental como Kate Bush o Siouxsie de la banda de punk Siouxsie + The Banshees, MAJO G. POLANCO comenzó en el mundo de la fotografía, MAIDER LÓPEZ (San Sebastián, 1975) tiene una formación pictórica y, como ya hemos mencionado al inicio, CLOC estaba formado por Fernando Aramburu, poeta y dramaturgo, Álvaro Bermejo, escultor y dibujante, y José Félix del Hoyo, historiador y novelista y la propia ESTHER FERRER comenzó estudiando periodismo, carrera que abandonó para irse a París. Cabe decir que, mientras que la tendencia general es aunar técnicas y disciplinas en la realización de performances, en el caso de DETRITUS, para el que música punk y el rock son los referentes, resulta un poco lo contrario, pues aunque estuvo en la época de mayor energía performática de Bilbao en la Safi Galeri sus performances han ido perdiendo frecuencia porque cada vez más se ha ido centrando en la pintura. De todas formas, Cuando DETRITUS necesita hacer algo más que los gestos propios de la pintura para poder decir algo, necesita de un público enfrente, por eso hace performances. La performance le acompaña siempre, aunque sea en las inauguraciones.

En lo que respecta a la importancia que se le da a la participación del público, las acciones y performances de ITZIAR OKARIZ adquieren formas abiertas e interpelan al público para dar una vuelta de tuerca a lo que damos por hecho e incluso aquello en lo que no reparamos, ofreciéndonos un juego dialéctico entre lo visible y lo legible que se aleja de cualquier lectura unívoca. También ha habido algunas acciones de MAJO G. POLANCO que tienen que ver un poco con el tema de happening, en el sentido de participación y de propuesta hacia el público. Hay algunas que son más participativas y otras que permiten proponer cosas en las que luego cada uno ve si puede participar. Según comenta, en estos casos hay gente que se queda bloqueada y no participa, pero que luego reflexiona. CLOC declaraba que “...invitamos a la rebelión, a la tuya, a la que quieras, a la que siempre queda por hacer y que se puede resumir en un grandioso consejo: Nunca te cruces de brazos”, lo que si bien no implica una participación directa del público en sus acciones o publicaciones, muestra que lo consideran parte esencial, cuando menos, en el objetivo a conseguir. Y, probablemente, MAIDER LÓPEZ, que hace intervenciones en las que el espectador deja de ser espectador para ser parte constituyente de la pieza y en el que a partir de una acción o de una forma de comportarse

realiza, construye y completa la pieza, sea la que más se acerca al happening, utilizando la actuación orquestada de ciudadanos para crear significativas composiciones que conforman conjuntos escultórico-pictórico-performativos y generan una experiencia coral de la obra. Aquí, los protagonistas son ciudadanos que interaccionan voluntaria o involuntariamente con el paisaje urbano o rural y aunque ya eran parte de estas piezas, las completan y terminan, acabando por ser quienes realizan el proyecto. En su caso, la pieza final se constituye como obra, pero siempre teniendo en cuenta que el encuentro y la acción de todas estas personas que la hacen posible, supone otra obra igual de importante, pero efímera. ESTHER FERRER, aunque no invita al público a una participación directa, procura ponerse en su mismo plano, rompiendo las situaciones teatrales si la acción se desarrolla en un teatro, museo o galería, dando la posibilidad al público de hacerlo también. A este respecto, declara: *“Si los focos a la única que iluminan es a mí y los otros en la oscuridad, si yo estoy arriba y ellos abajo, etc., se crea una situación jerárquica, como en el teatro o en los mítines políticos”*

¿Y qué hay del grado de planificación de las obras si nos referimos a los artistas de acción de Guipuzkoa? Pues que en la gradación máxima de la escala nos encontramos con MAJO G. POLANCO, que reconoce ser muy lenta a la hora de generar propuestas de acciones, que suelen irse gestando con el tiempo y que van surgiendo de la vida cotidiana. En esa forma de trabajar hay quizá meses de tenerlo en la cabeza e ir generando planos o situaciones cuando sabe previamente dónde y cuándo va a ocurrir la acción, porque trabaja bastante ligada al espacio, que para ella es muy importante. En el otro extremo, para DETRITUS ARAMBURU EGUIZABAL la planificación y el azar en sus performances van cogidas de la mano. No ensaya, ni aboceta, todo lo lleva en su mente. Aún cuando no es tajante el grado de planificación o de azar que interviene en sus producciones, otros nos hacen observar que depende de algunas circunstancias, como a quién se dirige, el espacio, los medios... A modo de ejemplo, para MAIDER LÓPEZ el punto de partida para desarrollar sus proyectos es el contexto, el lugar específico para el que crea el proyecto. Se trata, pues, de conocer el contexto que está viviendo la ciudad a la que se desplaza, más allá de contextos teóricos o sociales y sin ideas preconcebidas, lo que implica, sin duda, un trabajo de planificación. En lugar de pensar en espacios expositivos, veía su obra en espacios intermedios (hall o entrada de un museo etc.), por lo que comenzó a trabajar con el propio espacio y la pintura tendió a desaparecer. Esta importancia de los espacios, es compartida, como señalo al principio del párrafo, por MAJO G. POLANCO. También para ESTHER FERRER cobra importancia el espacio y muestra preferencia por los lugares no artísticos como la calle o fábricas. Como ya he comentado, si desarrolla su trabajo en un museo, teatro o galería, procura romper la situación teatral.

Surge de nuevo, perennemente, la cuestión de la documentación. En Guipuzkoa, al igual que en las otras provincias vascas, encontramos de todo dependiendo de las relaciones del artista con las técnicas de documentación y de lo que personalmente considere con respecto al carácter efímero de la performance. De todas maneras, aunque sean exaltados creyentes en la documentación y registro de las performances, todos coinciden en que una acción nunca será igual incluso aunque sea visionada en un video o en fotografías. Sobre este tema, ITZIAR OKARIZ señala que a través de sus acciones documentadas por medio del video y la fotografía, casi como si fueran subproductos obtenidos de la intervención en el espacio, le gusta presentar en ocasiones el fruto de un proceso sin dejarnos apreciar cual ha sido el camino que se ha recorrido para llegar al resultado final que vemos, aunque todo parte de la Performance. MAJO G. POLANCO después de estudiar realización en Vitoria se introdujo en el vídeo, detrás de la cámara, detrás del medio que fuera para realizar la documentación para otros artistas performers. Al contrario, sus propias performances no se documentaban y hay muy poca documentación visual. Sin embargo, a posteriori, sí que ha tenido interés, aunque sin una gran organización, en documentarlas. Hay algunas que, de hecho, son video-performances hechas para la cámara. En el caso de CLOC es necesario decir que editaban una revista, por lo que el registro de algunas, cuando menos, de sus acciones es inevitable.

En el trabajo de ESTHER FERRER tiene una gran importancia lo efímero, por lo que elige no dejar demasiados rastros y huye del interés por la perdurabilidad. Al entender el arte como algo no acabado lo concibe como proceso, dando valor a la idea por encima de la materia, por lo que también opina que es suficiente con haberlas pensado, sin que su realización material sea imprescindible, lo que le lleva a considerar que no tiene sentido preguntar la fecha exacta de la realización. Además, a FERRER le gusta contar con los menos medios posibles, prefiriendo hacer sus trabajos con su cuerpo y poco más. Según sus propias palabras, *“la tecnología me interesa mientras pueda controlarla yo misma, pero me faltan conocimientos suficientes y he visto tantas performances “tecnológicas”, donde lo más o lo único importante es la tecnología, que no me interesa demasiado”*.

Y en el extremo opuesto, sin duda alguna, tenemos a DETRITUS ARAMBURU EGUIZABAL, que no tiene textos ni explicaciones de sus performances, tan solo algún recorte de periódico o alguna foto que le hicieron.

Cuestión aparte es la de la repetición de las acciones, que aunque no puede asimilarse a la documentación, sí que implica esa discusión acerca de lo efímero y de lo irreplicable del momento concreto. Para ITZIAR OKARIZ, la repetición de estas acciones en varios escenarios a lo largo de los años es intencionada: por repetición se construye la identidad y por repetición se normaliza un comportamiento. Sin intención de reproducir con exactitud, reproduce, modifica y deconstruye algunos de los signos a través de los cuales se producen y normalizan algunas de las conductas que nos conforman, subvirtiendo su estructura y mostrando finalmente que no es posible reproducir algo idéntico. MAJO G. POLANCO ha repetido algunas de sus acciones, pero no más de tres veces y en diferentes espacios. En ESTHER FERRER cobran importancia sus series, en las que más que el de repetición entra en juego el concepto de reinterpretación, o de nueva interpretación, puesto que en cada nueva versión, el accidente o el azar no hacen sino enriquecer la obra cada vez con nuevas posibilidades y cobrando esa dimensión de acción permanentemente inacabada.

Y, por fin, en cuanto a la temática de sus obras, quizá la que más pueda encuadrarse dentro de un tema concreto sea ITZIAR OKARIZ, que presenta acciones que cuestionan normativas en torno al lenguaje y la producción de los signos que nos definen como sujetos. Sus estrategias empleadas son la ambigüedad, la fragmentación y la narración no lineal que permiten múltiples lecturas, mostrando en sus obras preocupación por la construcción/deconstrucción de identidades. La descontextualización no solo le permite el análisis, sino que le permite resignificar. Según *Metrópolis*, desde sus primeros trabajos ha llevado a cabo una investigación exhaustiva sobre la construcción del cuerpo y su relación con los espacios públicos y privados.

De manera distintiva, ESTHER FERRER puede abordar cualquier tema, explorando igual un sinfín de posibilidades y matices que sólo uno. Incluso puede trabajar varios temas en cada versión. Huye a propósito de la belleza en un intento de no distraer la atención y eliminar la pretendida neutralidad dando un papel central a objetos desnudos y rotundos que pueden parecer sin sentido y generan incertidumbre y se integran en la acción con un valor propio de realidad. Según nos dice: *“Una de las cosas importantes en mi modo de entender la performance es que yo no quiero nada que no sea real. En la performance, si te cortas el pelo, te lo cortas, no puedes hacer como si te lo cortaras. Soy yo, Esther Ferrer, de 59 años, vestida de la misma manera que me puedes encontrar en la calle, exactamente igual, es una situación real, la única distancia es que estoy haciendo algo por lo que me pagan, y que hay otro que acepta o rechaza mi proposición”*.

Para DETRITUS ARAMBURU EGUIZABAL, la extravagancia, según él mismo, empieza a explotar en el siglo XX, en la vanguardia, y luego en la música rock. Se trata de hacer algo raro para satisfacer la mente.

Y, para terminar, CLOC, para quienes, en el fondo, no había tan solo una actitud de rebeldía estética. Sus miembros se sentían absolutamente marginados con respecto a la ideología nacionalista que en aquellos años comenzaba a imponerse. Y se revolvían también, como subraya Díaz de Guereñu, “*contra el dominio asfixiante del discurso político como preocupación esencial y devoradora de toda otra inquietud*”. El humor, la parodia (como el propósito de proclamar la independencia de la Isla de Santa Clara), la broma y la crítica irreverentes eran no sólo juegos, sino instrumentos de provocación.

3.2.3.1. Esther Ferrer.

San Sebastián, 1937.

Ferrer estudió periodismo en Pamplona, de cuya universidad fue expulsada junto a cuatro estudiantes más acusados de “agitación”, terminando la carrera en Madrid y viajando mucho también a París y Hendaya por ser la población francesa más cercana a San Sebastián. Durante su juventud, esta artista tuvo relación con la sociedad artística de Gipuzkoa, siendo sus amigos J.A. Sistiaga y Oteiza. A principios de los años 60 creó junto con el pintor Jose Antonio Sistiaga, el primer Taller de Libre Expresión germen de muchas otras actividades paralelas, entre ellas una Escuela experimental en Elorrio (Vizcaya)²⁴⁰.

Cuando Esther Ferrer se traslada a París, esta ciudad era aún el centro de atracción. A pesar de haber comenzado ya su decadencia, en ella estaban Ives Klein (muerto en el 62), J. J. Lebel, introductor del happening en Francia, y algunos poetas con gran actividad, como Heidsieck, Chopin, Duffrene, etc.²⁴¹ Según ella misma afirma, al irse a París no trabaja desde la perspectiva de la situación en España, sino que pasa a formar parte de la corriente internacional, en la reflexión sobre el propio arte, línea representada por Duchamp y Cage, cuyo trabajo ya conocía Ferrer a finales de los 50 aunque por entonces éste último aún no tenía reconocimiento internacional.



Esther Ferrer, Walter Marchetti y JH en el Concierto Zaj celebrado en The Kitchen, Mercer Arts Center, Nueva York (27 de marzo, 1973).

²⁴⁰ Aguiriano, Maya. (mayo/junio 1994) *Esther Ferrer*. Revista ZEHAR - Arteleku, San Sebastián, pág. 3.

²⁴¹ Ferrer, Esther. (1989). *París, por supuesto...*. Edita: Ministerio de Asuntos exteriores, Casa de España. París. pág. 48.

Esther Ferrer conoció al grupo ZAJ de manera fortuita, pero la primera colaboración con ellos bastó para que se uniera al grupo. Desde entonces, aportó a las acciones de ZAJ esa simplicidad, ese modo propio de hacer.

“Juan y Walter me explicaron una acción, que si yo la quería hacer con ellos. [...] La hice y, cuando salimos, fuimos a cenar y me dijeron: ¿te gustaría trabajar con nosotros? [...] Dije sí, y así comencé a hacer acciones. A partir del momento en que empecé a interesarme por la acción, el dibujo y la pintura fueron secundarios. [...] Luego, tras la gira en Norteamérica, en el 73 creo, decidí irme a vivir a París. [...] Muchos artistas se planteaban la cuestión de si debían seguir haciendo arte o dejarlo por otras actividades más “significativas”, a buscar “otra forma de hacer arte”, ¿se puede hacer un arte sin pasar por el objeto?. [...] La acción era una forma de hacerlo porque entonces tenía la ventaja de no dejar rastros “vendibles”, cuando se terminaba todo desaparecía menos el recuerdo en la mente de quienes han participado en ella, porque en aquella época todos los que están presentes en un momento dado en un lugar dado donde el artista X hace su proposición están automáticamente formando parte de la performance, lo quieran o no, aunque se vayan, reaccionen de una forma u otra”.

Cuando Esther Ferrer trabajaba con Marchetti e Hidalgo, existía una plena aceptación y respeto para con el trabajo de cada artista en el ámbito individual. Aunque todos participaban si la acción lo precisaba, las obras no dejaban de corresponder a su autor y no se practicaba ninguna clase de censura sobre las obras de uno o de otro, que se ejecutaban siguiendo estrictamente la idea de su autor.

Esther Ferrer considera que fueron estos artistas, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, quienes introdujeron la acción, que en su evolución se ha llamado Performance. Hidalgo y Marchetti eran compositores que se conocieron cuando Juan se trasladó a estudiar a Milán. Tras empezar a trabajar juntos, conocieron a John Cage a finales de los 50, estableciéndose una relación que cobró gran importancia. Cuando volvieron a España en 1964, crearon ZAJ, un grupo que veía dificultado el desarrollo de su trabajo en España, sobre todo, por el poder establecido, el cual llegaba a interrumpir sus obras, pero también por las reacciones encontradas de un público que era profundamente ajeno a la intención de sus creaciones. Esto queda reflejado en los artículos publicados en su momento en los periódicos, que se hacían eco de sus conciertos con críticas ridiculizantes, divertidas y escandalizadas:

*“Hijo también de su época -legítimo, natural o ilegítimo-, descendiente en línea directa o indirecta de Satie, Duchamp y Cage (sin olvidar la herencia futurista), ZAJ aparece en el “páramo” ibérico de principios de los sesenta con la firme intención de SER, pese a todo y frente a casi todos. Provocativo sin intención de provocar, y profundamente incómodo por su falta de pose, prosopopeya, pudibundez, engolamiento, pedantería y sentimentalismo. Ajeno al “ceremonial” del arte y con la voluntad de no ser melifluo, ni relamido, ni engolado, ni doctoral, ni magistral, puso en entredicho, simplemente por su forma de “hacer”, los discursos ex cátedra -en vigor entonces- al interesarle más su propia “experiencia” que una actividad puramente estética”.*²⁴²

²⁴² Ferrer, Esther. (1997). *Fluxus & Zaj*. Estudios sobre performance, loc. cit. págs. 42-43.



Performance a varias velocidades // Performance, 1986-2009. Image of the performance held at the Labirynt gallery Lublin (Poland), 1998.

En España era prácticamente imposible salirse del arte convencional, mientras que en Alemania, Nueva York... el arte podía ser otra cosa diferente a lo establecido. “*En el 68, por ejemplo, en Bilbao, las reacciones de la gente ¿no te las puedes imaginar?*”²⁴³. Y es en estas circunstancias en las que Esther Ferrer se convierte en la primera mujer que realiza performances en España. El día que ZAJ tenía que realizar su acción en los Encuentros de Pamplona el Gobierno Militar sufrió una amenaza de bomba. La performance se realizó con el teatro rodeado de grises (nombre que se daba a las fuerzas policiales de antidisturbios) y la situación se politizó, comenzando los gritos de “muera Franco”, “viva la libertad”, se empezó a cantar *La Internacional*... Walter Marchetti realizó la última obra en los Encuentros. Radio Nacional de España emitía un terrible sonido en la misma frecuencia y hora que Radio España Independiente, a fin de evitar que los españoles pudieran escuchar esta emisora organizada por los exiliados republicanos, lo que fue grabado por Walter y montado en varias pistas. Con la luz apagada y una vela a modo de las de las ánimas, empezó a sonar ese ruido insufrible y ensordecedor, lo que provocó la intervención de los grises, que ordenaron bajar el telón contra incendios y desalojar el local.

Tras un productivo periodo de colaboración en común, y aunque el grupo continuó trabajando durante varios años más, las relaciones de Esther Ferrer y el grupo ZAJ se fueron enfriando. A este respecto, la artista declaró que: “*Zaj es una cuestión de deseo. Mientras los tres deseábamos hacer zaj y estar en zaj, zaj existía. En el momento en que una persona o los otros no lo desean, zaj no existe*”. Esther Ferrer aportó, como hemos dicho, simplicidad y su manera de hacer a ZAJ, pero también hubo una aportación en el otro sentido, puesto que su incorporación al grupo en 1967 dio un giro a su carrera, haciendo que se centrara en el arte de acción.

Ella no pretendió nunca cambiar el mundo con el arte ni enseñar nada a nadie, sino hacer el arte para sí misma, como un intento de comprensión del mundo, no a través de la realización de obras terminadas y definitivas con una única forma.

En muchas de sus performances, Esther Ferrer cuenta números. Esta acción se imbrica también con la relación entre números y música, ya que los primeros pueden trasladarse a la escala musical. Las variaciones y construcciones numéricas, por lo tanto, terminan implicando “*físicamente al espectador a desarrollar una experiencia musical en el tiempo*”.²⁴⁴

²⁴³Rodríguez, María Teresa. (1997). *Entrevista de María Teresa Rodríguez Súnico a Esther Ferrer*. París. http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/493/Original_W_TESIS_351.pdf (fecha última consulta 05/11/2015).

²⁴⁴Guasch, Ana María. (2005). *El último arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianz Editorial. Madrid.

Para Ferrer existe una porosidad entre obra plástica, acción e instalación, de tal manera que, en su desarrollo, una obra puede pasar por las tres formas, al igual que la materia puede cambiar de estado. Ferrer encuentra más interesante que las obras cobren vida, que evolucionen con el tiempo y las circunstancias, razón por la que adapta sus obras a la exposición concreta de manera que la idea inicial pueda dejar de ser simple obra plástica, bien para integrarse en una performance, o bien al contrario, pudiendo variar, adaptarse para formar parte de ésta o aquella serie.

Esther Ferrer considera que su etapa más productiva son los años setenta, época en la que concibe la mayor parte de sus obras, sobre las que opina que es suficiente con haberlas pensado, sin ser imprescindible su realización material, lo que le lleva a considerar que no tiene sentido preguntar la fecha exacta de la realización. Por ello, y teniendo en cuenta que el arte conceptual pone más valor en la idea que en los aspectos procesuales de la obra, y considerando esta opinión de Ferrer acerca de que la obra existe desde el momento en que es pensada, podríamos encuadrarla en esta tendencia, pues esta anteposición de la reflexión estética frente al goce la asocia con los demás artistas conceptuales. Es esta la razón por la que Ferrer huye a propósito de la belleza en un intento de no distraer la atención y eliminar la pretendida neutralidad. Los cuadernos de los artistas con sus croquis, la obra inacabada, los pasos intermedios, el proceso de elaboración... tienen, para ella, mayor importancia que el resultado final. Lo que le interesa es la documentación que guarda, la vida, las cosas que en un momento dado generan una obra y que proceden de una gran diversidad de vivencias. Este entendimiento del arte como algo no acabado tiene como consecuencia concebirlo como proceso, valorando la idea por encima de la materia.

Unido a la interdisciplinariedad y al hecho de que hacerlo está al alcance de cualquiera, encontramos cierta pretensión de “no-arte”.²⁴⁵

Lo efímero cobra gran importancia en el trabajo de Esther Ferrer, que opta por estos aspectos que marcan su obra: no dejar demasiados rastros, así como huir del interés por la perdurabilidad. Es por ello que siente pasión por las maquetas y proyectos y que fundamentalmente sólo monte sus obras para una exposición.

La relación que Esther Ferrer establece con los objetos, dejando de lado el gusto y los valores estéticos, es cercana a la de Duchamp, aunque, en opinión de Gloria Collado, daría un paso más allá:

*“La relación de Esther Ferrer con los objetos puede ser de cualquier índole menos indiferente. Sea un tanque de juguete, una cuchara, un martillo o una coliflor, se sirve de ellos como en la vida misma, por razones de necesidad, de utilidad, para hacer, “la palabra subrayada”, como dice en su conferencia-performance Zaj: teoría y práctica”.*²⁴⁶

Sin intermediación, Esther Ferrer nos enfrenta a lo obvio, dando un papel central a objetos neutros, desnudos y rotundos, que puede parecer que no tengan sentido, estar despojados de elocuencia o excesos de manera deliberada, ajenos al sinsentido, a nuestras preguntas sin respuesta y a la incertidumbre que se genera ante ellos. Objetos que se integran en la acción y que poseen su propio valor de realidad, sin ficciones. Objetos que nos desconciertan en su variedad, en su atrevimiento, que divierten y que interrogan e inquietan desde su indiferencia.

²⁴⁵ Ferrer, Esther. Así lo afirma Esther Ferrer cuando se refiere a su trabajo como performer. *“Hacer arte, en un sentido de vivencia, de percepción estética. No es otra cosa que esto su materia prima: la percepción; y al ser ésta una facultad inherente al hombre, es lógico que ya no dependa de un título académico la garantía de poder vivir estéticamente”.*

²⁴⁶ Collado, Gloria. (1994). *Esther Ferrer. Ante el espectador*. Revista LÁPIZ, nº 108. pág. 38.

El análisis de la obra de Esther Ferrer nos da a entender que todas sus manifestaciones artísticas cobran sentido y se cohesionan en la actividad artística de la performance. Clara Garí recoge en su entrevista la siguiente afirmación de Ferrer:

“Una performance es lo que para cada cual es una performance. Por eso una performance puede ser cualquier cosa, o sea, la performance no es nada, pero a la vez, para cada cual es algo y así debe ser. Cada performer tiene que decidir lo que cree que es una performance para él, pero eso sí, respetando siempre con todo rigor sus propios criterios. Es un mundo donde no valen las chapuzas.

*El actor sigue un guión, por muy abierto que sea. El actor representa. En la performance no hay representación, hay presencia pero no representación. Es el arte más democrático del mundo. No hace falta más que la voluntad de hacerlo. No se necesita ninguna técnica. Es como la paella, puedes hacerla como te dé la gana, pero siempre manteniéndote fiel a ti mismo.*²⁴⁷

[...] Además hay algo que distingue la performance de otras artes, y es que en la acción todo es real. No hay ficción, no hay transposición. El tiempo es el tiempo real, el que estamos viviendo el público y yo, el espacio es el espacio real. No estás en Roma, estás en este auditorio y se trata de ser consciente de que estamos aquí y de la hora que es, esta hora y no otra, no otro tiempo, no una ficción temporal.

*Entiendo que no todas las formas de performance pueden leerse según lo que estoy diciendo. Y desde luego, no pretendo capitalizar la definición, ni hacer acciones “más genuinas” que las de otros artistas. La performance se ha diversificado mucho, se ha abierto, es natural porque es una manera de hacer abierta por definición. Cada cual proyecta en ese gran vacío que es la performance lo que piensa, lo que desea, lo que espera”.*²⁴⁸

La actitud abierta y completamente libre, a la par que comprometida, del artista es la clave en este caso.²⁴⁹

En contraposición a unas características generales de la performance, en la siguiente entrevista se nos ofrecen las claves de su propia manera de entenderlo:

*“En mis acciones el tiempo tiene mucha importancia. Tiempo, espacio y presencia son los elementos más importantes de mi trabajo, elementos tan reales como una silla o una mesa. Mi presencia, la vuestra. Hasta puede haber presencia sin presencia física. También el espacio es importante. Trabajo mucho con los espacios, y también con el absurdo, como si fueran materiales. Precisamente, con respecto a los materiales, cuantos menos utilizo, mejor. Pienso la acción, me la imagino y después voy eliminando todo lo que me parece prescindible. Por supuesto, eso no significa que la esencia de una acción sea siempre mínima. Una acción acumulativa, por ejemplo, puede estar saturadísima, pero su esencia es precisamente esa y por ello, en ese caso, la acumulación no es superflua. Yo intento huir de lo ornamental. Cualquier cosa que puede ser suprimida sin que se pierda el sentido de la acción, es un añadido y no lo necesito.*²⁵⁰

²⁴⁷ Ferrer, Esther. También como la paella se trata de un género mixto, un híbrido, según la propia autora, y lo que interesa es la mezcla, como en todo (apuntes tomados en el taller *Performance: tiempo, espacio y presencia*, impartido por Ferrer en el CAAC).

²⁴⁸ Garí, Clara. (1997). *Una acción es (solamente) una acción*. Entrevista a Esther Ferrer”. Revista Cóclea, nº 3.

²⁴⁹ También Duchamp solía colocar al espectador en situaciones en las que le obligaba a participar o a desempeñar funciones no siempre deseadas.

²⁵⁰ Garí. Ref. 243.



Performance para siete sillas. International Poetry Centre of Marseille (France), 1990.

*En la performance, la cuestión no es que el público se identifique con el héroe de la acción, como ocurre generalmente en el teatro, o con el fin utópico, sino que se identifique con él mismo y actúe en consecuencia. Esto no significa que la performance -al menos tal y como yo la entiendo- pretenda y busque la participación del público, al menos yo nunca la he buscado. **Simplemente hay dos presencias:** la del performer y la de los otros, dos presencias individualizadas y como tales cada cual tiene la libertad de actuar como le parezca mejor.*

En realidad, cuando yo comencé a hacer performances, se decía que la performance era simplemente una proposición. Un punto de partida para la creación de una situación que vivir en un lugar dado, en un momento determinado. Un poco como una “construcción de situaciones” (quizá efectivamente por influencia del “situacionismo”).²⁵¹

Hay una contraposición entre esta confesión minimalista y la gran importancia de los objetos en sus acciones. También David Pérez ²⁵² lo ve así, al igual que Francisco Javier San Martín, ²⁵³ para el que los objetos, el tiempo real y la repetición comparten el protagonismo en las performances de Ferrer. Para Gloria Collado, ²⁵⁴ en sus acciones une el tiempo real con el *ready made* duchampiano, lo que produce performances elementales que cuestionan al espectador. Los objetos nos obligan a percibir su propia evidencia y, por ende, la nuestra. ²⁵⁵ Confunden tanto al artista como al espectador, pues aún siendo en sí, se hacen presentes e incómodos para ambos. El espectador se siente interrogado por la absoluta ausencia de ficción, lo que le obliga a tomar opción: concluir él mismo la obra o dejarla inacabada. Lo que en realidad hace es llenar el vacío de las acciones con sus propias preguntas. Esta inversión de la relación, obligar al espectador a

²⁵¹ Ferrer, Esther. (2007). *Utopía y performance*, texto escrito para el seminario *L'abri et l'utopie*, del Instituto de Altos Estudios Artísticos de París, pág. 4.

²⁵² Ferrer, Esther. (1999). Catálogo de la Bienal de Venecia. (En su texto para el catálogo de la Bienal de Venecia reflexiona acerca del desconcierto ante esos objetos que, sobre la cabeza de Ferrer, son el centro a la vez que no son nada. Las preguntas sólo tienen sentido en nuestro pensamiento mientras las cosas permanecen ajenas a ellas).

²⁵³ San Martín, Fco. Javier. (1999). *Exponer la música*. Entrevista con Esther Ferrer. Rev. Lápiz. n°159 Madrid.

²⁵⁴ Collado, Gloria. (2007). *Las cosas*. Performancelogía, pág. 38. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/las-cosas-gloria-collado.html>.

²⁵⁵ Según el artículo de Marchán Fiz *Marcel Duchamp. La 'Fuente y la transfiguración artística de los objetos, op. cit.*, págs. 68-97, la propuesta de Duchamp se completa en las performances de Ferrer, creando un nuevo pensamiento para un objeto, ahondando en la estética del acontecimiento y la importancia de la presentación del artículo elegido. La artista es, simplemente, una intermediaria, que hace una proposición que deberá completarse.

tomar decisiones, a una mirada introspectiva, hace que el arte como vehículo de sustitución no exista en este caso.

También Esther Ferrer afirma la importancia que para ella tiene:

“... eliminar todo lo que pueda contribuir a la manipulación del significado o a una situación de poder con respecto al público que me mira. Si yo tengo focos que me iluminan mientras actúo, el público no existe y yo sí. Sin embargo, la performance la hacemos todos, tanto ellos como yo. Pase lo que pase en el momento en que yo hago esa propuesta, pase lo que pase, eso es la performance. Que la gente grite, se vaya, no se vaya, todo eso es la performance. Y el performer tiene un punto de partida, pero nunca sabe cómo van a terminar las cosas”.²⁵⁶

“Una de las cosas importantes en mi modo de entender la performance es que yo no quiero nada que no sea real. En la performance, si te cortas el pelo, te lo cortas, no puedes hacer como si te lo cortaras. Soy yo, Esther Ferrer, de 59 años, vestida de la misma manera que me puedes encontrar en la calle, exactamente igual, es una situación real, la única distancia es que estoy haciendo algo por lo que me pagan, y que hay otro que acepta o rechaza mi proposición”.

La inversión del rol que tiene cada uno hace que sean cuestionadas las funciones y posibilidades que adquieren el “emisor” y el “receptor”. Sobre este punto, Carles Hac Mor y Esther Xargay nos dicen lo siguiente:

“El artista, con la acción, estimula en directo al espectador, le sitúa en una aporía o ausencia de camino, le brinda la posibilidad de hacer muchas interpretaciones de su acción (entre las que se incluye la no-interpretación, porque tal vez no haya nada que interpretar), actúa como generador de pensamiento y al mismo tiempo se muestra como sujeto objeto del arte, como revelador de aquello que él es: artista, médium de sí mismo, no en la acepción romántica de dejar fluir su subjetividad, sino en el significado de la presencia de la materialidad de su cuerpo.

[...] Desde la perspectiva del espectador que pretende que le satisfagan, o que le hagan sufrir, de algún modo ya codificado (con argucias en mayor o menor grado teatrales y que él ya conoce), la acción -que no es espectáculo, que no produce catarsis y que no tiene moraleja- resulta indescifrable (y de hecho lo es).

Sólo una vez aceptada la incomprendibilidad y el no-sentido de una acción, el espectador puede llegar a entender el sentido (o la significación del no-sentido más o menos aparente) que él mismo dará a aquella acción”.²⁵⁷

En este razonamiento abunda la propia Esther Ferrer:

“En el gran teatro del mundo, la mitad de la humanidad es espectáculo de la otra mitad y viceversa. A nivel individual, cada uno es actor de su propia vida y espectador de la vida de otros.

Para mí, la performance es la materialización concreta, situada en el tiempo y en el espacio, de esta situación general difusa, pues si no, no le encuentro ningún sentido.

[...] En la performance, por lo menos en las mías, no exijo absolutamente nada del público, y menos la participación, simplemente porque participa automáticamente lo quiera o no. Una

²⁵⁶ Garí. Ref. 243..

²⁵⁷ Hac Mor, Carles, et al. (1994). *La acción: el arte reinventado*, en LAPIZ, nº 107. pág. 70.

cosa es cierta, soy el espectáculo del espectador, pero él, por su parte, no sólo es espectáculo para mí, sino también para el resto de la audiencia.

Cuando, en un lugar determinado, a una hora precisa, “hago” una performance, los papeles empiezan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tanto performer como yo, incluso si toma la decisión de irse, incluso si llega al extremo de “interrumpir” la performance e incluso si no quiere ser espectador. Es parte del espectáculo, está en el “interior” en cuanto he empezado. Ya lo que dicho, es como una trampa que funciona incluso cuando el espectador no tiene conciencia de ella, tanto si mira como si no, si acepta o se niega, si juega un papel activo o permanece pasivo. Se hace performer como yo, al menos para mí, y con eso me basta (siempre hay al menos uno de ellos que entiende...).

*[...] Durante el tiempo que la representamos, nuestra vida experimenta inexorablemente, en un lugar preciso, una circunstancia común. En el fondo, es sólo una cuestión de “interpretación”.*²⁵⁸

En el texto de Helga de la Motte para el catálogo de la exposición del Koldo Mitxelena²⁵⁹ se resalta esta peculiaridad de Esther Ferrer:

“Lo que a mí me gusta de las performances precisamente es esta capacidad de que la gente pueda comprender lo que quiera. A mí me da lo mismo, no les voy a decir nunca qué es para mí. Por ejemplo, una cosa que siempre me ha chocado son los artistas que dicen: “es que no ha entendido nada”. Primeramente, si no ha entendido es porque quizás no estaba claro.

El punto de partida de una performance puede ser cualquier cosa, una frase, un objeto, algo que veo en la calle... Detrás de cada acción hay una idea, por supuesto, no concibo el arte sin esto, no puedo hacerlo y no creo que nadie pueda. Si a los que lo observan les interesa, pues bien. En efecto, como decía Duchamp, es el espectador el que termina la obra, lo que es maravilloso porque habrá tantas “terminaciones” como observadores”.

También se hace necesario explorar otros aspectos en la visión de Esther Ferrer. Por ejemplo, la artista comenta lo siguiente sobre el uso de medios tecnológicos:

*“No puedo interesarme por acciones que necesitan tanto material, tanta preparación. La performance es para mí un arte crudo. Cuando empezamos a cocinarla, mal andamos. Es un hacer anclado en lo real y permite pocas elucubraciones estilísticas. Claro está que entonces puede ocurrir que el público se aburra porque lo que ve es demasiado simple. Pero nosotros no estamos para divertir, ni la performance es un espectáculo. Hoy día la gente necesita muchos estímulos para reaccionar, estímulos muy espectaculares. No es una crítica, es simplemente una constatación para añadir que yo no puedo compartir esa manera de trabajar, tan opulenta en estímulos, sensaciones, tan espectacular. Lo que yo intento hacer es lo más con menos”.*²⁶⁰

Sin embargo, sí que ha experimentado con algunas tecnologías que ha adecuado a su forma de entender las acciones:

“He realizado dos performances con vídeo, pero en las dos lo utilizaba como un elemento vivo, no había banda pregrabada, se hacía durante la performance. Pero tengo un problema, es el técnico, no conozco casi nada del vídeo y dependo de los técnicos, y a veces lo que quiero es

²⁵⁸ Ferrer, Esther. (1989). Cahiers DANAE. Nº1. Ed. Fondation Danae-Pouilly. Francia.

²⁵⁹ De la Motte, Helga.(1998). *Racionalidad e imprevisibilidad, Catálogo Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, Consejo de cultura de Andalucía.

²⁶⁰ Garí. Ref. 243.

*tan elemental que para ellos es difícil. La técnica, si la puedo controlar a mi manera, sí, si no, me plantea problemas”.*²⁶¹

Otros accionistas estudian el lenguaje del vídeo más allá de lo que lo hace Ferrer, pero aunque se centren en este medio, considero al igual que Nelo Vilar, que este uso no debe considerarse como un referente de importancia al clasificar o valorar sus trabajos.

Sobre los cambios que ha experimentado la performance a lo largo del tiempo, la artista nos da su opinión:

“Me gusta hacer arte con los menos medios posibles, si puedo hacer algo con mi cuerpo y poco más, es la felicidad. Como te he dicho, la tecnología me interesa mientras pueda controlarla yo misma, pero me faltan conocimientos suficientes y he visto tantas performances “tecnológicas”, donde lo más o lo único importante es la tecnología, que no me interesa demasiado. Luego hay otra cosa, en cuanto decides emplear materiales caros, empiezas a limitarte, ya no puedes hacer las acciones en cualquier sitio. Yo digo siempre que la performance no tiene domicilio fijo, es nómada, pero si empleas los grandes medios, no puedes ser nómada, además cuando lo instalas estás obligado a poner alguien que lo vigile, que lo guarde, y poco a poco entramos en el sistema del que nos queríamos alejar, el control, la acción segura, sin accidente, cuando en realidad, como decía Cage, el accidente forma parte de la obra. Lo que ocurre es que las instituciones prefieren este tipo de acciones, porque las controlan, todo está previsto, organizado, el sitio es fijo, el público se va a colocar donde está previsto que se coloque, etc. Y sin darnos cuenta, volvemos a la situación teatral en la que cada uno tiene un papel bien definido.

Prefiero hacer las acciones en lugares no artísticos, la calle, fábricas, etc. La puedo hacer también en un museo o galería, o teatro, por supuesto, pero procuro siempre romper la situación teatral y dar la posibilidad a los otros de hacerlo también. Si los focos a la única que iluminan es a mí y los otros en la oscuridad, si yo estoy arriba y ellos abajo, etc., se crea una situación jerárquica, como en el teatro o en los mítines políticos. Yo no quiero eso, la acción es un arte de riesgo, nunca sabes cómo el otro va a reaccionar. Si creas un foso (como el de la orquesta) entre tú y los otros, estás poniendo barreras. Me gusta pensar la performance como un arte que no tiene barreras, ni tan siquiera políticas”.

En el taller sobre performance impartido en el CAAC, ya mencionado en algunas notas, Ferrer muestra su interés por un arte lo menos manipulador posible, que no provoque emociones en el espectador y que permita a los presentes la mayor libertad, tal y como si estuvieran caminando por la calle o subiendo unas escaleras, con la posibilidad de actuar o reflexionar sobre lo que deseen o les interese.

Frente a publicaciones en ejemplares sueltos de alguna exposición colectiva, el ya nombrado catálogo del Koldo Mitxelena es un primer intento, aunque no exhaustivo, de recopilar las partituras de las performances de Esther Ferrer. Gloria Collado ha insistido en la importancia de una recopilación y publicación de aquellas.²⁶² Ferrer afirma en la entrevista de San Martín, que su interés (sobre las partituras) se centra en que alguien haga una acción en el marco del arte a partir de un texto suyo.²⁶³

²⁶¹ Según mencionaba en el taller impartido en el CAAC, el uso de medios técnicos sofisticados conlleva más trabas, ya que estos medios precisan protección, limitar el espacio, etc., condicionando notablemente la Performance.

²⁶² Collado, Gloria. *Esther Ferrer. Ante el espectador*. Rev. Lápiz n° 108. Madrid.

²⁶³ San Martín, Fco. Javier. (1999). *Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer*. REv. Lápiz n°156. Madrid.



Esther Ferrer, *Dar tiempo al tiempo*, 2006. Infr'action 06, Festival International d'Art Performances, Sète, France.

Los materiales que elige Ferrer: el tiempo, el espacio y la presencia, son utilizados por ella de diversas formas. La reflexión sobre el tiempo y la evolución a través suyo de sus obras y ella misma, la realiza por medio de las series.

“Dudo mucho en un momento determinado entre esta cosa, lo hago, no, la otra, cuál, qué interés tiene, hacer series. El de que haces casi todas las posibilidades de una obra, son variaciones sobre un mismo tema. Declinas el tema de maneras diferentes, y a veces haciendo esto surgen ideas que de otra forma no se te hubieran ocurrido. Pero es que la vida misma es una serie, por qué no, eso me facilita la vida en lugar de tener que elegir. Soy una indecisa y me angustia, hago todas las que puedo, y es una serie. Como en el caso de los Juguetes Educativos, que es una serie, paso por la tienda, me gusta algo y lo compro. Todavía no lo he pegado, algún día lo pegaré. Creo que las series son un poco la vida”.

Este concepto de serie posibilita obras perennemente inacabadas y sobre las que volver en un momento dado devolviéndoles la vida, atenuando así la angustia que provoca la elección y se consigue que la obra sea una suma de conjunciones, y no de disyunciones excluyentes.

*“LA SERIE DE LAS SERIES es una obra inacabada que sólo acabará con mi muerte. Cada serie se prolonga en el tiempo y no se sabe nunca cuándo aparecerá la próxima obra. Se puede considerar igualmente que cada serie es una obra inacabada, ya que nunca está cerrada. Siempre se puede prolongar la serie con otro elemento. Dicho de otra manera, LA SERIE DE LAS SERIES es un fragmento de fragmentos, pues cada serie aumenta de vez en cuando con un elemento nuevo, pero siempre sigue siendo un fragmento más de mi trabajo”.*²⁶⁴

El concepto de obra adquiere una nueva dimensión al tratarse de progresiones (o variaciones) en las que la duración cobra vida mediante su presencia. Su transcurrir nos hace pensar en lo inacabado, el futuro y las incógnitas que se abren.

En la obra de Ferrer encontramos similitudes entre los conceptos de “serie” y el de “libro”, siendo éste último referido a la recopilación de trabajos y deliberaciones en torno a una idea. Hay un todo cambiante que depende del acercamiento que hagamos, las circunstancias o el contexto, convirtiéndose en una obra viva como *Le Livre*, de Mallarmé. Cada versión, cada

²⁶⁴ Ferrer, Esther. (26/1-25/2/95). *Comunicado de prensa. La serie de las series*, con motivo de la exposición en la galería J & J Donguy, Francia.(en francés en el original).

pieza de una serie, gracias al accidente, el azar o la circunstancia como parte de la misma, no es otra cosa que una nueva interpretación libre, cagiana. La obra se enriquece con nuevas posibilidades de ser cada vez que la autora introduce todos estos elementos cuando lo considera pertinente.

El vacío que establece Esther Ferrer se llena parcial, escueta y puntualmente con alguna versión de sus obras, que una vez reconocida como lo que es, una versión, nos hace intuir el alcance de lo que nos he ofrecido. Los parámetros convencionales que atribuimos al arte dejan de tener validez y lo hemos de completar nosotros.

Ferrer puede abordar cualquier tema, explorando igual un sinfín de posibilidades y matices que sólo uno. Incluso puede trabajar varios temas en cada versión. La consecuencia es que intentar hacer un seguimiento de su obra tendría un resultado caótico. Sin embargo, debemos tener en cuenta algunas consideraciones: primero, la intencionalidad en la ausencia de temas definidos (o la presencia de todos), algo que se identifica con el razonamiento zen y el concepto sobre el que reflexiona Umberto Eco en su *Obra abierta*. La misma Esther Ferrer lo afirma como sigue:

“La gente añade significados, mientras yo me paso la vida intentando quitárselos para que sean obras lo más neutras y anodinas posible, para dejar el máximo vacío posible y que cada uno llene este vacío como le dé la gana”.

Tratando de evitar en el arte los temas que le causan una preocupación vital, encontramos una intención de depurar, de limpiar, en consonancia con su propia idea del arte y la vida. Coherentemente con esa línea de pensamiento, pretende dejar a un lado cualquier pretensión estética:

*“Los sentimientos, la belleza, son cosas que, por el momento, no me permito, aunque los aprecio en el trabajo de los demás, porque para mí es un terreno resbaladizo. Sólo debe estar presente la belleza intrínseca de la obra, la que no se puede borrar. Elimino conscientemente cualquier esteticismo que sea un valor añadido. Si sólo puedo hacer un movimiento no haré dos. Solo conservo lo que es una necesidad, lo que es estrictamente necesario”.*²⁶⁵

Asimismo, con el objetivo puesto en una mayor libertad artística, nos encontramos con una huida deliberada de los compromisos sociales o políticos. Esther Ferrer es una defensora a ultranza del arte por el arte:

“En mi vida me siento muy comprometida, política y socialmente. Sé que no podemos cambiar nada, soy pesimista pero necesito creer que algo puede cambiar. Cuando se comete un crimen racista, por ejemplo, o frente a acontecimientos horribles, me angustio mucho. Sí, voy a las manifestaciones, no tantas como antes. En el momento de lucha por el aborto en Francia fui a muchísimas. La gente me dice: te manipulan. Quizás, pero pienso que salir a la calle a decir NO es importante, además me da la sensación que soy menos impotente.

En arte, no. En arte soy completamente anarquista de pensamiento, aunque no pertenezco a ningún movimiento, lo único que cuenta es mi propia responsabilidad y no tengo por qué, ni ganas, de meter un contenido social. Por una injusticia en el mundo saldré a la calle y gritaré, pero no he hecho nunca arte comprometido. Pienso que cuando tienes un compromiso en tu vida, esto de alguna manera se refleja en tu trabajo, pero no lo sé, aunque conscientemente nunca he hecho obras contra esto o lo otro, salvo rarísimas excepciones”.

Este repliegue del arte sobre sí mismo hace que en su obra encontremos reflexiones, si bien como temas transversales, sobre el ridículo, el absurdo o el tiempo:

²⁶⁵ Dumas, Marie-Hélène. (1993). *Portrait d'Esther Ferrer*, revista L'evidence n° 1, verano de 1993. Paris.

“No sé si te he contado, cuando éramos pequeños teníamos una amiga que su madre la vestía como si estuviéramos en el siglo XIX. Sé que mucha gente piensa de mí que lo que hago es ridículo, me lo han dicho. Pero como yo no vivo el ridículo como ellos, el ridículo forma parte de mi performance, forma parte de mí, lo integro. ¿Qué es ridículo? En muchos aspectos de mi vida he sido siempre una ridícula en tantos comportamientos... y la performance es la vida. ¿Entonces? A través de esta experiencia, de esta amiga, Clotilde, me curé de todo eso., Era una cursi sensacional. Le gustaba dibujar, como a nosotras, y dibujábamos juntas, la queríamos muchísimo. La gente decía que era una niña ridícula, y yo pensaba que si eso era ser ridículo, el ridículo era maravilloso.

La gente me pregunta la relación entre los Números primos y obras como La Recuperación de la Pornografía al Servicio del Arte, los Juguetes educativos, las performances completamente absurdas... Trabajo con el absurdo²⁶⁶ porque es que no entiendo nada de lo que pasa en la vida. La política, la cosa social, me interesa, lo sigo, pero no entiendo nada. Tantas incongruencias, tantas contradicciones, que muera gente de hambre y aquí se tiren toneladas de comida para nivelar la producción, que no haya infraestructura suficiente en un mundo tan desarrollado para distribuirla, no entiendo nada. Me parece muy absurda la vida. Tantos sufrimientos que la vida trae, a ti o a la gente que está a tu alrededor, es todo tan absurdo que creo que si he empezado a hacer arte es simplemente por protegerme. Trabajo con este absurdo y entonces es como si le pierdes el miedo, lo manipulas, y tienes la sensación de estar estableciendo como un orden dentro de este absurdo, es simplemente añadir más absurdo al absurdo y entonces no hay más que el absurdo, no hay comparación.²⁶⁷ Frente a una situación político-social, amorosa u otras, piensas que podría ser diferente, que debiera ser diferente, es la angustia de la diferencia entre lo que es y lo que debiera ser. En arte todo es posible, el absurdo pierde su dimensión de absurdo, no se tiene la angustia de que podría ser diferente. Es como una protección contra los avatares del mundo real. Es la única manera para conseguir cierta tranquilidad, pues soy una persona angustiada, y creo que desgraciadamente lo seguiré siendo”.

Suponemos que estos elementos protagonistas, el absurdo, el ridículo o el accidente, son como negar a Dios o la racionalidad pura. Nietzsche, en su pensamiento, nos da una muestra de cómo la ciencia y la propia sociedad ya adoptaron estos modos de entender como forma de equilibrio de la balanza.

*“Es a menudo un accidente, un producto del azar lo que me da la idea de una performance. Algunas veces una frase leída, o el mirar un cuadro. Anoto la idea, después la elaboro. Entonces dos cosas cuentan: el tiempo y el espacio. Cambio a menudo una performance en función del espacio del que dispongo. Y señalo casi siempre el tiempo, con un despertador en escena o con una cinta que pregunta: ¿qué hora es?, o contesto, o la gente mira su reloj, lo que permite separar el tiempo psicológico, que pasa más o menos rápido que el tiempo de los relojes. Y sobre todo está la presencia. La performance es el arte de la presencia”.*²⁶⁸

²⁶⁶ En sus trabajos con los números primos y, en general, cualquiera de sus obras, hay un absurdo con gran apariencia de orden. Hay, de nuevo, paralelismo con Duchamp, cuyas obras se caracterizaban por su precisión matemática y adoraba las brillantes innovaciones del ajedrez que se daban en un marco de reglas estrictas e inquebrantables (C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 236)

²⁶⁷ Otra posibilidad es considerar el absurdo como una vía diferente para la comprensión de las cosas (el budismo Zen propone otra forma de pensamiento). Según Paul Valery, “lo real solo puede expresarse por el absurdo” (M.J. Balsach, *Alfred Jarry o el carnaval del ser*, *op. cit.* pág. 16) La Patafísica propuesta por Jarry se sostiene por su aceptación de la paradoja y lo absurdo, un absurdo positivo. La Patafísica tiene un aspecto agradable y mantiene cierta distancia con la inmediatez de las reacciones y de las cosas, adaptándose a la búsqueda de una sabiduría, a la que se aspira con serenidad imperturbable (*Descubrir a Alfred Jarry*, de Enrico Baj, *op. cit.* pág. 33). Leonardo da Vinci, notable patafísico, escribía sus anotaciones a la inversa para que sólo se pudieran leer a través de un espejo, queriendo mostrar así que el verdadero entendimiento de las cosas sólo se logra al unir las a su opuesto (mismo artículo de Enrico Baj, *op. cit.*, pág. 30-39).

²⁶⁸ Dumas. Ref. 265.



Esther Ferrer, *El arte de la performance: teoría y práctica* [Performance art: theory and practice], performance at Raven Row, 2011.

Y, con respecto a la utilización del accidente, del azar, podemos decir que es una propuesta ya antigua, como también señala C. Tomkins:

*“La idea de emplear el azar como herramienta creativa llevaba viva desde la antigüedad. Plinio el Viejo nos cuenta que el pintor Protógenes, incapaz de plasmar la espuma que rodea la boca de un caballo, arrojó una esponja contra el cuadro y “la esponja depositó los colores de los que estaba empapada exactamente de la misma manera que había estado buscando en vano”. En su Tratado de la pintura, Leonardo da Vinci recomendaba observar las manchas de una pared y demás marcas del azar como “una manera de desarrollar y de estimular la mente para nuevas invenciones”. Mallarmé evocó el azar una y otra vez en su búsqueda del lenguaje secreto de la poesía “pura” (el último poema que compuso se titulaba Un coup de dés jamais n’abolira le hasard) y Raymond Roussel hizo de él su principio de trabajo. Todos los artistas se sirven del azar en cierta medida, a sabiendas o no, y, como dijera Duchamp, en los años anteriores a 1940 mucha gente se estaba planteando el utilizarlo de una manera más sistemática”.*²⁶⁹

²⁶⁹ C. Tomkins, *op. cit.*, pág. 149.

Las citas están a su vez extraídas de Plinio el Viejo, Marcel Jean (*The History of Surrealist Painting*, pág. 23), de Leonardo da Vinci, de Duchamp y de Pierre Cabanne (*Dialogues with Marcel Duchamp*, pág. 46)

3.2.3.2. CLOC.

(1978-1981)



Aramburu, Del Hoyo y Bermejo en una de las fotos que les hicieron para la entrevista en Unidad, en octubre de 1978.

En marzo de 1978 los donostiarras Fernando Aramburu, Álvaro Bermejo y José Félix del Hoyo deciden fundar algo llamado Renovación surrealista. Poco después ponen un anuncio en la prensa pidiendo surrealistas. La primera reunión se celebró en el bar Goya, allí mismo se inventaron el nombre de Cloc, que según Aramburu significaba *"el ruido que hacen los garbanzos cuando caen desde un octavo piso sobre las cabezas huecas de los transeúntes"*.

"El Grupo CLOC de Arte y Desarte nació en el barrio del Antiguo de San Sebastián en 1978, en una época violenta, inestable y desconcertada. Fue concebido en marzo, al tiempo que tenían lugar las manifestaciones contra la central nuclear de Lemóniz y estallaba una bomba en la obra. Vendió el primer número de su revista en junio, cuando se aprobaba la Ley Antiterrorista. Convivió con atentados incontables y con los sanfermines suspendidos, con el referéndum constitucional y con la revolución sandinista, con el Consejo General Vasco y con el golpe de Tejero. Y, entre tanto descalabro y desvarío, decidió añadir al tumulto poesía, humor e irreverencia, y proponer una cultura diferente.

Sus fundadores, jóvenes estudiantes entonces, lo alimentaron con sobresaltos, bromas y provocaciones, que desconcertaron las maneras usuales en el mundillo cultural. Y lo enterraron cuando pensaron que ya no les servía para hacer desarte o para desarrollar sus propias obras"²⁷⁰

Fueron consiguiendo notoriedad en los medios de comunicación, ayudados por acciones como pintar *El peine de los vientos*, crear una surrealista radionovela, lanzar miles de esquelas por el Bulevard gritando *"¡Viva la Coca-Cola!"* durante una campaña electoral, anunciar en la prensa el asesinato de sus miembros o presentar como propios unos versos de Neruda al concurso del Ateneo y llevarse el segundo premio.

²⁷⁰ Díaz de Guereñu, (1999). Juan Manuel.: CLOC, historias de arte y desarte (1978-1981), ed. Hiperión. Madrid.



El grupo CLOC después de pintar *El peine de los vientos*.²⁷¹

El Grupo CLOC ya no trabaja como tal, pero su historia está llena de intervenciones públicas.

“Si no provocamos no se nos tomará en serio.”

Han pasado ya dos décadas desde sus alborotos.

El paso por San Sebastián de los CLOC dejó rastros que prolongaron el eco de sus actos.

Ante este grupo nos encontramos con una realidad, cualquiera puede realizar acciones. El Grupo CLOC necesitaba de estas acciones para poder expresar lo que quería cada uno de sus miembros.

CLOC parece un índice representativo de lo que fueron aquellos finales de los 70 y comienzos de los 80 en el País Vasco.

CLOC juzgaba intolerables las dos culturas que existían en aquel momento, la ya derrotada por la transformación política y la que iba desplazándola, se aupaba hasta su puesto y arramplaba con todos los privilegios. CLOC se impuso como tarea enfrentarse a ambas, en especial a la segunda, la más pujante, *“minando sus presupuestos conceptuales, ridiculizando sus símbolos y sus realizaciones, desprestigiando las firmas que la identificaban”*. Con sus textos y acciones propusieron una contracultura.

“No somos una vanguardia. No somos anarquistas. Somos CLOC. Mi fórmula es CLOC=CLOC” decía Aramburu en uno de sus escritos.

Los CLOC percibían sus acciones con una lógica distinta a la de los demás, decían que no hacían cultura sino contracultura.

Los progenitores del grupo fueron el poeta y dramaturgo donostiarra Fernando Aramburu, el escultor y dibujante Alvaro Bermejo, y el historiador y novelista Jose Felix del Hoyo. No serían los únicos porque se les iría uniendo gente.

²⁷¹ Díaz de Guereñu. Ref. 270.



CLOC haciendo una pintada.

Aramburu se encargó de añadir a las propuestas de acción, cierto contenido ideológico. Se basó en los Manifiestos del Surrealismo, y así el nombre del grupo surgió de una onomatopeya.

Para Aramburu el surrealismo era un arma de calibre interesante por los propósitos y actitudes que aportaba a la empresa de combatir un mundo que le asqueaba.

CLOC hablaba de forma clara de su relación con los surrealistas: *“A los surrealistas nos une un sentimiento de angustia anaranjada, motivada por la soledad del individuo frente a los paraguas. Pero nada más. Hay una cita de André Bretón que dice: “Durante siglos, será surrealista en arte todo lo que por vías nuevas apunte a una mayor emancipación del espíritu”. Para nosotros esto es lo importante”*.

De esta forma CLOC denunció con reiteración la insensatez de la violencia armada y desconfiaban de las opciones políticas a su alcance. Ellos pretendían otra cosa: *“Una vez más el Grupo CLOC no va a dar ninguna fórmula para ser feliz. Apuntamos una posibilidad de transformar el mundo. Y como si tuviéramos la cara dura de asumir una postura sobre un estrado, tras incitar a la lectura de millones de libros, invitamos a la rebelión, a la tuya, a la que quieras, a la que siempre queda por hacer y que se puede resumir en un grandioso consejo: Nunca te cruces de brazos”*.

CLOC sacó una revista en la que sobre la ilustración figuraba CLOC, Revista de Arte y Desarte, compuesta por letras recortadas. El rótulo definía de forma concisa lo que pretendía el grupo: hacer arte y también deshacerlo, no respetar las convenciones de lo artístico sino reírse de ellas, como de tantas otras pretensiones. CLOC denunciaba la hipocresía de los nuevos poderosos políticos, demasiado similares a los viejos, y se burlaba de la religión heredada, clave del sistema de represiones aborrecido, oponiéndole por contraste tanto como por afirmación vital, una pagana reivindicación del sexo.



CLOC era una revista juvenil, contraria a cualquier manifestación de conformismo, a cualquier aceptación ciega de convenciones artísticas y de valores establecidos. *“El realismo es el parapeto de los imbéciles. Viva el pájaro inventado y la flauta que no funciona”*, escribía Aramburu en el número 2 de la revista. En el fondo, no había tan solo una actitud de rebeldía estética. Los jóvenes integrantes de CLOC se sentían absolutamente marginados con respecto a la ideología nacionalista que en aquellos años comenzaba a imponerse. Y se revolvían también, como subraya Díaz de Guereñu, *“contra el dominio asfixiante del discurso político como preocupación esencial y devoradora de toda otra inquietud”*. El humor, la parodia -propósito de proclamar la independencia de la Isla de Santa Clara-, la broma y la crítica irreverentes eran no sólo juegos, sino instrumentos de provocación. Naturalmente, la revista fue publicándose casi de milagro, sin ayudas, también sin ataduras. El primer número surgió reuniendo las modestas cuotas de unos cuantos voluntarios que habían acudido a la convocatoria de un anuncio aparecido en la prensa local. La radical independencia de CLOC, su enfrentamiento a la ideología dominante -en arte, en política, en pensamiento- que invadía las instituciones y obturaba cualquier intersticio por el que pudieran penetrar corrientes ajenas, fueron factores suficientes que determinaron la exclusión del grupo de todo reparto de subvenciones o apoyos económicos que le hubieran permitido desarrollar sus actividades con mayor holgura.

Las características de su actividad eran el inconformismo y el humor.

CLOC deja claro que su terreno es el de la expresión artística: *“El disgusto no basta, es necesario crear y “vivir el arte”, no utilizarlo como “un juego o un trofeo”*. Y esa entereza de la experiencia artística, que garantiza la pervivencia de las obras, sólo es propia de las que dan *“testimonio de nuestra desgracia, la de todos los hombres”*.

CLOC se empeña en confundir el arte con la vida, trabaja teniendo presente *“la desolada condición del ser humano y que en el terreno de la expresión artística se dará cita con quien quiera sumarse a la faena”*.



Artículo del grupo CLOC en su revista número 9.

Como todo lo que empieza tiene un fin, lo mismo ocurrió con el Grupo CLOC: “ *Cloc es una etapa mental tuya y mía. Yo ya la he sobrepasado. Me duele muchísimo decir adiós a este hijo nuestro que es Cloc, pero ya es inevitable. No ha habido ningún fracaso, nada ha fallado: sencillamente, el niño ha crecido y los padres también. El niño ya no hace gracia a sus padres (...):han pasado dos años y esto es demasiado tiempo para mantener la boca abierta con la misma carcajada, con el mismo chiste.*” (Antonio Bermejo a Fernando Aramburu, 21 de febrero de 1980).



Aramburu en la actualidad recuerda: “ *Entonces estaba ocupado en pasármelo bien. Me refiero a la idea de que las convenciones matan el arte, de que la rebeldía continuada es una forma de*

acomodo social, de la enorme utilidad moral de disentir de uno mismo o del sano rechazo de lo solemne"²⁷².

CLOC. PERFORMANCES

Estaríamos ante un grupo bastante diferenciado del resto de los artistas expuestos, ya que las acciones que llevaron a cabo varían bastante partiendo de la más sencilla base, eran grupo.

Acción y discurso iban siempre de la mano. Sus acciones principalmente estaban compuestas por manifestaciones más o menos tremendas, como las bromas en los diarios o los ataques al mobiliario urbano.

"*Necesitamos surrealistas para organizar renovación artística*". Así rezaba el anuncio que se puso en La Voz de España de San Sebastián, el periódico más leído en esa época en San Sebastián.

Como respuesta al reclamo, llegaron las llamadas y se convocó una primera reunión con los aspirantes a surrealistas en el Bar Goya de la calle Arrasate.

CLOC dio claramente un sentido examinador a esta reunión. Se trataba de encontrar cómplices, voluntades afines que compartieran el espíritu que los animaba. Para demostrar quiénes mandaban, acudieron tarde a propósito y se retiraron también a una, antes que los convocados.

Quizá no se trate de una acción en el sentido más estricto de la palabra, pero sin duda deja ver cómo se disponían a llevar a cabo sus acciones.

El primer acto público fue modesto; tanto que pudo resultar decepcionante. Consistió en una lectura de poemas en el Paraninfo de los E.U.T.G. Obtenido el permiso del decano para usar el local, la víspera del día señalado pegotearon la Facultad con anuncios convocando a los estudiantes. Empeñaron en el acto bastante alcohol y no menos torpeza declamatoria. Ni la memoria de los poetas seleccionados (Lorca y Alberti entre otros) ni la de una audiencia no del todo despreciable, que incluía al decano y algún profesor más, debieron quedar marcadas por el evento. Los CLOC, visto lo visto en este bautismo público, prefirieron en lo sucesivo imaginar gestos más alborotadores, estimulantes y divertidos, los realizaran luego o no.

CLOC se inventa personajes y hechos para agrandar el grupo de forma ficticia. Adornaban con exageraciones sus actividades, detalles imaginarios o colaboraciones inexistentes de autores de algún renombre. para ello recurrieron a alimentar sin tregua las secciones de cartas de los lectores en los diarios donostiarras, reiterando nombres y detalles o perfilando a lo largo de varios envíos la realidad ficticia de un personaje o de un hecho.

El 6 de enero La Voz de España publicó una carta *Sobre un recital de los CLOC*, firmado por un tal Juan Luis Echeverría, "*amante del arte y la poesía*", que describía el "*tinglado*" organizado por el grupo el 31 de diciembre por la mañana, en Beasain, para dar una idea de su "*desfachatez*":

1.) Salen los tres cabecillas del Cloc al estrado, modestamente disfrazados, y nos larga una parrafada acerca del arte de no sé qué y el surrealismo de no sé cuántos, en unos términos que no había quién los entendiera, y en la que si no nombraron trescientas veces la palabra cloc, no la dijeron ninguna.

²⁷² Herrero, R. Ref. 119.

2.) Por fin da comienzo el recital con un chico al que no se le presenta, pero que no lo hace del todo mal. Aplausos.

3.) Una tal Conchi nos canta un conocido poema de Miguel Hernández con su guitarra. Pide perdón por su catarro. A mí me gustó mucho.

4.) Empieza lo gordo. Fernando Aramburu empieza a recitar un poema que dice ser suyo, con fondo de guitarra. A media poesía le entra la risa y se va. La gente le sigue el juego un poco mosqueada.

5.) Vuelve a salir Fernando Aramburu y junto con Felix (otro de Cloc) lee a medias un poema de Vicente Aleixandre, mientras Juanjo o Pedro Bermejo (que no me aclaré al fin cómo se llamaba) pintaba un extraño mural al fondo del escenario. Se aplaudió porque gustó.

6.) Todo el público (unas treinta personas) esperamos con impaciencia el siguiente número. Pasa un buen rato hasta que corre la voz de que los de Cloc se han dado las de Villadiego.

En resumen, que me parece muy bien que se hagan cosas culturales, sobre todo a nivel de Euskadi, que andamos un poco escasos. Pero si va a ser de esta manera tan poco seria, como la de estos de Cloc, mejor sería que nos quedemos en casa.

En realidad, la misiva era obra de Aramburu, que la adornó con las faltas sintácticas e incorrecciones oportunas. Naturalmente tuvo respuesta. El 13 de enero, el mismo periódico publicaba una "Nota del Grupo Cloc", que quería dar su propia versión de las "anomalías" en ese acto, nada menos que el "número catorce" de los realizados por el grupo:

"Como es costumbre en nosotros, dimos comienzo al festival haciendo una escueta aclaración de nuestros propósitos y pensamientos. Al instante nos percatamos de la frialdad del público y optamos por hacerle despertar mediante una provocación, consistente en hablar, todos a una y en unos términos ciertamente difíciles, tres de los componentes del grupo Cloc. El resultado fue alguna risa y más atención. Inmediatamente salió a recitar nuestro compañero Josema Ramírez, de Pamplona, a quien no se presentó, entre otras cosas porque él así lo dispuso. El número siguiente lo protagonizó Conchita Mendibe, que con un constipado de impresión se prestó a colaborar con su música y su voz."

Los auténticos problemas comenzaron después. Mientras recitaba su poema "Vengo de oír gemidos", Fernando Aramburu observó que cuatro jóvenes del público se están pasando una bota de vino y daban claras muestras de ebriedad y cachondeo. En ese caso la reacción de nuestro compañero Fernando fue plenamente comprensible.

En la actuación siguiente, Fernando y José Félix del Hoyo leían a medias el poema "Unidad en ella" de Vicente Aleixandre. Ambos se percataron del rotundo bostezo de un espectador, por lo que, de común acuerdo y dado el malestar que el grupo sentía hacía rato, se decidió el inmediato abandono del lugar.

El recital iba entonces por su mitad y faltaban por realizar las siguientes actuaciones: una canción de Conchita Mendibe, representación del diálogo "El paseo de Buster Keaton" de F.G. Lorca, recitación de las vocales de un poema de Neruda a cargo de Pedro Ibarrondo, sorteo del mural que durante las actuaciones estaba pintando Alvaro Bermejo y lluvia de manzanas sobre el público.

El grupo Cloc lamenta sinceramente lo ocurrido, aunque confiesa que fue divertida la mañana. Viajamos a Beasain por nuestros propios medios, sin que se nos financiara absolutamente nada. La entrada fue libre. Estaban seguros de que su seriedad a la hora de organizar actos y

recitales quedaba avalada por el éxito que recibieron en todos los lugares a donde habían acudido. Confiaban en que desde ese momento en adelante tanto público como ellos mismos estuviesen en mejor disposición de comunicarse. Por lo demás, daban noticia de su próxima actuación, que sería en Bilbao, en la que colaborarían con la agrupación teatral Masnou, de Cataluña.

Con estas dos cartas, CLOC enriqueció sus invenciones con un ardid que empleó a menudo en adelante: fantasear críticas y ataques que legitimaban luego una respuesta.

La exposición de Ayalde (nombre de una librería de extensión inusual entre los donostiarras de la época), que se realizó en el sótano de la librería siendo el lugar cedido para la iniciativa de CLOC, fue la primera acción pública de CLOC que desbordó los límites del papel impreso.

Se trataba de una muestra dadaísta, y así lo anunciaban en una nota escueta en La Voz de España:

El grupo CLOC de arte y desarte ha montado una exposición de "pinturas, esculturas y objetos CLOC" en la librería Ayalde, sita en la calle Oquendo. A la muestra, que se abrió ayer, martes, concurren artistas del grupo, además de una acuarela cosmogónica de Salvador Dalí (propiedad del señor Olavarría). Asimismo, el grupo hace saber que para las primeras 600 personas que visiten el recinto la entrada será enteramente gratuita, al tiempo que comunicamos que la que haga la 601 recibirá como obsequio la obra "Orígenes de la novela", de Marcelino Menéndez y Pelayo. En previsión de posibles aglomeraciones, el grupo CLOC montará un servicio especial de orden y vigilancia. Recomendamos la asistencia, en particular a los consagrados artistas de Euskadi, cuya presencia será aclamada con vítores y brindis de champán yugoslavo.

Concebida la idea, se dedicaron durante un tiempo a recortar esquelas necrológicas del periódico, hasta reunir una buena cantidad, entre los dos y los tres millares. Para dar al acto la significación requerida, Bermejo pintó una bandera más o menos norteamericana, que se tuvo que conformar con una sola estrella gigantesca, como la de Texas, porque las cincuenta pequeñitas no salían bien con la pintura. y reunieron todos los medios de locomoción a su alcance: una motocicleta Gimson agonizante –made in U.S.A–, que Aramburu conseguía poner en marcha de vez en cuando, y el Dyane de del Hoyo, apenas menos ruidoso, pues se le caía el tubo de escape y no funcionaban los limpiaparabrisas. El día elegido salió un día espléndido, de modo que se dispusieron en comitiva, Aramburu en motocicleta y con la bandera delante, gritando "Viva la Coca-Cola" y otras consignas semejantes, y detrás del Hoyo, Bermejo y Aguirre en el coche, descapotado para la ocasión, con música de AC/DC a todo volumen y risas sin control, y recorrieron el Boulevard desde la calle Oquendo sembrándolo de esquelas. Al llegar a la curva del Ayuntamiento se encontraron allí una concentración feminista y Aramburu aprovechó para reclamar amor libre y revolución sexual, momento en el que se le salió la cadena de la moto. Allí quedó, mientras los otros tres se dirigieron al Peine de los Vientos, punto de reunión acordado de antemano.

"Pasaban las horas y la tarde soleada se convirtió al final en tarde lluviosa –relata Bermejo–, el cielo se oscureció y empezó a lloviznar. Y a las tres o cuatro horas, cuando casi era de noche, aparece Fernando con todas las manos negras, grasientas, de haber estado cambiando la cadena de la moto. Pero llegó con la bandera americana. Había que coronar la fiesta y colocarla en el Peine. Empezamos a escalar por la zona del monte, de noche, bajo la lluvia, que no se veía nada, hincamos la bandera donde ya no se podía seguir trepando y donde nadie en su sano juicio se atrevería a quitarla y bajamos. Yo ahora no lo haría. Me parece poner en riesgo la integridad física."

Algunos testigos del acto recuerdan el poso de sorpresa que dejaba la ocurrencia. Sin embargo no tuvo la repercusión que deseaban para sus gestos y aprendieron la lección para más adelante. Lo demostraron con su siguiente acción, tomando como objetivo el busto de José María Salaberría instalado sobre una peana en el parque de Alderdi Eder, junto al Ayuntamiento, al que adornaron con una pintura burlona: “El cabezón”. Este rótulo inició una cadena de agresiones al busto en los meses sucesivos, que lo singularizaron como una de las fijaciones de los CLOC, que hasta llegaron a retratarse estrangulándolo. Para adoptarlo como símbolo o como excusa, probablemente pesó menos que se tratara de un escritor reaccionario y glorificado por el franquismo, que les traía bastante a la fresca en sí mismo, que el hecho de que ocupara un lugar señalado en la geografía urbana donostiarra: representaba la literatura hecha piedra, fosilizada en convención, en adorno social.

3.2.3.3. Itziar Okariz.

San Sebastián, 1965.



Su trabajo se caracteriza por la producción de acciones que cuestionan normativas en torno al lenguaje y la producción de los signos que nos definen como sujetos.

Las performances de Itziar Okariz ponen en marcha distintos dispositivos de representación y comunicación para intentar transgredirlos a través de la utilización de sus mismas convenciones. Un proceso mimético que se sirve de la descontextualización de significantes, del cambio en la ordenación lógica, de la inversión de roles entre quien observa y quien es observado/a y de la repetición.

Se formó en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en la especialidad de escultura. Su obra participa de todos los movimientos artísticos de vanguardia, con el situacionismo al frente, pero su referentes y su inspiración más importantes siempre han sido artistas del ámbito de la música popular experimental como Kate Bush o Siouxsie de la banda de punk Siouxsie + The Banshees, en una de cuyas canciones se basa su obra *Red Light, Saltando en el estudio de Marta*.

Elige la Performance como medio de expresión por su interés por la danza y la investigación que venía llevando a cabo sobre la construcción de la identidad sexual y de género, pero también cultural y política del individuo. Un buen ejemplo de las estrategias empleadas por Itziar Okariz son la ambigüedad, la fragmentación y la narración no lineal que permiten múltiples lecturas. Esto se ve claramente en *The Art of Falling Apart* de 1996. Se trata de una instalación compleja compuesta de varios videos que muestran a la artista vestida con una réplica de su piel, sangrando y arrastrándose por el suelo, pero en los que se omiten los momentos de acción.

Estos paréntesis confieren al trabajo un aire misterioso y sugerente, así como una calidad plástica que remite al body-painting y al concepto de escultura expandida. En la serie de fotografías *Writing with a flashlight /vuelve conmigo a Italia* de 2001, la relación cuerpo-espacio está presente sólo de forma implícita: como vestigios de una acción se presentan los textos escritos con una linterna, mientras que el cuerpo de la agente ha sido sustraído de la imagen por el tiempo de la exposición fotográfica.

De momento, su obra más conocida es la serie de acciones que la artista ha ido llevando a cabo desde el año 2000 bajo el título genérico *Mear en espacios públicos o privados*. En ellas, la artista rompe un tabú que no existe para los hombres, pero sí para la mujeres y, en consecuencia, constituye un elemento muy importante en la diferenciación entre los sexos y la construcción de masculinidad. Aquí, al igual que en la serie *Trepando edificios* realizada en 2003 en colaboración con la escaladora profesional Berta Martín Sancho en los edificios Euskalduna y Renfe en Bilbao, la artista utiliza el cuerpo para la apropiación e intervención del espacio público y la subversión de su uso y de las normas asociadas con él²⁷³.

La repetición de estas acciones en varios escenarios a lo largo de los años es intencionada: por repetición se construye la identidad y por repetición se normaliza un comportamiento.

Itziar Okariz opera con la resignificación del concepto de performatividad enunciado desde la teoría queer. El hecho de volver a formular trabajos anteriores a partir de la repetición, le permite profundizar en la noción de identidad como efecto de la reiteración y acumulación de normas, tal como fue planteado por Judith Butler al afirmar que “*el pensamiento se produce en el curso de la repetición ritualizada de la convención*”²⁷⁴ y que dicha repetición es la forma en que opera el poder para construir la ilusión de una identidad sin fisuras. Sin embargo, la propia acción de repetir acaba mostrando la inestabilidad o el “*descarrilamiento desde dentro*” de esa condición identitaria que ella misma se ha encargado de producir, que requiere ser instituida una y otra vez, pues “*corre el riesgo de ser des-instituida en cada intervalo*”. Así, la artista reproduce, modifica y deconstruye algunos de los signos a través de los cuales se producen y normalizan algunas de las conductas que nos conforman, subvirtiendo su estructura y mostrando finalmente que no es posible reproducir algo idéntico.

Sus acciones y performances adquieren formas abiertas e interpelan al público para dar una vuelta de tuerca a lo que damos por hecho e incluso aquello en lo que no reparamos, ofreciéndonos un juego dialéctico entre lo visible y lo legible que se aleja de cualquier lectura unívoca.

Irrintzi Repeticiones es una serie de instalaciones sonoras en las que la artista canta, graba y reproduce una serie de Irrintzis, en su origen una forma de comunicación no verbal entre los valles del territorio vasco, que, en la actualidad, son utilizados como grito de alegría en eventos festivos. Itziar Okariz los descontextualiza y desterritorializa al trasladarlos al espacio museístico como el Museo Guggenheim Bilbao en 2007 o a otros espacios naturales.

A Okariz le interesa especialmente su resistencia a la definición, reconocer la resistencia hacia la norma, y el análisis de la misma como espacio crítico.

En su obra muestra preocupación por la construcción/deconstrucción de identidades.

El irrintzi es un grito en los límites del lenguaje, que es la referencia a una identidad. Los irrintzis funcionan en estas performances como herramientas que reivindican un desplazamiento

²⁷³ Itziar Okariz. (2010). *Metropolis* Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/> (fecha última consulta 02/11/2015)

²⁷⁴ Butler, Judith. (2004). *Lenguaje Poder e Identidad* (Excitable Speech: A Politics of the Performative). Editorial Síntesis. Madrid.

de lo simbólico, entendido éste como una dimensión normativa de la constitución del sujeto dentro del lenguaje.

Como Lola Hinojosa nos cuenta su obra *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96* "documenta una acción de la artista, situada en primer plano, consistente en la repetitiva interpretación y grabación de un irrintzi y su posterior audición a través de unos auriculares. El irrintzi, grito de exclamación utilizado en los valles vascos como medio de comunicación, más tarde entendido como elemento identitario, ha sido utilizado por la artista en diversas obras de este período y produce en sus acciones un desplazamiento de lo simbólico y de la constitución del sujeto. Esta pieza aborda así el tema de la construcción de la identidad, presente en casi toda su obra, pero aquí muestra una nueva preocupación acerca del papel de la configuración del lenguaje en ese proceso. La repetición es uno de los puntos clave de su obra, en este caso aplicada al irrintzi; en este sentido, la especialista en teoría de género Beatriz Preciado señala que las técnicas de producción de identidad son juegos corporales que necesitan ser repetidos para pasar por naturales, por ello Itziar Okariz se sirve de esta metodología basada en la reiteración. La multiplicación de la misma acción le permite estudiar los matices obtenidos, en constante negociación con un espacio determinado y las normas reguladoras de cada emplazamiento²⁷⁵."

Metrópolis dedicó un programa monográfico a Itziar Okariz, y en este programa se dice que desde sus primeros trabajos, ha llevado a cabo una investigación exhaustiva sobre la construcción del cuerpo y su relación con los espacios públicos y privados. Con sus acciones subvierte las formas de uso de estos espacios y transgrede las normas sociales en base a las que se construye la identidad del individuo.

A Itziar le interesa el espacio ideológico del análisis atento, más que el de la afirmación política, mas autoritaria, pero esto no quiere decir que olvide que parte de un espacio político determinado y no de otro.

Cree que la Performance, es uno de los vehículos más adecuados para poder explicar de una manera muy evidente sus construcciones, pero también cualquier espacio creativo, disciplina, etc . Le interesa la Performance simplemente porque le produce placer trabajar en sus límites.

Le interesa la descontextualización como herramienta, porque cree que es uno de los ejercicios de análisis más directos y que más eficazmente desvelan la construcción de algo en relación al contexto que lo genera y al que pertenece. La descontextualización no solo le permite el análisis, le permite resignificar.

Las acciones diseñadas por Okariz, documentadas por medio del video y la fotografía casi como si fueran subproductos obtenidos de la intervención en el espacio, tienen en la ambigüedad un tono distintivo. Y es que le gusta presentar en ocasiones el fruto de un proceso sin dejarnos apreciar cual ha sido el camino que se ha recorrido para llegar al resultado final que vemos, aunque todo parta de la Performance.

²⁷⁵ Hinojosa, Lola. (2001-2002). *Irrintzi. Repetición 91,92,93,94,95,96*. Itziar Okariz. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/irrintzi-repetition-90-91-92-93-94-95-96>.(fecha última consulta 02/11/2015)

ITZIAR OKARIZ. PERFORMANCES

TÍTULO: RED LIGHT (SALTANDO EN EL ESTUDIO DE MARTA)

LUGAR Y FECHA: Estudio de la artista en Arteleku, 1995.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

"Las fotografías y el vídeo Red Light, Saltando en el estudio de Marta, son de 1994. Los realicé en Arteleku, en el estudio de una compañera, justo en el momento en que éste pasaba a ser mi estudio. Ella tenía sus piezas allí cuando ocupé el espacio y no quise retirarlas. Me gustaba mucho un objeto que había hecho, era una camiseta con la imagen de Popova sujeta con dos palos, a modo de cuerpo o de pancarta. Me interesaba que las mismas obras fueran presentadas simultáneamente como signos referentes y como elementos objetivos del espacio real de la acción. El trabajo consistió en un ejercicio de saltar y sacar fotografías del salto, de utilizar el salto como excusa para producir un gesto corporal mecánico opuesto a lo femenino, una mecánica corporal no carente de un cierto humor. Al mismo tiempo grabé Red Light. En el vídeo aparece encuadrado un fragmento de cuerpo con una camisa de flores, bailando la canción de Siouxsie and the Banshees que da título al vídeo. En la pantalla se ven las flores de la camisa, como si se tratara de una pintura en movimiento, en algún momento entra la cabeza, un cigarrillo, pero es casi una imagen abstracta sin narración. El vídeo se sitúa en los límites de la narración."²⁷⁶

TÍTULO: VARIATION SUR LA MEME T'AIME

LUGAR Y FECHA: Bilbao, 1992.

DURACIÓN: No consta.

²⁷⁶ Okariz, Itziar. (2004). *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*. Conferencia Seminario Arteleku 8-15 septiembre 2004. Disponible en: <http://www.entretodas.net/2008/03/08/el-cerebro-es-un-musculo-por-itziar-okariz/> (fecha última consulta 02/11/2015)



DESCRIPCIÓN

La artista se rapa la cabeza dibujando un mapamundi sobre su cabeza.

TÍTULO: ACCIONES CON MOSCAS

LUGAR Y FECHA: Nueva York, 1997.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

La Performance consiste en coger una mosca, atarle un pelo al cuello y dejarla volar, de forma que se consigue una especie de mascota voladora.

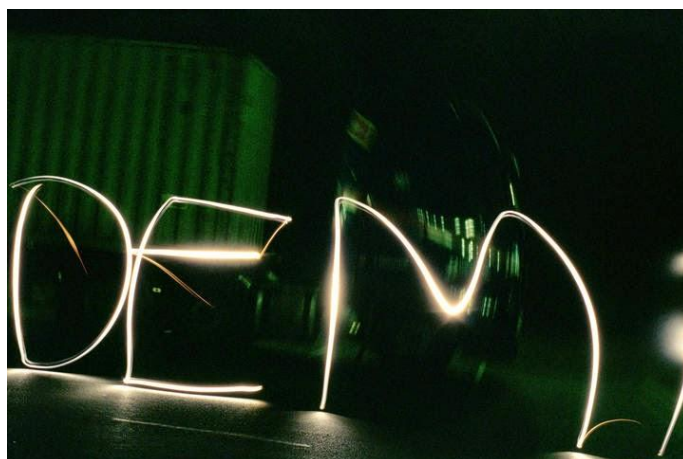
TÍTULO: ESCRIBIR CON UNA LINTERNA

LUGAR Y FECHA: Nueva York, 2001.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

En este trabajo, Okariz coloca la cámara en la oscuridad, abre el obturador y lo mantiene abierto mientras va escribiendo en el espacio con la linterna. El cuerpo no aparecerá en la foto, ya que no hay luz ni tiempo suficiente para que aparezca en la exposición. El proceso de este trabajo desvela la forma en la que se genera la propia imagen por medio de la naturaleza misma de la exposición fotográfica. Los textos son fragmentos de canciones pop elegidas arbitrariamente en base a una preferencia afectiva y se despliegan gestualmente en un espacio y en un tiempo real: el tiempo de la exposición fotográfica.



TÍTULO: MEAR EN ESPACIOS PÚBLICOS O PRIVADOS

LUGAR Y FECHA: Diversos espacios, del 2000 al 2004.

DURACIÓN: Cada una de ellas dura el tiempo de mear.

DESCRIPCIÓN

La artista mea de pie en diversos lugares (encima de un coche, en el puente de Brooklyn, en una estación, Rellano 167 Greenpoint Av. NY; SOHO Grand Hotel, Wadhams Road, Elizabeth Town, NY; River Street. Brooklyn, NY; Zubimuxu zubia, Irún; Brooklyn Bridge, NY, puente Pulasky etc.)

En una de estas performances, en el puente Pulasky, Itziar Okariz lleva a su hija Izar en los brazos. Ambas van vestidas de negro, de manera que no se distingue el cuerpo del bebe con el cuerpo de la artista.



TÍTULO: TREPAR EDIFICIOS

LUGAR Y FECHA: Estación de Abando, Bilbao, 2005.



DURACIÓN: 7 minutos.

DESCRIPCIÓN

La artista se pone en contacto con Berta Martín Sancho, una escaladora catalana, y le propone trepar un edificio en Bilbao. Berta trepa, escala la fachada de la estación de Abando (RENFE) de Bilbao.

El vídeo, que se muestra a posteriori, es una secuencia entera de cómo Berta simplemente trepa el edificio de principio a fin.

TÍTULO: IRRINTZI. REPETITION

LUGAR Y FECHA: Diferentes lugares y fechas. La 1º vez que la realiza fue en los III encuentros internacionales de arte y genero, Sevilla, 2007.

DURACIÓN: Variable.



Irrintzi repetición consiste en la ejecución de un Irrintzi usando como apoyo un dispositivo de audio que emite el sonido de un irrintzi con retardo variable a través de un altavoz ubicado delante de la performer; quien establece un diálogo con el eco del irrintzi saliente del altavoz haciendo que el sonido se alterne, a veces, y se solape, en otras. En el museo el sonido se

expande a través de las enormes galerías generando distintas reverberaciones en sus salas dependiendo de la forma, tamaño y materiales de sus interiores.



Esta Performance se realizó también en Nueva York, y era una serie de irrintzis emitidos durante diez minutos. Aquella acción se llevó a cabo a las 15.00 horas del 30 de marzo de 2008 en la ciudad de los rascacielos, en la esquina de Bowery & Grand Street. Una serie de fotografías documentan esta acción y las imágenes actúan en este caso, según Okariz, como *"una afirmación de la imposibilidad de su documentación o mejor de su representación, en realidad, son una reflexión sobre su posibilidad o imposibilidad"*²⁷⁷. En ese sentido, explicó que *"lo que me interesa en realidad es cómo la documentación visual de un evento que es básicamente sonoro apenas puede dar información sobre el suceso. Es un trabajo -añadió- sobre cómo puede representar o de cómo es la información y cómo se articula en la mente del espectador, del que codifica el mensaje"*. Durante diez minutos, ejecuta a través de un megáfono una serie de irrintzis.

TÍTULO: CUMPLEAÑOS FELIZ

LUGAR Y FECHA: Según la propia artista: *"lo grabo el día de mi cumpleaños, es irrelevante el día y la playa."*

DURACIÓN: No consta.



²⁷⁷ Saltoko Euskaldunen. (23/7/2010). *Itziar Okariz*. Artistas Vascos. Saltoarteko. Blogspot. . Disponible en: <http://saltoarteko.blogspot.com.es/2010/07/itziar-okariz.html>.

DESCRIPCIÓN

La artista va enumerando tumbada en la playa, hacia delante y hacia atrás, sus distintos cumpleaños, al compás de su respiración y del sonido de las olas del mar.

Esta performance, es un homenaje a Arthur Russel. En esta acción Itziar Okariz reactualiza, de forma personal, la imagen del músico en la que se le ve tumbado en la orilla del mar grabando con un micrófono en la mano. Okariz añade sonido a esta acción, cantando y enumerando sus diferentes cumpleaños.

Itziar Okariz, Un Número finito de acciones determinadas, MUSAC, León. Del 22 de junio de 2013 al 5 de enero de 2014.

TÍTULO: BERRIRAKURTZEN "Una habitación propia" de Virginia Woolf.

LUGAR Y FECHA: Mercat de les Flors, Barcelona, abril de 2013.

Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2014.

DURACIÓN: Variable

DESCRIPCIÓN

La Performance parte de la lectura de un fragmento del libro *Una habitación propia* (1929) de Virginia Wolf (1882-1941) que, se repite una vez tras otra eliminando en las siguientes lecturas el primer concepto o palabra de la lectura inmediatamente anterior, hasta que el texto desaparece por completo. El fragmento seleccionado describe un paisaje que se ve reducido y limitado con cada repetición consecutiva, hasta que desaparece. Cada repetición pone el énfasis en un elemento narrativo diferente, evidenciando y concienciando al público/audiencia de cada elemento significativo y hasta llegar a las unidades mínimas de significación halladas en el fragmento.

Es decir, se pasa el rato leyendo y releendo el texto, mirando al público de vez en cuando, tachando y eliminando palabras, empezando cada versión menguada con una nueva entonación y pareciendo que el texto que estaba leyendo se trataba de otro y no del mismo desde el que había empezado. Aquel del que partía todo. Es un proceso en el que van poco a poco desapareciendo las palabras. Hasta no quedar ni tan siquiera una. Para dar paso al silencio.

Al ser pronunciado repetidamente y en voz alta dejó de tener sentido para convertirse en una abstracción sonora.

TÍTULO: UNO, UNO, DOS, UNO...

LUGAR Y FECHA: Galería Carreras Mujica, Bilbao, 2011.

MUSAC, León, 2013.

DURACIÓN: Variable.

DESCRIPCIÓN

Son dos performers, uno al lado del otro, inician una secuencia numérica simétrica frente a tres micrófonos, quedando uno de ellos vacío. La secuencia da inicio con el número “uno”, al cual añaden otro dígito antes de regresar al “uno” inicial, de manera que se crea una secuencia de frases o enunciados numéricos simétricos. De cara al público/ audiencia, acompañan con signos hechos con los dedos de sus manos los dígitos que vocalizan. En un momento determinado, uno de los performers levanta un único dedo mientras vocaliza el número “once”, rompiendo la convención del signo y evidenciando la cualidad corporal del propio signo numérico, la relación de los decimales con el número de los dedos de las manos alzadas o la voz.



TÍTULO: []

LUGAR Y FECHA: “Una voz sin Cuerpo hacia el Amor” Mugatxoan, San Sebastián, 2012.

DURACIÓN: Variable.

DESCRIPCIÓN

En [] dos performers, uno frente al otro, repiten un número finito de la secuencia de dígitos del número [], como por ejemplo los primeros mil. Uno de ellos lee la secuencia numérica con los ojos casi cerrados, si bien los dos enormes ojos abiertos pintados en los párpados de Okariz, emulan estar mirando atentamente al otro que, le devuelve la mirada para leer sus labios y poder recitar la secuencia numérica al unísono.

TÍTULO: CONTRARIWISE

LUGAR Y FECHA: Museo Picasso, Barcelona, 2010.

DURACIÓN: Variable.

DESCRIPCIÓN

Itziar Okariz delante de un micrófono de pie y un altavoz, repite las palabras “sí...”, “no...”, “sí...”, “no...”, “sí...”, “no...” interpelando al público/ audiencia de manera ininterrumpida. El altavoz emite el sonido de la voz del performer con cierto retardo, de manera que a un “sí...” emitido por el altavoz, se puede superponer la voz del performer en tiempo real diciendo un “no...”, o viceversa. La interpelación al público/audiencia se hace explícita en la modulación de la voz, en la posición frente al público/audiencia al que parece dirigirse y en el simulacro de reverencia que realiza el performer al adelantarse para hablar en el micrófono ubicado ligeramente alejado de él.

TÍTULO: HOW D’YE DO?

LUGAR Y FECHA: Arco: “Ellas Crean” Madrid, 2010.

MUSAC, León, 29 de septiembre de 2013.

DURACIÓN: Variable

DESCRIPCIÓN

Itziar Okariz en un espacio público dirigiéndose a la audiencia. Junto a él, un soporte de micrófono a una altura demasiado baja respecto a su estatura, lo que obliga al performer a arquear la espalda para hablar al público/audiencia. En contraste con su actitud abierta de apelar al público/audiencia, el performer lleva puestos unos auriculares que le permiten escuchar un audio oculto para el público/audiencia y que parece estar guiando sus acciones; el sonido de una acción previamente grabada que funciona como un guión que se repite mecánicamente. El performer saluda y agradece al público/audiencia repitiendo las palabras “gracias...”, “muchas gracias...”, “gracias...” en función del guión marcado por la grabación que solo él escucha.



TÍTULO: DIARIO DE SUEÑOS

LUGAR Y FECHA: MUSAC, León, 9 de noviembre de 2013.

DURACIÓN: desde junio de 2013 recoge sus sueños, la performance toma forma en el 2014 y actualmente sigue recopilando sueños.

DESCRIPCIÓN

Los sueños de la artista son transcritos por ella desde el 22 de abril durante un tiempo determinado, sin precisar su final (más tarde se sabe que han sido 3 años). Itziar Okariz comparte en esta acción sus sueños con aquellas personas que se acerquen al museo, desvelando de una en una persona, algunos de los detalles de lo soñado desde el 22 de abril hasta el momento actual..



Un sueño tras otro y un sueño tras otro. Haciendo aparecer y desaparecer lo que fueron sus, o lo que la artista recordaba que había soñado. O lo que, al no recordar, resuelve escribiendo una fecha.

Sueños en acción

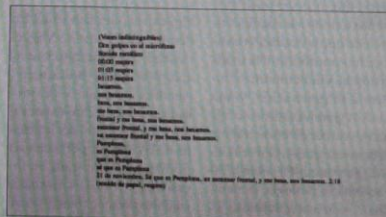
ITZIAR OKARIZ. 51 SUEÑOS, ENTRE EL DOS DE OCTUBRE Y EL VEINTIUNO DE NOVIEMBRE DE 2014
GALERÍA MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ, Dr. Fourquet, 20. MADRID. Hasta el 19 de mayo. De 2.500 a 80.000€.

En 1899, Sigmund Freud publicó *La interpretación de los sueños*. Era un texto en el que pretendía explicar esas historias, a veces absurdas, otras no tanto, que suceden mientras se duerme. Buscaba establecer un sistema que permitiera conocer el significado último de estos relatos que es necesario ordenar cuando se tienen que contar; a los que se debe dotar de un comienzo, un nudo y un desenlace para que tengan sentido. Este orden, este darles forma, ayuda además a que sean recordados. Se sueña siempre, aunque a veces es mejor olvidar, porque esos sueños, parecería leyendo a Freud, hablan del deseo que nunca se llega a cumplir, de la frustración de no poder realizarlo y del trauma que ha quedado pendiente de resolver.

Resistirse a la interpretación, porque ésta impone límites que luego son difíciles de traspasar, ha sido siempre el punto del que parten las obras de Itziar Okariz (San Sebastián, 1965), una de nuestras artistas más interesantes y que ha resultado fundamental en el desarrollo de la performance en nuestro país en años recientes. En algunos de sus últimos trabajos se ha resistido también a la explicación de sus sueños. Es lo que está haciendo desde que hace tres años comienzan a llevar un diario en el que registra estas historias que sólo le suceden cuando está dormida; una particular autobiografía de lo no vivido, o de lo que se ha vivido de otra manera, que ha utilizado como material para sus acciones, como se puede comprobar en su segunda individual en la galería Moisés Pérez de Albéniz, la primera en su espacio de Madrid. En las paredes de las salas se han instalado las transcripciones de *51 sueños, entre el dos de octubre y el veintuno de noviembre de 2014*. Son unas transcripciones particulares porque juegan con el lenguaje, ese que les da forma, quebrando de algún modo sus fronteras. Las palabras se

omiten y se dejan huecos que se busca rellenar o se repiten una y otra vez, una y otra vez para construir ritmos. Las frases se cortan y cambian de significado o se empieza por lo que debería ser el final, invirtiendo lo que sería normal, lo que la norma impone. Lo que tendría que ser narrativa se convierte entonces en poesía, una poesía que tiene mucho de caligrama, de dibujo hecho con palabras.

"Sentido,/ el sentido,/ estructura, el sentido,/ (...) performance, la estructura, el sentido,/ (...) sobre la performance, la estructura, el sentido, (...) sobre el diario de sueños, sobre la performance, la estructura, el sentido", se puede leer en uno de los dibujos. Estas transcripciones son



LAS FRASES SE CORTAN Y CAMBIAN DE SENTIDO EN LOS SUEÑOS DE OKARIZ

también parturiras para acciones y sitúan al visitante, el espectador, el lector en el lugar del performer, del intérprete, del que reinterpreta esos textos que se resisten, porque en ocasiones la lengua se traba y resulta complicado leerlos.

Además, mientras dure la muestra, todos los días por la tarde, Okariz retransmitirá sus sueños desde el lugar en el que se encuentre, poniendo en acción aquello que en algún momento otros podrán leer. Sin embargo, y esto es lo que hace imposible la interpretación, hay algo que se escapa. La que huye es la propia autora, que se desvela y al mismo tiempo se esconde detrás de sus sueños, porque, como decía Oscar Wilde, un escritor que interesa mucho a Okariz, "lo mejor para ocultar un secreto es hacerlo público". Intenten descubrirlo. **SERGIO RUBIRA**

Esta performance se basa en una instalación presente en el propio espacio expositivo del MUSAC, y en una página clavada en la pared muestra el sueño de ese día concreto. Al finalizar el día, el texto queda archivado, oculto junto a todos los sueños acumulados. Una de estas performances, Zoom out: diario de sueños, era otra de las obras que configuraban la exposición. Se trata de una lectura fragmentada, un extracto de un diario de sueños, que la artista registra durante el tiempo que dura la exposición, todos los días a las 18:00, a través de los altavoces que se han instalado en el sótano de la galería.

3.2.3.4. Detritus Aramburu Eguizábal.

San Sebastián, 1964.



Nos encontramos con un artista que se considera una persona triste e inadaptada, que no sabe lo que hace dentro de la sociedad en la que vive. Teniendo en cuenta esto, sus performances, así como su obra pictórica pasan por su estado de ánimo de insatisfacción, de enfado, de desagrado y de euforia.

Cree que el siglo XIX marca una nueva conciencia, y se empieza a saber qué hay que hacer, y cómo hay que actuar. Aparece una extravagancia nueva; no valen los pensamientos antiguos, las tradiciones y todo se renueva. Esta extravagancia de la que nos habla, según él mismo, empieza a explotar en el siglo XX, en la vanguardia, y luego en la música rock. Se trata de hacer algo raro para satisfacer la mente, *"porque todas las obligaciones que hay que cumplir en la vida ya sean biológicas o sociales, pues son satisfactorias, sin saber exactamente por qué se hacen, porque no consigues dar una explicación ni una definición de cuál es el malestar que te impide hacer algo raro y fuera de la ortodoxia"*²⁷⁸.

Las performances que realizó en los 80, eran performances con el predicamento que tuvo el punk en Euskadi y el malestar social que había, la presión y la violencia, que según él, existía por todos lados.

Estudió Bellas Artes en la facultad de Leioa, donde participó de del espíritu y la sensibilidad de la época. Después se apartó y se dedicó a obras más individuales. Su obra performática sobre todo se encuentra entre los años 83-85.

En sus performances aparece como constante el mismo tema con distintas metáforas. La problemática original que trata aquello incomprensible que es la vida, con posteriores derivaciones.

Sus performances han ido perdiendo frecuencia porque cada vez más se ha ido centrando en la pintura, sin embargo estuvo en la época de mayor energía performática de Bilbao en la Safi Galeri. De todas formas, la Performance le acompaña siempre, aunque sea en las inauguraciones.

La planificación y el azar en sus performances van cogidas de la mano. No ensaya, ni aboceta, todo lo lleva en su mente. La música punk y el rock son los referentes de sus performances.

²⁷⁸ López Landabaso, Patricia. Conversaciones sobre Performances. Entrevista de Patricia López Landabaso a Detritus Aramburu Eguizabal. Anexos pág. 604.

Cree que todo lo que conoce o conoció de la Performance en Bilbao tiene que ver con la oposición a algo. No cree que las performances que realizan los artistas de Bilbao sean una actuación de complacencia, sino de oposición en distintos grados, oposición social, oposición existencial, pero siempre, es un enfrentamiento a algo.

Detritus quiere lamentarse de no ser una persona ordenada y formal, por ello no tiene textos ni explicaciones de sus performances, tan solo algún recorte de periódico o alguna foto que le hicieron.

Detritus cuando necesita hacer algo más que los gestos propios de la pintura para poder decir algo, necesita de un público enfrente.

Razona que la Performance en el País Vasco es floja porque si no lo fuera las calles estarían agitadas.

Las confrontaciones, las manifestaciones, las indignaciones, los entorpecimientos, para Detritus son una pura Performance, aunque los libros no lo recojan.

"Pues mira, siendo un chaval triste de Donostia, vas a Bilbao y se empiezan a revolucionar las cosas. Todas tus influencias, que eran puramente librescas, yo hacía mis dibujos y tal, pero todo eso de repente eclosiona y se hace visible gracias a que conozco a Bada, Jorge Gómez, otro Jorge, Negrete creo que era, Loli, Nico, que eran los falocaminas clan. Iban en un curso más que yo, llegas allí, estás un poco intimidado, y de repente te encuentras a gente que está destruyéndolo todo lo que tú piensas. Te quedas admirado ¿no?. De repente están actuando delante de tus ojos. O sea, que ya se está haciendo. Era romperlo todo, desde la academia, con sus contradicciones y tal, pero toda esa emoción, que no importa que sea coherente, que sea constructivo, o que vaya a ir a ningún lado, es la emoción de la juventud. Esa es la performance que a mí me cautiva, o sea, que vienen estos y nos roban el papel y hacen como un nudo de papel en la cafetería y los profesores escandalizados que te mandan a ir a recoger el papel, que nos están robando el papel y vas a intentar recoger el papel y ves a esa gente haciendo esas cosas maravillosas, todos super guapos y bellos con un ruido magnífico y tú te avergüenzas de estar recuperando el papel. Ante ese mazazo cómo te va a interesar una performance de alguien que está con una luz en el casco y no sé qué, recogiendo miguitas de pan. Entonces, te quedas enamorado de esa acción, y de repente no sé cómo te encuentras que al poco tiempo tú eres parte de esa acción, y ya les conoces, te consideran, así como tú les consideras, ellos te empiezan a considerar amigo y empiezas a hacer cosas. Ocupamos la cafetería, luego el Aula Magna, y toda esa juventud que está en la academia para construirse un futuro mejor está haciendo algo totalmente en contra de sus planes. Que no durará mucho, que durará igual diez días, pero se está haciendo en ese momento ¿no?"²⁷⁹

DETRITUS ARAMBURU EGUIZABAL. PERFORMANCES.

TÍTULO: SOBRE LA ESTÉTICA

LUGAR Y FECHA: Safi Galeri, 1989.

DURACIÓN: 15 minutos aprox.

²⁷⁹ López, P. Ref. 278.

DESCRIPCIÓN

Detritus se encuentra sentado en la taza del váter de la Safi Galeri y en sus manos un megáfono. Biafra a su lado, dentro de una caja de cartón.

Biafra desde dentro de la caja empieza a hablar sobre estética, Detritus contesta a lo que va diciendo Biafra hablando de lo que luego serán sus libros de *La noción apocada* y *La consciencia renegada*. Hablan alternadamente, se oyen pitidos, permanecen en silencio...

TÍTULO: BOXING MATCH

LUGAR Y FECHA: Casa okupada Zapatari, San Sebastián, 1993.

DURACIÓN: 25 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Detritus se ata las manos atrás y alguien comienza a pegarle.

El público no soportando la violencia de la Performance, quita la música y la luz, se crea un tumulto y la Performance finaliza.

TÍTULO: S/T

LUGAR Y FECHA: Hartford, Estados Unidos, Navidades de 1993.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Cena de Navidad a la que ha sido invitado Detritus.

El artista no conecta con el ambiente.

Los asistentes van a otro salón a abrir los regalos de Navidad.

Detritus se queda solo y coge un tenedor, lo calienta en la llama de una de las velas que iluminan el salón y se quema la piel escribiendo en su brazo izquierdo un NO.



TÍTULO: S/T

LUGAR Y FECHA: Providence, Rhode Island, Estados Unidos, 2008.

DURACIÓN: 7 días.

DESCRIPCIÓN

Detritus y Humberto Crenca se pasan una semana viviendo en una galería de Providence. Detritus va construyendo una espiral con ropa que va llevándole la gente, mientras vive dentro de ella. Crenca, vive en un círculo abierto donde la gente puede entrar libremente.

La última noche de su estancia allí Humberto comienza a levantar pesos hasta la extenuación. Detritus le entrega una pastilla para dormir, que este toma.

Mientras Crenca duerme, Detritus empieza a caminar sobre sus manos desde el espacio de Crenca hasta su propia espiral.

Acaba la semana, termina la Performance.

TÍTULO: PRESENTACIÓN DEL LIBRO LA CONSCIENCIA RENEGADA

LUGAR Y FECHA: Espacio Phillip Pascal, Bilbao, 2012.

DURACIÓN: 30 minutos aprox.



DESCRIPCIÓN

Detritus procede a presentar su libro *La consciencia renegada*, mientras lo hace se va poniendo corbatas una detrás de otra. Termina de hablar de su libro y pide a los espectadores que le acompañen fuera.



En la calle, sobre el suelo un gran cartel con el título de su anterior libro *La noción apocada*. Las corbatas que anteriormente se ha estado poniendo las utiliza como brocha, que untadas de pintura roja trabajan para tachar ese título mientras él camina sobre sus manos.

El título del nuevo libro, va escrito sobre su camisa negra.



3.2.3.5. Maider López.

San Sebastián, 1975.



Para esta artista el punto de partida para desarrollar sus proyecto es el contexto, el lugar específico para el que crea el proyecto. Se trata de conocer el contexto que está viviendo la ciudad a la que se desplaza, más allá de contextos teóricos o sociales y sin ideas preconcebidas.

Aunque partió de una formación fundamentalmente pictórica, en la última década ha desarrollado un multiforme campo de intervenciones artísticas que cuestionan la hegemonía separada de las disciplinas clásicas y amplían sus campos de acción al espacio social.

Empezó a interesarle más lo que pasaba fuera del cuadro, y la relación entre los elementos que coloca en el cuadro o su relación para con el espacio. En lugar de pensar en espacios expositivos, veía su obra en espacios intermedios (hall o entrada de un museo etc.).

De esta forma comienza a trabajar con el propio espacio y desaparece la pintura.

Comienza así a hacer intervenciones en el espacio público y aunque las personas ya eran parte de estas piezas, porque eran las que lo completaban y lo terminaban, acaban siendo las que realizan el proyecto.

Su obra *Suelo*, que son láminas de madera colocadas sobre el suelo de la sala, del mismo color que la sala con el canto naranja, se mueven según el espectador camina sobre ellas, pudiendo ver el color naranja del canto de las láminas al moverlo mientras se camina sobre él. El espectador es el que hace que la pieza funcione con su interacción. Es una instalación que sin el espectador no termina de culminar.

Más tarde Maider hace intervenciones en las que el espectador deja de ser espectador para ser parte constituyente de la pieza y en el que a partir de una acción o de una forma de comportarse realiza, construye y completa la pieza.

Su línea de trabajo es de carácter relacional, y utiliza la actuación orquestada de ciudadanos para crear significativas composiciones que conforman conjuntos escultórico-pictórico-performativos y generan una experiencia coral de la obra. Aquí, los protagonistas son ciudadanos que interaccionan voluntaria o involuntariamente con el paisaje urbano o rural. Mediante convocatorias divulgadas en la prensa o distribuidas por carta, las situaciones aparentemente más absurdas son impulsadas por una lógica subjetiva y llena de humor que establece nuevos juegos visuales con el contexto, a la vez que desvela las potencialidades lúdicas y críticas de la participación colectiva.

En *Ataskoa*, 2005, cientos de automovilistas fueron convocados a crear un monumental atasco en el monte Aralar de Navarra.

En *Playa*, 2006, la aparente normalidad veraniega de una playa se ve progresivamente interrumpida por el hecho de que todos los bañistas lleven toallas rojas, que al extenderse sobre la arena la convertían en un damero casi abstracto.

Se trata de acciones participativas, happenings, que culminan en una pieza artística.

La pieza final se constituye como obra, pero siempre teniendo en cuenta que el encuentro y la acción de todas estas personas que la hacen posible, supone otra obra igual de importante, pero efímera.

La acción parte de un lado visual muy claro, existe un recorrido en el espacio que en un momento dado

En Dunafelfedés. DunaDiscover, Maider lleva a cabo una masiva acción realizada sobre el Puente de las Cadenas en Budapest. Cientos de participantes fueron convocados para que, situados a un metro de distancia entre ellos, abrieran simultáneamente paraguas de color verde oscuro que se mimetizaban con el color del agua del Danubio. Desde la perspectiva aérea, el puente “desaparecía”, unificando a los ciudadanos con el agua. De nuevo otro happening tan importante como la obra que posteriormente se crea a través de fotografías.

MAIDER LÓPEZ. PERFORMANCES.

TÍTULO: SUELO

LUGAR Y FECHA: Arco, 2001.

Bienal de Venecia, 2005.

DURACIÓN: Lo que dura la exposición abierta.



DESCRIPCIÓN

Son láminas de madera colocadas sobre el suelo de la sala, del mismo color que la sala, con el canto naranja.

Son muchos paneles de madera que no están fijados al suelo, sino que están simplemente apoyados, y al andar, ligeramente se mueven, de manera que es el espectador es quien caminando ve la pieza.

Depende de cómo haya dejado el espectador anterior las láminas de madera, para que haya un comienzo nuevo para el siguiente espectador. Es la experiencia del espectador la que culmina la obra.

TÍTULO: ATASKOA

LUGAR Y FECHA: Monte Aralar, Navarra, 18 de septiembre de 2005.

DURACIÓN: No consta.



DESCRIPCIÓN

A partir de la convocatoria a la participación ciudadana de acudir con su coche a un monte cercano a la localidad de Intza (Navarra), aparecen cientos de coche con sus conductores y acompañantes que organizan un atasco a lo largo de todo el camino de subida al monte.

TÍTULO: PLAYA

LUGAR Y FECHA: Playa de Itzurun, Zumaia, Guipúzcoa, 2006.

DURACIÓN: 1 día.



DESCRIPCIÓN

A todos los bañistas que ese día van a la playa de Itzurun se le da una toalla roja para que la utilicen mientras se encuentran en la misma.

TÍTULO: ADOSADOS

LUGAR Y FECHA: Museo Guggenheim Bilbao, octubre de 2007.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

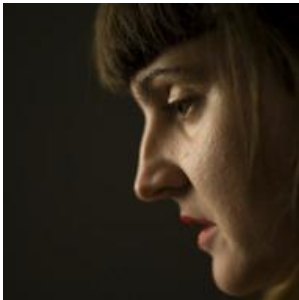
Es una acción especialmente pensada para el colectivo de Amigos del Museo Guggenheim Bilbao con motivo del décimo aniversario de la institución.



La convocatoria invitaba a los participantes a ampliar el Museo, creando una nueva sala visible desde el exterior del edificio. La misión de la gente era cargar nuevas placas de “titanio”, es decir, de piezas que simulan el titanio, del mismo formato y color que las del Museo, y reordenarlas según el esquema espacial y logístico pensado por la artista. Transportando estas placas simuladas, se configuró “una arquitectura móvil, inexistente hasta que llegan los Amigos, *“creando un muro fugaz, ya que, por unos minutos, se crea un espacio que desaparece cuando se vuelven a mover de sus posiciones”*²⁸⁰, dice la artista.

3.2.3.6. Majo García Polanco.

San Sebastián, 1973.



Artista interdisciplinar que se mueve fundamentalmente en el ámbito de la fotografía, el videoarte y la performance.

Cuando Majo trabaja con la Performance tiene muy en cuenta el espacio en el que va a desarrollar la acción, además de su proceso de creación, que suele ser muy lento. Sin embargo, a la hora de llevar a cabo la Performance no hay ningún tipo de ensayo, huyendo del mismo.

Pasó de ser la que estaba detrás de la cámara grabando las performances, a ser la que las ejecutaba, así que sabe muy bien cómo debe organizar una acción que únicamente va a ser vista en vídeo o en foto, aunque lo normal es que todas sus performances sean en un estricto aquí y

²⁸⁰ Iregui, Jaime. (2005). *Los espacios del espacio público*. Dossier Zehar 82/83, Arteleku, Donostia-San Sebastián.

ahora. Al principio de sus trabajos de Performance, los grababa con más asiduidad porque le parecía más íntimo y no se atrevía a hacerlo en público, pero en la actualidad no suele existir la documentación, más que la que aparece de los amigos a quienes se les ha ocurrido hacer alguna foto, lo cual le ayuda luego a la hora de exhibirlo en otros lugares.

En sus performance considera, que cuenta historias pequeñas sobre la historia de haber vivido la historia, momentos personales de otras personas y siempre desde lo cotidiano. Habla de temas universales, a través de cosas muy sencillas.

Quiere generar pensamiento crítico o generar sensaciones, pero a través de vivencias, por eso le interesan las intervenciones del público en la Performance a nivel emocional más que físico.

Se siente influida especialmente por mujeres artistas, Esther Ferrer, Concha Jerez, Itziar Okariz, Louise Bourgeois, porque se siente más identificada por las propuestas artísticas de estas mujeres, que por la de los hombres.

MAJO GARCÍA POLANCO. PERFORMANCES.

TÍTULO: CONTANDO ESCALERAS

LUGAR Y FECHA: Festival de Arte Público de Santander Desvelarte, 2010.

DURACIÓN: 25min

DESCRIPCIÓN

Majo se encuentra subiendo por la noche, unas escaleras en la parte alta de la ciudad de Santander. Lleva un carro de la compra cargado, y va colocando objetos relacionados con la cotidianeidad en cada uno de los peldaños que se van iluminando con un sistema de luces y linternas.

Mientras todo esto ocurre se oye una grabación de dos mujeres hablando de esas escaleras y de los problemas que acarrea subir por ellas con los hijos y el carro de la compra lleno, sin apenas luz, en los años 70.

TÍTULO: UN DÍA DE OLORES

LUGAR Y FECHA: Festival Conjuro, Bilbao, 2010.

Paso a nivel, Santillana del Mar, 2015.

DURACIÓN: 15 minutos.

DESCRIPCIÓN

Lecturas cambiantes, con comida típica del lugar, sobre noticias de la máxima actualidad de la ciudad. La propuesta juega con el absurdo para ofrecer una visión personal de diferentes realidades, unas cercanas y otras no tanto.

Es una lectura de los titulares del periódico del día en el que se realiza la Performance. Es un juego de introducir palabras que tienen que ver con los olores. Majo hace una transformación de los titulares, lo hace con los cuatro sentidos. Hace una lectura secuenciada, variando palabras, que tienen que ver con el sentido que aborda ese día según los titulares. Mientras, Majo va comiendo y bebiendo una comida típica del lugar donde realiza la Performance.

TÍTULO: HERIDAS SONORAS

LUGAR Y FECHA: Exposición Te (A)mo, Santander, 2013.

DURACIÓN: 3 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Tres objetos, entre los cuales hay un clavo roñoso, que recoge la artista. Igualmente hay un martillo. Majo toma el martillo pareciendo que va a autolesionarse. En el último momento parece arrepentirse y no llega a lesionarse.

Esta Performance dio lugar a otra en la que la artista se va clavando en el pecho agujas de un tamaño considerable, que en principio no se ven, pero cuando se gira, la luz incide en las agujas y se pueden ver.

TÍTULO: OFICIO DE TINIEBLAS (de la serie MÁRTIRES)

LUGAR Y FECHA: Suances, Casar de Periedo, Santillana del Mar, 2010.

DURACIÓN: 20 minutos.

DESCRIPCIÓN

Un candelabro con doce velas que se van encendiendo de forma secuenciada y luego se van apagando hasta que la iglesia se quedaba totalmente en oscuridad. En ese momento empieza a haber un ruido con carracas y matracas, y todo es válido. Cada uno hace lo que quiere.

TÍTULO: VIOLETA VIOLADA

LUGAR Y FECHA: Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 2006.

DURACIÓN: 15 minutos.

DESCRIPCIÓN

(con Silvia Antolín)

Unas escaleras en las que Majo G. Polanco aparece en la parte superior, Silvia Antolín, que en esta ocasión participa con ella, en la parte de abajo. Les une una tela elástica.

Majo se mueve de una forma más difícil, tiene problemas con su movimiento corporal. Entre las dos generan una tensión entre la libertad de movimiento de Antolín y el movimiento poco capacitado de Polanco.

TÍTULO: TIRANDO DEL HILO

LUGAR Y FECHA: Estación Marítima de Santander, 2006.

DURACIÓN: 20 minutos.

DESCRIPCIÓN

Esta Performance se desarrolla dos veces, pero de maneras muy diferentes. Una sale de la otra.

La primera vez Majo comienza a girar sin parar sentada en una silla, mientras un hilo va envolviéndola cada vez que gira.

El vídeo que generó esta performance es utilizado para que del mismo vídeo salga un hilo y Silvia Antolín lleva un vestido tejido con el mismo hilo, de forma que se va deshaciendo, mientras en el vídeo Majo se va cubriendo de ese hilo.

TÍTULO: CINCO HORAS CON MARCELINO

LUGAR Y FECHA: Cementerio de Ciriego, Biblioteca Central. Santander, 2012.

DURACIÓN: 5 horas.

DESCRIPCIÓN

Esta Performance se realiza por el aniversario de la muerte de Menéndez Pelayo, el escritor que dijo: *“Qué pena morirme ahora con todos los libros que me quedan por leer”*.

Majo aparece en el cementerio donde fue enterrado Menéndez Pelayo sentada con un montón de libros modernos, que durante cinco horas va leyendo al lado de la tumba del escritor.

TÍTULO: A SALTOS

LUGAR Y FECHA: Habana, Cuba, Berna, Suiza, Gijón, 2008.

DURACIÓN: 5 minutos aprox.

DESCRIPCIÓN

Colocando una cámara delante de ella, para que grabe su Performance en solitario y dejar constancia de ello, Majo se pone a saltar con un vestido con cierto vuelo. Sasta sin parar hasta caer desmayada.

TÍTULO: ROMPIENDO A FERNANDO VII

LUGAR Y FECHA: MAS. Museo de Arte Contemporáneo y Moderno de Santander y Cantabria. Santander. 2015.

DURACIÓN: 15 minutos.

DESCRIPCIÓN

Mientras un vídeo pregrabado proyecta imágenes de una deconstrucción de Fernando VII, Majo lee fragmentos de la constitución. Su voz al ser recogida con un micrófono que da como resultado la repetición de sus palabras, va creando capas y más capas de la voz de la artista, recitando partes de la Constitución. Se acaba generando mucho ruido.

3.2.4. La Performance en Navarra.

En Navarra podemos encontrar a dos artistas de acción destacables: ABEL AZCONA (Pamplona 1988) Y JOHN OTAZU (Sada, 1960). Queda claro, cuando leemos las entrevistas realizadas, lo que los dos tienen en común, y que es una personalidad en cierta manera atormentada, fruto de sus experiencias vitales, que ha marcado tanto su personalidad como su arte.

ABEL AZCONA se define a sí mismo como un error social, y describe un inquietante camino de aprendizaje sobre el dolor a través de la experiencia que ofrece la Performance, confrontándose con su pasado y creando un universo de acciones surgidas en la necesidad de reelaborar su experiencia. Sus performances se han convertido así en una versión viva pero siempre inacabada de su pasado. Como él mismo dice: *“Yo hasta los dieciséis lo que he hecho es ocultar, he tenido un proceso muy duro de infancia, abandono y abusos. Luego tuve la adopción, una adopción que tal como está concebida es como un parche. Y el parche para mí fue una familia muy buena con recursos económicos. Pero hasta los diecisiete realmente uno no asimila lo que es su proceso interior. [...] Creo que con lo que remueve, con lo que escuece y lo que regurgita, se acaba curando, se acaba entendiendo y comprendiendo”*. Con estas últimas palabras nos expresa por qué se dedica a la performance, pues considera que es una de las formas que tiene una persona para superar circunstancias traumáticas. Cree que la expresión artística puede ayudar a sanar los males del cuerpo, más allá del victimismo, y su experiencia vital es el tema recurrente en sus acciones.

Por su parte, JOHN OTAZU, que aunque dice haber tenido que salir de su casa, no describe de manera expresa abusos y abandono, afirma sentirse no querido y solitario, lo que le convierte en un amargado le hace distanciarse del mundo. Se considera a sí mismo como un alienígena exiliado en este planeta en el que encuentra mucha fealdad. Pero él ha tomado una opción vital: el bien. Cree que la carga genética, el entorno social y el contexto donde se ha desarrollado han hecho que reestructure su vida y elija hacer el bien. JOHN OTAZU quiere tocar la fibra de la gente, quiere ponerse en el lugar de esas otras personas que se sienten atrapadas, porque piensa que la obra de arte que más te pueda emocionar, esa obra de arte física, no te va a ayudar si al llegar a casa tienes a tu hijo que se muere por falta de recursos para una operación. Lo que soluciona y emociona a una madre, es alguien que realice una performance y le dé 20.000 € a esta señora para operar a su hijo. Quiere redefinir el concepto de belleza ya que, según él afirma, la belleza es ética, en contraposición a los grandes galeristas, que la consideran estética.

Dicho lo anterior, nos encontramos con que el enfoque de sus acciones difiere bastante, aunque los dos trabajan con una perspectiva social. ABEL AZCONA nos describe, por ejemplo, una acción en la que se comió un Corán en una residencia de Berlín, lo que le valió tener que llevar escolta durante un año y emigrar a Copenhague por las amenazas recibidas, entre otros, de Al Qaeda, así como acciones contra la guerra de Irak. Estas son acciones que pueden considerarse críticas contra los totalitarismos o fundamentalismos del mundo actual, pero, por otro lado, también hace unas acciones biográficas que él define como muy egoístas, dedicándose exclusivamente a él mismo y en las que le da igual que el público participe o no. Y para cerrar el círculo, también tiene trabajos en los que participa el público pero no de una forma presente cuando, por ejemplo se encierra en un agujero en el que nadie le ve, lo que tiene un gran poder de generación de pensamientos.

JOHN OTAZU, en este aspecto, realiza performances en su línea de ayuda a los demás prácticamente todos los días y, aparte de ellas, se centra en dos tipos de acciones: las de riesgo físico y las de riesgo mental. Con las primeras, que llevó a cabo sobre todo al principio de su carrera, pretendía obtener sensaciones al límite, por ejemplo pintando un cuadro metido entre los ejes de un camión mientras circulaba, para poder comprender mejor a los demás. Con las de riesgo mental pretendía conocerse a sí mismo. También realiza atrapamientos con cuerdas, que más tarde comentaremos.

Los dos coinciden a la hora de encuadrarse en alguna tipología o de definir qué tipo de arte hacen. JOHN OTAZU no hace distinciones de definición entre sus acciones, afirmando que es incasillable porque cree en que el arte no debe tener barreras y ABEL AZCONA muestra absoluta despreocupación por los calificativos, si bien es cierto que parece considerar que su arte se podría encuadrar más en la performance. En todo caso, divide sus acciones en biográficas y crípticas. Los dos, por tanto, muestran un absoluto desprecio a las formas academicistas de clasificación.

Aunque como hemos visto no se les da un papel activo en sus acciones, los espectadores son para ABEL AZCONA los verdaderos artistas y espera que ellos construyan, a través de la Performance, lo que él siente, aunque sin darles herramientas para que lo hagan de una determinada manera, teniendo en cuenta que no esconde de dónde parte su historia vital. Igualmente JOHN OTAZU concede su importancia al público, pero de igual manera les implica poco o nada en el desarrollo de la acción salvo en lo que concierne a la generación de emociones o interpretación de la misma.

En cuanto al tema de la documentación, ABEL AZCONA afirma tener más de mil acciones, aunque no todas documentadas. En papel están las del 2012 y las del 2013, además, en la web. Sólo hace ocho años que comenzó a preocuparse por el asunto de la documentación, porque aunque los documentos son obras plásticas, para él la pieza en sí es la performance. También JOHN OTAZU documenta sus acciones desde hace sólo dos años, según afirma, aunque es menos específico en cuanto a este punto. Aunque considera que los objetos generados por la performance son cien por cien obras de arte, para él su obra no es la performance, sino él mismo. Afirma que en John entra todo, el fracaso del ser humano y quiere ser reconocido oficialmente como la primera persona que reniega como ser humano, debido a la vergüenza que genera esta condición de humano. Ya que este asunto afecta al tema siempre discutido de la condición de efímera que tiene la performance, los dos son categóricos en esto. AZCONA, de forma bastante concisa, afirma simplemente que no le preocupan esas cosas de efímera o no efímera, y no provoca la fugacidad porque vende las fotos. Afirma en su entrevista: *“Cuando hay gente que me dice esto, pienso: pues no será performance. Ah, pues será mierda, me la pica o sea, yo no tengo ningún problema”*. Idéntica despreocupación siente OTAZU, al que no le preocupa porque ya entra en su mente. No intenta vender, según él, la película de que el arte es efímero porque basta que él lo haya vivido. También está relacionada con todo ello la cuestión de la repetición de las acciones. JOHN OTAZU dice no repetir físicamente la acción en sí

misma porque varía los objetos, por ejemplo en los atrapamientos, y los motivos. Por su parte, ABEL AZCONA tampoco las repite, pero sería partidario de que, más adelante, otras personas las repitieran siempre que éstas entraran dentro de su discurso.

Sobre el tema de la planificación, AZCONA se remite al ensayo, afirmando que él no ensaya más allá de una forma somera en lo que se refiere al trabajo físico. OTAZU considera la planificación de una forma algo más amplia, en cuanto que engloba los permisos, contactos y las gestiones necesarias para llevar a cabo la acción. Reconoce su necesidad aunque, por otra parte, también que muchas veces esa planificación no sirve, ya que le encanta salir a la calle porque le surge la impronta de improvisar y arremeter contra el mundo.

Y, para terminar, una referencia a la disposición mostrada en cuanto a la difusión del arte y la formación de nuevos artistas de acción, pues cabe destacar que ABEL AZCONA da clases en la Escuela de Arte de Pamplona, de la que han surgido dos colectivos de gente joven. También ha hecho talleres de arte moderno en Bogotá, de donde han salido tres colectivos (Azconart uno de ellos).

3.2.4.1. John Otazu.

Sada, Navarra, 1960.



"Toda mi vida es una Performance" declara John Otazu.

Artista multidisciplinar, que quiere redefinir el concepto de belleza ya que según él afirma los grandes galeristas consideran que belleza es estética, y John cree que belleza es ética.

Piensa que la obra de arte que más te pueda emocionar, esa obra de arte física no te va a ayudar, si al llegar a casa tienes a tu hijo que se muere por falta de recursos para una operación,. Lo que soluciona y emociona a una madre, es alguien que realice una performance y le de 20000€ a esta señora para operar a su hijo.

Según nos comenta John quiere tocar la fibra de la gente, quiere ponerse en el lugar de esas otras personas que se sienten atrapadas.

"Es tener ganas de querer hacer algo, pero no por ti joder!, por ti lo haces todos los días; por otra persona de forma desinteresada, de forma altruista, y si eso lo conviertes en arte, yo creo que es terriblemente hermoso."²⁸¹

John Otazu, además de este tipo de performances que lleva a cabo prácticamente todos los días, performances de ayuda al otro, también ha realizado performances de riesgo físico y performances de riesgo mental como él las cataloga.

Las performances de riesgo físico las llevó a cabo sobre todo al inicio de su carrera. Estas performances pretenden obtener sensaciones al límite, para poder comprender mejor a las otras personas. Para ello realiza performances pintando cuadros a altas velocidades siendo arrastrado por un coche, o pinta un cuadro metido entre los ejes de un camión, mientras este se encuentra circulando.



Las performances de riesgo mental son aquellas en las que pretende conocerse a sí mismo, y entre ellas se encuentra su Performance *Atentar contra SS.MM*, en la cual su reputación se encuentra en juego por el qué pensarán.

Además de estas performances ya comentadas, realiza atrapamientos utilizando cuerdas e intenta jugar con la utopía de atrapar el tiempo y el espacio de una forma física y también emocional pero físicamente.



Atrapamiento en Covent Garden²⁸², Londres, 2006.

²⁸¹ *Con visado de calle*. (20/10/2009). A la carta (televisión y radio). Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/con-visado-de-calle/visado-calle-20-10-09/608823/> En el minuto 11:36. (fecha última consulta 05/11/2015).

²⁸² Otazu, John. *Blogspot*. Disponible en: <http://john-otazu.blogspot.com.es/2011/09/covent-garden-londres.html>

JOHN OTAZU. PERFORMANCES

Según te metes en el blog de John Otazu te encuentras esto escrito:

"LA MISIÓN DEL ARTE ES EL CONOCIMIENTO DE LA VERDAD HUMANA"

"Les invito a que no crean una palabra de todo lo que no pueda demostrar. Me siento un farsante. Sinceramente, ¡¡creo que toda mi vida es una gran mentira!! La falta de medios, permisos y equipo, impide que ejecute mis acciones tal y como las concibo. Me inspira, luchar con integridad y dignidad por un Arte capaz de crear Acciones de Compromiso Social.²⁸³"

TÍTULO: 26 ARRASTRADO AUTOPISTA

LUGAR Y FECHA: Autopista de alta velocidad AP-15 Pamplona/Tafalla, 1993.

DURACIÓN: 3 horas.



DESCRIPCIÓN

John Otazu es arrastrado a una gran velocidad por la carretera mientras pinta un cuadro.

"Investigo un Nuevo Lenguaje de Expresión en circunstancias extremas: pintando cuadros al mismo tiempo. Estudio las claves del comportamiento humano provocando situaciones límite, para intentar comprender con otro enfoque, el intrincado camino del entendimiento. Al hombre se le conoce en esos momentos, estando muy cerca del miedo. Ahí es donde se sabe, cómo es cada uno de verdad. Esto hace, que mi mente se abra a nuevos conceptos. Necesito mis performances para encontrarme a mí mismo; para no sentirme anclado en este mundo.

Quiero desafiar las leyes del tiempo y del espacio, de la razón y sinrazón.

²⁸³ Otazu, J. Ref. 282.

Sin medios, sin permisos, y sin la ayuda de un equipo cualificado, es imposible trabajar con profesionalidad. Así, es muy difícil hacer respetar una obra tan personal y arriesgada artísticamente.

Nota: acciones realizadas a la velocidad que daban de sí los vehículos.²⁸⁴"

TÍTULO: ATRAPAMIENTOS

LUGAR Y FECHA: Planetario de Pamplona, 1996.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

El artista atrapa con cuerdas a diferentes personas en distintas circunstancias vitales y laborales.

"Allá por el 96, realicé un exposición de pintura y escultura que rompió records de asistencia. Para su clausura, con la inestimable ayuda de mi directora de producción, Virginia Gil, preparamos una serie de Atrapamientos:

1º Niños en los mismos pupitres con los que estudié en la escuela.

2º Señora embarazada (a falta de 3 días para dar a luz).

3º Joven con moto de gran cilindrada por la exposición.

4º Hubo una obra que no se ejecutó según su concepción. Hicimos la gestión para atrapar prostitutas en el ejercicio de su profesión. Las chicas venían desde Rusia. Un contratiempo, hizo que llegaran tarde a la cita.

5º Equipo de Onda Cero noticias, en plena emisión en directo a las ordenes de José Luis Miral.

6º Una familia pobre. Padres, Cristina y Feliciano; y sus hijos.



Familia de indigentes pidiendo limosna en el Planetario de Pamplona siendo atados por Otazu.

²⁸⁴ Otazu, J.Ref. 282.

7º El público en general.

Hay artistas que utilizan sucedáneos/copias/sustitutos que emulan al original. Tal y como concibo mi Arte, semejante circunstancia es inconcebible en mi obra. La verdad debiera ser indisfranzable. Las putas tenían que ser putas; los niños tenían que ser niños; y la familia pobre, obviamente, no podían ser actores, tenían que ser auténticos pobres.²⁸⁵"

TÍTULO: ENTRAPMENT HUMAN SPECIES

LUGAR Y FECHA: Covent Garden, Londres, 31 de agosto de 1997.

DURACIÓN: 3 días.



DESCRIPCIÓN

John Otazu comienza a atar espacios arquitectónicos y gente que circula o permanece en ese determinado lugar.

Para ello utiliza 10 km. de cuerdas y 500 m2 de redes forman una 'tela de araña'. 8 enormes pancartas con filosofía en diferentes idiomas.

"Es una obra para meditar sobre la libertad. Un intento utópico para atrapar la noción espacio/tiempo y detenerla un fugaz instante. Deseo sentir ese momento que jamás se repite. Somos prisioneros de nosotros mismos. Utilizando cuerdas y otros elementos, atrapo personas, edificios... para provocar una reflexión acerca de nuestros porqués. Un pensamiento que nos ayude a replantearnos, con un concepto diferente, todas esas preguntas que nos inquietan.

Necesito percibir otra forma de ver las cosas.²⁸⁶"

TÍTULO: ATENTAR CONTRA SS. MM.

²⁸⁵ Otazu, J.Ref. 282.

²⁸⁶ Otazu, J.Ref. 282.

LUGAR Y FECHA: Museo de la Universidad de Navarra, 4 de noviembre de 2015.

DURACIÓN: No consta.



John Otazu escoltado por Fuerzas del Orden del Estado. Estas personas, no son los responsables del Servicio de Seguridad.

DESCRIPCIÓN

"Arte: Reinterpretando el peligro.

Graves fallos del Servicio de Seguridad de SS. MM.

Pude entrar armado hasta los dientes. Me situé a un metro de Sus Altezas. Tengo testigos que lo demuestran.

Esta acción artística, ha sido concebida con tremendo afecto, cordialidad y la mejor de las intenciones. A pesar de ello, hay mal pensantes e involucionados que no se enteran. No comulgo con monárquicos, republicanos, izquierdas, derechas ni del rincón. No soy partidario de ese galimatías hipócrita-político. Mi vida se resume en un simple principio: Ama a tu prójimo como a ti mismo. Bajo esta premisa, mi ética me obliga a ser empático. Por eso, intuyo la presión que debe lidiar la gente amenazada. Dicho esto, lo que no comprendo en absoluto, es que haya tanta mente obtusa incapaz de ver el gravísimo riesgo que conlleva no prever, no adelantarse a los acontecimientos. Oyen hablar de fallos en seguridad y hacen oídos sordos. De la necesidad de hacer que se entienda mi mensaje, nace el punto de inflexión de esta obra.

Mi correo denuncia enviado a Casa Real, está disponible para los medios.

Relato de los hechos.

El 22 de enero de 2015, SS. MM. inauguran el Museo de la Universidad de Navarra. Me invitan al evento. Considero inquietante esta decisión. En estos tiempos que corren, es 'delicado' invitar a una persona que ha sido expulsada del ejército por psicopatía. Me convidan a pasar por los arcos de seguridad. Dado mi atuendo, hay alguna que otra 'miradita'. Mi presencia no pasa desapercibida. Voy de esa guisa, por las inclemencias del tiempo. Así de simple. Acudo al evento sin ningún propósito performancero. Mi única intención, es rendir homenaje a Josefina (descanse en paz) y a sus obras de Arte.

De repente, un alto cargo uniformado me pregunta si hablo ruso. Le contesto literalmente: «Lo único falso que hay aquí, soy yo. Mi ropa es auténtica, de la marina rusa». Con una sonrisa y gran amabilidad, me presenta a sus colegas de las Fuerzas del Estado. Departimos con total jovialidad. Apenas transcurridos unos minutos de conversación, inconscientemente, aflora a raudales mi vena artística. Les espeto: «No entiendo, cómo os atrevéis a invitar a un acto así, a alguien como yo. Lo comento, porque ante sus padres, [miro a Felipe], cuando Juan Carlos y Sofía visitaron Roncal, me presenté ante SS. MM. armado con un revólver y un machete. [Mis contertulios, prestan toda su atención] Investigo las claves del comportamiento humano en situaciones límite. (...) Con mis credenciales, me parece una temeridad...» Me tratan con amabilidad y simpatía. Incluso, uno de ellos, propone hacer una foto.

Transcurre el acto con normalidad. En un momento determinado, decido salir a la calle. Ni un guionista de cine, hubiese creado una puesta en escena tan enrevesada concerniente a mi forma de abandonar el recinto (...). Como me gusta respirar todo el espectro social, me mezclo con la gente que está tras las barreras de seguridad. Helicópteros, francotiradores, policía nacional, guardia civil, secreta... son las pinceladas de tan colorista marco. Varios estudiantes de derecho, me piden por favor que me retrate con ellos. Departimos amistosamente. Se crea 'cierto revuelo'. Llegan a rodearme hasta en dos ocasiones. Concluyo mi 'adoctrinamiento'. Me dirijo de nuevo al Museo, pero cambio de ruta, para pasar exprofeso por delante mismo del grueso de las Fuerzas de Seguridad. Justo en la entrada, me encuentro con dos colegas del mundo del Arte (personas con nombre y apellidos). Acaban su pitillo y entramos.

De momento, no es prudente que desvele más detalles. Lo único relevante, radica en que pude entrar hasta con chaleco bomba (lo demostraré ante el Juez). Me parece demencial, que un psicópata armado pudiera estar a un metro de distancia de los Reyes. Y, por favor, no seáis tarambanas aludiendo que ya tenían registrado mis datos al entrar. ¿Creéis que a las víctimas mortales de un atentado, les ayuda algo que los nombres de sus verdugos estén apuntados? ¿No es ya un poco tarde? No seamos ridículos, no les sirve de nada. Los muertos, muertos están. Además, mirando el nombre en una lista, ¿quién se atreve a decir, quién es o deja de ser un perturbado? ¿Quién garantiza, que tal o cual persona no arme la de dios? Realmente, nadie conoce a nadie. Mi ferviente deseo, es que nunca ocurra nada malo. Dicho esto, ¿no sería más sensato anticiparse a los sucesos?

Permitidme una reflexión:

Si un Servicio de Seguridad es incapaz de reconocer sus errores,

¿Cómo diantre van a corregirlos?

“Una cadena es tan fuerte como su eslabón más débil”.

Ante la angustiada caterva de desalmados que anda suelta, debieran estar ojo avizor a la mínima señal de alarma. Han dejado bien claro, que les importa un pimiento que pueda demostrar mi historia. Si yo fuera el Rey, estaría realmente preocupado teniendo una seguridad tan 'insegura'. Podéis llamarme: arrogante, soberbio, prepotente, paranoico o iluminado, lo que gustéis. Mi imaginación, locura y mente psicopática, es lo que les falta en la ecuación. Reto a los ilustres doctos y requetemasterizados guardianes de seguridad, que me digan si se consideran 'normales'. Porque de ser así, ahí tienen su talón de Aquiles. Necesitan un 'anormal' para inyectar como virus mediador; un asesor que ponga patas arriba trasnochadas estrategias; una nueva mirada. Conste, no me ofende quienes se partan de risa al leer esto. Antes del IIS, también lo hacían. En este mundo, donde abunda tanto majadero, resulta infinitamente más sencillo mofarse de aquellos que se salen de madre. Luego, cuando ocurre la catástrofe, esa patética gente, se echa las manos a la cabeza y dice: ¡Dios mío, quién lo iba a pensar!

No acierto a comprender, cómo se despilfarra tal ingente cantidad de dinero del contribuyente. A ver si me explico con claridad. Si resulta que soy un pobre tarado que solo busca llamar la atención, entonces, ¡que me corten la cabeza! Por idiota, farsante y difamador. Pero, si lo que apunto, es simplemente la verdad, denuncio públicamente: la caótica insensatez, incoherencia y falta de profesionalidad, tanto de los responsables de seguridad, como de los medios de comunicación, por no querer hacerse eco de tan graves acusaciones.

Acudiendo en primer lugar a Casa Real, he demostrado que no perseguía dar la nota. Al ser ignorado, me veo obligado a recurrir a los medios con la esperanza de que tomen cartas en el asunto. La sorpresa, lo que se está convirtiendo en mi obra artística, es el desplante, la indiferencia, de quienes tienen el honor de velar por la verdad. No imagináis los medios, cuánto os agradezco el regalo. Una mente psicopática, no puede tener mejor caldo de cultivo que el aislamiento social.

Desafío a enmendar errores, a nada más y nada menos, que al Servicio de Seguridad del Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas, y me tomáis todos por el pito del sereno. No me importan los insultos; toda la vida aguantándolos, me ha inmunizado. Lo que me duele en el alma, es que humilléis al conjunto de la sociedad, ocultando unos hechos que afectan a su seguridad. ¿Qué clase de Seguridad Nacional tenemos, que ni se molestan en verificar mi versión? ¿Qué clase de prensa se erige en juez, sin siquiera contrastar antes la información?

Tenéis una percepción del peligro: desactualizada, ñoña, retrógrada. Llevo toda mi vida investigando las claves psicológicas del comportamiento humano en situaciones límite, para intentar comprender nuestro intrincado entendimiento. Mi control mental es mi mejor aval. Por ello, afirmo taxativamente, estoy cualificado para sentenciar que la clave del éxito, está en prever qué ha de suceder. Por eso, nunca he sufrido ningún percance en mis increíbles performances.

Os confieso, que estoy conmocionado ante la indiferencia que provoca mi planteamiento. Pero no por mi ego o por lo que repercute en mi carrera, eso no me perturba; sino porque constato lo ciega y enferma que está esta sociedad. Si sospecháis que busco publicidad, os reto a no usar mi nombre. Ojalá, nunca llegue el día en el que tengáis que darme la razón.

En mi correctora, el concepto fracaso no existe. Tal vez, deba tomarme lo sucedido como un desafío, como una explícita invitación a poner en jaque la Seguridad. Con un único propósito: demostrar que debe reestructurar e innovar su filosofía y su gestión del peligro. Entonces, seguro que las preclaras mentes de nuestros gobernantes e informantes, se lo toman en serio. Y... recordad, queridos amigos, puesto que mi credibilidad es nula, no debéis tomar esto como una amenaza o algo negativo. Entendedlo simplemente, como un llamamiento desesperado a la cordura."

3.2.4.2. Abel Azcona.

Pamplona 1988.



Abel Azcona en cartel anunciador de un taller de Performance dirigido por él.

Para este artista, la Performance es una catarsis que supuso una salvación a lo que él llama su 'yo' oscuro. Azcona tuvo un inicio de vida complicado y problemático, y casi todas sus performances hablan de ello. Considera que la Performance es espacio, tiempo y cuerpo, pero le parece una definición muy manida, en la que no se habla del proceso, porque para él, el proceso es la Performance, y la Performance le proporciona respuestas a preguntas que él mismo se hace. Siempre ha pensado que en la Performance el artista puede beber de lo que el espectador siente y piensa. Abel Azcona, habla de su mochila, que es como su biografía; la que lleva a cuestas. Esa mochila si es mirada por más gente que por él mismo, llega a dar muchas más respuestas a sus preguntas. También comenta, que los verdaderos artistas de la Performance son los espectadores, y espera que ellos construyan, a través de la Performance, lo que ellos sientan.

"Es la respuesta como quizá decía Beuys: Todos somos artistas."

Para él, la Performance es la madre de todas las artes porque bebe de todas ellas y todas se encuentran presentes en ellas²⁸⁷.

Abel Azcona se define a sí mismo como un error social, y traza un inquietante camino de aprendizaje sobre el dolor a través de la experiencia que ofrece la Performance. Esto ha supuesto un ejercicio de confrontación con su pasado y la creación de un universo de acciones surgidas en la necesidad de reelaborar su experiencia. Sus Performance se han convertido así en una versión viva pero siempre inacabada de su pasado.

Para contar hay que recordar, hacer una expedición por sucesos que nos cuesta traducir para relatar. Toda biografía tiene sus regiones de sombra, recuerdos por los que no nos gustaría volver a transitar, se nos enseña una modalidad del olvido que oculte y mire hacia otro lado cuando se trata de dolor, vergüenzas y un largo etc.

Azcona elabora entre acciones y palabras un recuerdo de aquello que ha sido.

"Yo no soy nada, soy un loco, una persona que ha vivido una historia muy complicada, cuento

²⁸⁷ López Landabaso, Patricia. *Conversaciones sobre performance*. Entrevista de Patricia López Landabaso a Abel Azcona. Anexos pág. 664.

*mi historia, se la cuento a los demás y ya. He llegado a cosas muy importantes contando una historia de verdad. Hay gente que hace performance y cuenta historias de mentiras que han calado, pero yo no soy más que cualquiera que ha vivido una historia muy complicada y la quiere contar. Mi experiencia es compleja pero también interesante, es la que me ha hecho lo que soy. He sufrido maltratos, usos y abusos, he sufrido abandonos, me he prostituido para sobrevivir. He tenido una familia adoptiva económicamente buena, pero yo siempre he dicho que me vinculaba con mi madre biológica cuando me prostituía. Por esa razón la prostitución siempre está presente en mi obra y juego y elaboro con y a partir de ella."*²⁸⁸

*"Yo hasta los dieciséis lo que he hecho es ocultar, he tenido un proceso muy duro de infancia, abandono y abusos. Luego tuve la adopción, una adopción que tal como está concebida es como un parche. Y el parche para mí fue una familia muy buena con recursos económicos. Pero hasta los diecisiete realmente uno no asimila lo que es su proceso interior. Me di cuenta en la adolescencia que ocultar el tema de mi vida no me iba a ayudar; al contrario, era ocultar lo que realmente era y esto no me daba una estabilidad real. Entonces en el momento en que me di cuenta de que lo que yo era no correspondía con lo que había vivido -mi proceso más real-, tuve la necesidad de reelaborar todo eso como herramienta y darme cuenta de lo que era, de que eso también era mi vida y asumirlo"*²⁸⁹.

Según él considera hay dichos en España, que hacen entender mejor sus performances:

*"Mi abuela me decía, 'cuando tengas una herida échate tomate que cuando escuece es que cura'. Yo creo en eso, creo que con lo que remueve, con lo que escuece y lo que regurgita, se acaba curando, se acaba entendiendo y comprendiendo. Con mi experiencia es igual, cuando yo ocultaba mi propia historia, cuando yo dejaba eso de lado y cerraba los ojos a mi propia verdad, vivía generalmente pero no me daba cuenta y llegaba un momento en que cuando me daba cuenta, era algo tan fuerte que no quería seguir viviendo. En el momento en que ví y entendí eso como una realidad, lo elaboré y encima exploré en ello, que escocía mucho. Fui capaz de asumirlo, someterlo y abarcarlo y avanzar con eso. Yo creo que nuestra realidad es lo bueno y lo malo, en el momento que fui capaz de asimilar lo malo y ponerlo como presente, pude asumir. El performance me ha ayudado a eso, a asumir."*²⁹⁰

Lo que Azcona menciona como una hipótesis de acción para su hacer estético se ha escuchado de varios modos: *No hay cura sin malestar – Lo que no mata, te hace más fuerte – La espada que hiere es la misma que cura*. Invitaciones a asomarnos sin asco a nuestros desperdicios psíquicos y reconocer, escuchar y atender a ese huésped hostil que es el dolor, pues sin reconocimiento y aceptación no será posible.

*"Entonces yo, como sé que está, lo elaboro cada día, lo elaboro a través del arte, a través de la performance. Es lo que me ha dado equilibrio, en el momento en que lo he olvidado un poco, es cuando me he perdido más, cuando realmente he sentido cosas que no sabía lo que eran, con problemas de salud mental, intentos de suicidio."*²⁹¹

Él considera que la Performance es una de las formas que tiene una persona para superar circunstancias traumáticas. Considera que la expresión artística puede ayudar a sanar los males del cuerpo, más allá del victimismo.

²⁸⁸ Azcona, Abel. Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/following/abel-azcona.com/telling-stories-with-body>

²⁸⁹ Azcona, A. Ref. 288.

²⁹⁰ Azcona, A. Ref. 288.

²⁹¹ Azcona, A. Ref. 288.

"Yo no tengo rencor con absolutamente nadie, yo he tenido relación con la gente que ha hecho esa serie de cosas, podría sentarme con ellos aquí y les invitaría un café. Yo creo que las personas que sienten esas cosas es porque tienen una mochila tan grande, que no la han asimilado, no la han hecho propia. Yo, si no lo hubiera hecho, probablemente no estaría vivo, sino hubiera hecho lo que he hecho, a nivel artístico, a nivel regenerativo, a nivel performance, probablemente sería igual, sería un maltratador, Y creo que no lo soy porque he sido capaz de asimilar, he sido capaz de encontrar herramientas para reelaborar mi propia historia y a estas personas no creo que deba tenerles ningún rencor. Son personas que tienen una mochila tan grande y que les cuesta tanto que hacen este tipo de cosas. Y yo creo que malas personas no hay, las malas personas se hacen."²⁹²

ABEL AZCONA. PERFORMANCES

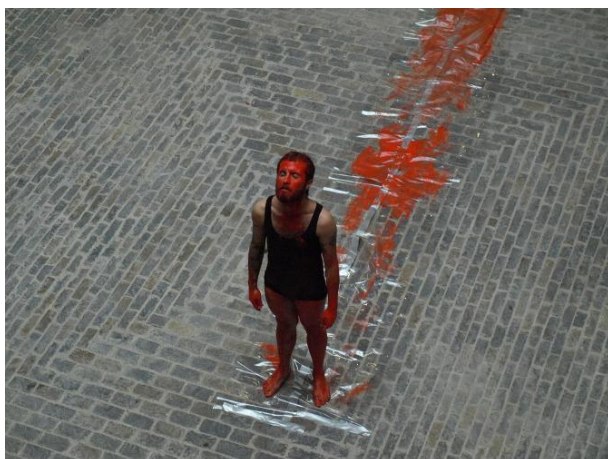
TÍTULO: WALKING²⁹³

LUGAR Y FECHA: Dentro de los "Encuentros con el Arte Contemporáneo" en el Palacio de Condestable de Pamplona (Navarra) se desarrolló la Performance "WALKING" el 20 de Octubre de 2012.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

La acción habla sobre la necesidad del ser humano de regeneración y resiliencia. El agua es la base de nuestra vida y se encuentra presente, de diferente forma, en nuestro Universo. La recolocación de sus moléculas de un modo u otro es lo que genera nuestra forma de vida. Mientras tanto, nosotros pretendemos tenerla en nuestras manos, sabedores que es imposible "sostenerla".



Abel Azcona en *Walking*, Pamplona, 2012.

²⁹²Azcona, A. Ref. 288.

²⁹³Azcona, A. Ref. 288.

TÍTULO: SELF-PUNISHMENT²⁹⁴

LUGAR Y FECHA: Pamplona, 2012.

DURACIÓN: 32 minutos.

DESCRIPCIÓN

Self-punishment es una Performance de Abel Azcona en colaboración con el fotógrafo Daniel Chong, realizada en Pamplona. Una producción de ABEL AZCONA (Pamplona, Spain), con apoyo de Chonbag Bolsas (Pamplona, Spain).

"Es feo ser digno de castigo, pero poco glorioso castigar." Michel Foucault

"Las naturalezas inferiores repugnan el merecido castigo; las medianas se resignan a él;

las superiores lo invocan." Arturo Graf

De tan mal comportamiento que tuvimos fuimos condenados a vivir en un rincón aislado y alejado. Se nos fue imposibilitado tener contacto con todos los otros seres que, libremente, deambulan por el universo. Como nuestro espíritu combativo, malvado y prehistórico no podía compatibilizar con tan ordenada, justa y sabia organización, creada ahora tan lejos nuestro, no podemos acceder o ingresar a esa organización, debido a que romperíamos con todas las formas establecidas, como lo hemos hecho, aún en nuestro propio pequeño mundo.



Abel Azcona se golpea a sí mismo en *Self-punishment*, Pamplona, 2002. Foto de Daniel Chong.

Aún así ellos están estudiando nuestro comportamiento porque parece ser que esta germinando dentro de un grupo reducido, totalmente diferente al resto, un espíritu sin tantas ambiciones y con el único anhelo de paz y justicia para lograr la libertad. En la medida en que este pequeño grupo logre transmitir sus valores y pueda procrearse y prevalecer sobre el sistema dominante es posible la integración de la humanidad al resto del universo.

²⁹⁴Azcona, A. Ref. 288.

TÍTULO: TRASH ME²⁹⁵

LUGAR Y FECHA: Pamplona, 2012.

DURACIÓN: 2 horas.



Abel Azcona en *Trash me*, Pamplona, 2012.

DESCRIPCIÓN

Trash me es una Performance de Abel Azcona en colaboración con el fotógrafo, diseñador y maquillador Daniel Chong, realizado durante su participación en el proyecto "BackPack" de IPPA -International Platform of Performance Art, como parte del intercambio con el artista Ismael Ogando. Una producción de ABEL AZCONA (Pamplona, Spain) e ISMAEL OGANDO (República Dominicana / Berlín) con apoyo de ChongBag Bolsas (Pamplona).

En la partitura de esta Performance, Azcona la introduce con estas dos frases anónimas, y una tercera de Friedrich Weber.

"Y cuando empieces a echarme de menos, no olvides que fuiste tú quien me dejó ir." Anónimo

"Las relaciones son como el cristal, a veces es mejor dejarlos rotos que hacerse daño tratando de unir los trozos." Anónimo

"El amor es un verdadero acceso de fiebre, con la diferencia de que ésta comienza con frío y termina con ardor, mientras que el amor sigue el camino contrario." Friedrich Weber.

De repente te perdí. De un instante a otro no estabas más. Te tenía y ya no te tengo. Me tenías y dejaste de querer tenerme. Me faltaba una parte de mí. Dolía el pecho ... las lágrimas brotaban incontenibles.

Todo se caía. Todo se derrumbaba. No aguanté el encierro y salí. Y los corres seguían pasando... La gente iba y venía como siempre... El sol estaba allá arriba, igual que ayer y que mañana... El río estaba quieto, como cuando lo miramos juntos. Una alfombra de césped me invitó a recostarme. Comenzaron a salir las primeras estrellas... Y detrás de ellas todas las demás. Brillaban como nunca... o como siempre. Tanto como antes de conocerte. Igual que brillaran dentro de un tiempo. Nada se caía, nada se derrumbaba, todo seguía en perfecto equilibrio. Los coches, la gente, el sol, la luna, las estrellas. Solo que yo no tenía lo que en realidad nunca tuve. Todo sigue, como siempre.

²⁹⁵ Azcona, A. Ref. 288.

Y yo soy parte de ese todo con mi sol, mi luna y mis estrellas. Mis sueños intactos, mi corazón abierto. Con una herida imaginaria que solo sangra si quiero. Y ya no quiero. Me regalo una sonrisa, la merezco. Me levanto, me sacudo el polvo y sigo andando. La sonrisa se hace risa. El paso se hace carrera. Lo más lindo de la vida está adelante. Y que se vaya todo a la concha bien de su madre

TÍTULO: EATING A KORAN²⁹⁶

LUGAR Y FECHA: Berlín, 2012.

DURACIÓN: 9 horas.

DESCRIPCIÓN

El artista Abel Azcona dentro de su residencia artística en Berlín (Germany) donde realizó varias obras performativas y piezas de videoarte sobre el fundamentalismo religioso, llevó a cabo la Performance *Eating a Koran*. Donde el artista ingería en su totalidad un libro del Corán durante más de nueve horas.

55 DIARIO 2

Diario de Navarra, Domingo, 03 de enero de 2013

Insultos y amenazas de muerte por una 'performance' sobre el Corán

Un raíz de un vídeo, el pampinés Abel Azcona declara haber recibido varias amenazas que ya investiga la Policía

INACABANILLAS
ParísFoto

El artista pampinés Abel Azcona, conocido por su especialización en performances, muchas de ellas de carácter crítico y provocativo, asegura que ha recibido en los últimos días numerosos mensajes, algunos de muerte, a través de e-mails, sms y llamadas anónimas. Azcona declaró que se ha encontrado a través de sus fotografías expuestas en Madrid y próximamente en Málaga, así como por su presencia en las redes sociales. En varias ocasiones se le pidió de la Plataforma de Arte Contemporáneo (PAC), que ya le ha mandado un e-mail con un comunicado.

Aunque el creador dice admitir los críticos como "parte de la obra", en sus propias palabras ha dado un paso más allá, llegando a referirse en sus mensajes a personas del entorno de Azcona. "Siempre ha habido reacciones por el momento en la vida. Buena es. En los días he recibido 150 mensajes electrónicos con insultos y amenazas de muerte. Varias son breves, con un número de teléfono, algunos dando mi dirección y los de personas conocidas, con nombres y apellidos. Eso, además de mensajes de texto enviados desde un servidor web y llamadas continuas desde un número por varias horas de la mañana, es lo que más he recibido", asegura el autor. Esta sucesión de amenazas se



Uno de las imágenes de 'Eating a Koran', en la que Abel Azcona devora las páginas del libro.



Abel Azcona devora las páginas del libro.

recor proceder de una misma fuente, "porque ha sido todo muy de golpe de repente y a la vez. Creo que se trata de una persona o un grupo de personas". Ese caso está siendo investigado por la Policía, y las primeras apreciaciones al hacer la autopsia de las amenazas no han tardado en llegar. "Me han dicho en concreto que el pediatra o email tenía una lista que revelaba la procedencia. Estaban escritos con un español muy malo", relató ayer Azcona.

Aunque se lo ha comunicado a la Policía, el artista no ha interrumpido de momento ninguna de sus actividades, pero no se desca-

ta. Por ahora, prefiere esperar a ver cómo suceden los acontecimientos. "No he pensado una denuncia firme porque soy crítico como crítico. También he escrito un poco, pero busco más el respeto de un entorno que el propio".

El germen de la performance
Las imágenes que han dejado en sus días horas de video son una crítica al fundamentalismo religioso, aunque asegura que ha recibido mensajes de odio. "Lo crítico es sobre todo el fundamentalismo, a los religiosos al extremo. No me meto jamás nada con la religión, ni católica ni musulmana".

extremo de costar". Para mostrar su perspectiva sobre los fundamentalistas, habló de la "calentamiento del fanatismo", según el título del proyecto. "No es el tema de la alimentación, podía ser una buena manifestación del fanatismo". Una imagen que es una crítica a través de un símbolo. "Denuncio la religión a niveles extremos, el fervor del islam te lleva a matar a los demás, hasta de los que tienen que comer y que no. Es el hecho de tener la religión como alimento", declara.

La idea que propone para celebrar esta manifestación artística es sencilla: "Le dan el libro a comer y se lo tienen que comer. Yo no tengo capacidad de decisión. Yo sólo se alimentó hasta que tengo que comer el libro de la vida que soy qui sé. Yo (en la performance) me alimento del Corán de la vida".

El problema para el creador es que se mantenga este "alimento" como único y no puede. "Si es por una situación en la que siempre crece es algo para no perderlo, o realmente porque no tengo capacidad de decisión para hacer una idea. Eso es una situación forzosa".

Una forma de hacer arte
Hay gente a la que puede herir y ofender, pero creo el arte debe ser crítico, una herramienta para educar y seguir haciendo un arte, trabajando con los materiales y fundamentalmente. Con estas palabras detalla Azcona el papel del arte, un mundo del que, según comenta, está recibiendo muchos apoyos y un acogido fanatismo".

Las consecuencias que ha traído *Eating a Koran* sólo muestra, para su autor, hasta que punto son fundamentales. "Se de fin a sí mismo como un símbolo de la libertad de expresión, además que algunas personas, nadie diría nada", y admite que estas respuestas no son más que gasolina en un motor que ya está prendido.

"Que no amonesticó me intentó agredir hace que me de cuenta de que estoy en el camino correcto. A decir verdad, sin estas reacciones como que se desfogaba a veces". "Dando un paso más allá como parte de mi obra. Ellos han puesto el punto y seguido. Ellos están hablando".

FRASES

Abel Azcona
AUTOR DE LA PERFORMANCE
"Que me arrojaron o me intenten agredir me hace ver que estoy en el camino correcto"

Abel Azcona en *Eating a koran*, Berlín, 2012.

Esta Performance trajo consecuencias: "Sí que trabajo temas críticos, pues por ejemplo con el tema de que yo tuviera una educación muy fundamentalista, hice trabajos. Por ejemplo que me comí un Corán completo en una residencia en Berlín. Estuve un año escoltado porque me perseguían las revistas y Alcaeda. Me tuve que ir a Copenhague. Eso ocurrió hace un año. Me lo comí entero, la tapa y todo."²⁹⁷

²⁹⁶ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/eating-a-koran>

²⁹⁷ López, P. Ref. 287.

TÍTULO: JIHAD 191²⁹⁸

El artista Abel Azcona presentó el proyecto "Jihad 191" en Madrid.

Abel Azcona generó esta Performance - instalación artística en denuncia del terrorismo islámico.

LUGAR Y FECHA: Madrid, domingo 2 de Junio a las 17 horas, 2012.

DURACIÓN: 4 horas.

DESCRIPCIÓN

El artista desde su pieza *Eating a Koran* recibió múltiples amenazas vía redes, telefónicas, pintadas y a través de diferentes medios.

En declaraciones a varios medios nacionales e internacionales Azcona relataba: " *El fundamentalismo que quería denunciar con mi pieza 'Eating a Koran' se evidencia con las amenazas. El fundamentalismo es el germen del terrorismo, y el terrorismo no solo mata, sino también amenaza, intimida e instiga con el fin de recortar la libertad*". De esta afirmación surge su nuevo proyecto sobre terrorismo y fundamentalismo.

La pieza artística *Eating a Koran* donde el artista ingería de forma completa durante más de nueve horas el libro del Corán tuvo gran repercusión mediática debido a las continuas críticas y amenazas por diferentes grupos integristas relacionados con el Islam. Siendo publicada y difundida en más de 500 medios nacionales e internacionales.

Jihad 191 la forman el artista Abel Azcona con la colaboración de tres familiares directos de víctimas mortales de los atentados acontecidos el 11 de Marzo de 2004.

La primera parte de la obra consistió en la extracción de sangre de los tres familiares (un padre, un hijo y una hermana) con atención de un equipo de enfermería. Posteriormente el artista Abel Azcona realizó al término de la Performance una instalación de 191 libros del Corán. El artista Abel Azcona con sus manos y pinceles impregnó cada uno de los libros con la sangre de los familiares y con los nombres y datos de cada una de las 191 víctimas de los atentados del 11 de Marzo de de 2004 en la capital española.

Cada libro del Corán fue grabado en sus hojas con sangre y con los nombres de cada una de las víctimas. El artista Abel Azcona memorizó los 191 nombres y apellidos, lugares de procedencia y oficios de cada una de las 191 víctimas por lo que en su Performance impregnó en sangre los libros del Corán uno a uno y de forma consecutiva. Azcona ha decidió memorizar los nombres e información de cada una de las víctimas, para enfatizar en la importancia de que sigan cada una de ellas en nuestra memoria.

La Performance generó una instalación de 191 libros del "Corán" apilados, de los que emanó la sangre entre sus hojas. Posteriormente con cada libro y con la secuencia fotográfica generó 191 piezas artísticas, que tras su venta, parte del dinero fue destinado a diferentes entidades en lucha contra el terrorismo.

La dificultad de la pieza y el riesgo que implicó obligó a cambiar el emplazamiento inicial donde se iba a realizar la obra artística a otra galería de arte con gran prestigio en el centro de

²⁹⁸ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/eating-a-koran>

Madrid. No se reveló el nombre de la galería por petición y seguridad de la misma, debido a las amenazas ya recibidas en reiteradas ocasiones en el anterior emplazamiento y al artista Abel Azcona.

A la pieza asistieron 120 espectadores con invitación previa. Los cuales han firmado ante notario no revelar el espacio o la identidad de los tres colaboradores del proyecto artístico, por su integridad y seguridad.

Ese mismo día, por su propia seguridad el artista viajó a Copenhague, Dinamarca. En Copenhague el día 4 de Junio impartió una conferencia en el espacio Krudttonden (Serridslevvej 2B, 2100 Copenhague) junto a los artistas Bjørn Nørgaard, uno de los artistas más importantes de la historia reciente del arte en Europa y con Lars Vilks, amenazado igualmente por grupos radicales y conocido especialmente por sus caricaturas de Mahoma.

Recordemos lo que ocurrió posteriormente: *"Al menos 12 personas han muerto esta mañana víctimas de un tiroteo que ha tenido lugar en la sede del semanario satírico francés Charlie Hebdo en París. Otras 11 personas han resultado heridas, cuatro de las cuales "se debaten entre la vida y la muerte", según ha confirmado a los medios el presidente galo, François Hollande. La revista se hizo mundialmente conocida a raíz de la publicación de varias caricaturas de Mahoma en 2012, lo que irritó el ánimo de sectores radicales islamistas."*²⁹⁹

TÍTULO: SILENCE³⁰⁰

LUGAR Y FECHA: Plaza del Castillo, Pamplona, 2012.

DURACIÓN: 4 horas.

DESCRIPCIÓN

El artista Abel Azcona desnudo, cubierto por una sábana blanca y amordazado con una soga permaneció durante tres horas en la Plaza del Castillo de su ciudad natal, Pamplona. Sin ningún movimiento, totalmente inerte como un cadáver, es confundido por el espectador. Un silencio forzado en el corazón de Pamplona. Una Performance marcada por la lluvia, la preocupación del espectador y la constante presencia policial. Este instalación viva fue expuesta en su totalidad al público, a su valoración y a su participación en la misma.



²⁹⁹ Agencias. (8/1/2015). *Al menos doce muertos en un tiroteo en la sede de Charlie Hebdo, el semanario francés que publicó las caricaturas de Mahoma.* El Mundo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/internacional/2015/01/07/54ad132422601d72428b4577.html>.

³⁰⁰ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/silence>.

TÍTULO: PAIN³⁰¹

LUGAR Y FECHA: Bogotá, 2013.

Abel Azcona y Liliana Caycedo

DURACIÓN: 2 horas.

DESCRIPCIÓN

Los artistas Abel Azcona y Liliana Caycedo investigan el dolor, desde puntos de vista diversos pero paralelos. La acción de verse reflejado en otro, no proyectado, expiando el lugar donde esos sentimientos ocultos se guardan, una obra que nace de ver que el dolor parte de las carencias, experiencias de duelo que cargamos por años.

Pain es a su vez una acción que simula en un espacio, esa manera de vivir en lucha constante, pero buscar el alivio, a veces no solo en si mismo sino en el otro. Reflejo de lo que podría ser el extravío de si mismo, lo incierto, el camino que traza vivir con dolor, con pérdidas, con muerte. Lucha del ser humano por tratar de vivir, siempre cansado de que duela. Una relación dual en donde el sentimiento aunque por fuera se percibe distinto, al final el mismo.

Pain es una video instalación con Performance en directo de Abel Azcona y Lili Txt, diseñado para espacio artístico en Bogotá (Colombia). Una producción de ABEL AZCONA (Pamplona, Spain) y LILI TXT (Bogotá, Colombia), con apoyo del espacio artístico (Bogotá, Colombia) y el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Colombia).



Pain, Bogotá, 2013. Performances de Abel Azcona y Lili Txt.

Buscar en nuestro propio yo, un yo desconocido o por conocer. Dos artistas separados por una pared. Tres espacios. Cada artista explora su dolor interno y nos muestra sus heridas. Acción, dolor y miedo. La pared entre el dolor de uno y del otro permanece. Los artistas desconocen el dolor del ajeno. Sólo profundizan e investigan en el propio. En ese tercer espacio los dolores se enfrentan, se contradicen y discuten. Uno contra otro. Una vez explorado y mostrado el dolor es necesario curarlo. Esta vez, no una cura propia. Una cura ajena. El otro artista con sus propias heridas debe curar al artista que le es ajeno. En el espacio del encuentro. El espacio del enfrentamiento.³⁰²

³⁰¹ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/pain>.

³⁰² Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/following/abel-azcona.com/pain>.

TÍTULO: INNOCENT WAY³⁰³

LUGAR Y FECHA: Pamplona el 1 de Junio de 2013.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

La Performance *Innocent Way* es un proceso experimental dentro del trabajo performativo *Innocent*. Performance realizada en Pamplona, con la detención del artista Abel Azcona por parte de la policía, entrando a formar parte de la propia Performance. El propio artista iba desnudo arrastrándose por las calles de Pamplona bajo la mirada de los que pasaban a su lado.



TÍTULO: MY BODY MY RULES³⁰⁴

LUGAR Y FECHA: Pamplona, Curia Street, 2013.

DURACIÓN: No consta.

Curatorial Victoria Sherman.

DESCRIPCIÓN

El artista navarro Abel Azcona reivindicó en una reflexión sobre el papel de la mujer y su propio cuerpo en una Performance que llevó a cabo por varias calles céntricas de Pamplona. La acción, bajo el título de *My Body My Rules*, arrancó a las ocho de la tarde en la calle Curia (La Cabina) y prosiguió por el casco viejo de la ciudad hasta la avenida de Carlos III. En todo ese recorrido, Abel Azcona accionó por las calles con su cuerpo semidesnudo "y *el fluido menstrual donado por diez mujeres navarras*", según informaron desde la organización del festival en el que se enmarca esta acción.

³⁰³ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/innocent-way>.

³⁰⁴ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/my-body-my-rules>.



Abel Azcona al inicio de la Performance *My Body My Rules*, en la Calle Curia de Pamplona, 2013. Foto de Iban Aguinaga.

La Performance se llevó a cabo ayer con motivo de la celebración paralela del Pamplona Performance Art Festival (PIPAF) en Bogotá (Colombia). Así, el festival llegó al Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá con diversas propuestas de Performance a las 12 am del 4 de julio (hora colombiana). En dicho evento, al cartel fijo de artistas del PIPAF se unieron para la ocasión las cuatro artistas colombianas Andrea Aguiá, Liliana Caycedo, Tzitzí Barrantes y Chica Calavera, quienes desde las instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá transmitieron on line sus acciones al festival en Pamplona.

Acción y reflexión desde el cuerpo

EL ARTISTA NAVARRO ABEL AZCONA SORPRENDIÓ AYER A LOS VIANDANTES DEL CASCO VIEJO Y CARLOS III CON UNA PERFORMANCE

DIARIO DE NOTICIAS
PAMPLONA

El artista navarro Abel Azcona reivindicó ayer una reflexión sobre el papel de la mujer y su propio cuerpo en una performance que llevó a cabo por varias calles céntricas de Pamplona. La acción, bajo el título de *My Body My Rules*, arrancó a las ocho de la tarde en la calle Curia (La Cabina) y prosiguió por el casco viejo de la ciudad hasta la avenida de Carlos III. En todo ese recorrido, Abel Azcona accionó por las calles con su cuerpo seminudista "y el fluido menstrual donado por diez mujeres navarras", según informaron desde la organización del festival en el que se enmarca esta acción.

La performance se llevó a cabo ayer con motivo de la celebración paralela del Pamplona Performance Art Festival (PIPAF) en Bogotá (Colombia). Así, el festival llegó al Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá con diversas propuestas de performance a las 12 am del 4 de julio (hora colombiana). En dicho evento, al cartel fijo de artistas del PIPAF se unieron para la ocasión las cuatro artistas colombianas Andrea Aguiá, Liliana Caycedo, Tzitzí Barrantes y Chica Calavera, quienes desde las instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá transmitieron on line sus acciones al festival en Pamplona.

Bogotá International Performance Art Festival nace como hermano del Pamplona International Performance Art Festival. El evento, dirigido por el artista Abel Azcona y con el propio Azcona, Victoria Sherman y Caridad Botella como responsables de curaduría, acercó a la ciudad de Bogotá a través de su Museo de Arte Contemporáneo una selección de los artistas con mayor renombre internacional en el mundo del *performance art*. El PIPAF es un proyecto que busca "restituir a Pamplona



Abel Azcona, cruzando Carlos III, durante la performance que realizó ayer en Pamplona. FOTO: IBAN AGUINAGA

de curaduría, acercó a la ciudad de Bogotá a través de su Museo de Arte Contemporáneo una selección de los artistas con mayor renombre internacional en el mundo del *performance art*. El PIPAF es un proyecto que busca "restituir a Pamplona

Azcona accionó por las calles con su cuerpo seminudista y el fluido menstrual donado por diez mujeres navarras

como epicentro mundial del arte de vanguardia". En su primera convocatoria, este evento recibió 403 solicitudes de participación de artistas internacionales de 41 países. Tras su presentación en El Barrio de los Artistas de Pamplona, el festival lle-

ga ahora a Bogotá y próximamente estará presente en varios museos y galerías de París, Londres, Roma o Nueva York. En la capital navarra continuará con acciones *performáticas* este año en los meses de septiembre, octubre y noviembre.

Bogotá International Performance Art Festival, nace como hermano del Pamplona International Performance Art Festival. El evento, dirigido por el artista Abel Azcona y con el propio Azcona, Victoria Sherman y Caridad Botella como responsables de curaduría, acercó a la ciudad de Bogotá a través de su Museo de Arte Contemporáneo una selección de los artistas con mayor renombre internacional en el mundo de la Performance. El PIPAF es un proyecto que busca "restituir a Pamplona como epicentro mundial del arte de vanguardia". En su primera

convocatoria, este evento recibió 463 solicitudes de participación de artistas internacionales de 41 países. Tras su presentación en El Barrio de los Artistas de Pamplona, el festival llegó a Bogotá y estuvo presente en varios museos y galerías de París, Londres, Roma o Nueva York. En la capital navarra continuó con acciones performativas ese año (2013) en los meses de septiembre, octubre y noviembre.³⁰⁵

TÍTULO: ANTIBASQUE

Karlos Alastruey y Abel Azcona

LUGARES Y FECHAS: de junio a diciembre de 2013 / Guernika y Bilbao. Pamplona y Madrid / Berlín.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Se trata de un proyecto de film experimental de Karlos Alastruey y Abel Azcona, sobre el bombardeo nazi de Gernika como trauma colectivo para el pueblo vasco.



Fotografía Dario Missaghian / Erroibar Films

Una tarde de mercado, la pequeña ciudad de Guernica fue bombardeada durante más de tres horas por la aviación alemana. Más de 1.600 víctimas perecieron en el bombardeo. Hitler, aliado del general Franco en la guerra civil de España, quería aterrorizar a la población civil y hacer más sencilla la rendición del pueblo vasco y facilitar la toma del País Vasco. El objetivo deliberadamente mortífero de la operación no deja resquicio de dudas. Y es que, los contingentes del ejército vasco que acampaban en los alrededores de Guernica, no fueron siquiera tocados por el ataque, al igual que el puente y la fábrica de pistolas. Los 33 bombarderos de la Legión Cóndor llevaban no sólo explosivos destructivos, sino también bombas antipersonales y también 2.500 bombas incendiarias. Estas ojivas rellenas de aluminio y de óxido de hierro eran capaces de elevar la temperatura cerca de los 2700°C.

Guernica era conocida por su roble sagrado, al pie del cual se reunían desde la Edad media los representantes del pueblo vasco. Cada dos años, desde el reinado de Isabel de Castilla hasta el

³⁰⁵ Azcona, Abel. (5/6/2013). *Bogota International Art Festival, a través de Abel Azcona*. Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/BogotaInternationalPerformanceArtFestival/posts/554891524567606>.

1876, los representantes de la corona española tenían la costumbre de renovar en este lugar su juramento de respetar las libertades vascas. El 26 de abril de 1937, la pequeña ciudad de Guernica, símbolo de las libertades vascas, fue destruida por la aviación alemana al servicio de Franco. Por primera vez en la historia militar, un poblado civil era totalmente sometido bajo un diluvio de bombas.

Se estima que fallecieron más de 1.600 personas y que los heridos casi se elevaron al millar. Y todo eso sobre una población de 7.000 habitantes. Tres días más tarde, el 29 de abril, por el puente que no destruyó el ataque, los franquistas hacen su entrada en la ciudad devastada, con el general Emilio Mola a la cabeza. En el extranjero, las informaciones sobre el bombardeo hacen que muchos demócratas retiren su apoyo al general Franco y al bando nacionalista. La indignación es inmensa. Trastornado por este homicidio en masa, el pintor español Pablo Picasso realiza a las semanas su obra célebre, (considerada cómo su obra maestra) y una de los cuadros clave de la pintura del siglo XX.³⁰⁶

TÍTULO: THE DIAGNOSIS³⁰⁷

LUGAR Y FECHA: La ciudad de Nueva York entre enero y marzo de 2015.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

The Diagnosis es un proyecto performativo diseñado por el artista Abel Azcona y desarrollado y performatizado con la colaboración especial del artista Gerardo Vizmanos. Los artistas localizan y acompañan a doce adultos diagnosticados con enfermedad mental por instituciones psiquiátricas en los Estados Unidos.

Los meses de de Noviembre y Diciembre de 2014 Azcona fue ingresado por duodécima vez en una clínica psiquiátrica, durante estos meses volvió a ser diagnosticado y compartió habitación y espacio con diferentes personas diagnosticadas de diferentes enfermedades mentales. A partir de este nuevo ingreso decide plantear esta reflexión experiencias sobre el diagnóstico dentro de salud mental.

Doce enfermos mentales dialogan corporalmente con su propio reflejo. Nos muestran como son, su desnudez, su vulnerabilidad. Algunos ríen, otros lloran, todos reflexionan. Personas con el único nexo de haber sido diagnosticados como enfermos por algún especialista. Todos ellos poseedores de una trastorno mental, propietarios de una esquizofrenia, bipolaridad, depresión crónica o trastorno de personalidad.

³⁰⁶ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/antibasque>.

³⁰⁷ Azcona, Abel, Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/the-diagnosis>.



Ellos, absolutos protagonistas, son libres para accionar sus cuerpos. El enfermo converge en artista y en obra de arte. No es maltratado socialmente ni vilipendiado. Escuchamos su piel, sus movimientos y sus reflejos. Un diálogo de cuerpos desnudos con el único elemento de un espejo capaz de reflejar lo que se es y no se es.

TÍTULO: ENTERRADOS

LUGAR Y FECHA: Plaza de los Caídos, Pamplona, 2015.

DURACIÓN: No consta.

DESCRIPCIÓN

Abel Azcona entierra simbólicamente a decenas de familiares de fusilados y exiliados de la Guerra Civil para reivindicar la memoria histórica.



Familiares de fusilados en la Guerra Civil, cubiertos de tierra durante la acción del artista Abel Azcona. Foto de Javier Bergasa.

La Performance *Enterrados* tuvo lugar en la explanada del Monumento a los Caídos, en el que están enterrados los restos de los generales franquistas Mola y Sanjurjo y que, según Azcona, representa "*la capital y la hegemonía de la desmemoria*".³⁰⁸

El propio artista fue el encargado de colocar en el suelo a los participantes, muchos de ellos de avanzada edad, a quienes posteriormente echaba encima tierra procedente de la huerta de un vecino de Miranda de Arga, Arcadio Ibáñez San Juan, a quien asesinaron a su padre y a cuatro tíos, todavía desaparecidos. Él mismo contó a los periodistas que creen tener localizados a tres de ellos en Dicastillo "*pero tenemos que sacarlos y no hay forma, porque no nos dan un céntimo y eso cuesta mucho dinero*".³⁰⁹

Personas como Ibáñez San Juan fueron para Abel Azcona los "*verdaderos protagonistas*" de la muestra escénica. "*Son historias reales, historias alucinantes*", subrayó para valorar que "*en este país, donde no hay memoria histórica ni memoria personal ni memoria de ningún tipo y todo es tabú*" haya "*un montón de gente con memoria que tiene ganas de decir cosas*".³¹⁰

Abel Azcona sostuvo que para él había sido un regalo y también el hacerlo junto al Monumento a los Caídos, "*un monumento fascistoide*" que encumbra a dictadores. "*Llenar esto de familiares de gente que ellos mismos han fusilado me parece que es dar la vuelta a esa historia*"³¹¹, subrayó.

3.3. Conclusiones Generales.

Si damos un repaso a las monografías y estudios publicados, comprobaremos que se ha dedicado muy poco espacio, recursos e interés a la acción, lo que resulta claro si se compara con cualquier otra disciplina en el mismo periodo temporal. Sin embargo, y aunque habitualmente se le da un valor de provocación o experimentación puesto en cuestión por los precedentes históricos, eso no ha evitado que el término "Performance" se incluya entre el vocabulario del arte.

Durante la primera mitad del siglo XX, los performers no mostraban un gran interés por desvincularse de la pintura y la escultura y, a partir de la segunda mitad del siglo, el propio mercado en expansión disfracó la situación resaltando más las cualidades de las pinturas y las instalaciones de Joseph Beuys que el evidente accionismo de su actividad. El mercado artístico, colaborando de forma entusiasta con museos y fundaciones, tiende a exaltar el arte en perjuicio de la experiencia artística y del propio artista, al que en muchas ocasiones profesa un falso respeto cimentado en el culto a la personalidad. En esta coyuntura, la dificultad de catalogar la Performance es lo que ha ocasionado que tenga poca repercusión en el mercado y la historia a pesar de que su práctica no ha tenido interrupciones, sino diferentes grados de visibilidad, contextualización y concienciación desde sus orígenes futuristas en la vanguardia artística.

Entre los años 80 y los 90 la casi total invisibilidad caracterizaba a la acción en España, como un eco distante del arte conceptual. No se sabía dónde ubicar a la mayor referencia, el grupo ZAJ, que aparecía como forma de expresión independiente. En 1983 se presentó una exposición en el Centro Cultural de la Villa de Madrid sobre el arte conceptual español con el título *Fuera*

³⁰⁸ EFE: (1/5/15). *Abel Azcona 'entierra' a un centenar de familiares de fusilados*. Noticias de Navarra. Disponible en: <http://www.noticiasdenavarra.com/2015/05/01/ocio-y-cultura/cultura/abel-azcona-entierra-simbolicamente-a-familiares-de-fusilados-en-performance> (última fecha consulta 16/09/2015).

³⁰⁹ Noticias de Navarra. Ref. 308.

³¹⁰ Noticias de Navarra. Ref. 308.

³¹¹ Noticias de Navarra. Ref. 308.

de formato. Sobre ella escribía Simón Marchán Fiz: "*Después del naufragio... Desde la óptica de nuestra presente condición postvanguardista la muestra Fuera de formato suscita ineludiblemente interrogantes no exentos de cierta morbosidad ... No aspira en consecuencia a lanzar o impulsar una tendencia concreta, sino algo mucho más sencillo, a saber ofrecer un balance... La exposición, pues, no hace sino levantar acta de unas actitudes estéticas que no sabemos si como pago a conocidas altanerías, ha pasado casi al olvido sin pena ni gloria...*"³¹² Siete años más tarde la situación se había vuelto mucho más complicada y muchos artistas mostraban su interés por la "*mucha pena y poca gloria*" de esos comportamientos artísticos, recuperación a la que colaboraban desde sus ámbitos universitarios algunos supervivientes poco reconocidos del periodo conceptual. Entre ellos destaca Bartolomé Ferrando, de cuyas clases de Bellas Artes surgió una avalancha de accionistas valencianos. En Madrid, Isidoro Valcárcel o Pedro Gardel, con su Espacio P, Esther Ferrer con sus cursillos y Antoni Muntadas en el Círculo de Bellas Artes. Y, en Barcelona, Carles Hac Mor, poeta y antiguo miembro del "Grup de Treball", que organizaba multitud de eventos de Performance, poesía y absurdo, y Genís Cano, que daba clases de Psicociología de la percepción en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y que tuvo una importante influencia para sus alumnos. Pero si comparamos el comportamiento en torno a la Performance de Madrid, Valencia y Barcelona con el País Vasco, veremos un terreno con poca expectación y sin futuro de aceptación y compromiso, exceptuando tan solo a los que hacían arte de acción en aquel momento. Sin embargo, y llegados a este punto, debemos mencionar a José Ramón Sainz Morquillas, quien, ya en los años 70, contribuyó desde su dirección del aula de cultura de la CAM (Bilbao) a renovar y a difundir en el ámbito vizcaíno las prácticas artísticas y que, junto a la fundación de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, marcó un punto de inflexión y un dinamismo del que se benefician generaciones posteriores.

Podemos decir que, en principio, había en España una atmósfera universal que fue desapareciendo cuando las diferencias ideológicas o profesionales resultaron difíciles de superar y se funcionaba con el principio proveniente del arte-postal de la no-selección y con el espíritu de "com més siguem, més riurem" (cuantos más seamos, más reiremos).

En junio de 1972, como se ha comentado anteriormente, se realizaron los míticos, a la par que desconocidos, *Encuentros de Pamplona*, que invadieron los espacios expositivos de la ciudad con el patrocinio de la familia Huarte y la Diputación de Navarra. No se trató de ninguna iniciativa de las tres provincias que integrarían la Comunidad Autónoma Vasca, sino de la que sería la Comunidad Foral de Navarra. En estos Encuentros se reunieron, tanto en persona como a través de sus obras, creadores de talla internacional en el arte, la música y la poesía visual así como artistas vascos y navarros y, aunque podemos afirmar que este primer encuentro fue la puerta de entrada en España para las nuevas experiencias artísticas, quizás por la falta de madurez para asimilar las transformaciones del momento y futuras del arte, apenas hubo secuelas en el mundo artístico nacional. Los Encuentros de Pamplona fueron, por tanto, una ocasión desaprovechada para abrir al exterior el arte español y, en particular, el arte vasco y no sirvieron para relanzar la Escuela Vasca,³¹³ en la que desde los 60 un grupo de artistas con opciones muy heterogéneas contribuía a renovar el arte vasco, y que rápidamente se ideologizó y se desentendió de las cuestiones artísticas del momento. La progresiva desaparición de esta Escuela Vasca como aspiración colectiva provocó un aislamiento e introspección progresivos del arte vasco que parecía desvincularse de los acontecimientos en el mundo y el resto de España.

³¹² Marchán, S. (1983). *Después del naufragio*. Fuera de Formato. Centro Cultural de la Villa. Madrid.

³¹³ Escuela Vasca: Movimiento cultural organizado por Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola para fomentar la realización de manifestaciones artísticas en la vida popular y para concienciar a la población de que el arte podría ser el instrumento para tornar conciencia de la cultura autóctona. El Movimiento de la Escuela Vasca se articularía en cuatro grupos: Gaur en Gipúzcoa, Emen en Vizcaya, Orain en Álava y Danok en Navarra, aunque este último no llegó a constituirse.

El arte vasco, de manera análoga a lo acaecido en los Encuentros de Pamplona, permaneció ajeno a la penetración de los *Nuevos Comportamientos Artísticos*,³¹⁴ exploraciones que reaccionaban tanto a las euforias consumistas y tecnológicas como a las figuraciones narrativas y que eran actitudes comunes a la diversidad de manifestaciones de la “desmaterialización del arte” que solían incluir desde el happening hasta el arte povera, pasando por el arte de acción, el body art o las variaciones de lo que se entendía como “Arte Conceptual”, incorporando lo emergido en el mundo artístico internacional durante los 60 y que, por la tardía aparición en nuestro país, evidenciaba los rasgos característicos de la situación política y social de España, cuya representación se redujo a los únicos grupos visibles en aquella coyuntura, de Madrid y Barcelona, quedando de nuevo el arte vasco fuera del marco estatal. El arte de acción vasco ha permanecido invisible aún con la figura de José Ramón Morquillas que, junto a otros artistas, realizaban performances que al parecer resultaban incomprensibles para los espectadores bilbaínos. Solamente la escultura, en la persona de Oteiza, consiguió brillar con luz propia en este panorama.

Aunque mostrando un total acuerdo con Oteiza cuando acusaba a la crítica de arte de no comprender que lo importante no es el artista, sino lo que ocurre con el arte, lo que se hace, cómo se hace y para qué se hace y que, por ello, hay una completa mezcolanza de tendencias y similitud de estilos que tienen como consecuencia que ya no existan artistas originales, únicos, que no se parezcan y que no deban nada a nadie, debemos señalar que a través de la evolución de las ideas comunicadas o sugeridas por los objetos artísticos podemos conocer la sensibilidad de una época o la condición psicológica de la humanidad en una situación determinada, puesto que por medio de la interpretación de dicha evolución se nos revela el síntoma de estas sensibilidades o situaciones histórico-sociológicas y que son propias de la comunidad que las realizó. Por ello, para explicar la situación del arte moderno en una postmodernidad en la que no podemos separar el arte de la vida, no nos basta la referencia ideológica, pues, si lo consideramos un conjunto de sucesos culturales insertos en la historia y de discursos que determinan esos sucesos y nos pertenecen, se convertirá en un acontecimiento histórico-ontológico que nos atañe a todos y dejará de existir como un fenómeno específico.

La idea de progreso lineal se desvanece con la llegada de la postmodernidad y la simultaneidad comienza a considerarse desde nuevas perspectivas, evidenciando al mismo tiempo que no es posible sintetizar diferentes formas de vida ligadas a diferentes patrones de racionalidad. En cuanto que proceso de descubrimiento, la postmodernidad implica un giro de la conciencia, la adopción de otro modo de ver, de constituirse y, más que de ser, de sentir y de hacer. Para descubrir la dimensión de la pluralidad es necesario tomar conciencia de la propia inmersión en lo múltiple.

Las obras de arte ya no son formas finalizadas que dejan al espectador únicamente la contemplación y el placer estético. Las obras performáticas se desarrollan, como dice Umberto Eco, en una “poética de lo abierto” en la que es necesario que el espectador realice un acto de, como dice Jorge Oteiza, “libertad consciente” para completar el círculo con su propia interpretación personal. Es por ello que, en este sentido, las prácticas como la Performance han cuestionado los marcos de validación y consagración de las obras que estaban institucionalizados, tales como los museos y las historias del arte, así como los circuitos en los que las obras-producto se mercantilizan, desorientando el consumo artístico tradicional que tradicionalmente las ratificaba. Como consecuencia, se establece un acoso a la pintura en cuanto

³¹⁴ Denominación del ciclo que, patrocinado por los Institutos alemanes de Madrid y Barcelona en colaboración con los de Gran Bretaña e Italia, se desarrolló sucesivamente en las dos ciudades entre el 11 de febrero y el 27 de marzo de 1974.

al cuadro como objeto de transacción y como propiedad atesorable, es decir, en su concepción mercantil.³¹⁵

Resulta cierto que con las historias relacionadas con lo político o lo social tendemos a agrupar las experiencias en un argumento lineal para que resulte coherente y nos surge la misma tentación cuando nos referimos a la historia de un movimiento artístico, pues parece que tenemos la necesidad de contar con un punto de partida y un punto de llegada. Pero esto resulta muy complicado cuando hablamos de grupos, porque éstos carecen de homogeneidad y, refiriéndonos al arte contemporáneo, hay muchas líneas que coexisten en un mismo periodo de tiempo, a semejanza de una polifonía en la que cada experiencia de trabajo puede asimilarse a un instrumento o voz que, correspondiendo a un autor, puede agruparse a veces con otros por diferentes razones tales como la geografía, la amistad o la afinidad ideológica. La historia anula esta polifonía, esta coexistencia, pues se construye a través de la mitificación de esas voces que destacan por haber alcanzado el éxito en el mercado o en las instituciones y ya mediatizadas de por sí. Si tratamos de contar lo ocurrido en el País Vasco desde el punto de vista de una disciplina que nace de la obra como no objeto, nos encontraremos con el mismo problema.

En los años 60, cuando estaba en auge el grupo Fluxus, donde trascendían la pintura y la escultura, aparece la Performance, a la que se acercan a finales de los 70 artistas procedentes de esas mismas disciplinas y que, tras haber visto lo mostrado en los Encuentros de Pamplona por parte de artistas como John Cage, José Antonio Sistiaga y ZAJ, querían saber más sobre este medio. Es patente la reticencia del arte contemporáneo a posicionarse y comprometerse y, si a esto le añadimos una respuesta de las instituciones vascas tardía y escasa, podremos ver por qué, desde su origen, la actividad de la Performance en el País Vasco ha sido bastante reducida

Ya hemos hecho notar que en los 70 escaseaban los autores del País Vasco que realizaban acciones, siendo Esther Ferrer prácticamente la única que presenta una trayectoria de interés en esta década. En 1967 se une a ZAJ y adopta las directrices marcadas por John Cage, para quien lo único real es el tiempo durante el cual se desarrolla la obra y en el que cada acto, sonido o silencio adquiere múltiples sentidos, dados todos ellos por el espectador. Esther ha sido fiel en su obra a este espíritu, lo que implica que, una vez dejados los elementos en la obra, esta funciona sola como una máquina.

Años más tarde, en 1978, época violenta e inestable, algunos jóvenes estudiantes fundan en el barrio del Antiguo de San Sebastián un grupo representativo de la coyuntura de finales de los 70 y principios de los 80 en el País Vasco: el Grupo CLOC de Arte y Desarte, con el que alteraron, a través de bromas, sobresaltos y provocaciones, las maneras usuales del mundo cultural hasta el momento en que consideraron que ya no servía a su propósito de hacer desarte o desarrollar sus propias obras. CLOC se enfrentó, por considerarla intolerable, a la cultura ya derrotada por la transformación política, pero también y especialmente a la que la desplazaba y ocupaba su lugar acumulando todos los privilegios. Hacían esto a través de su propuesta de contracultura, *“minando sus presupuestos conceptuales, ridiculizando sus símbolos y sus realizaciones, desprestigiando las firmas que la identificaban”*.

Ya en 1983, la Asamblea de Artistas Vascos (E.A.E.) recibe la propuesta de Morquillas de perpetrar el robo de una escultura de Jorge Oteiza que se exponía en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En este acto participaron, entre otros, los hermanos Roscubas, Jesús Mari Lazkano, Txomin Badiola y Txupi Sanz. El año anterior, este mismo artista había realizado en Vitoria la Performance *Todas las palabras del silencio de Duchamp, al rumor de Beuys a través del chillido de Oteiza*, con la que llevó a cabo su pretensión de sacar a la luz las contradicciones de un espacio exageradamente institucionalizado.

³¹⁵ Como los "happenings" o los "ready made" de Marcel Duchamp, los cuales están hechos voluntariamente para no durar, para evitar terminar en un museo (aun que no siempre lo logran).

Desde la perspectiva temporal, podemos llegar a la conclusión de que tanto CLOC como Morquillas eran unos provocadores, que ironizaban para llegar a mostrar al resto los problemas existentes en el mundo del arte. Lo mismo ocurrirá más tarde con la SEAC de Vitoria.

Siguiendo un orden cronológico, debemos hablar también de John Otazu, artista navarro que en 1981 se puso a pintar un cuadro bajo los ejes de un camión militar en marcha y en 1986 ofreció a una "señora de raza negra"³¹⁶ casarse con él para que pudiera obtener la nacionalidad española, para lo que gestionó y entregó a su abogada la documentación pertinente. Según sus propias palabras, este artista "desestabiliza su arquitectura neuronal, para analizar desde otra perspectiva, su concepción de la vida, porque no existe una verdad absoluta".

En 1986 surge de la Facultad de Bellas Artes de Lejona una artista joven llamada Amaia Atorrasagasti, que pinta con sangre animal un mural en la fachada de Luchy Peleteros, en el Casco Viejo de Bilbao, mostrando así una violenta postura en contra del uso de pieles de animales.

Alberto Urkiza y José Ramón Bañales (Bada) fundan en 1988 la Safi Galeri en Berlín, que tendrá su continuación a su regreso a Bilbao en Bilbao la Vieja (San Francisco). Con rotundas declaraciones antiarte y un continuo enfrentamiento con el circuito comercial y criticando ferozmente los valores establecidos del arte, la Safi Galeri se convirtió en una época socialmente convulsa en un espacio que albergaba, aparte de las drogas, continuas fiestas artísticas y performances. Muy al contrario de las que realizaba Esther Ferrer paralelamente a su participación en Fluxus y que carecían de pretensiones y trataban temas triviales, las performances de la Safi eran revolucionarias no solo por el ambiente que las rodeaba, sino por su forma de hacerlas, realizándose cada poco tiempo de manera desenfadada y alejadas de cualquier relación con las instituciones artísticas.

Fue precisamente en la Safi Galeri donde Ramón Churruca, que genera su producción artística en el contexto social histórico e incluso autobiográfico, dio a conocer por vez primera el nacimiento del nuevo vasco: el Tecnoaldeano Urbano. Una vez que descubrió que los sistemas sociales de castas tienen su reflejo en el mundo artístico, ha sido una idea recurrente en su obra. Según comenta, "*esos mundos supuestamente liberales son muy cerrados*". Ramón arremete contra todo (espacios, momentos, personas...) que van por encima de cualquier otro ciudadano y realiza una crítica de lo que, para él, son injusticias sociales, políticas, económicas y culturales. Y también en la Safi Galeri estuvo Detritus Aramburu Eguizábal, para quien el punk vasco y el malestar social, la violencia y la presión que él percibía por doquier eran sus temáticas habituales, tratando la incompreensión de lo que es la vida. Para Detritus, las Performances de aquella época exhibían gran fuerza y se relacionaban con la oposición a lo establecido.

En 1991 podía encontrarse, también en la calle San Francisco, el Kultur Bar, espacio en el que Beatriz Silva realiza una de las performances más significativas del periodo, titulada *Comunión con los residuos de la memoria*, y en la que utiliza la acción como rito de paso personal. Llevando encadenado a sus pies un bidón lleno de cristales rotos a modo de reflejo del dolor, estos van dejando un rastro en espiral mientras Beatriz se va poniendo un traje de cuero como protección. Habiendo formado parte de Arte Nativa, esta artista funda en 1994, junto a Alberto Urkiza y Detritus, Las Chamas como nuevo espacio para eventos performáticos. Silva se muestra ligada, al igual que Fausto, al accionismo artístico de Bilbao y es participante activa en las Chamas y en Mediaz aunque es la Performance su trabajo principal, girando siempre alrededor del dolor, el arte en su función ritual y curativa y la memoria como ejes principales.

³¹⁶ Otazu, John. Currículo. Disponible en: <http://issuu.com/johnotazu/docs/johnotazu> (fecha última consulta 24/11/2015).

En 1992 nace Mediaz (Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria) con la pretensión de incidir en el ambiente cultural del País Vasco a través de la defensa del papel del artista contemporáneo como trabajador en el sector público, trascendiendo las relaciones de interdependencia con galerías, museos o instituciones. Las diferencias de criterios sobre objetivos hacen que Mediaz entre en crisis y de este grupo surjan otras formaciones como Abisal³¹⁷ o En Canal,³¹⁸ que realizaron performances de manera habitual en espacios expositivos. Mediaz contaba con la participación de grupos como SEAC o los accionistas relacionados con San Francisco o las Chamas como Fausto Grossa y Ramón Churruca, anteriormente mencionados. Fausto Grossi, que desde su llegada al País Vasco ha sido un accionista activo y ha intervenido en el asociacionismo artístico vasco, utiliza en sus performances todo lo que está a su alcance para que la gente piense y dando la posibilidad, tanto al espectador como al performer mismo, de que cambie su postura o punto de vista frente a algo.

Como se menciona, uno de los grupos que surgió de Mediaz fue En Canal, fundado por Alberto Lomas como espacio que sirviera de estudio y lugar para las intervenciones. En este espacio Lomas realiza su acción *Luz Fría*, en la que jugaba con la referencia mediática del medio televisivo introduciéndose en un frigorífico en funcionamiento desnudo y con una cámara de vídeo que transmitía su imagen a la sala de exposiciones, poniendo al espectador en la tesitura de mantener una posición pasiva o de intervenir para acabar con la autotortura. Lomas basa sus performances en la crítica a la industria tecnológica, en el poder de la cultura musical vinculada con la industria, intentando mostrar la ausencia total de crítica en la manera en que se ha abordado el acceso a una tecnología que, según él, se está utilizando para desactivarnos socialmente. Por ello, en sus performances mantiene lo personal, relacionado indirectamente con el amor, conectando con el otro más complejo, el género femenino según él.

Patricia López Landabaso realiza en 1994 su primera Performance. Desde entonces mantiene en sus performances una reflexión sobre aspectos autobiográficos y de su identidad femenina, partiendo siempre de sí misma y hablando del amor y de la complejidad de las relaciones entre mujeres y hombres, siendo en sus acciones absolutamente presente la temática de la pesadilla del abandono, del fracaso y del dolor de no ser amado.

Y ya en la segunda mitad de los noventa aparece en Vitoria la autodenominada Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC), cuyas acciones intentan liberarse del objeto artístico a través del uso de la ironía y el lenguaje. Según expresan ellos mismos: “*es un colectivo formado por colectivos (el Internacional Mola Art y la Fundación Rodríguez) que trabaja desde la autosuficiencia económica y conceptual para la búsqueda de un arte capaz, efectivo, instrumental, para la observación crítica del ámbito artístico, para la animación y la alabanza a la amistad*”. Como hemos visto a lo largo de esta exposición, en Euskadi habían existido anteriormente colectivos de artistas en los que pretendían, uniendo sus talentos individuales, encarar colectivamente determinadas cuestiones sociales y políticas. En la década de los 60 nacieron de esta manera Gaur (Gipuzkoa), Emen (Bizkaia), Orain (Alava), y Danok (Navarra),³¹⁹ pero tenían tendencia a quedar circunscritos en el ámbito rural, a los montes vascos, lo que marcaba una gran diferencia con la SEAC, que nació de un ámbito fundamentalmente urbano con la intención de alcanzar a la élite y captar el interés de los profanos a través del uso revolucionario del humor como medio para proclamar sus propias verdades contra el *establishment* del arte y denunciando el mercantilismo reservado al mismo.

³¹⁷ Organización artística sin ánimo de lucro, que ha ido teniendo diferentes ubicaciones, donde se realizaban exposiciones de arte.

³¹⁸ Asociación Cultural sin ánimo de lucro. Abrirse en canal o conectarse en canal a través de performances, conciertos y eventos en Bilbao.

³¹⁹ Pelay Orozco, Miguel. (1978). *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao. pag. 587.

También podemos citar a Misha del Val, quien, mientras estudiaba Bellas Artes, trabajó con Iñaki López en Valencia, donde colaboraban en el proceso creativo de sus performances. Estas eran acciones impersonales, con un humor absurdo y elementos de poesía visual que, además de ellos, podía hacer cualquiera. En ellas trataban el mito, lo divertido, lo absurdo y lo abyecto de la condición humana, y estaban, de alguna forma relacionadas, al carecer de emoción, con las realizadas por Esther Ferrer.

No es posible evitar que el paso del tiempo conlleve una evolución de la tecnología y, aunque manteniendo los rasgos generales de las décadas anteriores, ya desde los años 70 se viene constatando una mayor pluralidad por la suma del uso de nuevas disciplinas como la fotografía, el vídeo o la informática, así como cualquier nuevo material, idea o concepto que el artista considere oportuno, comenzando a mezclarse la Performance con el uso libre e indeterminado de cualquier medio. Artistas como, por ejemplo, Itziar Okariz o Javier Pérez realizan un acercamiento a la tecnología del vídeo, aunque no pretenden dominar su técnica o lenguaje, sino usarlo en cuanto les sea útil para la labor de documentación de sus proyectos artísticos, en los que sigue primando el protagonismo del propio autor. Podemos decir en cuanto a esto que, mientras que la Performance de los 80 era un autorretrato interior, se convierte en los 90 en un autorretrato del propio cuerpo.

Sobre Itziar Okariz se hace necesario comentar que en sus performances, como hizo en *Red Light* en el 95, se interpreta un mundo personal y cotidiano en el que en un espacio cerrado, semejante al propio espacio artístico, juega a ser ella misma y donde todo se interrelaciona. Su propia imagen es el modelo de su obra, en la que mezcla argumentos para situarse en el terreno de la cultura global, que plantea el discurso desde dos elementos claves. El primero es la identidad sexual, haciendo discurrir las formas de diferenciación por la piel del escenario. La segunda son los vestigios del todo, concibiendo el mundo como una prolongación de su universo íntimo que rompe con las normas establecidas. Una de sus performances más conocidas es *Mear en espacios públicos o privados*, en la que rompe un tabú que se impone para las mujeres, al contrario que para los hombres, constituyendo un elemento de la discriminación sexual y de la construcción de la masculinidad. También utilizó su cuerpo en 2003 para apropiarse e intervenir el espacio público alterando su uso y las normas asociadas en la serie *Trepando edificios*, en la que contó con la colaboración de la escaladora profesional Berta Martín Sancho para desarrollar la acción en los edificios Euskalduna y RENFE en Bilbao, arremetiendo una vez más “contra algo”.

Aunque la Performance surgió con la intención de imposibilitar que se pudiera tocar físicamente una obra, los artistas tienen necesidad de reconocimiento, por lo que se ha generado obra a partir de la Performance. Las acciones que utilizaban la tecnología del vídeo no fueron consideradas performances como tales, puesto que el primer rasgo de la Performance es la inexistencia de un objeto, por lo que no tendría importancia si ha sido mostrado o no fuera del directo al que asiste el espectador, pero ciertamente ni los medios de comunicación ni las instituciones han prestado demasiada atención a la Performance, que, a pesar de que era una realidad en la mayoría de las exposiciones del estado, en los años 90 no se ve más que en reducidos encuentros de espacios o festivales alternativos y raras veces en galerías o museos.

La Performance, como disciplina, se mantuvo durante un tiempo ajena al medio electrónico, pero el paso del tiempo y las posibilidades que presenta la tecnología han hecho que surjan muchos artistas dedicados a la instalación videográfica, entre los que podemos citar a Javier Pérez. Para este artista es primordial la elección del material, realizando una labor de sensibilización con lo aparente, tapando su rostro en sus performances en directo y registrando procesos como el descapullado de los gusanos de seda, siendo posteriormente el objeto de las acciones realizadas en directo pero registradas en vídeo. En *Látigo* golpea con una especie de cola en la cabeza y en la exposición de 2002 *La torre herida por el rayo* trata de saltar peldaño a peldaño una interminable escalera que se representa como una gran rueda dentada. Sus

performances se caracterizan por el intimismo y su relación con la propia biografía y sentimientos.

Situándonos a finales de los años 90, observamos que, considerando la Performance como la prolongación de sus esculturas o como una incursión en el medio plástico, muchos artistas comienzan a trabajar esta disciplina. También en el País Vasco, donde el arte en periodos anteriores se había desarrollado con cierto retraso y a la sombra de los principales estilos europeos, el siglo XXI trajo una sintonía en este aspecto. Las creaciones artísticas en este territorio apenas se diferencian de las del resto del mundo gracias a la globalización que ha hecho desaparecer las fronteras entre disciplinas artísticas y ha incorporado otras nuevas determinadas por las nuevas tecnologías. Este hecho, junto a la postmodernidad, hace que este periodo sea definido como plural y se abran nuevas puertas a la transformación del panorama artístico vasco e internacional. La desaparición de las fronteras entre pintura y escultura, la inexistencia de colectivos o asociaciones de artistas vascos, el distanciamiento frente a cuestiones como la identidad vasca, el conocimiento de la realidad del arte internacional gracias a estancias en el extranjero y la carencia de relaciones con la sociedad siguen definiendo hoy día el arte vasco y, aunque no para la totalidad de artistas vascos, son sus características comunes durante las últimas décadas.

La tendencia de los artistas relacionados con el mundo de las galerías a mostrar sus performances desde el vídeo continúa en los años 2000, puesto que esta “mediación mediática” tiene un papel importante en la precaria relación del artista, tanto con los compradores o coleccionistas, como con las instituciones públicas. La irrupción del siglo XXI nos trae a la escena de la Performance artistas como los comentados a continuación.

Iñaki Larrimbe comienza a utilizar, ya en 2006, el canal del arte para acciones que no serían posibles fuera del mismo porque generarían pérdidas o no tendrían un carácter práctico. Según el artista, ahí entra la Performance, puesto que la creación de un valor simbólico como el pensamiento puede hacerse desde el Arte, generando así una riqueza diferente, una riqueza cultural. Su obra se estructura alrededor del “qué” y el “cómo”, constituyendo un arte relacional y de contexto que relaciona cosas dentro de las que también está la gente. Propone obras participativas porque considera que la obra no tendría ningún sentido sin el público.

Esta misma opinión en cuanto al público es compartida por María Seco, que trabaja desde 2008 en colaboración con diferentes asociaciones y mujeres que quieren sumarse en la promoción de una cultura de Paz, Dignidad y Progreso con la Performance *Women in black*, contra la violencia de género.

También con lo social trabaja Alejandra Bueno, que además experimenta con los límites del cuerpo humano, sus barreras sensoriales y la progresiva asociación tecnológica.

Es el año 2011 en el que Imanol Marrodán comienza en el mundo de la Performance y también con sus problemas con las instituciones a cuenta de una escultura que fue diseñada para un lago y posteriormente colocada sobre la hierba de un parque. Se pronuncia contra el poder institucional al igual que Morquillas, pero a diferencia de éste, resuelve sus problemas sin complicarse la vida. Morquillas, al contrario, se muestra contumaz en una continuada Performance contra el poder y la corrupción de las juezas y demás en relación con el asunto, según él.

Inazio Escudero realiza performances muy personales y construye situaciones que buscan un hueco para ser en sí mismas, creando el clima favorable para la comunicación con los espectadores a través de la sorpresa, lo inesperado, promoviendo la sensación de que se activa algo con ello.

Eduardo Hurtado hace, según él, performances formales, en las que habla de cosas básicas como quedándose sin aire en una lectura. La falta de sentimientos y emociones puede relacionarlas con las obras de Esther Ferrer.

Juan Yuste no conoce otro estado que el de la agitación emocional y cree que el ser humano trabaja y crea mejor permaneciendo en esa tesitura.

Elena Aitzkoa evoca tradiciones populares en sus performances, en las que canta o tararea melodías con aire euskaldun, a modo de los bertsolaris, aunque inventadas por ella. En sus obras reflexiona sobre la vida y realiza exploraciones de la realidad, tanto interna como externa, que condensa en fragmentos de pensamiento.

Lo que nos transmite Abel Azcona en sus performances es una vida complicada, ya que tiene la necesidad de que el público le dé respuestas, invitándole a asomarse sin asco a los propios desechos psíquicos reconociendo y atendiendo al dolor como huésped hostil, lo que no sería posible sin reconocimiento y aceptación. La Performance, a través de la que se enfrenta a los problemas de su infancia y a la educación fundamentalista que recibió, sería por tanto un instrumento de curación.

Idota Zabaleta fundó el espacio Azala e, influida por lo que ve y siente en este espacio por el que pasan diversos performers, siente la necesidad de generar performances que tienen que ver con la danza, disciplina de la que procede.

Maidier López intenta llegar al conocimiento del contexto de la ciudad a la que se desplaza más allá de lo teórico o social, desechando las ideas preconcebidas a la hora de crear sus performances, en las que crea situaciones con grandes cantidades de gente, lo que más bien la relaciona con el happening,

Y, por último, tenemos las historias que nos cuenta Majo García Polanco. Historias sobre el haber vivido la historia, las cuales son momentos personales, no necesariamente propios, que, desde lo cotidiano, hablan de temas universales a través de la simplicidad de lo sencillo.

Desde la perspectiva del arte y en consonancia con el pensamiento oteiziano, pensar en un lugar para experimentar equivale a hacerlo en un laboratorio para la cognición, en un lugar para crecer como persona, repensando la creación y la pedagogía propias. Aunque en la actualidad los *mass media*, los medios de comunicación, por ser la mayor fuente de iconografía, sean las nuevas catedrales y museos, cuando proyectamos y sublimamos nuestros temores y gozos recurrimos al pensamiento y la expresión simbólica, puesto que los cuerpos de los autores, de los creadores, profesores y estudiantes son igual de físicos, de corpóreos, que los de los artistas que dibujaron los bisontes en las cuevas de Altamira, Santimamiñe, Lascaux o Ekain.

Tras este recorrido desde una perspectiva histórica por la evolución del arte de acción en el País Vasco hemos revisado el camino que se ha seguido hasta llegar a la actualidad, momento en el que podríamos plantearnos si, refiriéndonos a un ámbito individual, existen conexiones entre los artistas que hasta ahora se han mencionado. Como ya se ha expresado, no existen colectivos o asociaciones propias de artistas vascos y se observa una carencia de relaciones con la sociedad que, entre otras cosas, conlleva un distanciamiento frente a cuestiones como la identidad vasca, pero si tenemos en cuenta las temáticas que cada uno de ellos toma como eje central o punto de partida de sus producciones, y sin que ello signifique proximidad personal entre ellos, sí que podríamos observar ciertos agrupamientos por afinidad.

El carácter que podríamos calificar como “de rebeldía” de la Performance, y concretamente en lo que se refiere a su posicionamiento frente al mercado establecido y las instituciones que se encuentran inmersas en él, posibilita que encontremos un buen número de artistas que a través

de sus acciones muestren una postura abiertamente batalladora en lo que a esto se refiere. Podemos mencionar en este sentido a los grupos CLOC, con su intolerancia y enfrentamiento a las culturas establecidas desde las trincheras de la provocación, y la SEAC, con su crítica a las instituciones a través del humor. Además de estos grupos, podemos (y debemos) mencionar a José Ramón Morquillas, con su robo de una escultura de Oteiza en el Mueso de Bellas Artes de Bilbao, con el que en la actualidad mantiene un enfrentamiento legal sin final aparente. John Otazu pretende siempre enfrentarse a nuevas perspectivas y en su cuestionamiento del sistema llega a ofrecerse en matrimonio a alguna “señora de raza negra” que quisiera obtener la nacionalidad. Amaia Atorrasagasti, que en la actualidad se dedica a la arteterapia como procedimiento curativo, realizó una violenta acción pintando con sangre animal la fachada de una peletería en Bilbao como protesta por el maltrato a los animales. Alberto Urkiza y José Ramón Bañales (Bada) fundaron la Safi Galeri, espacio en el que se promovía una crítica feroz hacia los valores establecidos y los circuitos comerciales del arte y en el que Ramón Churruga, contra todo y contra todos los que puedan cometer algún tipo de injusticia social, política, económica o cultural, habló por primera vez del Tecnoaldeano Urbano. También podemos situar en este grupo a Imanol Marrodán, con sus performances críticas hacia las instituciones y que, al igual que Morquillas, ha tenido enfrentamientos con éstas aunque solventadas con otro talante. Y, por fin, a Iñaki Larrumbe, que da una importancia capital a la participación del espectador en sus performances contra lo establecido o lo que se va a establecer.

En una postura que podríamos apreciar como contrapuesta por su reticencia a tomar partido en cualquier tipo de causa social o política en sus acciones, tenemos a Esther Ferrer, cuyas performances sobre temas triviales y sin pretensiones comenzaron con el grupo ZAJ y con un único elemento de realidad: el tiempo en que se realiza la acción. También Misha del Val se identifica con las performances impersonales, que cualquiera puede repetir, como las que hacía con Iñaki López tratando lo absurdo y lo abyecto de la condición humana. Eduardo Hurtado, por su parte, también realiza performances formales y sobre cosas básicas, sin sentimientos ni emociones.

Sin optar por la crítica institucional pero no por la ausencia de emociones, podríamos reunir a artistas como Patricia López Landabaso, que basa su trabajo en los sentimientos de amor y las relaciones de pareja, al igual que Alberto Lomas, que en sus performances reúne el uso de la tecnología con el amor y las relaciones de pareja con el otro más complejo, con el género femenino. Tenemos también a Juan Yuste, siempre inmerso en un torbellino emocional porque no concibe otro estado, y a Javier Pérez, que siempre parte de la intimidad de su propia biografía y su sentir estableciendo relaciones entre el cuerpo y el espacio. Y mencionaremos también a Majo García Polanco con sus obras sobre cosas sencillas, partiendo del otro para llegar a lo personal.

Si nos centramos en el tema del género, con preocupación por las relaciones de poder o superioridad y subordinación que se dan entre sexos desde el punto de vista del feminismo, tenemos a María Seco, con su performance *Women in black* en la que trata la violencia de género, Elena Aitzkoa, que a través de reminiscencias populares vascas plantea reflexiones sobre la vida, e Itziar Okariz que plantea consideraciones sobre tabús que afectan en especial a las mujeres, como en su obra *Mear en espacios públicos o privados*.

Cercanos al concepto del happening, podemos mencionar a Inazio Escudero, que crea situaciones que posibiliten la comunicación con la gente, al igual que hace Mainer López en sus exploraciones del contexto de las ciudades a las que se desplaza.

Detritus Aramburu Eguizábal nos muestra su incompreensión de la vida, realizando performances en las que muestra el malestar social, la presión y la violencia que se viven en la sociedad, todo lo cual fue experimentado en su infancia y adolescencia por Abel Azcona, que se asoma y nos hace asomarnos a su propio dolor como medio de curación personal. También

dolor es lo que muestra Beatriz Silva, una de las fundadoras de Las Chamas, en sus performances y también, junto a la memoria y el arte, como método de curación. Aunque no establece estrictamente relaciones con el dolor, podemos incluir a Alejandra Bueno, que se dedica a experimentar con los límites del cuerpo y los sentidos y con lo social en alianza con la tecnología.

Y, finalmente, podemos hablar de los artistas que están especialmente influidos por alguna de las disciplinas clásicas, como puede ser Idoia Zabaleta, procedente de la danza, cuyas performances siempre tienen que ver con sus orígenes.

Aunque ya hemos visto en el apartado correspondiente las particulares semejanzas y diferencias atribuibles a los artistas que pueden adscribirse a las provincias de Álava, Vizcaya, Guipúzcoa y a Navarra a título individual, todavía podemos realizar otro análisis centrándonos en el territorio de procedencia. Podemos plantearnos, por lo tanto, si se advierten particularidades que, por ser distintivas, puedan ser observadas de manera específica y notoria en los artistas que provengan de un determinado lugar, y la respuesta es que no.

La verdad es que lo que puede observarse en todos los territorios es una diversidad en todos los aspectos que han sido comentados en sus respectivos apartados. Tanto en Álava, como en Vizcaya, Guipúzcoa y en Navarra hay accionistas que tratan (o no tratan) temas sociales o políticos en sus performances. Los dos artistas navarros, Abel Azcona y John Otazu, documentan sus acciones, aunque bien es cierto que con tan escasa representación no pueden sacarse demasiadas conclusiones sobre este asunto, mientras que en las tres provincias vascas hay artistas que consideran (o no) adecuado documentar sus acciones. En todas partes encontramos gente que procede de disciplinas clásicas heterogéneas. En Navarra los artistas mencionados trabajan en solitario, aunque uno de ellos, Abel Azcona, hace labor docente y de difusión, y en las tres provincias vascas podemos hallar artistas que han formado grupos, al menos en algún momento determinado, o que trabajan en solitario. E, igualmente, en todos los territorios podemos encontrar diferentes grados de interés por la participación del público en el desarrollo de la obra.

Por ello, no podemos concluir que la cercanía o la pertenencia a un territorio concreto promueva un tipo de arte de acción singular o con características propias, teniendo en cuenta, además, que todos ellos son artistas que se mueven por todo el territorio nacional y que muchos se han formado o han trabajado en el extranjero. Bien es cierto que muchos de ellos sienten una atracción particular por su tierra de origen, pero eso no es más que algo esperable en cualquier grupo humano consciente de sus orígenes.

Durante las entrevistas que se han realizado para elaborar esta tesis se les ha preguntado qué conocimiento y relaciones mantenían cada uno de ellos con el resto de artistas del País Vasco, y la verdad es que las respuestas han sido en general descorazonadoras para quien pudiera pensar en la existencia de una especie de Escuela Vasca o unas tendencias específicas en el Arte de Acción Vasco, algo que ya se ha expresado anteriormente y que queda absolutamente corroborado. Muchos de ellos no conocían prácticamente a nadie aparte de Esther Ferrer o Morquillas, que también son los que más tiempo llevan trabajando en este terreno, ni otros grandes eventos aparte de los Encuentros de Pamplona en 1972. Creo que, por lo tanto, podemos negar de manera rotunda la existencia de tales pretensiones.

Tenemos, pues, que los artistas del País Vasco y Navarra realizan unas acciones que siguen las líneas universales del arte de acción en sus performances: convierten su cuerpo en objeto del arte, tienen mayor interés en el proceso que en el resultado final, se muestran contrarios al circuito mercantilista, aborreciendo a quienes entran de lleno en él y consideran que el valor está en lo efímero del acto (en general, porque a los dos de Navarra les importa esto bastante poco). O, al menos, consideran que cada repetición o visualización es diferente, porque desde luego la

videoperformance ha entrado sin vuelta atrás en esta forma artística. Pero todo esto se realiza sin ningún tipo de organización o asociación entre ellos, al menos fuera de la que puedan proporcionar las instituciones y museos, que obviamente tienen plena presencia en ese circuito del que los performers pretenden escapar. También es cierto, por otra parte, que algunos de ellos, como Imanol Marrodán y el navarro Abel Azcona, intentan poner su grano de arena en la promoción de artistas emergentes o prometedores, pero sin subyacer en el fondo su intención de crear ningún tipo de escuela o asociación, lo que no es óbice para que alguna surja, como en el caso del artista navarro.

Dejando a un lado los nombres internacionales como Duchamp, John Cage y los dadaístas y que han sentado las bases del arte contemporáneo a escala internacional, y circunscribiéndonos al País Vasco, probablemente fueron los Encuentros de Pamplona del 72, a los que acudieron artistas de primer nivel mundial, lo que puede considerarse un hito en la presentación y conocimiento del arte de acción para el País Vasco y España. Que la representación vasca pasara absolutamente desapercibida, siendo lo más destacable un Oteiza inculcando los principios del “alma vasca” en la escultura, y que estos Encuentros no supusieran un posterior desarrollo de este arte como hubiera sido deseable dada la coyuntura socio-política del momento, hacen que desde una perspectiva histórica se califiquen los Encuentros como “ocasión desaprovechada”, lo que quizá no sea del todo justo, ya que, aun cuando no supusieron todo lo esperable, sí que trajeron un germen que hizo posible la aparición de figuras importantísimas en el recorrido del arte de acción, como Sistiaga o el grupo ZAJ, formado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer.

Mirando más allá, y después de todo este recorrido por la Performance del País Vasco, nos gustaría dejar claro, por qué no se ha hecho una tipología de ningún tipo y únicamente se han relacionado las performances con adjetivos para poder valorarlas de alguna forma. No nos ha parecido conveniente realizar esta tipología porque consideramos que la Performance sigue, y esperamos que sea para siempre, sin ser acotada dentro de unos términos. No podemos hablar de performances irónicas o humorísticas porque si no, dejaríamos atrás todas las visiones y sensaciones del tan importante público que crea su propia visión, e incluso nos faltarían todas esas connotaciones importantísimas que hacen que una performance marque el sentir de uno y de otro.

Parece, dada cierta sensación colectiva de decepción, que fuera algo deseable que en el País Vasco existieran asociaciones de artistas vascos, o una Escuela Vasca de Performance, o una corriente artística con singularidades propias, pero pese a todo y sin duda, como arte que es, el de acción está en evolución constante y quizá no tenemos tampoco razones para lamentarnos de esta ausencia de características propias como arte “vasco” o con “alma” vasca, porque esto no es, necesariamente, una mala noticia. Menos aún teniendo en cuenta que uno de los axiomas del arte es su universalidad. Y aún si a día de hoy existiera, digamos, una “Escuela Vasca de Performance”, debemos tener en consideración que a lo largo de la historia del arte han surgido movimientos, escuelas, tendencias, que han tenido su nacimiento, desarrollo y desaparición, tal y como debe de suceder cuando hablamos de algo vivo. ¿Quién sabe lo que nos depara el futuro?

4. Anexos.

4.1. Conversaciones sobre Performances con artistas de Vizcaya.

4.1.1. José Ramón Morquillas.

Bar Bizitza, Bilbao, 2 de marzo de 2015

Duración de la entrevista: 2 horas 32 minutos.

Patricia López Landabaso- Necesito que me cuentes todo, absolutamente todo lo que sepas de cuando empezó el tema performance aquí en Euskadi.

José Ramón Sainz Morquillas- Pues yo creo que no había nadie. Y yo estaba solito, haciendo cosas , tampoco hice muchas, eh, pero sí hice cosas muy concretas, muy puntuales.

PLL- ¿Qué cosas?

JRSM- Vamos a ver,...es que yo no venia preparado para que me hicieras una entrevista.

Quizá la más notable fue una en Vitoria. Se llamaba "Todas las palabras del silencio, de Duchamp al ruido de Beuys, a través del chillido de Oteiza". Fue la hostia, porque nos echaron al final.

PLL- ¿Dónde la hiciste? ¿En Vitoria?

JRSM- En el parque La Florida, en la casa de la cultura del parque de la Florida.

Y estábamos allí, eran las 9 ya, se cerraba, y yo no quería acabar, porque mi performance consistía en que yo empezaba la charla diciendo:- Permítanme introducir la conferencia.

Estábamos ya con una conferencia, con una breve cita, y abrí el Quosque tandem por la pagina uno, y mi intención era acabarlo entero.

Entonces bueno, se fue vaciando poco a poco. Pero antes de vaciarse, la gente esperaba algo y yo... bueno... me ate con cuerdas, platillos,... hay una foto a ver si la encuentro.....

JRSM- Escribí el titulo en una gran pizarra que había detrás y, me ate con unos platillos; unos platillos inmensos, Buaaaaah! Eso fue la hostia, con cuerdas a la muñeca y a la cintura con celo y tal y cual...

PLL- ¿En qué año más o menos fue esto?

JRSM- Ochenta o por ahí.

También te lo confirmaré, cuando te envíe la fotocopia del periódico.

Entonces puse un montón de paquetes de tabaco, lo menos tres, y ya la gente empezó a mosquearse; este hijo puta, buaaah!

Entonces no se acababa, y me dijeron, vaya acabando y tal .. y otra vez.. que por favor, que vaya acabando y yo seguía, seguía, seguía ... Por favor que vaya acabando.... si, si ,

si, y yo seguía , seguía y seguía, y bueno....., yo no acababa. Entonces cortaron la luz de la sala; había mucha gente todavía. Encendí una cerilla, y puse el dedo para saber por dónde iba leyendo para cuando encendiesen la luz.

A los tres, cuatro minutos encendieron la luz. Y yo, inmediatamente seguí. Volvieron a apagar otra vez. Y nada, y lo mismo.... Entonces llamaron a la policía y la policía muy curiosa, dijeron:- "¿Pero cómo vamos a venir a detener a un tío porque no quiere acabar una conferencia? ¡Se han vuelto locos! ”

Eso fue en síntesis, y acabamos a las once.

PLL- ¿Empezaste a las 9 y acabaste dos horas después?

JRSM- Si, diez y media, once menos cuarto... por ahí. A una amiga, Begoña Azaola, le dije:- "¿Begoña, vas a quedarte mucho tiempo? Nos van a cerrar el sitio para cenar... y tal y cual... y se levantó, y entonces ya me levanté yo y nos fuimos por ahí a tomar unos vinos y a cenar con toda la cuadrilla que estaban por ahí.

PLL- Todo esto que hiciste no tenía un previo, es decir, tu no habías pensado en me van a cerrar la galería o el centro de arte cuando yo esté hablando. ¿Eso estaba preparado? ¿Sabías que iba a ocurrir?

JRSM- Estaba preparado, hombre. A mí lo que me interesaba era analizar un poco qué ocurría. Si la cultura era un poco de 7 a 9, eh, o puede ser...; además era una época que había más libertad entre comillas.

Yo cuando llegaba al aula había cosas que se empezaban a las 8 de la tarde, y se acababan a las 12 de la noche y lleno.... la gente sentada en el suelo..., o sea que va , que tampoco era para mí un problema excesivo , pero para ellos sí.

PLL- ¿Y esa fue tu primera performance?

JRSM- Es que ahora me pillas como descolocado.

PLL- ¿Quién más había en Bilbao, por ejemplo, en Vitoria, o en el País Vasco, que hiciera performances en esa época?

JRSM- Pues de esa época no había...

PLL- ¿Sólo estabas tú?

JRSM- Sí. Un poco más tarde empezó Beti Silva. Churruca también empezó mucho mas tarde.

PLL- ¿O sea que tú fuiste el iniciador?

JRSM- Sí, yo creo que sí. Antes hacíamos acciones extrañas, en la calle, pero sin documentar ni hostias.

PLL:- Bueno, pero ¿se trata de eso la performance no?

JRSM- Sí , pero era una época que mucha gente hacia muchas cosas muy irreverentes... acababa de morir Franco cinco años antes, y hostias.... bueno esto es un poco más tarde en el 83 u 82, y la gente estaba muy salvaje, hacia cosas y traíamos también 3 historias. Hicimos el partido surrealista de Euskadi, yo Benito Guerra y Fernando y Vicente Roscubas.

PLL- ¿Quiénes eran los vascos que se movían en el mundo de la performance aunque no fuera justo en el momento en que empezaste tú?

JRSM- Bien, en aquella primera época, al principio, en los años setenta y pico aquí estábamos Miguel Diez Álava, yo, Mirante... Carrera...

PLL- ¿Ellos hacían performances?

JRSM- No.

PLL- Dime los que hacían performances.

JRSM- No, no es que no había nadie

PLL- Tú y punto, y después se unieron Beti Silva y demás.

JRSM- A mediados de los setenta éramos muy salvajes, nos gustaba divertirnos... ah, eso, me había olvidado; solíamos ir a tomar copas vestidos..., yo iba vestido de cura con un misal debajo del brazo y el tiempo pasaba. Además entonces Benito, otro amigo, Benito Guerra Llamas, iba vestido con frac y chistera. Luego, Vicente Roscubas, que iba con buzo, casco y un ladrillo, y Fernando Roscubas que iba con traje de militar, sable y gorra. Entonces íbamos todas, cuatro, las fuerzas vivas siempre a tomar copas, por todos los bares de putas y a la Palanca.

Cuatro, siempre cuatro.

PLL- ¿Y Fernando Roscubas y su hermano hacían performances entonces?

JRSM- No, era un rollo más salvaje. Hacíamos muchas cosas de esas ... Benito una vez llegó a masturbarse delante de el Corte Inglés, en el escaparate, había una sesión de peluquería y estaba toda la gente mirando , en el escaparate.

PLL- ¿Y culminó o no?

JRSM- No, porque no le dio tiempo, sino.... ya te cuento. El escaparate exterior de la Gran Vía, había dentro del escaparate, cuatro tías, tres tías y un peluquero peinándolas, y toda la gente mirando, ohhh va...va... Entonces nos pusimos los dos en primera fila, Benito se bajó la bragueta, se sacó el rabo, y empezó a masturbarse, hasta que el peluquero se dio cuenta...eh eh eh, qué hace!

Las mujeres, estaban a su aire y yo que sé. Se dio cuenta el primero el peluquero, y luego toda la gente de fuera... "Que haces chaval!", la gente marchándose, huyendo, la hostia. Y luego tuvimos que huir nosotros. ... estos hijos de puta llaman a la poli.

Robábamos maletas, en los pasos de peatones. Cuando veíamos a alguien con una maleta... pero era un rollo más distendido, más de juego, también en Donosti...se hicieron muchas cosas así... salvajes, y tal... divertidas, irónicas, era una época que la gente buscaba divertirse como sea.

En los pasos de peatones, si veíamos a alguien con una maleta, cogíamos la maleta y pasábamos a toda hostia, aunque fuese en rojo y. ehhhhh, ladrones, ladrones!

Fotos irreverentes en supermercados..., con las cestas en la cabeza, salchichones, había muchas broncas, cosas divertidas...la gente se aburría y bien...

PLL- ¿Por qué no haces ese tipo de cosas ahora?

JRSM- Ahora te empapelan por cualquier cosa ya.

Luego hice otra también en Windsor, que era lo contrario.

A lo primero se llamaba “Todas las palabras del silencio de Duchamp, al rumor de Beuys a través del chillido de Oteiza”, probablemente lo he dicho mal.

PLL- Eso ocurrió en 1982.

Títulos largos, siempre utilizas títulos largos, ¿por qué?

JRSM- Pero era..., es que no me acuerdo como se anunció, pero era, precisamente lo contrario, era, anular las palabras. Yo asistía como público, me pedía una botella y una caja de puros, y estaba entre el público, fumando puros y bebiendo como un hijo puta. Al tiempo había contactado con un amigo, Claudio Nadie, actor argentino que ha muerto ya hace tiempo, que marchó a Argentina, un tío muy majo, hizo mucha actividad teatral por aquí. Entonces Claudio en pelotas, dentro de un arco que construí como el hombre universal, ¿no?

PLL- ¿El hombre de Vitrubio?

JRSM- Sí, y le dije, " habla de lo que quieras, pero en italiano. Quiero que se entere la mitad de la gente sólo, o unos pocos. Le dije, habla bien en italiano, se había metido medio pico o yo qué hostias sé, y hablo de todo. Le dije, habla de Leonardo, como si fueses contemporáneo de él , yo que sé, juega con eso y tal.. y empezó a hablar de todo , empezó a insultar a la gente, la hostia, el tío allí en pelotas.... hay una foto en el catálogo de Fuera de formato de Madrid. Si, de algunas cosas de aquella época.

PLL- ¿Y tú?

JRSM- Yo serio, tranquilo, la televisión filmando, ¿cuándo viene?, ¿qué pasa? La gente soliviantada, pero bueno, cojones, ¿qué pasa aquí?, ¿de qué queréis que hable? Buah, se armó un Cristo; se liaron a hostias casi y bahhh, unas historias muy raras. Hubo bandos que querían meterse bacalao, la tele no sabía, había un gentío de la hostia, la tele no sabía a quién filmar ni nada, buah...., luego me acuerdo... que era muy salvaje, aquellos tiempos eran muy divertidos. Era salvaje, pero divertido, irónico, con mucho movimiento.

Luego hice otra cosa... en la exposición de Delirium Tremens. Convertimos todo Windsor en un prado.

Sobre Argalarío, Fue cuando trabajaba en el monte, era un proyecto de sistematización del monte, tal y cual, la hostia.... y no sé... no me acuerdo como se titulaba, no sé si era Delirium Tremens...

Pero es que... ¿cómo desmontamos? Igual fue... lo tendría que mirar.. fue aproximadamente en esas fechas , hice trabajos con ramitas, con cosas del monte que también estuvieron en Madrid, en Fuera de Formato . Pero esto no era así, o era el día anterior o el día final, porque lo que hicimos fue transformar todo el suelo, como todo estaba... fuimos al Pagasarri, cogimos cuadrados de hierba de un metro por un metro, en un jeep, los bajamos y montamos un prado en la galería. Fuimos al monte y todo lo convertimos en un prado. Y luego hicimos una merienda.

JRSM- El almuerzo sobre la hierba, sí. Era recuperar ese juego..., asamos un cordero puta madre, pusimos un mantel, en vez de radio, tal o lo que fuese, como los impresionistas, quisimos traer una tele, que se jodió con la humedad de la hierba. Había un partido puta madre. Hubo hostias de cojones, había gente que venía, " eh, yo quiero comer también... bahhh!, dejad trabajar a los artistas" , bah, tal y cual , ahí en plan cabrón. Estábamos Lander Mendieta, que era músico, Chupi Sanz...

Invité a cuatro para participar en la movida. ¿Quién era el otro? Lander Mendieta, Chupi, y... no me acuerdo quien era el otro. Ya te lo diré.

PLL- No, ya me lo dirás no, que no te acuerdas luego.

JRSM- Que si... que te mando un montón de documentación.

JRSM- Luego cerraron absolutamente todo; la exposición porque se quejaron a Roberto de que salían hormigas, de que el bar... se había llenado de hormigas por la hierba.

PLL- ¿Tú crees que la performance en el País Vasco ha tenido algo que ver con la situación real del momento en que ocurría, es decir política, social, popularmente? ¿Algo ha tenido que ver con lo que ha estado ocurriendo en el País Vasco o no?

JRSM- No directamente, pero en aquella época yo sí tenía un rollo tangencial, ya tenía un componente político, ese juego de saturar las palabras, sobre todo a través de Oteiza. El juego de la cultura de tal a tal hora... y luego también al contrario, ¿no? Así, a ver... eeeeh, ¿qué cojones queréis, que os de una conferencia?, ¿de qué? De qué cojones queréis que... sois tontos o qué cojones... llevo trabajando... al contrario, hastiándolos, saturándolos, la primera y luego provocándolo, creando mal rollo. Creo que sí había un mínimo de componente político, pero muy sutil en aquella época.

PLL- ¿Conoces a alguien de Donosti, que haga performance? ¿Que haya hecho? ¿De Vitoria?

JRSM- Es que me has pillado de improviso, tenía que haber mirado un poco, preparármelo, pero yo creo que no.

PLL- ¿Todo surgió más tarde?

JRSM- Sí, surgió más tarde y yo creo que de las primeras fue Beti. Luego también Bartolomé Ferrando. Me acuerdo que lo traje yo también aquí. Creo que Beti, todavía no hacía cosas cuando yo le traje. Le traje aquí y conseguí que diese un cursillo en la facultad.

JRSM- Yo también hice, ¿cómo se llamaba? Las Minas... no. Eran las minas antiguas, por encima de las Cortes, para arriba allí, una especie de acción, que leía una carta a los Reyes Magos. Pedía de todo... drogas, caballos para los enanos... bah, de todo. Para Chupi, mi amigo, un caballo blanco...

En Donosti estuvieron los encuentros de Pamplona del 72 y luego no ocurrió nada más. Yo estaba en Italia durante los encuentros.

Bueno, yo he hecho algunas cosillas más pero son híbridos, ya no son puramente performance, son acciones...hace tres años hice aquí una cosa en Ateneo completamente improvisada, había un recital de poesía. Repartieron unos cubos como rompecabezas de madera, y de repente se me ocurrió. Era un rollo como homenaje

a Blas de Otero. Subimos, ¿quién ha robado, quién ha tirado la pluma?, ¿quién ha sido el hijo puta que ha robado la pluma?

Por el micro, nos querían retrasar... tenían miedo de que armásemos.... entonces de repente, bahhh, a ver ¿qué es esto? ... empecé a mover el aparato... bahh, bahhh, el rompecabezas... ¿esto? esto no sirve para nada. Y lo tiré, y entonces subieron y me retiraron. Unos cristos ahí de la hostia..., casi... bahhh lo he borrado..., era una banda de poetas de derechas casi...

El martes 30 de junio de 2015 a las 17:30 horas continúa nuestra conversación.

PLL- El 15 de mayo hiciste una performance para Vanguardia, en la expo titulada "El artista 'sujeto' de su obra", cuéntame.

JRSM- ¿Yo? No. Bah! Fue una especie de acción. Estábamos tomando unas copas y dijo alguien: "¿Qué? ¿Hacemos un funeral? Vale. Si encontráis una camilla, yo hago de muerto". Entonces fuimos al día siguiente buscando por todas partes, por todos los hospitales, todos los rollos de la seguridad social, buscando una puta camilla. No nos dejaron en ningún sitio.

Lo que hay está en Facebook.

Entramos, yo tumbado muerto con un cuchillo y un cartel de los que quedaban del balcón de un cerdo con un cuchillo metido por el cuello. Mientras yo salía, Itzi llorando de plañidera. Hubo como una especie de ritual, de gestos... todos levantando el puño izquierdo.

Esto se hizo entrando en la galería el día de la inauguración. Fue como un ritual, de gestos, todos levantando el puño, el puño izquierdo y tal. Al cabo de un rato yo ya me desperecé. ¿Qué?, ¿Qué pasa aquí? Ala, iros a tomar por culo!

PLL- Las performances que tú llevas a cabo ¿parten de tu vida? Por ejemplo la cuelga de los carteles en el perímetro de tu casa, yo lo considero una performance..., y eso sí que parte de tu vida ¿no?

JRM- En general sí. En general me involucro yo personalmente, por mi pensamiento, por mi forma de ver las cosas.

PLL- Pero tú eres escultor, partes de la escultura para crear todo lo demás.

JRM- Es una actitud, es lo mismo.

PLL- ¿Vas a hacer alguna performance más ahora?

JRM- Tengo una individual en octubre en Vanguardia. Quiero hacer algo bonito, una instalación.

Queremos volver a instaurar hacer historias, volverse a juntar la gentuza, está bien. Hablar de proyectos comunes.

PLL- En 1983, eras miembro fundador de EAE (Euskal Artisten Elkartea) junto a Iñaki de la Fuente, Txupi Sanz, Txomin Badiola, José Chavete, entre otros, y el crítico de arte Xabier Saenz de Gorbea. Robáis una escultura de Oteiza. Cuéntame.

JRM- Asamblea de EAE

Yo quería tirar a la ría la escultura, pero nadie se atrevía.

Estábamos 18. ¿Nos van a meter a 18 al trullo? Que va.

PLL- ¿Cómo surgió el proyecto de robo?

JRM- Es una idea mía. Marina Abramovic, robó una pieza en un museo, "El poeta pobre". Creo que fue en Berlín o en Suiza. Entonces yo a partir de ello, le empecé a dar formas diferentes. Era todo como reivindicación contra el museo. Surgió de eso, llamé a la gente, cogí un cuaderno grande y comencé a hacer planos y esquemas allí, cómo, dónde, qué; quién tiene que estar en tal sitio, funciones de cada uno... Había gente acojonada: Lazcano, Lasa..., me parece que hasta estuvo Xabier Sainz de Gorbea.

Éramos 18, y estaba todo planeado. Íbamos todos al museo y cada uno estaba entreteniéndolo a alguien. Entonces fuimos, cogimos la escultura, la metimos en una bolsa de plástico, salimos tranquilamente con la bolsa de plástico mientras el resto de la gente seguía hablando con el resto de la gente...sí. Era una pieza de acero que hacía formas y abultaba, aunque no era muy grande. La pieza la sacó Peio Irazu, la metió en la bolsa Peio Irazu. Luego se llevó al coche de Itzi, todos por detrás cogimos taxis y les decíamos:- Taxi, siga a ese taxi; taxi, siga a ese taxi.

Y de allí fuimos todos al ayuntamiento a entregarla.

" Hemos robado esta escultura, para devolvérsela a su legítimo propietario, el pueblo. Sí, sí, sí. No al puto museo cojones."

PLL- ¿Cuándo ocurrió esto?

JRM- En el 82, 83.

PLL- ¿Cómo se titula exactamente la obra que robasteis?

JRM- No lo sé, no lo recuerdo. Es una pieza de Oteiza con aquellos espacios cóncavos, convexos, ligeramente curvada. En algunos planos tenía curvas. Era de acero corten.

El viejo todavía no había vendido al museo. El museo por aquel entonces sólo tenía una pieza, que fue la que robamos. No había ni Chillidas..., no había nada, había muy pocas cosas.

Había un par de dibujos de Chillida. Estaba la sirena grande que estuvo en Madrid colgada dentro. Había una pieza de Txomin que había comprado el museo. Había dos piezas más.

PLL- ¿Cuántas piezas tuyas tiene el museo?

JRM- Cinco. Una es mía, me la tiene que devolver el hijo puta. Sí.

Artium también tiene más. Cinco. Tienen otras tres en depósito, que hace poco querían exponer una pieza grande de 2X2, pero no..., me avisó tarde...

PLL- ¿Y por qué no has salido de aquí?

JRM- Siiii, voy a otro bar, a otro, a otro. Nunca me ha interesado.

Cuando Txomin fue a Nueva York la primera vez estaba extrañado. A Txomin le tocó un premio en Colgate y cuando fue a Nueva York fue a Disneylandia, se quedó alucinado y ya volvió. Entonces él me dijo, "Si tienes la hostia de premios en Italia, ¿por qué no te mueves?, ¿por qué no sales?". Pero paso. A mí aquí me va de puta madre. Yo no quiero ser nada especial ni hostias. Estuve un año y pico en Italia, pero un rollo más festivo y tal.

Ir a otro sitio, repites las mismas cosas. Meterme en follones y tal. Si la gente no se busca follones es porque tampoco se los buscaría aquí.

La mayoría de la gente que ha ido, ha ido a currar, a buscarse la vida, a hacer lo que sea y casi casi a poner el culo. Si te mueves te dan de hostias en todos sitios, aquí y en Nueva York.

PLL- ¿No quieres ser inmortal? Dime la verdad.

JRM- Yo creo que no. Me parece una tontería. No tengo esas ambiciones.

¿Qué es ser inmortal? ¿Que el puto sistema venga y te diga que eres algo? La historia del arte la escribe el sistema y ya está.

Tengo unas obras, de las cuales diez son cojonudas y ya está.

4.1.2. Beatriz Silva.

Bilbao, 1 de marzo de 2000.

PLL- ¿A raíz de qué comienzas con la performance?

BS- Cuando estábamos en la escuela de arte de Sarriko empezamos a rechazar lo que era la producción de objetos. Era la colocación del producto en frente pero siempre a distancia. Entonces me planteé cómo abarcar todos los sentidos o cómo asaltar al público en todos los sentidos.

Así comencé a hacer instalaciones en las que participaban el olor, el sonido etc.

Se planteó en la escuela una colectiva de protesta por la guerra del Golfo Pérsico.

Empecé a darle vueltas sobre todo a partir de la masacre, entonces lo que se me ocurría era ponerme como escalón y que la gente cuando subiera las escaleras no tuviera otro remedio que pisarme. Me parecía lo más gráfico, pero jamás me había enfrentado al público en directo, era algo a lo que tenía muchísimo miedo y de lo que pasaba amplísimamente. No pensaba en exponerme jamás de esa manera, así que tampoco lo llegué a hacer. Al final hice otra cosa.

Pero bueno a raíz de aquello le fui dando vueltas y lo que hice fue enfrentarme a salvar ese miedo.

A principios del 91 realicé mi primera performance. En el Culture Club se realizaron una serie de acciones y allí fue donde la hice.

A mí personalmente me habían pasado una cantidad de cosas muy bestias. Era como empezar de nuevo en muchos sentidos.

Mi primera acción fue “COMUNION CON LOS RESIDUOS DE LA MEMORIA”.

Se trataba de dejar el rastro de una babosa al arrastrarse, iba dejando un rostro de cristales rotos. Yo llevaba una túnica blanca y a medida que pasaba el tiempo la luz se iba haciendo más intensa y yo iba cambiando mi ropa de blanco a cuero. Hacía paradas en la espiral y me iba cambiando. Acababa en el centro de la espiral con máscara y gorro. Allí, me tiraba por encima los cristales que sobraban. Se quedaban un montoncito de cristales y en ese momento sonaba una soleá de una mujer que colaboró con La Fura: “Sola, sola, voy caminando sola...”.

El montaje de la música va variando, cuando me encuentro en el centro hay ruidos industriales muy fuertes. Entonces en ese momento yo llevo un casco de espeleóloga, lo enciendo y sólo hay esa luz. Voy paseando por la espiral y pongo fotos de mi pasado haciendo el recorrido inverso hasta llegar a una foto mía que conservaba del día de mi bautizo.

Cuando terminaba repartía a la gente los cuellos de las botellas que había roto para hacer los *cristales de la espiral*. *Se trataba de botellas que me había guardado gente conocida*.

Fue una acción muy personal y muy bestia. Para mí fue importante la recepción de la gente del barrio diciéndome: “Por fin entiendo algo”. Entonces pensé que ese era el medio.

Esta acción la repetí en Valladolid y en Holanda con variaciones.

En Holanda la realicé en 1992. El público era muy especializado y la gente sabía mucho de esto. Allí fallaron cosas como la luz y los cristales.

A media espiral me quedé sin cristales, entonces me dio un subidón increíble y grité el nombre de la persona que me tenía que haber rellenado de cristales el bidón. Más que un grito fue un alarido, empecé a meterme entre la gente buscando al señor este. Empecé a tirarme los cubos de cristal por encima. Con unas tijeras fui cortándome el pelo, regalándoselo a la gente. Todo esto lo intentaba coordinar con el ritmo de la música.

En las fotos de después aparecen personas espantadas. Cuando terminé me metí en el cuarto de baño durante media hora y estuve llorando mucho rato, fue por la presión. También tenía heridas de los cristales, pero en ese momento no las notaba.

En otras ocasiones también he tenido problemas en la performance y no he sabido salir airosa. Hay veces que crees que eres capaz de hacerlo funcionar y otras veces que no puedes.

Siempre hay cosas que te van a pasar, imprevistos. Me interesa mucho cómo se solucionan los problemas en un determinado momento con la gente que estás y el sitio en el que estás.

PLL- Está claro que lo que pretendes es comunicar ¿no?

BS- Pues sí, bueno llegar a esa conexión.

PLL- ¿Te interesa la participación del espectador?

BS- Nunca he potenciado una participación directa, pero en muchas de las acciones, de alguna manera, he repartido cosas... Hubo una en la que la gente participaba, pero era algo muy dirigido, la gente escribía pero siempre dentro de un esquema que le daba yo. Todos sabían lo que tenían que hacer, no hacían nada libremente, estaban completamente dirigidos.

Por ejemplo en Holanda la gente era muy respetuosa. Una vez acabada la acción, se acercaban a mirar las fotos y demás. En San Francisco (Bilbao) mucha gente se dedicó al saqueo o a pisotear los cristales. En Valladolid la gente se dedicó a llevarse las fotos. Yo no he intervenido en eso para nada, la gente decidía hacerlo.

PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra?, ¿En quién te has inspirado o te inspiras?

BS- Me fascinaban los austríacos. En aquel momento me resultaban fascinantes. Circulaban bulos de que no eran ciertos. Cuando lo comprobé cayó el mito.

Nos parecía increíble alguien que se hubiera suicidado en una acción, que había dado su vida en ello, un mártir de la causa. Cuando te enteras de que no es cierto, se te cae.

Sus performances sólo eran fotos muy preparadas, era exquisito hasta el detalle. El planteamiento no tenía nada que ver con lo que se creía y se contaba de él. No es que fuera ni verdad ni mentira sino que lo que contaba era esa imagen que presentaba. No eran acciones en directo.

PLL- ¿Te interesa que tu obra sea efímera? ¿Qué consideras de los restos que quedan después de las performances?

BS- Soy muy dada a guardarlo todo en general, pero quizá por esa presión del reciclaje, por eso de que a lo mejor te sirve para otra vez.

He hecho acciones en las que aparecían todas mis cosas anteriores.

Es lo único que perdura y yo no lo considero objeto artístico. En aquella exposición, "ORLANDO", se expusieron, pero como datos, no como objetos.

PLL- ¿Ensayas antes de la acción?

Hago pruebas.

Si quiero que la cámara esté en un determinado lugar, tengo que probar por dónde me voy a salir de cuadro, etc. Son cosas que necesito saber.

4.1.3. Fausto Grossi.

Bilbao, 3 de enero de 2015

Esta entrevista se realiza por escrito.

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

Patricia López Landabaso- ¿Tu definición de performance?

- Fausto Grossi- Suelo pensar en ello y hasta ahora no he encontrado respuesta más satisfactoria que es que la performance es algo tan natural como cualquier otra actividad que realizamos a lo largo de la vida.
- PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?
- FG- Para mí la idea se genera a partir de la experiencia de la vida cotidiana.
- PLL- ¿A raíz de qué comienzas con la performance?
- FG- Como he contestado anteriormente, comienzo con la performance a raíz de la experiencia de la vida cotidiana.
- PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?
- FG- Ese momento creativo me fue proporcionado de la conciencia de nuestro recorrido vital que experimentamos como humanos.
- PLL- Las acciones que usted realizó, ¿dependían del momento histórico en el que se encontraba?
- FG- Las acciones que realicé y realizo dependen de mi recorrido vital dentro del contexto político, social, histórico y psíquico en el que hago experiencia.
- PLL- ¿Cuál es su trayectoria personal dentro de las acciones?
- FG- Las acciones que realicé y realizo no tienen trayectoria. Son un proceso de experimentación en devenir.
- PLL- Necesito saber cómo comenzó, por qué, para qué.
- FG- Por necesidad vital.
- PLL- ¿Dónde trabaja y prepara sus acciones?
- FG- En principio en mi cabeza.
- PLL- Si sus acciones están más referidas al happening, al body art, a la performance, ¿dónde lo clasificaría usted?
- FG- Mis acciones no se refieren al happening, al body art, ni a la performance. Mis acciones se refieren a la acción.
- PLL- ¿Cuántas acciones ha realizado a lo largo de su trayectoria?
- FG- Muchas, pero no te sabría decir cuantas. No llevo la cuenta, quizá más de cien.
- PLL- ¿Qué grado de planificación o azar hubo en ellas?
- FG- En ellas, el grado de planificación está constituido por una idea general, y el grado de azar por la coyuntura del momento, por la situación.

- PLL- ¿Ensayas antes de ponerte delante del espectador?
- FG- Cada acción que me propongo y propongo es un ensayo en si misma.
- PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, maquetas...?
- FG- Por lo general, la visualizo mentalmente. Me la imagino. En algunos casos apunto, dibujo, hago fotos y si lo considero necesario realizo maquetas.
- PLL- Si hubiese que generar una tipología de performances, cómo las denominaría usted?
- FG- Existen muchas tipologías de performances, pero todas arrancan o se pueden reducir a lo autobiográfico en el sentido que lo que proponemos es nuestra interpretación de lo real.
- PLL- ¿Cómo caracterizarías los tipos de performances que realiza?
- FG- Más que caracterizar, definiría las performance que realizo como una interpretación personal de la realidad.
- PLL- ¿Documenta sus performances?
- FG- Antes sí, pero ahora menos. Documentar ya no es una prioridad. No consigo estar en muchas cosas. En todo caso, siempre hay gente que documenta, es cuestión de pedirle los archivos aunque pueda sonar a poco profesional.
- PLL- Si las documenta ¿Por qué lo hace si se trata de un arte que debe ser efímero?
- FG- Si la performance es efímera la vida también lo es y no documentamos siempre lo que hacemos. Por otra parte, en ocasiones me piden documentos.
- PLL- Y de nuevo, si las documenta, ¿considera que esos documentos son obras acabadas con valor expresivo en sí mismas?
- FG- Los documentos evidentemente no son la performance. Es más bien la percepción, la interpretación de quien documenta la performance. Más que hablarnos de la performance, nos hablan de la persona que documenta. Es su obra.
- PLL- Es decir, ¿la acción es un proceso de creación de otro objeto o es obra en sí misma?
- FG- En la acción, se propone una situación en la que todos participamos. La experiencia de la acción tendría que propiciar un posible gozne. Estos, la experiencia y el gozne son el objeto de la acción.
- PLL- Cuando de la acción se genera un objeto o una imagen...¿ese objeto tiene un sentido como en los dadaistas la “finalidad concreta de dar apoyo a sus acciones”?
- FG- No sé si los dadaista afirmaron ésto, no obstante, si en una acción se genera un objeto, y creo que te refieres a un objeto físico, no creo que la razón de éste sea la de apoyar la acción. El objeto es parte de la acción.
- PLL- ¿Qué tipos de problemática trata en sus acciones?
- FG- Mis acciones son autobiográficas y tratan de mi interpretación del mundo en el que vivo.

- PLL- ¿Qué antecedentes destacaría en su obra? ¿En quién se ha inspirado o se inspira?
- FG- Como antecedente destacaría la línea abierta por Marcel Duchamp.
- PLL- ¿Hay algún artista de acción en el cual crea que puede asentarse su base de trabajo?
- FG- Sin duda en Marcel Duchamp.
- PLL- ¿Cómo describiría la relación con los artistas contemporáneos más próximos a su obra?
- FG- No hago mucha vida social aunque me guste estar y relacionarme con la gente. Me veo poco con la gente próxima a mi obra.
- PLL- ¿Le interesa la intervención del público dentro de la obra?
- FG- Sí.
- PLL- ¿Busca que participe el espectador?
- FG- No.
- PLL- ¿Cuál fue la primera performance que vio en directo?
- FG- No recuerdo.
- PLL- ¿Cuándo cree que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?
- FG- Al afirmar que la performance es una de las actividades vitales del ser humano, creo que en el País Vasco se ha dado desde siempre, como en otros países.
- PLL- ¿Qué piensa de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?
- FG- El arte de acción como el arte en general sufre un empobrecimiento debido a la situación conservadora y reaccionaria que vivimos.
- PLL- Actualmente ¿quién es el artista que más se mueve en el terreno del arte de acción aquí en Euskadi?
- FG- No lo sé.
- PLL- ¿Me podría contar todo lo que sabe sobre el arte de acción en Euskadi? Inicios, por qué surgió este tipo de arte, cómo se trabajaba...
- FG- Llegué a Bilbao el siglo pasado, concretamente en el año `92. Entonces había un núcleo algo reducido pero muy activo, interesado en la acción. Gente que tenía en gran consideración la ética y la estética y por eso mismo sus propuestas eran experimentales e innovadoras y por eso, estaban comprometidas en lo social y lo político. Sus acciones se desarrollaban en bares, librerías, iglesias desconsagradas, en fiestas de Bilbao, en colaboración con los vecinos y con las asociaciones de vecinos. Se trabajaba fuera del ámbito institucional. Queríamos un arte compartido con la gente que vivía los lugares, las casas, las calles, los barrios, la ciudad...
- PLL- ¿Repite alguna vez la misma acción?

FG- La acción es un proceso de aprendizaje. Es un experimento y como tal se puede y se debe repetir si es necesario.

PLL- Si lo hace ¿se producen muchas variantes?

FG- Si el estímulo es activo, entonces se producen muchas variantes.

PLL- ¿Empaquetaría sus acciones dentro de una tipología?

FG- Si fuera una mercancía entonces sí, pero no lo es.

4.1.4. Amaia Atorrasagasti.

Espacio Philippe Pascal Arteterapia, 22 de septiembre de 2015

Duración de la entrevista: 1 hora 16 minutos.



Amaia Atorrasagasti- ... mezclan muchas cosas.

Patricia López Landabaso- Vale. Vale, entonces...

AA- ... el espacio taller, la importancia del espacio en la performance como en la vida cotidiana, en la arquitectura, el arte... o sea, todo.

Es que yo nunca me he dedicado a la performance como tal, sino que he hecho cosas respondiendo siempre a algo, a una convocatoria, a una acción, a un día internacional de no sé qué... o a un... A algo, a una propuesta. Me venían propuestas que yo cogía y daba forma mediante performances.

A veces incluía una escultura, a veces no. En fin. Una instalación... En fin, ¿no? Todo muy relacionado, en mi caso.

Yo lo más parecido a un performance, que no es un performance pero para mí ya supuso lo que es ya salir de mi obra, salir de la pieza, meterme en una situación, fue lo que hice en la peletería Luchy. Un mural con toda la fachada con sangre que se titulaba *Víctimas*. Que eran mujeres siendo devoradas por las fieras. Bueno, esa era la leyenda.

...contra la sangre... ahí no se veía nada de... Pero yo presenté el proyecto en toda la Universidad, con los bocetos, con todo... Alguien me enseñó unas fotos de todo lo que había sido la historia y, claro, eso dio lugar a una detención policial, tal... Entonces, muchas veces mis acciones acaban en eso, en una detención policial...

PLL- ¿Dónde se encuentra esa peletería?

AA- Ahora la han quitado y han puesto una tienda como de ropa interior y tal...

Estaba en la catedral. Enfrente de la catedral de Santiago.

PLL- ¿Aquí es donde haces terapia?

AA- Aquí es donde vivo, Patricia, en este escaparate. Estas cortinillas las puse al final porque hice una performance en la inauguración sobre la confidencialidad, porque es un espacio de arte-terapia, donde la obra que sale de aquí es confidencial, es producto de la terapia. Le fui poniendo papeles y al final puse unas cortinillas porque todos los papeles se te van cayendo... Y al final, viviendo aquí en invierno, con el vaho, pues... He dejado algún resto de cosas que, como tú no conoces a la gente... Y aquí está todo el material..

AA- Y luego ahí yo vivo pues detrás de esa estantería. Entonces, mi último mayor performance probablemente sea éste. Vivir en este espacio.

PLL- ¿Desde cuando vives así?

AA- Vives en la performance. Y aquí...

PLL- ¿Y eres pública absolutamente?

AA- Claro. Eres pública absolutamente. Es un sueño que yo tenía y que luego han hecho por ahí, ¿no? Meterse en un escaparate, vivir todo el rato, tal, pero... es que lo estoy haciendo. Lo estoy sintiendo, porque me está condicionando. Y por aquí no voy con un albornoz. Ni con cortinillas ni sin cortinillas. No se me ocurre, porque es que no tengo licencia para vivir aquí de vivienda. O sea, son muchas cosas.

PLL- Claro, que se te van uniendo todas unas a otras.

AA- Sí. Entonces, el performance,... pues sí. Tengo performances muy concretos, como "Contagiar, contaminar", que lo hicimos para una...con Beti. Pensado para un día internacional, que me lo pidieron los de Itzarbide, y... al final la tía se lo estuvo currando, currando y no sé hasta donde llegó con la performance. Antes de eso, Beti y yo ya nos subimos en un ring en Mazarredo, en el depósito de la Sala Recalde.

PL- En lo que era el almacén.

AA- Sí, en lo que era el almacén. Y en el ring estuvimos debatiendo sobre... Yo proponía integrar y ella proponía acumular. Y Dora Salazar, de árbitro, porque compartíamos el espacio y no nos poníamos de acuerdo el hacer algo. Queríamos hacer algo las dos juntas y dijimos... es que la conversación que estamos teniendo es mucho más interesante que cualquier obra que vayamos a hacer.

Si está todo hecho. O sea, que, bueno, luego yo... de este espacio lo primero que hice fue sobre la confidencialidad, que fue el día de la inauguración. Y luego hice otro porque yo, mi psicoanálisis me lo pago con mi obra, no con dinero.

- PLL- Vale. O sea, que a tu psicoanalista le pagas con obra...
- AA- Sí. Que quizás fue mi primera obra de arteterapia. Pagar mi psicoanálisis con obra. Y tuve que llevarle una escultura de una colección que expuse en Santander y es que me daba una pena, porque era la última que me quedaba y... Fíjate, era como una figura femenina con una cabeza que era un libro así... abierto así todo, sentada en el suelo como así, hecha con encofrado, con varilla de encofrado de hierro y abajo unos conos de plomo para que se sujetara. Yo le llamaba Rita. Y me colgué la cámara de video, porque claro, nadie me grababa, tampoco quería yo hacer un rollo ahí... Yo, con las grabaciones y todo eso, no he tenido mucho cuidado...
- Y yo, con la cámara colgando, la escultura al hombro cogiendo un taxi... Que no, que no meta la escultura ahí en el capó... que la pobre, si es como una persona, ¿no la ve?, y tal... Y bueno, hay un video por ahí, así como, pues eso, con el taxista flipando y tal... hasta que llegamos a la consulta del psicoanalista.
- PLL- O sea, que fuiste con la escultura desde el taller hasta el psicoanalista.
- PLL- ¿Desde qué año llevas aquí?
- AA- ¿Eh? Desde el año... Pues si te digo que no quiero ni pensar en las fechas... Es que, igual no me crees, pero es que el otro día, igual también... No sé. Tengo un poco de caos, de todas maneras en este mundillo, ¿eh? porque venía... no tenía que haber estado aquí... Tenía que haberme ido ya y al final no me he podido ir y me ha pillado todo como empantanado. O sea, sin haberme organizado para estar aquí, ¿sabes? Luego, hago muchas cosas de reivindicación un poco política y tal, me gusta.
- PLL- ¿Todo esto no lo tienes recogido en ningún sitio?
- AA- En el 2008, no.
- PLL- ¿En el 2008 entraste aquí?
- AA- Abro el espacio Philippe-Pascal. El espacio Philippe-Pascal, era el taller de mi pareja. Pascal. Murió.
- Murió y yo me quedé con el taller y lo convertí en espacio. Era un taller cerrado de puertas adentro para trabajar. Yo le puse todo el escaparate transparente, un poco lo que ves, pero vamos, que toda la infraestructura, todo eso pues era obra de él.
- AA- El pez, la barra, que ahora la va a pintar Manuel Ezquerro, porque aquí, bueno, tenía todo... mi colección de obras de arte. Y la llevé al caserío. Fausto hizo performance, Ramón hizo performances... Porque luego está cómo consigues la obra de cada artista. Pues a uno igual si tienes dinero, se la puedes comprar. A otro le intercambias por una obra tuya. A otro le haces un favor de yo qué sé de qué. Y entonces ya te debe como un favor,... jo, pues dame un cuadro, o dame una escultura o tal. Y este es el fondo de espacio, lo llamé, porque lo vacié todo y ahora lo ves todo vacío menos esto, que es del Bosco vasco. Es un collage con fotos que ha hecho mías, del caserío... Luego la historia de la armadura, también en la Safi Galeri me hice una armadura con latas de conserva...
- PLL- A ver. Vamos por partes, porque luego si no para mí es muy complicado. Entonces... ¿todo comienza con la Safi Galeri en tu caso?
- AA- No. En mi caso empieza con la peletería.

- PLL- En la Facultad.
- AA- Sí, en primero.
- PLL. ¿En qué curso estabas? ¿En primero de carrera?
- AA- En primero, sí.
- PLL- En primero ya empiezas con lo de la peletería Luchy, que haces una instalación...
- AA- Sí. Y haciendo más cosas en Barrencalle, pero que ni cogí fotos ni nada, como Barrencalle estaba en obras, cogimos unos sacos de champiñones, estuvimos plantando champiñones por toda la zanja... Pero es que de todas esas cosas no hay nada, ni una foto.
- PLL- Por eso. Es que necesito que me lo cuentes tú, porque de las performances muy poca gente documenta. Bueno, ahora cada vez más, pero...
- AA- Cada vez más. Antes tampoco había los medios que hay ahora. Entonces, bueno, el que tenía una cámara buena era capitán general.
- PLL- Así es. Entonces... Tú hiciste lo de los champiñones ¿por dónde?, ¿en Barrencalle también?
- AA- Sí, cuando estuvo en obras Barrencalle.
- PLL- Y entonces plantaste champiñones. ¿Con quién plantaste champiñones por allí?
- AA- Es que no me acuerdo, porque yo lo de la peletería y todas estas cosas las hacía con gente de la calle.
- Además, se podrá consultar en qué año fue lo de los champiñones porque Barrencalle estaba abierto en canal. Después de las inundaciones, todo eso, tuvieron que abrir la calle en canal, de lado a lado.
- Pues sería de lo primero que realicé en performance.
- PLL- Luego, la peletería Luchy. Y lo de la peletería, ¿qué era?, ¿chorretones de sangre con pieles o...?
- AA- No, no. La peletería, claro, estaba cerrada, estaba todo el escaparate y luego el resto, si lo ves todavía, es de mármol. Y... y fue pues eso, un mural... lo que pasa es que, claro, la sangre chorreaba.
- PLL- Un mural con sangre chorreando. ¿Pero, era sangre de verdad?
- AA- Y tuvo que ser rápido porque es que luego nos persiguió la policía, porque el casco viejo era cuestión de ir rápido.
- PLL- Ya, pero ¿era sangre de verdad?
- AA- Sí. Comprada en el matadero. Bidones de sangre.
- PLL- Vale. O sea, que tiraste los bidones sobre la pared.

- AA- No, no. Yo me subí con una escalera y pintaba con todo el brazo, con todo mi cuerpo. Y haciéndolo todo muy rápidamente, pues porque venía la policía. Y vino la policía.
- PL- Vale. Entonces os tuvisteis que largar.
- AA- Entonces, lo ensucié todo y estuvimos corriendo por entre los cantones. Íbamos con la escalera y los baldes y claro, el coche de los maderos no se podía meter por los cantones. Nos veían pasar a Eder y a mí... (risas)
- Muy, muy divertida, sí. Luego el juez ya nos dijo, que desde luego no era nada original. Que eso ya lo había hecho Pollock y tal... Ya nos hundió en la miseria.
- PLL- De todas formas, la comparación del juez tampoco fue muy oportuna.
- AA- ...muy oportuna. No, porque yo la referencia que decía que tenía era la de los... estos... los austriacos estos que hacían cosas con los mataderos y tal, pero Pollock... Pues no. No le relacionaba... No. Pollock no creo, Lo decía pues como para hundirnos, ¿no sabes? Para que veáis que yo...controlo de arte más que vosotros.
- PLL- Y eso... ¿Os llevaron a la cárcel, o algo, o no...?
- AA- No, no. Pues le enseñamos el proyecto a las de la peletería. Yo fui, hablé con ellas, les enseñé que quería hacer un proyecto de Bellas Aretes, tal y cual y sólo tuvimos que pagar la limpieza de ... la limpieza del escaparate. Ni siquiera nos pusieron... O sea, nos quitaron la denuncia.
- Y el juez por eso se pronunció así. O sea... ¿sabes? Vaya morro que tenéis, tal... Que estas señoras, encima han quitado...
- AA- ¿Quién es Eder?
- AA- Era un amigo mío de aquella época, que estaba siempre...
- PLL- Para anotarlo.
- AA- Sí, sí. Era un amigo mío de aquella época que andaba mogollón conmigo y que mis ideas le gustaban y se dejaba seducir, aunque luego acababa llorando cuando me detenían y tal, pero...
- PLL- Vale. Luego ¿qué más has hecho?
- AA- Si, bueno... Aquí, en Bilbao...
- PLL- ¿Cómo llegas a Arteterapia?
- AA- Pues... mira, porque trajeron a España, por fin, el postgrado de arteterapia. Yo quería, hacerlo, ya tenía todos los papeles para ir a Londres, pero mi madre se puso enferma. Me quedé y ya al año siguiente la trajeron. Yo soy de la segunda promoción. Fue una manera de cerrar mi círculo entre el arte y la terapia. Yo, desde primero de Bellas Artes, me planteaba para qué sirve el arte. ¿Realmente sirve para algo? ¿Para las personas, aparte de para el ego del artista? Quiero decir... que si sirve de algo, ¿no? Aparte de lo que es puro... Y sí, me di cuenta de que servía para curar. O sea, para curar muchas situaciones, para curar muchas personas, resolver muchos conflictos... Podía servir para tantas cosas... La salida creativa o artística, ¿no? Inexplicable, un poco, pero que al final

va cogiendo su camino y su forma. También estuve trabajando en terapia, también me metí en psicoanálisis, y ya desde ahí hice en Barcelona los tres años de Arterapia.

PLL- Y la carrera de Bellas Artes ¿la dejaste?

AA- Yo Bellas Artes lo hice a saltos, porque, de repente, me iba a Berlín y me quedaba en Berlín. Y le llamaba a mi amigo...

PLL- ¿Tú fuiste con Bada (José Ramón Bañales) y estos a Berlín?

AA- Yo fui antes.

PLL- ¿Ah, sí?

AA- Con Detritus.

PLL- Vale. Ya voy hilvanando como va esto, Vale. O sea, que tú fuiste con Detritus y ...18:49... ¿Sólo los dos fuisteis a Berlín?

AA- Sí. Sí.

PLL- Detritus estaba loco por ti en esa época. Es que me han contado muchas cosas.

AA- Y yo también estaba loca por él (risas). Era mutuo. Estábamos los dos como...

PLL- Para construir la historia bien luego, porque si no... Vale. Entonces, os fuisteis vosotros y entonces fue cuando Bada fue porque vosotros le contasteis .

AA- Sí, y claro, fueron Bada, Berto... y no sé si fue Jorge o quién más fue.

Fueron ahí toda la banda de la Safi Galeri.

Sí. Que ... se lo corregí a un colega... que... no, porque claro, primero fuimos nosotros. No, no, si yo me acuerdo perfectamente de cuando volvimos, como les despedimos a Bada y a todos con la mochila en Donosti: bueno, tranquilos, tenéis que ir aquí, allá... a la calle no sé qué, con todas las direcciones, Bada con la gorra. Sí, me acuerdo perfectamente.

Hubo poco tiempo de diferencia. La pena que no coincidimos. Siempre nos quedará eso de...

PLL- ¿Cuánto tiempo estuvisteis en Berlín vosotros?

AA- Pues yo con Detrus no sé el tiempo que estuve. Meses. No llegó a un año. Entonces el tiempo era como más denso que ahora.

PLL- Ya. Y entonces, allí visteis acciones y movidas de estas.

AA- Sí.

PLL- ¿Esto fue anterior o posterior a tus performance de la peletería y de los champiñones de Barrencalle?

AA- Posterior.

- PLL- ¿Posterior a esas performances te fuiste a Berlín?
- AA- Sí.
- PLL- Y ya venías encaminadísima. O sea, ¿tú ya eras anterior a todo?
- AA- Pues parece ser.
- PLL- Vale. Fuisteis a Berlín... ¿En Berlín hicisteis alguna performance o algo?
- AA- No. Hombre... En Berlín lo que hicimos Detritus y yo fue pintar.
- PLL- Vale.
- AA- Ahora, Detritus es que es un performance en sí mismo. Detritus es un performance andante. Lo lleva todo muy...
- PLL- Vuelves de Berlín y en poquísimos tiempo Bada y esto se van con la información que les disteis, ¿y continuas haciendo acciones, o estás en arteterapia, o...?
- AA- No. Tengo que seguir con la carrera. Sigo con la carrera universitaria durante un tiempo y luego me voy a Lanzarote, de vacaciones, y me quedo allí un año. Ni me matriculo en Bellas Artes, ni nada. Digo: bah, me quedo aquí, un pause en blanco y negro, en Lanzarote
- PLL- Hombre, en blanco y negro exactamente en Lanzarote no sería.
- AA- Sí. Lanzarote es blanco y negro. Para mí en aquella época. Con la tierra volcánica y...¿sabes? Para mí era perfecto, porque ya había perdido hasta el color.
- Solamente hacía cosas en blanco y negro, ya... Porque estaba ya... sintetizando, ya escuchimizada.
- PLL- ¿Y te quedaste allí? ¿Hiciste algo en Lanzarote?
- AA- Sí, hice bastantes cosas en Lanzarote, pero allí se quedaron. Sobre todo pintura, y luego la vendía, la intercambiaba, o tal... Hice bastante.
- PLL- Vale. Y luego ¿vuelves otra vez a Bilbao?
- AA- Y creamos un espacio, también, donde vivía Cesar Manrique.
- PLL- Y, ¿cómo se llamaba el espacio?
- AA- Espacio A.
- PLL- ¿Espacio A? Vale. Y allí, en el Espacio A, ¿qué se hacía?
- AA- Sobre todo se llevó escultura, porque yo tenía una chica que hacía escultura, de Barcelona, y hacía... Yo le hacía mucho de comercial. O sea, le vendía piezas y tal, y hacía cerámica. Y ¿cómo se llamaba...?
- PLL- Y, ¿qué te fuiste? ¿Sola a la aventura?

AA- No. Me invitó un amigo. Yo tenía Historia del Arte de cuarto. Y fui a estudiar , con los apuntes. Me fascinó completamente la isla.

Y dije, me quedo aquí tranquila, y desconecto de Bilbao, de todo y a ver. Y veía posibilidades, pues eso, de buscarme la vida y tal un poco con lo mío, y me quedé un año.

PLL- Vale. Y luego, ya, volviste a Bilbao.

AA- Sí. Terminé la carrera. Porque ya por cabezonería. Acabé la carrera un poco por... por acabarla, ¿no?.

PLL- Y entonces al volver ¿cómo seguía todo?, ¿igual?, ¿había variado el mundo de la performance en Bilbao?

AA- No me enteré de mucho porque estuve dos años y pico así desconectada, haciendo terapia a tope, que es luego en lo que trabajé, como terapeuta de toxicomanías... y desembarqué realmente en Bilbao ... pues te voy a decir... Contando lo de Lanzarote, que fue todo seguido, fue un impasse de tres años y medio que desconecté completamente de Bilbao, y me lo encontré completamente diferente. Porque ya había pasado lo de la Safi Galeri. Porque la Safi Galeri acabó realmente cuando yo ya estaba en Lanzarote.

Y luego estaban las Chamas...

Por las Chamas pasé pero de paso. O sea, porque no me quería meter. Fue después de todo este proceso que te digo a Lanzarote..., venir..., parón existencial de la pera, o sea...Y allí estaban las Chamas y ahí estaba toda la gente, Beti, a Detritus también le vi allí... Bada estaba allí... Estaba, pues toda la peña allí concentrada.

PLL- ¿Y tú allí empiezas a hacer algo, volviste a reactivarte en el mundo de la acción?

AA- Pues allí se quedó una escultura mía. Era como una cubeta con la silueta de mi pareja en ese momento, de Alex, con todo el cuerpo fotocopiado, cubierto con poliéster y la cubeta llena de agua. Entonces, pues se iba oxidando e iba cayendo el óxido encima de la fotocopia del cuerpo desnudo de Alex.

PLL- ¿Alex es el de éste..., de Espacio?

AA- No. Ese es otro.

Acabando este proceso de tiempo es cuando hice una obra muy importante para mí. La de la armadura. Esta pieza sí fue muy importante para mí. Porque además me suspendieron... me suspendieron con la pieza esta.

Fue para mí un hito en mí... Sí, sí. Me suspendieron Lasa y Garraza.

Sí, sí. Y luego Lasa me pidió disculpas en clase, porque no habían entendido mí...



Yo ahí matándome, que necesitaba una armadura, que necesitaba una armadura, transportando latas de conserva de restaurantes, de todas partes. Siempre con unas bolsas de latas de... Me hago la armadura, me la pongo, tal, no sé qué... y me pengan...

Me quería morir, tía, me quería morir. Casi me muero. Casi me muero. No me lo podía creer. Además, todo lo que curré ese año, porque iba con escritos, con fotocopias, empapelada la pared donde iba la armadura ahí colocada, el copón... Bueno, hay una declaración de... de... Vamos, un trabajo más coherente que el carajo, no es por nada, ¿eh?

Me la puse en la Uni. Era una armadura que hice a mi medida, porque yo necesitaba una armadura, desde cursos anteriores, que lo había comentado con Bados y con Badiola y yo necesitaba hacerme una armadura, si me podían ayudar y no te decían ni sí ni no. Todo lo contrario. A estos los sacabas de Oteiza y tal y aquello era un sinvivir. O sea, te veían por ahí deambulando, que no estabas nada controlada y me imagino que para ellos sería pánico total.

Y me iba, claro que me iba. ¿No me iba a ir? Qué coñazo. Qué mal recuerdo tengo de la Uni, dios mío.

PLL- ¿Y luego la utilizaste para exponerla en la Safi?

AA- Sí. Y allí se quedó, en la Safi. Luego, la armadura, según me iban contando, iba deambulando de un sitio a otro. Estuvo en distintas casas, al final solo quedaba la cabeza y, bueno... La historia de la armadura nunca la sabré. Sé parte de ella, pero... la armadura continuó por ahí.

Moviéndose. Se la llevaba la gente de un caserío a otro. Eso me encantó, porque la armadura dio más guerra que... Y fíjate. Cateada... y dio más guerra que la hostia. Y todavía hoy hay gente que se acuerda de la armadura. Como hay gente que todavía se acuerda mogollón de la movida de la peletería, porque claro, al principio pensaron que era un atentado... Se montó un Cristo de puta madre, todo lleno de sangre... Que era cuando ETA estaba matando a saco Paco y...

PLL- Bueno. Y después de la armadura...

AA- Después de la armadura es cuando estuve en Lanzarote y en el proceso terapéutico mío, personal, y ahí paré todo. Pinté, pinté. Seguí pintando.

Me ayudó a recuperarme. Y otros cuadros, que también han desaparecido en combate, pero desde luego hay claros sospechosos de quién ha podido llevárselos. No se han ido solos con dos patas. O sea, que en algún sitio están esos cuadros. Hombre, si estaban en un sitio más cerrado que cerrado. Los tiene alguien en su casa. O en su camarote, pero...

Mira, otra cosa también particular. En *Prometeo encadenado* de Morquillas, presenté una bandeja de titanio con una tarta que era como una maqueta del Guggenheim. Y se la comieron. Morquillas todavía guarda la bandeja.

PLL- Eso, ¿cuándo fue? ¿En qué año fue, más o menos?

AA- Eso fue justo en la inauguración del Guggenheim, Morquillas inauguró *Prometeo encadenado*. Era una colectiva, que estábamos pues mogollón de...

PLL- ¿En dónde? ¿En Vanguardia?

AA- No. En una sala que... que abrió él con Itzi.

PLL- Ah, en Arsenal.

AA- En Arsenal. Mira, me estoy acordando ahora, fíjate.

PLL- Y, a partir de ahí, ¿qué más cosas?

AA- Yo estuve trabajando como terapeuta de campo casi nueve años, en Cantabria. Pues todo esto lo hice estando en Cantabria. Expuse en Cantabria en varias galerías, escultura, ... Empecé a trabajar con otros materiales también. Yo seguía empeñada con lo de arteterapia, que tenía que haber, tenía que haber... Y sí, ya estaba floreciendo en Europa. Si es que tengo los papeles en mi caserío, de recuerdo todavía. Porque yo ya dejé aquel trabajo,... lo dejé con Alex, ...

Mi madre ya estaba muy... muy mal. Y sí, efectivamente, mi madre murió.

Es que mi madre ha sido... O sea, yo, en Arreche, hace poco, presenté un libro en Bilbao de su detención en Intxaurreondo... y es que se acuerda de mi madre... O sea... Mi madre era tremenda. Es que yo me llevaba a toda la peña, Biafra, a todos estos... Me los llevaba a casa y hacía unas tortillas de patata y un café... y ¡venga!. Era así. Era... Le encantaba a la gente..., que iría la gente a casa, que le contaría historias... Chefe.

PLL- ¿Chefe, se llamaba?

AA- Chefe le llamábamos. Se llamaba Rosario. Chefe era mucha Chefe.

AA- Una campeona. Con Beti te partes la caja, acordándonos de las cosas que decía mi madre. Cuando llegábamos a las tantas de la mañana, después de haber cerrado todos los bares del casco viejo, sacaba el puchero, un café... sacaba el paquete de tabaco, todas a fumar en la cocina... Y luego ya, haciendo arteterapia es cuando hicimos, o por las cercanías, es cuando hicimos Beti y yo lo del combate, con las tablas de Kavakov que me cargué yo. Había expuesto Kavakov unas cosas hechas con tablas de pino y yo llegué allí al almacén con mi amigo Isaac... Yo siempre con amigos y colaboradores. Ahí con la rotaflex cortando y tal... Y nos dijeron: podéis hacer lo que queráis. Ah, pues...

Llevábamos un ritmo de puta madre. Llega la Carmen... ¡Aaahhhh! ¡Las tablas de Kavakov! Y yo, que no sabía ni quién era Kavakov, tía, te lo juro...

... Bah. Ya te traeré yo. Si son de pinos insignis, de Cebeiro. Ya te traeré, digo, iguales y tal. ¡Aaahhh! Se fue histérica. Histérica. No sé qué habrá sido de ella, pobre mujer. Le metimos un susto de muerte. (Risas)

PLL- O sea, que con eso hicisteis el ring.

AA- El ring. Con las tablas de Kavakov.

PLL- Madre mía. Sí, eso lo he visto en casa de Beti, ella tiene guardado el recorte del periódico, y tal, que saliais tú y Beti, y todo el mundo: ¡pero pegaos!

AA- Sí. ¡Sangre, sangre...! Y ella: pues no.

PLL- Ya. Bueno. Y entonces, eso ya va un poco más allá. Después de eso, ¿haces alguna otra performance?

AA- A ver... Así como para decir la siguiente performance... Porque sí que hago cosas. Jo.

PLL- Yo sé que es difícil.

AA- Luego sí que a mi vuelta de Cantabria, hice una instalación en Abisal, que también ha sido muy importante en mí y para mí, que es arteterapéutica: “*Déjame soñar con vacío*”, que era con este sillón en el salón, te ponías unos cascos, veías el monitor... con el sillón de espaldas... y ponía detrás: Jugar con vacío. En la entrada: *Déjame soñar con vacío*. Y eso, ... Bueno, lo más alucinante de esa historia ... Bueno, yo estaba redactando un poema: *Déjame soñar con vacío* y tal. Bueno, tengo por ahí la cinta. Lo más alucinante es que el anuncio de Abisal de mi exposición fue la última, y estuvo en el Correo Español del Pueblo Vasco hasta que tuve que, personalmente, por favor, que esta exposi... Porque me decía la gente: oye, he ido a ver la exposición y está cerrado. Claro. Habían cerrado la galería, incluso por el verano y todo. Y... jo. Tuve que ir yo.

PLL- Eso, ¿sobre qué año fue? ¿Te acuerdas?

AA- Eso... Eso fue... Pues no. No me acuerdo. Pero te lo puedo mirar. Es que fue lo más alucinante de todo. Para mí esas cosas son...como la magia del asunto. Inexplicable y descontrolada. Cuando ya la obra funciona por sí misma, que ya tú eres lo de menos, en un momento dado. Eres lo de menos. Mira... Sí. *Déjame soñar con vacío*. Mira, con esto me oriento un poco. Porque sí, también había hecho *El cepo*, que ahí estuvo todo el mundo metido, en el 93. Y *Déjame soñar con vacío*, en el 2000.

PLL- En el 93, ¿qué es lo de *El Cepo*?

AA- *El cepo* era un cuadro que se salía del marco y se convertía en una escultura.

PLL- Aaahhh.

AA- Y estaba todo pintado, ¿no? Entonces, se sujetaba él solo y tenía un agujero para meter la cabeza y dos agujeros para meter las manos, y salías como... Y ahí está..., bueno, mogollón de gente: Ana Laura Aláez..., mogollón de gente metida en “*El cepo*”.

Luego estuve en Francia. Un año. Del 2007 al 2008, cuidando de Phillipe en una clínica para enfermos terminales. Sí, y viviendo allí dentro, en la parte de los familiares. Y estuve... ocho meses, exactamente. Estuve cuatro meses aquí en Basurto y luego allí. Y allí sí que tenía mi instalación permanente en el cuarto de Philippe. Estaba todo forrado con mis cuadros, mis dibujos, mis cosas... Estaba todo. Hasta por encima de su cama. Todo, todo. Tengo toda la obra que me queda de esa... de esa época, la tengo guardada, menos algunas cosas que he regalado. Ese fue mi proceso de... bueno, la primera parte del proceso de... Luego vino el duelo, ¿no? Luego ya el duelo es aquí, creando este espacio, viviendo el espacio... y haciendo, pues eso... Lo siguiente que hice fue, en el 2013, *La noche blanca. Cuéntame tus sueños*, la noche blanca de San Francisco.

PLL- ¿Qué era?

AA- Es en dos espacios. En la plaza, debajo de un árbol, la gente escribía sus sueños y los íbamos colgando en el árbol. Y luego, en un puticlub de Cortes, Manhattan, hice unas ventanillas como las de los funcionarios antiguas, con cartón, así en postes, y la gente que iba entrando y saliendo y tal, en unos cuadernos iban escribiendo... Oye, ¿quieres contarme tus sueños? Y las prostitutas, la gente que vino, y tal... dentro del circuito de la noche blanca que se hace en San Francisco.

PLL- ¿Y qué fue de eso? ¿Esos escritos ya no los tienes?

AA- No. Sí, los cuadernos, sí. Los cuadernos los tengo guardados. Lo que no tengo es fotos de aquella noche porque se perdieron todas.

PLL- Bueno. ¿Y eso en qué año fue? ¿Me has dicho en el dos mil...?

AA- Eso ha sido... Eso ha sido la noche blanca en el dos mil trece.

PLL- Vale. O sea, no hace mucho ya. ¿Y sigue habiendo la noche blanca?

AA- Sigue habiendo la noche blanca, porque luego me invitaron a otra noche blanca, la de 2014, o la de 2015, no sé cuándo. Me invitaron y no hice nada. Estaba yo en dique seco.

Y luego... No hice. Estaba en dique seco. O sea, de esto que no te apetece exponerte a la gente...

Yo, ya ves, he tenido años enteros que... que estaba en orsay. O sea, en otra historia o en terapia o en Chichicastenango, o sea...

Pues es lo que te digo, que siempre... Que siempre un poco lo que he hecho más como performance performance, entendido como performance, ha sido para cosas que me han propuesto. Cómo no voy a hacer yo... o sea, de replicante como iba, no sé si te acordarás, habrás visto "Blade runner"... y cómo no... cómo no voy a hacer yo algo para la inauguración de Sarean, por favor. Si es que hemos vivido Sarean. Lo hemos vivido, pero... pero con sangre, sudor y lágrimas. O sea, la gente que ha pasado por allí, la cantidad de veces que hemos estado allí de todas las maneras comiendo, bebiendo, viendo conciertos, exponiendo, colgando cuadros, descolgando cuadros... Por favor. ¿Cómo no voy a hacer...? Pues encantada. Con todo el amor. Y eso es lo último, último.

¿Cómo se titulaba? Le mandé a Txema Aguiriano un dibujo con rotulador que utilizó. Todo del proceso... Y le dije: bah. Lo importante es proceso, proceso. Más importante

que el resultado, para mí siempre, es el proceso. Cómo se preparan las cosas, el espacio que ocupas... Todo eso es importante. *Déjame un trozo de tu piel* ese es el título.

PLL- ¿De dónde salió esa performance?

AA- Golpe de corazón. Golpe de corazón, por todo lo que significaba Sarea para mí. Por lo que ha significado Sarean para mí. Era un sitio siempre...

PLL- ¿A cuánta gente, o así, apuntarías encima, con el rotulador?

AA- Pues... Me esperaba más, pero yo todavía me tenía que haber quedado más tiempo para eso. Sin embargo, para mí, era una carga emocional también muy fuerte. Es que escribir cuarenta personas..., igual menos, ¿no?

Y, además, era un poco evidenciarme ¿no?, salir de replicante, ¿no? O sea...

Amaia está viva, y está activa. O sea, que... Es como ponerme ya en la evidencia total de que sí, efectivamente, blanco y en botella es leche y tal. Señoras y señores, profesores de la Uni, etc. etc. ¿No sabes? O sea, pues sí. Desde los veinte años. Y... Pues es muy duro, sí señor. Es durísimo. Aquí está.

AA- Morquillas ya sabes que ha hecho un performance muy importante, en Vanguardia.

PLL- Sí, sí.

AA- Su propio funeral. Habrás hablado, ¿no?...

PLL- Sí, sí.

AA- O sea, es que es... Vamos, que Morqui no es de performances, y ha hecho su propio funeral. O sea, es la cosa... Es muy cañero. Cañerísimo. Me ha dicho que va a hacer aquí unas jornadas sobre arte político y estoy como rezando, a ver si ... se anima y tal. No, ahora tengo un juicio...

PLL- Bueno. Te voy a preguntar algunas cosas que tengo aquí. Ah, otra cosa. La performance de.. de la peletería esta, ¿qué fue? ¿Te pidieron una obra para alguna asignatura de la facultad e hiciste eso, o lo hiciste porque sí?

AA- No. Lo hice porque quise y luego lo presenté.

PLL- Vale. ¿En qué año empezaste la carrera?

AA- En el.. A ver... Uy, en qué año empecé la carrera. Tengo aquí cuándo la acabé. A ver...

PLL- Claro, pero tienes que quitarte años que estuviste fuera.

AA- Claro. Tengo que... No, pues cuando hice la primera exposición, en la calle Ronda, de las fiestas de Bilbao, en el 86.

PLL- En el 86.

AA- ¿Morquillas el primer performer?

PLL- ¿Antes del 86 hizo Beti la suya en...?

- AA- Ah, no sé. Pero es que yo, por ejemplo, lo de la peletería...
- PLL- Porque la Safi no estaba, por ejemplo, cuando hiciste lo de la peletería.
- AA- No, no.
- PLL- Tú eres anterior a Beti.
- AA- Pero es que yo, lo de la peletería nunca he sabido cómo denominarlo, si performance o qué.
- PLL- Yo considero que sí.
- AA- Hombre, es que no te lo pierdas. ¿Sabes cómo fue lo de la sangre? Porque mi madre era cocinera y le dije que iba a hacer un trabajo para la Universidad con sangre, para pintar como los hombres primitivos y a la pobre mujer le dije: no, es para todos, ya que puedes conseguir tú la sangre..., es para todos. Y me consiguió dos bidones de sangre... y luego... y luego, claro, la mujer flipó cuando se enteró de toda la movida... Además, mi madre siempre decía: ¿otro tanto?
- PLL- ¿Hay algún grado de planificación cuando vas a hacer una performance? ¿O vas y... lo das?
- AA- Yo soy más bien... más bien impulsiva, pero sí que... si que tengo en cuenta el espacio, ¿no?, lo que te he dicho antes del... Sobre todo... busco, para ser honesta, busco... una satisfacción personal de que yo ya he comunicado, yo ya he dicho, yo ya he hecho, yo ya he... O sea, ahí ha quedado, ¿me entiendes? De alguna manera. Y yo ya me desentiendo. Y ahí hay una parte importante de... sí, como de expulsión..., de... Al final siempre tienes que preparar algo.
- Pues yo, para hacer *Déjame un trozo de tu piel*, tuve que comprar pinturas de cara y rotuladores. Nada más. Cuanto más mínimo es, me parece a mí que es mejor. Menos escenografiado.
- PLL- ¿Una definición de performance que me pudieras dar ahora?
- AA- Atención al momento.
- PLL- Si hubiese que generar una tipología para el tipo de performances que has realizado tú, ¿qué nombre le darías?
- AA- Madre mía. Pues no lo sé.
- No sé, la verdad. Prefiero que ese trabajo lo hagan otros. O sea, confío más en el criterio de un observador objetivo, en ese aspecto.
- PLL- Vale. No documentas nada, eres un pequeño desastre.
- AA- Sí. Con esto, sí.
- PLL- Las acciones que realizas ¿son un proceso para generar un proceso artístico? ¿O no?
- AA- No. No siempre. Alguna vez, sí, ¿eh?
- PLL- Y ese objeto ¿funciona sin la performance?

AA- Sí, cuando...

PLL- Y la performance sin el objeto, lógicamente.

AA- Sí, sí. Sí. Por ejemplo en *Medicación para todos, otro día internacional del SIDA*, hice un mapa de África con botes de medicación, que se quedó puesto en el Arenal, y en *Déjame soñar con vacío*, desde luego había sido el proyecto del piso que compré en Santander llevado a este sillón y un monitor y un poema. Pero había sido crear todo un espacio de una reforma de una casa que iba a ser mi casa, que al final estuve durante toda la obra... me curré toda la casa, todo el espacio, que eso lo he hecho siempre. Cuando he ido aquí, pumba, me he currado un espacio, cuando he ido allá, pumba, me he currado... Ya en trabajar el espacio ya gasto completamente la energía. Es que eso sí que me parece importante, lo de la creación de espacios, y que son espacios siempre tan íntimos que luego no los puedes sacar, pero ahí se genera siempre un proceso como de... además, siempre con esa idea de reinicio, de naufragio, de reconstrucción, de vuelta a empezar. Y siempre con esa sensación...

PLL- ¿Lo has hecho muchas veces?

AA- Sí. En Lanzarote, en Berlín, Holanda, en Donosti, en Bilbao, en... Barcelona, en... Bueno, aquí ahora, que todavía me queda y le he pegado varias vueltas a este espacio. espera las vueltas que le he pegado. Y esta plaza, ¿eh?, que me la he currado.

La rampa de acceso para minusválidos, los arbolitos nuevos, las luces... Todo me lo he currado.

PLL- ¿Algún tipo de problemática que trates continuamente, de alguna forma, en tus performances?

AA- Hombre, pues sí. Hay temas que salen. El tema del SIDA, desde los años 80 lo vengo trabajando pues porque ha sido un tema muy fuerte. Ha sido para mí como vivir una guerra. Se ha muerto cantidad de gente.

El tema de la muerte también es recurrente en mi obra. De una manera más o menos simbólica, ¿no? Y luego es que he hecho muchas acciones, digamos, que no he metido en el mundo del arte pero que han acabado en... pues eso, lo que te decía al principio, en comisaría o... o en problemas. Y claro, de esas acciones algún día podré hablar... con más libertad. He hecho esculturas... Bueno, muchas cosas.

PLL- ¿Antecedentes destacables en tu obra?

AA- En el arte de acción, no creas que tenía yo grandes influencias...

No tenía yo grandes referencias. A mí lo que más me ha llamado siempre poderosamente la atención son las acciones de calle. Por ejemplo, lo de la sangre venía de eso, probablemente. O sea... las ganas de actuar en la calle, que lo vea la gente de la calle.

Y que no sea tampoco... o sea, el espacio público, o sea, la calle, es otro espacio importante también a conquistar. Y ese público que pasa por ahí, lo ve y se hace su... como ahora, no sé. La gente que pase por la calle o que viene por la calle a pasear al perro nos está viendo, o la vecina de enfrente y... dirá: y estas, que estarán haciendo o de qué estarán hablando, o... Por eso quitan las cortinas...

... para que tú también te sientas un poco expuesta. Aunque tú, claro, vas y vienes y te da lo mismo, como si estarías en la terraza... de un bar de...

PLL- Ay, no, pero eso depende de la persona, ¿no? Yo creo que depende. A mí no me impor... Yo también soy un poco... exhibicionista, o sea que todo eso no me... no me afecta mucho, pero supongo que también cada uno lleva su cosita dentro.

AA- Sí. Luego, es todo como una contradicción, porque soy superagorafóbica, ¿no?

PLL- ¿Sí?

AA- Luego, no puedo ir a cantidad de sitios porque hay mucha gente, porque tal, y... Depende de cómo esté... O sea, que ese es otro rollo mío, la agorafobia muy fuerte, también.

Entonces, esto es todo como una presión que yo me impongo a mí misma, este... entre lo público, lo privado... También es todo muy simbólico, muy metafórico.

PLL- ¿Cómo describes la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra?

AA- Creo que hay muy poca comunicación. Creo que hay mucho ego y creo que eso es una pobreza... Pobreza, pobreza, pobreza, pobreza...

PLL- ¿Tú crees que eso es lo que ocurre en Euskadi?

AA- Creo que eso es lo que está ocurriendo en Euskadi. Nos estamos empobreciendo a una velocidad de espanto. De espanto. Y ya llevamos años empobreciéndonos, desde antes de que yo entrara en Bellas Artes. Ya aquello ya, Bellas Artes, para mí fue desolador. Lo acabé pues porque lo acabé. Mucho también... le agradezco a Bellas Artes la gente que he conocido pasando por la Uni, entre que yo iba y venía de cada sitio, de cada historia que me pasaba, a cual más chiripitifláutica, ¿sabes?. Pero es lo único que he sacado de la Universidad. Pero.. pero me parece que la situación actual es deplorable, decadente, triste, estamos incomunicados...

PLL- ¿Por qué? ¿Por qué ocurre eso en Euskadi?

AA- Hay como... Si te fijas, en Euskadi hay como dos partes muy diferenciadas. Yo.. Creo ahora, como si me pondría desde fuera. Es la oficial y la no oficial. Están los oficiales...

PLL- ¿Cuáles son?

AA- Pues los de siempre. Gladiola y los gladiolos. O sea... Y luego estamos los no oficiales ahí como a la deriva, con un poco de orfandad. Nos sentimos un poco... Bueno, yo... yo creo que me siento huérfana porque soy huérfana, pero vamos... que veo ahí como... entre mis compañeros, como un grado como de orfandad, de no reconocimiento.

PLL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo que no fuera tuya?

AA- A ver, que no fuera mía, pues... Sí, es que vi una en Bilbao, pero no me acuerdo de quién era.

Era un chico de unos cuarenta y pico años, con unos libros, una mesa... Estaba hablando en alemán, me parece, que era cuando la época pues berlina, y tal... que estábamos

fascinados con todo lo alemán y todo eso, expresionismo y toda esa historia... y... Es que no me acuerdo dónde lo vi, en qué espacio.

PLL- ¿Y qué hacía el chico con los libros?

AA- Fue en Bilbao, el chico hablaba. Miraba los libros, los metía, los sacaba... Tenía una caja allí, debajo de la mesa, metía los libros... Y hablaba, pero hablaba en alemán. O en inglés. No recuerdo bien. Me parece que en alemán, porque no entendía. Pero hace mucho. Yo no sé si estaba en COU...

PLL- ¿Qué crees ahora mismo de la situación del arte de acción aquí, en Euskadi?

AA- Pues que hay arte de acción, gracias a Dios. Es increíble, pero cierto. O sea, todavía, en Euskadi, hay arte de acción. Y hay buen arte de acción. A pesar de todos los pesares.

PLL- ¿Quién crees que es el artista de acción que más se mueve en Euskadi?

AA- Hombre, el que más se mueve, te digo positivamente, es Fausto. El que más se mueve. Porque puede moverse. Pero es que Fausto es italiano. Fausto no es vasco. Igual si fuera vasco no se movería tanto.

PLL- Está en la tesis.

AA- Sí. Es que es adoptado.

PLL- Hombre. Lleva aquí la vida entera.

AA- Joe, me acuerdo cuando llegó... Joe, tía. Qué fuerte, cuando llegó Fausto... Estaba yo por la Uni, haciendo no sé qué asignaturas también. Yo como siempre, pues quitando convocatorias para no perderlas, claro... con mis trapicheos... y llega Fausto en furgoneta. Ay, qué gracia.

PLL- ¿Conoces a alguien de Álava que haga performances?

AA- No. De Álava, no.

PLL- ¿De Guipuzkoa?

AA- Detritus.

PLL- ¿Y de Navarra?

AA- A Alatz López no sé si hará performances, pero hace un tipo de arteterapia que tiene algo que ver, pero no sé cómo lo denomina él.

PLL- ¿Crees que existe una historia de la performance en el País Vasco?, ¿va hacia alguna dirección, o...?

AA- Yo creo que va con los tiempos. Ahora... Sí. Con los tiempos atrasados, dentro de que estamos en Euskadi... España. Ubicado en España. Siempre vamos con retraso, de todo eso, por muy vascos que seamos...

PLL- No creo que sea cierto.

AA- ¿No? Qué bien, que alegría me das.

- PLL- En Euskadi la instalación estaba antes que en resto del Estado. Y siempre creímos que estaban por delante. No es cierto. Aquí se empiezan antes las cosas
- AA- Qué bien. Me das una alegría...
- Pero bueno, dentro de... Sí, pero dentro del atraso general que hay, sí que llevamos atraso, creo yo, ¿eh?.
- AA- ... pero yo no soy teórica, ¿eh?
- PLL- Bueno, pero no importa. No hace falta...
- AA- Soy de hacer, hacer. Yo voy haciendo, voy haciendo y lo que te he dicho antes: alguien tiene que escribir, pero alguien que se dedique a escribir bien. O alguien tiene que hacer fotos, pero un fotógrafo. Un profesional.
- Sí, porque ahora parece que tenemos que hacer todo. Documentar, hacer obra, sacarle fotos... ... es un atraso...
- PLL- Así es. Bueno, pues yo voy a hacer una foto de esto porque esto no lo había visto nunca. Lo voy a meter en tu entrevista, o en tu trocito de... si te parece, ¿vale?

4.1.5. Alberto Lomas.

ALBERTO LOMAS

Bizitza, Bilbao, 20 de agosto de 2015.

Duración de la entrevista: 3 horas 8 minutos.

- Patricia López Landabaso- Tu definición de performance.
- Alberto Lomas- Yo me agarro mucho a lo de Bartolomé Ferrando. Me lo llevo a mi terreno, una obra artística en la que hay presencia del propio artista. La idea clave es la idea de presencia.
- PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?
- AL- Yo creo que no es muy distante en cuanto a otro tipo de obra que normalmente tiene un carácter de cruce de diferentes disciplinas. Entonces tú tienes una idea y tienes la ambición de alcanzar diferentes campos para llegar de diferentes formas al espectador, al cual yo tiendo a llamar interlocutor.
- PLL- Pero no haces ningún guión previo, es decir, tienes la idea previa y a partir de ella empiezas a trabajar.
- AL- Es igual a cuando yo hago instalación o cuando pintaba algún cuadro. Yo escribo muchísimo antes, pero no tomando alguna dirección, siempre en general. De hecho la materialización física es sólo una parte del proceso. Lo tengo muy definido a priori, aunque eso no quiere decir que vaya a ser lo que haya decidido a priori, pero lo tengo muy definido.

Luego, para mí sí que es fundamental una vez que lo has definido y lo vas a poner en confrontación con tus interlocutores, pues implicarte de tal modo que la pieza salga o no como tú quieras, pero que sea resolutive.

PLL- ¿A raíz de qué comienzas con la performance? y ¿qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?

AL- Pues a mí me viene de una forma muy natural. Mi padre era músico y por eso siempre he estado muy vinculado a la música. Cuando llego a bellas artes entro de primeras en el mundo de la pintura, ya en segundo o en tercero... bueno, a mí me costó mogollón de tiempo decir que lo que yo hacía era performance y aún hoy en el currículum me resisto. Lo he llamado performance por un rollo táctico, porque si no, te quedas en tierra de nadie, yo prefiero llamarlo arte de acción, arte de presencia.

Mi padre era músico y profesor, y de hecho la primera performance es a la muerte de mi padre. Muere mi padre, Leonardo Ángel Lomas y se producen todos esos eventos que hacen en aquel momento por su muerte. Él hacía música para niños, tiene libros editados sobre pedagogía musical, que luego se puso muy de moda; y están todos esos ritos consensuados socialmente, pero a mí no me dejan del todo tranquilo. En aquel momento nosotros estamos en *En Canal*³²⁰ (1990) y les planteo a mis hermanos hacer una cosa. Cogemos uno de los pianos de mi padre, mi padre afinaba pianos también, y mientras mi hermano Raúl interpretaba una canción que hizo mi padre dedicado a sus hijos, los demás nos cargamos el piano. Esa es la primera performance que voy a hacer el 18 septiembre en el Artium con más cositas.

La referencia que tenía era más de grupos de música industrial que de Fluxus, que es de lo que me hablaba la gente. Grupos como SPK, que se cargaban un coche, y la Fura les copiaba, o cosas así.

Empiezo con los cuatro hermanos además. Llevo 25 años en esto ya. Ésa fue mi primera performance.

PLL- Las acciones que usted realizó, ¿dependían del momento histórico en el que se encontraba?

AL- En realidad sí, porque luego poco a poco una característica de mi obra ha sido una reacción crítica con la industria de la tecnología, con el poder. El por qué igual tiene que ver con la cultura musical vinculada al rollo de la música industrial. Me encantaba y me sigue gustando ese tipo de música. Son grupos en los que se mezclaba un poco el rollo social con un lenguaje no tan básico con una visión muy terrenal del mundo, que al mismo tiempo deviene en política. Se trata un poco de una rebeldía hacia el poder.

PLL- ¿Cuál es su trayectoria personal dentro de las acciones?

AL- Mientras estaba en el arte siempre me he mantenido, aunque he estado 10 años intentando escabullirme del arte, pero mientras he estado ha sido una cosa progresiva. En mis performances siempre se mantiene un rollo personal, que tiene que ver con el amor indirectamente, con relaciones con el otro más complejo, que son las tías para mí, pero que tiene también que ver con buscar gente que realmente sean interlocutores válidos.

PLL- Es decir que no puede ir cualquiera a ver una performance tuya.

³²⁰ Asociación Cultural sin ánimo de lucro. Abrirse en canal o conectarse en canal a través de performances, conciertos y eventos en Bilbao.

AL- Puede venir quien quiera, porque viene el interlocutor que quiere. Pero en muchas de las obras me muestro en una situación de debilidad que puede resolver el público.

En toda la serie de Tránsito son unas tías que me transportan de un lugar a otro y yo estoy en sus manos.

En Cool light is cold light, la del frigorífico, me meto en un frigorífico y dejo todo lo demás funcionando, pero yo no puedo resolver, y estoy en bolas dentro de un frigorífico funcionando.

En la de Real Remote Guided, en la que se me mueve como si fuera un packman por una parte de la ciudad con gps y demás, y me van llevando desde un joystick. Yo simplemente me tengo que fiar: un paso hacia adelante, gira a tu izquierda... estoy en manos de los demás. Entonces de alguna manera, necesito confiar en los demás, me pongo en manos de los demás en estas cosas.

Yo muchas veces lo veo como un aviso sobre el uso de la tecnología. Es como decir, cuidado, esto puede servir para esto o también para esto. A mí me toca mucho los cojones la forma absolutamente acrílica en la que hemos abordado el acceso a la tecnología. Ahí están ganando la batalla.

PLL- Necesito saber cómo comenzó, por qué, para qué, y ¿dónde trabaja y prepara sus acciones?

Puntualmente la primera performance la realizo por la muerte de mi padre, pero hubiera acabado ahí de igual forma. Fue el detonante para que yo dejara definitivamente de trabajar con cuadros, yo llevaba tiempo trabajando en proyecto Mostra. Los tres últimos años de la facultad yo pertenecía a un grupo en el cual presentamos la obra en conjunto. Éramos diferentes cursos, de diferentes especialidades y presentábamos lo mismo a las diferentes especialidades y cada uno a sus profesores. Hubo un pequeño revuelo pero... básicamente nos poníamos un proceso de trabajo, y de ese proceso de trabajo tenían que salir obras bidimensionales, tridimensionales, de sonido... hacíamos instalaciones conjuntas; hicimos tres, una representando a la facultad. Por un lado nos putearon, pero por otro fuimos a representar a la facultad, con lo cual ya venía esa parte de... A mí hubo un momento en el que empezó a interesarme mucho más el tema del proceso que la obra en sí, que las obras cerradas. Implica conocer obras de autores en los cuales eso está vivo, Bruce Nauman, no eran los típicos de las performances, no, Joseph Beuys sí, pero...

En la última performance tenía que construir una máquina, a lo cual me ayudó un ` colega, parte de ella la hicimos en el colegio en donde él curra, la otra parte en Bilbaoarte, las pruebas en el estudio de Isma y de Fermín en una sala en la que le das una patada y puedes entrar. Yo trabajo para preparar mis performances en donde se puede.

PLL- Sus acciones están más referidas al happening, al body art, a la performance, ¿dónde lo clasificaría usted?

AL- Hay acciones en las que necesito que el interlocutor participe, por ejemplo la del frigorífico, pero hay otras en las que no y las acabó cuando ya no puedo más. Las diferencias entre body art, happening etc. me generan tanto rechazo como diferenciar entre escultura, pintura, fotografía. Yo creo que es, o no es, y ya está. Muchas veces yo las he definido como acciones audiovisuales.

PLL- ¿Cuántas acciones ha realizado a lo largo de su trayectoria?

En Canal tres o cuatro, cinco, seis y hay más de antes. Yo que sé, unas 20. A mí lo que me mola es que haya un eje conceptual o formal y luego yo lo exploto de otras formas. Luz fría es una de las más cerradas, la del frigorífico. De las performances más grandes he hecho seis, pero en torno a esas seis grandes siempre salen cosas periféricas.

PLL- ¿Qué grado de planificación o azar hubo en ellas?

Yo todas las planifico, no absolutamente porque deo espacios para los momentos en los que yo no sé lo que va a suceder, eso lo describe muy bien Gorka Bilbao en un texto que luego te voy a pasar. Es una situación, en la que yo no doy instrucciones para esa situación, entonces es ahí donde entra absolutamente el azar porque no hay instrucciones. Tienen instrucciones mis colaboradores, pero mis colaboradores en muchas desaparecen o tienen orden de desaparecer. En otras como por ejemplo Laboratorio Feed Back en la que empezamos siendo cuatro, dos actuantes o dos performers, y otros dos con video y sonido, y acabaron siendo únicamente dos, los del video y sonido.

Esa obra refleja muy bien cómo trabajo.

PLL- ¿Ensayas antes de ponerte delante del espectador?

AL- Pruebo a ver si funcionan las cosas. Pruebo a ver cómo me muevo, pero no voy al sitio, lo hago en mi casa. Yo no ensayo porque no sé lo que va a suceder. Yo simplemente, en la última que me tiré en una máquina dando vueltas bastante tiempo para ver cómo aguantaba, miré la velocidad, pienso a ver donde tengo que mirar, pero eso no es ensayar.

PLL- ¿Haces algún dibujo previo, maquetas...?

Sí. Yo tengo que hacer máquinas, normalmente ha habido algunas de las cuales he tenido que hacer hasta programas informáticos. Entonces me las han tenido que hacer. Una de las cosas que sí que me caracterizan es que igual que para cada cosa busco un espacio donde mejor hacerlo, para cada pieza, genero un equipo de personas. Hay gente que es recurrente, por ejemplo Ana Dávila o Aitor Aguiriano (Toro). Están en casi todas las fuertes. Sobre todo están, porque entienden lo que hago.

En el Laboratorio Feed Back se quedaron ellos solos. Aitor Aguiriano entiende perfectamente mi idea de lo que es el sonido y la música, o cómo se mezclan y la idea de sonido y de música. Ana en lo audiovisual también entiende cómo trabajo o cómo lo concibo yo. Con Ana hay una simbiosis y creo que en la última es la única es en la que no ha estado. Ah! Tampoco en la primera. En las demás en todas.

PLL- Si hubiese que generar una tipología de performances, ¿cómo denominarías a las tuyas?

AL- Volvería a ser una mezcla. Performance híbrida.

Pues meter lo tecnológico. Nos intentaban poner en contraposición, y somos muy colegas, a Marcell Antúnez y a mí. Siempre nos ponían como el High Tech y el Low Tech. O sea, yo era el Low y él el High.

PLL- ¿Documenta sus performances?

AL- Es el problema, que no.

PLL- Entonces ¿esas acciones son absolutamente efímeras?

No, siempre he intentado que la acción sea autorreferencial, es decir, al haber video normalmente, y al participar las tecnologías, que sea autorreferencial y así recogerlo. Pero raras veces nos pasa porque con la premura del tema, el juego con el error, que yo nunca lo veo como fracaso sino como error, esa cierta ambición que tengo de meterme en jaleos, al final la precariedad económica nos lleva a que aunque haya una forma de grabarla, esto no se dé.

De las pocas veces en que ha sido grabada, ha sido por la gente del público.

Ya después de 10 años de haber estado sin trabajar en el arte, pedí ayuda para que fuera documentada la última acción, me la concedieron, y la llevó Jesús Pueyo.

Generar situaciones con carácter excepcional, esa es mi labor, que te pueden llevar al advenimiento de rituales, cada uno lo denomina de una forma. Y una de las trampas que me permito por ser el generador, es que estoy en una situación privilegiada entre comillas. Soy el que está dentro del frigorífico, soy el que gira, soy al que llevan como un muñeco.

PLL- Cuando las documentas, ¿consideras que esos documentos son obras acabadas con valor expresivo en sí mismas?

AL- Lo que siempre he querido hacer, y no lo he hecho nunca salvo la última vez es, como también hago interacciones, pocas, pero hago, es que la propia acción devenga en instalación. Me parece que es la forma más guapa de documentar, y más real. Que tú veas la instalación y te remita a la performance. Es lo que más se puede aproximar a la situación. Es otra situación más estática, con más posibilidad de trabajar en el tiempo, tan puntual, pero que al mismo tiempo te permite reconstruir cómo se ha generado. Creo que es más cercano eso que una fotografía.

Para mí lo más importante es la presencia del autor en la obra, es lo que define el arte de acción. Creo que es la presencia, o la no presencia, la ausencia. En un cuadro no hay ausencia, en una instalación de las que estoy planteando sí, las ausencias están marcadas.

Si estás en una situación en la que tú ves la máquina en la que yo he estado girando, ves el video, y reconstruyes todo eso, la ausencia está marcadísima.

PLL- Es decir, ¿la acción es un proceso de creación de otro objeto o es obra en sí misma?

AL- Sí. La instalación será una obra sobre sí misma. En algunas tienen más carácter de resto, pero en otras es una parte consustancial. La obra se inicia de una manera, pero se cierra como instalación, esto es lo último que estoy haciendo.

PLL- Cuando de la acción se genera esa instalación... ¿esa instalación tiene un sentido como en los dadaístas la “finalidad concreta de dar apoyo a sus acciones”?

Eso depende de los momentos, pero ahora lo entiendo como un todo. Ha habido momentos en los que ha sido como un juego para delante y para atrás, la instalación da apoyo a la acción o performance, o la performance da apoyo a la instalación.

En la obra *Catarsis*, la del piano, hice una segunda versión titulada *Esto no es un homenaje* con un video en el que los niños van pulsando una tecla del piano y la

grabación tiene carácter de acción, que luego conforma un video que voy a pasar en la propia acción. Ahí está el camino para adelante y para atrás. En el resultado que vamos a tener ahora, mi hermano Raúl, además de intérprete, controla mucho sobre sonido, y vamos a meter un registro externo de sonido. Ahí se trata de un doble juego.

PLL- ¿Qué tipos de problemática tratas en tus acciones?

AL- El cómo nos están desactivando socialmente través de las tecnologías. Ésa sería la más obvia.

PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra? ¿En quién te has inspirado o te inspiras?

AL- Muchas mezclas. Lo que te he dicho de grupos de música industrial, los SPK, John Cage para mí es un referente brutal, Bruce Nauman, otro referente brutal. Algunas cosas de Gary Hil. Y si te fijas, no estoy diciendo gente que sea estrictamente relacionado con la performance. La Fura me llamó la atención muchísimo en su momento, aunque ahora los repudie (risas).

PLL- ¿Cómo describirías la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra?

AL- Tengo la característica esta de que llevo 10 años sin hacer, aunque tengo estrategias creativas, pero bueno...

De mi entorno me interesa muchísimo el trabajo de Morquillas, y además me interesa porque se ha distanciado muchísimo de otra gente tipo Txomin Badiola que no ha hecho este tipo de grupos, aunque también me gusta mucho Txomin Badiola (40:29), pero me interesa el punto de retorcimiento que hace Morquillas a veces, incluso a costa de sí mismo.

De Fermín Moreno me interesa muchísimo el proceso y creo que estamos muy cerca. Cuando decimos tanto el uno como el otro que estamos cerca, es en la forma de plantearnos el proceso, en una búsqueda de sentido del caos, una sospecha continua hacia lo tecnológico... estamos cerquísima el uno del otro. Y todo esto a pesar de que él haga cuadros geométricos.

De Ignacio Sáez me interesa prácticamente lo mismo aunque su proceso de trabajo sea mucho más caótico.

Hay otras personas como por ejemplo Sergio Prego que siento próximas en sus soluciones formales, pero luego no, se marca una distancia. Con Javier Pérez ocurre lo mismo. Los tres coincidimos en la misma clase y casi es como tres modelos de evolución de manual a partir de referentes iniciales muy similares.

Siempre hay una historia que me causa mucha envidia, con Inaxio Escudero, como maneja el tema del sonido y como lo hace dentro de la obra. Yo para llegar a niveles similares necesito colaboradores. Él lo logra de una forma autónoma.

Artistas que me han influido muchísimo es por ejemplo Muntadas. Estuve con él en un taller en *Arteleku*³²¹ y tuvimos allí un trato directo que aún lo mantengo. Me pareció jodidamente duro y terriblemente honesto.

Una de las performances más autónomas que he hecho es una en la que voy poniendo

³²¹ Centro de arte contemporáneo vasco, abierto al mundo, atento a su entorno. San Sebastián.

espejos delante de las instituciones donostiarras; entonces filmo la imagen sin que se vea que es proyectada desde un espejo. Entonces aparezco y lo rompo, aparezco y lo rompo; pa, pa, pa, y los espejos estallan. Es una de las pocas veces en las cuales he juntado la obra con la documentación.

PLL- ¿Le interesa la intervención del público dentro de la obra? ¿Busca que participe el espectador?

AL- Yo creo que de alguna forma la provocho en algunos casos, en otros no. Depende, hay algunas como *Luz Fría* o como *Real Remote Guided* que son irresolubles sin la intervención del público.

PLL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo?

AL- No lo sé. No sé qué decirte, pero a lo mejor lo que más me impresionó y no se le puede llamar performance fue el *Tier Mon* de La Fura dels Baus, de la primera trilogía. La trilogía en la que todavía estaba Marcellí.

PLL- ¿Cuándo cree que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

AL- Según los datos que yo tengo es muy parecido a si te remontas a lo más oficial, es cuando aparece un personaje como Morquillas.

PLL- ¿Qué piensa de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?

AL- Me parece que está pasando como con el resto, se está llevando a algún lado. Los que se autodenominan performers, etc. lo están llevando a un espacio muy para-teatral. Y los que están haciendo otro tipo de cosas que podrían tener que ver con eso, están en la zona -video, en una zona arte conceptual, x.

PLL- Cuando denominas para-teatral ¿a qué te refieres?

AL- Ramón Churruga estaría en lo para -teatral totalmente, y muy narrativo. Yo tengo una acción a medias con Ramón llamada *Influidos* y en ella se contraponen las dos estrategias de trabajo de las que hablo, partiendo de un tema común y de una instalación de Koldo Jones.

Gente no para- teatral, Inazio Escudero.

Cuando hablo de lo para-teatral es porque hay una falta de rigor extraña, una fascinación por el espectáculo más que por la situación.

PLL- Actualmente ¿quién es el artista que más se mueve en el terreno del arte de acción aquí en Euskadi?

AL- Ramón Churruga. Me imagino que es porque no para, y porque hace ese tipo de performance, y es muy fácil hacer muchas.

PLL- Bartolomé Ferrando ¿es para-teatral?

AL- Para mí no lo es, porque lo que él hace es poesía, es lenguaje. Y para mí el lenguaje no es representación, es diferente. A mí Bartolomé me encanta, y es el que más me acercó a John Cage.

PLL- ¿Me podrías contar todo lo que sabes sobre el arte de acción en Euskadi? Inicios, por

qué surgió este tipo de arte, cómo se trabajaba...

AL- Puedo contar una historia más o menos personal de lo que yo he ido viendo, que alguna de las cosas corresponde con una especie de versión oficial.

Lo primero es alguna de las cositas de Morqui, y algunas las tengo muy de primera mano.

El arte de acción, mucho más que otras artes, tiene que ver con la autogestión. Yo he estado en *En Canal*, *Abisal*³²²...

Hay según qué tipo obra de Moraza que también podría ir y considerarse próximas a esto, que es otro artista que me interesa.

Mira, te voy a contar. Cuando estuvimos en *Arteleku* hubo una pieza de la que apenas hay documentación. De entre 25 artistas internacionales el único que era vasco allí era yo porque los demás se echaron atrás, se negaron a participar. Natxo Rodríguez que era otro de los vascos que había, le dio un poco de repelús, Santi Eraso se quedó abajo... entonces hicieron una serie de camisetas que ponía Guggenheim tour, y cuando nos lo estaban explicando, de esos 25 yo creo que estábamos 12, llevábamos la camiseta y decíamos: "*Para que veáis que estamos dispuestos a colaborar con vosotros desde el primer momento desde el País Vasco...*", todos nos damos la vuelta para que se viera la parte de atrás. En la parte de atrás de la camiseta se veían los sitios en los cuales el Guggenheim había sido ofrecido, y habían dicho que no. Tal ciudad, no sé cuántos mil millones y han dicho que no, así como varias ciudades, y finalmente Bilbao que ha dicho que sí, y ha aportado de su bolsillo X millones y el espacio por la cara.

Esta camiseta se la entregaron a Juan Ignacio Vidarte y la tiró. Una cosa muy heavy; toda la prensa, todas las televisiones del País Vasco, televisiones nacionales y no salió nada.

Bueno volvemos a Moraza. Aparte de Moraza, me metería en una generación de la que habla todo el mundo que es el rollo *Safi Galeri*, que me parece rollo de niños pijos. Yo vivía en las Cortes, veía eso y me parecía un juego de pijos alucinante. Un grupo de jóvenes de Las Arenas queriendo comportarse como niños malos en Bilbao la Vieja. Casi todos se han ido al mundo del espectáculo, salvo Bada, Beti y Churruca, los que se han ido se han ido al espectáculo del cine además.

Bilbao sí que ha tenido un rollo muy grupal.

Luego están *Sarean*³²³ y *las Chamas* que son espacios de menos espectáculo. Al mismo tiempo estaba Arte Nativa de Beti. El estudio de Beti estaba Deusto, en unas viviendas sociales, abajo, un sitio guapo y también se hacían performances allí. Esto fue en el paso ese de la *Safi*³²⁴ a *las Chamas* y en medio *la Kultur*³²⁵ también, que es lo que ahora se llama *Sarean*.

Fue la *Safi*, el *Kultur* y ahora *Sarean*.

El *Kultur* se monta, se superpone con *Arte Nativa* y luego *las Chamas* que se une a

³²² Espacio para el arte en Bilbao. www.espacioabisal.org

³²³ Organización sin ánimo de lucro, ubicado en la Plaza Corazón de María, San Francisco, Bilbao.

³²⁴ Taller de arte en las calles de Las Cortes, Bilbao.

³²⁵ Espacio alternativo para las artes en la ciudad, San Francisco, Bilbao.

nuestra movida.

Está *En Canal*, que es en Zorrozaurre, y ahí es donde yo empiezo a hacer acciones, se solapa también con otra gente, en Vitoria con SEAC; y ya a *En Canal* vienen todos, Beti, Ramón, SEAC. Hay una cosa previa del depósito de aguas de Vitoria en el que están gente del entorno de *las Chamas* y de la *Kultur*.

Donde sí hay una generación posterior a ésta que ya ha visto lo que hacían las generaciones anteriores y empieza a aparecer gente como Javi Pérez, Sergio Prego, nosotros también, Madelman, el Dúo estático que es el grupo que tenía Madelman con Juan Flan en Bilbao, que empiezan hacer cosas a su manera en un terreno indefinido entre la música el cine y otras disciplinas, pasadojicamente Juan Flan acabo también en el cine.

Madelman consigue en su momento que en la beca de la diputación metan a un tío que hace música como arte. Madelman tiene diversas funciones, primero está con Juan Flan, además siempre corresponde con algo. Si Itziar Okariz está con el tema de la mujer, Madelman está con el mundo gay en la facultad. El Dúo Estático son Madelman, que es José Luis Rebolledo y Juan Flan. Pero éstos no entraban en el otro mundo porque eran unas mariconas y les dejaban fuera. Formaron un grupo tecno pop que lo mezclaban, con lo que les enseñaban en la universidad como dicen ellos, con performances.

En *En Canal* empezamos a dar entrada a todos estos y a gente de fuera también. Nosotros al final nos solapamos con Chamas, cuando digo nosotros, digo *En Canal*. Ahí es donde empiezo a hacer este tipo de performance grandes, otras que no están en el currículum, una cuando palma Bukowski (*Necrosis en la polla*) y, otra de no sé qué. Se parecían más al rollo *Chamas*.

Las Chamas estaba donde está ahora Miribilla. Eso que todo era un descampado, había unas escuelas abandonadas que consiguieron que se las dejaran, y allí estaba Berto, Detritus, Bada, estaba Otto.

A partir de ahí se empieza a diversificar más, empieza a haber más gente y también más líneas, la de Sergio, la de Itziar, la de Javi, la mía, la de los herederos de la *Safi* (Beti, Churruca...). Surge *Mediaz*³²⁶, surge un montón de cosas en medio.

En *Mediaz*, Beti y yo no sacábamos recursos para más iniciativas en relación a la performance e hicimos el Paquete Vasco de una forma super coyuntural. En ese momento también, lo que te digo yo de las vinculaciones con el rollo autogestionado. En ese momento también está abriéndose paso la *Red Arte*, que promueven desde Vitoria, que son encuentros de arte en espacios autogestionados.

Al regreso hay una cosa que es 3X10 o 3X6 acciones, que es en Navarra, paralelo al festival de video de Navarra y vamos Beti Silva, SEAC y yo. Es una iniciativa que surge en Navarra y nosotros hacíamos performances. Cada uno hizo una. Allí es donde por primera vez hago Luz Fría.

PLL- ¿Repite alguna vez la misma acción?. Si lo hace ¿se producen muchas variantes?

AL- Hay algunas performances que repito muchísimas veces, otras que solamente una.

Es un esquema que está abierto al caos, en el que no siempre están los mismos

³²⁶ Mediaz fue la Asociación de Artistas Visuales de Euskalherria.

colaboradores y que varían en función de las circunstancias.

Bueno, te la cuento. El título final se queda Cool Light is a Cold Light que me gusta mucho por el juego polisémico y con mala idea en las acciones. En esa acción hay tres ordenadores, uno de ellos lo lleva Ana Dávila que es la que edita en directo, con una cámara que llevo yo, otra que es un chat del 96, y luego hay un colaborador (Nekane Aramburu) que está describiendo lo que está sucediendo en la sala a través del chat:- Alberto se está ahora moviendo entre la gente, se ha metido en un frigorífico, nadie reacciona... Todo eso va mezclado en el video que está editando Ana.

Las instrucciones que tiene Ana son haz un video suficientemente descriptivo y dinámico para que la gente se olvide de que estoy ahí, dentro del frigorífico.

También había un músico (Justo Bagueste) que fue colaborador de Corcovado con un minimoog que está cogiendo de esas fuentes, el ruido de la tele, el ruido de los ordenadores que era bestial en aquella época y está haciendo una banda sonora brutal con esa mierda, y yo me quedo el frigo.

En un momento dado yo estoy dentro del frigorífico desnudo, grabando con una cámara y también se encuentra allí Koldo Jones grabando para un documental y se ve una sala en la que una chica se abre paso entre el montón de gente, abre la puerta del frigorífico, me mira como diciendo tú quién coño crees que eres para que yo actúe, y se marcha por el pasillo dejando abierta la puerta. Me hubiera encantado conocer a esa tía.

En luz fría se genera por un lado la fascinación, pero por otro lado genera de alguna forma preocupación: - hemos dejado a un tío encerrado allí, y también se mezcla con el miedo a hacer el ridículo. Quien te dice que puedes tocar eso, porque estamos acostumbrados a que esto es arte y no se puede tocar.

Bueno, continuó con la cronología. Se monta *Abisal*³²⁷ después de que *En Canal* se fuera a la mierda porque nos negábamos a tener ayudas institucionales porque éramos jóvenes y era alquilado entre gente que pagaba cuotas.

En Canal se hizo en un espacio (estudio) de mucha gente con intereses dispares: Erramun Landa, Juancar Escudero, el equipo Mostra; gente muy diferente. Todo comenzó con una fiesta y se llamó Carne, Noche y Ruido. Allí se hicieron muchas cosas. Y hubo gente que dijo, este plan paso, yo quiero mi estudio tranquilo. Además todo coincidió, acababan de cerrar el Gaztetxe, no funcionaba el Antzoki; no había nada, entonces hay gente que nos dice que sigamos. Se forma una asociación, cuotas, y se paga el local. Después lo empezamos a mezclar con el mundo del rock. El ayuntamiento nos ofrece una subvención para arreglar el espacio, y nosotros decimos que no porque no queremos ayudas institucionales. Bueno, en definitiva con los conciertos pagábamos lo otro, las performances etc. y se genera esa dinámica. Al mismo tiempo se convierte en el estudio y el taller de los trabajos de decoración que hacíamos Ana y yo. Era una mezcla de puta madre.

Cuando se monta *Abisal* es cuando Fermín, que está en un grupo que esta desbancando a Sonia Rueda de talleres abiertos porque ella y otras eran siempre las que lo llevaban y pretendían una organización más abierta. Ellos decían que los que llevaran la marcha de los talleres abiertos tenían que ir rotando y hay una bronca de la hostia y Sainz de Gorbea hace una crítica terrible a Fermín y es ahí cuando le hacemos una acción a Fermín, un homenaje que se llama *Todos somos Fermín* en *En Canal*. Es en la fiesta

³²⁷ Organización artística sin ánimo de lucro, que ha ido teniendo diferentes ubicaciones, donde se realizaban exposiciones de arte.

donde se presentan los talleres abiertos. Repartimos caretas con la cara de Fermín, así que Fermín estaba en todos los lados. Eso hicimos entre Ignacio Sáez y yo.

Se acaba talleres abiertos, ellos mismos se han autoimpuesto que no iban a ceder y se quedó todo como medio vacío, y ahí empieza *Abisal* lo cual llevó un año entero de asambleas en las que pasamos de ser cuarenta y tantas personas a quince.

PLL- ¿De dónde surge el nombre de *Abisal*?

AL- Pues por debajo del underground (risas). Está el underground y nosotros por debajo.

Al mismo tiempo nosotros entramos en contacto con la gente de Mina Espacio que vienen más de un rollo teatral, aunque creo que tienen muchos puntos en común con nosotros. Hay gente de allí que tira más hacia la acción, entre ellos Jesús Pueyo.

PLL- ¿Crees que Jesús Pueyo está dentro del mundo del arte de acción?

AL- Jesús es un puente. Stock de muerte de Jesús Pueyo es un puente, es lo más parecido a la Fura, que se ha hecho por aquí. Yo participé en uno de los stocks de muerte con un video. Todo lo del video diario tiene un toque performático. De hecho Jesús luego hace acciones. En el paquete vasco Jesús iba con el Muppet Show.

Bueno, está ese grupo, al mismo tiempo sale gente y empieza a haber más jaleo. En paralelo siempre personajes autónomos que picotean de un lado y del otro como Fausto. Fausto estuvo más en la *Kultur*, él también estuvo en el Paquete Vasco con nosotros y monta unos cristos grandes.

No puedo dejar de nombrar a la Lengua Obesa que éramos Ignacio Sáez y yo, que es el nuevo grupo. Me parece que somos el grupo que más veces ha actuado y menos ha ensayado. En la Lengua Obesa en un primer momento estábamos Fermín, Ignacio y yo. La primera vez que actuamos fue en la Brocha, y a mí me parece tan patético el tema que ni voy pero cogen a mi hermano Javi, lo hacen, y se va todo el mundo. Iban a ser como una especie de grupo de verdad, una mezcla muy rara y lo queríamos todo. Entonces Fermín en la siguiente dice que pasa y yo lo reconduzco un poco y ahí es donde empezamos a hacer acciones. Empiezo a poner premisas marcianas, cómo que la siguiente que hacemos la hacemos en el bar en el que se reunían el grupo Sociedad Alcohólica en Vitoria y eran seis canciones vascas de amor, así que liamos a un amigo, JM (Jose Manuel Garcia Izquierdo), que creo que es uno de los pocos con los que he hecho obra medidas desde el inicio, metimos esas canciones en un ordenador y la sacamos con aquel programa prehistórico. Entonces se pone en la micro con un walkman y esas canciones, Ignacio que va disfrazado con su careta y un taparrabos hecho con un lienzo. Tuvimos el buen tino de llevar a mi hermano Raúl a que hiciera la percusión con una caja. En lo que podemos llamar el sonido que salía, decía necesitamos pausa expresiva, nos poníamos todos, nos mirábamos... y esa fue la acción. Luego ya empezamos a hacer más, creo que tuvimos como cinco actuaciones, en Mina, que yo tenía que salir diciendo: - O Dios o quien quiera me pide que haga unos desagües para sus tuberías, las más tuyas suyas... e Ignacio tocaba la guitarra. La Lengua Obesa era una mezcla muy rara. En una ocasión yo le tenía que decir algo a Ignacio, y él me iba a agredir, total que antes de que eso ocurriera yo le pegue un puñetazo y cayó desde el escenario hacia abajo. Nos empezamos a pelear en el suelo, la gente se empezó a poner nerviosa, lo paramos, no dijimos si había acabado o no, los fuimos a la barra, nos tomamos una cerveza, y la gente empezó a aplaudir. Luego hicimos otras tres más, y todavía no hay quien diga que no vayamos a hacer alguna más.

Volviendo para atrás, *Abisal* para mí deja de existir al año siguiente de que se vayan Ana e Isma, en el año 2006 o 2007. En *Abisal* pretendíamos que no fuera una cosa que se perpetuara en el tiempo. Cada dos o tres años se tenían que marchar los que estaban y entrar otros nuevos. Allí se hacían cosas que tenían que ver con la acción, otras que no.

Hay otra performance que hago yo que se titula *La mirada del otro*, estoy yo con un monitor y una cámara e Ixone Sádaba también con un monitor y una cámara. Su monitor ve lo de mi cámara y mi monitor ve lo de la suya. Es muy sencillo, en el centro de control está Ana con la pantalla partida y se ve lo que ven las dos cámaras. Yo me tengo que fiar de ella para ir moviéndome y ella se tiene que fiar de mí.

PLL- ¿Qué carácter han tenido en general las performances del País Vasco? ¿Carácter político, social, autorreferencial..., de género?

AL- Yo creo que ahí hay una mezcla de puta madre.

Continúo. Aurrez Aurre es con la que vuelvo al arte entre comillas. Es una especie de referencia a otros artistas que también me gustan mucho que son Gilbert & George. Su parte performática me gusta mucho, y que son de los que dejan ver que una performance es una obra de arte con el artista en medio, a tomar por culo.

Tengo una idea bastante amplia de una pieza que se llama *Dispositivos de rotación y translación* y que la voy presentando varias veces a convocatorias de subvención y no me la dan, entonces la disecciono. Es como un juego entre Hitchcock y Gilbert & George muy raro, porque es una actitud de estar estático y que el resto se esté moviendo y genere acercamientos y alejamientos. Al diseccionar la pieza, todavía coge más fuerza. Decido que como yo tengo un ojo de cada color debe tener dos proyecciones video, y entonces por el propio mecanismo yo giro con una cámara vinculada a mí, y en una de las imágenes que se forman (yo doblado) el público es absorbido por lo que la figura que se forma al doblarme, y en el otro es expulsado. Yo permanezco girando durante 45 minutos. El título lo sugirió Fermín que era Go in go out, es decir, G&G, Gilbert & George. Pero justo empiezo a estudiar euskera y me pico y busco A y A. Significa frente a frente y yo girando en medio con mis dos alter egos, mirando frente a frente, que al mismo tiempo yo estoy mirando de frente al arte después de muchísimo tiempo y hacemos un juego. El ez del aurre primero, los separa con una línea manteniendo la unidad, y así la polisemia. Para mí los títulos son muy importantes. Y claro cuando empiezas este juego, empieza a ser delante no delante, y esa es la pieza.

La máquina con la proyección de los dos videos que se graban en la acción pero sin mí sería la instalación, por eso que hablamos antes de la ausencia y funciona bien.

En casi todas mis piezas suelo llevar traje.

Otra de las acciones generatrices sería la del piano, la de Catarsis (1994 o así). La primera vez que se hizo fue como homenaje a mi padre. Mi hermano tocaba el piano, Raúl, Javi y yo rompíamos otro piano. En un momento en el que ya no se oye el sonido del piano porque Javi y yo estamos con motosierras, entra en una zona en En Canal con el coche de mi viejo mi hermana, nos coge a todos y nos vamos, nos relajamos un poco, volvemos, y el público había quemado lo que quedaba del piano.

La siguiente vez que la hago, que se titula *Esto no es un homenaje* vamos solos Raúl y yo, Raúl toca al piano la pieza, yo lo voy descuartizando, y mientras lo voy descuartizando y no puede tocar sobre las teclas, pues empieza a tocar con las cuerdas,

hasta que al final no se puede oír nada. Mientras tanto se va proyectando en la pared un video hecho para esto. Parte de una anécdota de mi padre, mi padre era profesor de los niños y para tenerlos tranquilos les decía que si se portaban bien, al salir de clase, podrían tocar el piano. Entonces a la salida se ponían en fila y tocaban uno a uno. Yo hice un video parecido en el que muchos niños, al principio, tocaban la primera nota de la canción de mi padre alpiano, otra vez vuelta a la fila, segunda nota al piano. Y con ese video yo edité la canción de mi padre. Se ven aparecer y desaparecer niños todo el rato. Todo esto se va proyectando mientras nosotros estamos con el piano. Al mismo tiempo con unas fotos de mi abuelo, que era fotógrafo, con unos negativos grandes voy escribiendo: esto no es un homenaje, en la pared. Es muy sencilla pero muy potente. Esta performance no la he hecho igual nunca.

Ahora te cuento *Real remote guided*. Sólo se hizo una vez, y también fue una de las cosas que también me llevó junto a que me tiraban el piso, me dejó la novia a decidí dejar el arte y ser chef. Una parte también tenía que ver con el arte. Es el año que más pasta consigo, es el 2004. Es una de las piezas más ambiciosas que hago. Había conseguido pasta para *Abisal*, para MEM, ese año conseguí para todo el mundo.

En el MEM me presentan a una tía que luego a través de Bilboarte hace una cosa que se llama Ciberarte o algo así, un certamen internacional de arte que se hizo aquí, entre el Euskalduna y el mercado del Ensanche cuando todavía estaba sin arreglar. Lo propone una gente de Valencia o algo así, y se presentó todo el mundo y al único que cogen es a mí. Así que cojo, me voy al gobierno vasco y les digo que me han cogido para esto, vosotros habéis metido pasta, pero yo no lo puedo hacer porque no tengo dinero. Me voy a la diputación, y entonces me dan ayuda. Un rollo muy jodido de hacer, porque había que hacer programación casi desde cero, combinar gps, combinar wifi y estamos hablando de 2004. Así que me traje un programador de Madrid. El gps tenía que ir con un margen de un metro, y un gps no te lo da ni de coña. Hubo que mirar qué satélites pasaban por allí más veces, potenciarlos frente a los más fuertes..., fue demencial. Y luego era una pantalla gigante en la que se veía un esquema del mercado y todo lo de fuera del mercado y el jardín de fuera con una estética tipo pacman. Yo llevaba unas gafas, que se las compré a Inazio Escudero, las panasonic que puedes mirar como si estuvieras viendo en una tele de tres metros por dos pero solo poniéndote las gafas y tumbándote en el sofá. Hicimos todo el diseño del interface, que era muy básico y la gente me manejaba desde el ordenata, y yo recibía una señal que decía: - Hacia delante, hacia atrás, a la derecha, hacia la izquierda, detrás, como si fuera un muñeco y tenía que confiar en la gente.

Todo este montaje se hizo demasiado rápido, se hizo en tres meses. Me costó la novia, me costó (risas) todo.

Lo bueno es que, yo estaba fuera, el jugador me tenía que mover por fuera. Directamente hablo de jugador más que de interlocutor. Y el jugador me tenía que meter para dentro.

El proyecto era para hacerlo en mi barrio donde lo iban a tirar todo y había rollos de especulación; había fantasmitas, el banquero, el político, el no sé qué. Al final no lo pude hacer en mi barrio porque el proyecto se quedó colgado porque me entró la depre. Alguna vez he hablado con Manu (ZAWP) para retomarlo y hacerlo en un espacio con estas características porque van a ir jodiendo urbanísticamente. La carga crítica venía por ahí. Se hicieron tres pruebas, una de ellas falló porque se metió en el wifi de una empresa muy potente de allí, otra funcionó bastante bien y otra dio algunos errores. Eso yo me lo planteaba como prueba. Resultado: Nadie entendió ni mierda. Bueno, Morqui entendió. En ese momento se me genera una impotencia de la ostia. Me he gastado una

millonada, he hecho una investigación de la ostia que se podía utilizar para otras cosas y se queda en el mundo del arte, en el limbo de nada. Así que decido pasar del tema. Aquella fue heavy.

Y ya la última performance que queda grande es *Laboratorio Feedback*. Esa la hago con Ana Dávila y con Toro (Aitor Aguiriano). Esta pieza tiene mucho que ver con John Cage. Es simplemente una pantalla de video, un proyector, otro proyector, pantallas de sonido hacia un lado, pantallas de sonido hacia otro lado. En la primera versión, vamos Azegine Urigoitia y yo hacia un lado girando con una cámara cada uno y con un micrófono direccional. Al girar se van generando feedback de imagen y de sonido. La idea es, a partir del silencio y por pura realimentación, pasar del caos a una imagen y sonido organizados. Tiene mucho que ver con lo que hablaba yo con Fermín sobre la teoría del caos.

La primera vez nos lo programa Josu Rekalde como artista invitado de la exposición esta que hacían en el BBV, porque a veces cogían a ex alumnos. La siguiente vez en el Museo de las Ciencias de Valencia, también en el Matadero de Madrid antes de que el Matadero fuera el Matadero de hoy, y dentro de Experimenta club. En las siguientes veces que se hizo, desaparece Azegine, me quedo solo yo girando y le voy cambiando el nombre a la pieza. Por ejemplo *Feedback hasta perder el sentido*, porque cuando yo estaba solo era hasta que yo no podía más.

Y luego llega un momento en que ya no es *Feedback*, es *Laboratorio Feedback*, y ya no estoy yo. Ya están solos los dos (Ana y Toro) con micrófonos delante, con cámaras y proyectores, parten de la nada y hacen un concierto.

Me gusta esta pieza porque ha generado muchas cosas y porque ha habido un momento en el que el propio proceso de laboratorio de la pieza hace que prescindamos de presencias y que solo entre ellos dos lo puedan hacer.

4.1.6. Javier Pérez.

Bar Code Bilbao, 20 de septiembre de 2015.

Duración de la entrevista: 1 hora y 2 minutos

Patricia López Landabaso- Es importante que contestes a las preguntas pensando sólo en tu obra o en las obras en las que has participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

Me gustaría que me dieras una definición de lo que para ti significa una performance.

Javier Pérez- Pues yo, en realidad, no tengo muy claro el concepto, en el sentido que no tengo claros cuáles son los límites de la “performance” en tanto que disciplina o categoría artística.

Creo que tengo una visión muy amplia que englobaría toda aquella obra en la que tiene lugar una acción que se desarrolla en el tiempo, y es justamente ese desarrollo el que le

da sentido a la obra. A partir de aquí, estoy seguro que se podrían establecer subcategorías e ir acotando las particularidades de cada obra. En todo caso, esto es algo que considero corresponde más a los historiadores y que yo a la hora de enfrentarme a un nuevo proyecto nunca me planteo. De hecho, en mi obra son muy frecuentes las interferencias y los puntos de confluencia entre diferentes disciplinas. Intento trabajar con la mayor libertad posible y no quiero que el medio o el soporte definan la obra. Esto hace que me cueste definirme como escultor, performer, videoartista, fotógrafo o dibujante habiendo utilizado y mezclado todos esos medios. Por naturaleza tiendo más a la contaminación que a la pureza de los géneros.

La única manera que se me ocurre para hablar de la performance en mi obra es ir cogiendo caso por caso y analizar las especificidades de cada obra. Lo que yo recuerdo como primera performance fue una obra que hice en el 96, en la inauguración de mi primera exposición individual en la galería Chantal Crousel, en París y fue una acción que tuvo lugar en el día de la inauguración y duró el tiempo que duró la inauguración. Consistió en presentarme sentado en la entrada de la galería con una máscara y un hábito que me cubrían todo el cuerpo, de manera que el público llegaba a la exposición y se establecía una relación incómoda de incomunicación con el artista. Mostrándome como parte de la exposición pero, al mismo tiempo, sin poder comunicar. Con esta obra lo que estaba intentando plantear era eso, las dificultades que tenemos los artistas por comunicar con el público. Esa máscara me cubría completamente la cara y dejaba al descubierto únicamente la columna vertebral, de alguna manera mostrando como un elemento de vulnerabilidad, y dejando como una herida abierta a esa incomunicación. Lo considero muy simbólico, una fisura en esa incomunicación. Y esta obra, en el sentido en que tuvo desarrollo temporal limitado, de cara al público y era yo el protagonista, creo que se puede considerar una performance bastante convencional dentro de lo que es la historia de la performance. Pero luego hay otro tipo de performances que..., por ejemplo, pienso en obras como *Látigo*, que es una obra del 98, que esa sí que es una video-performance. O sea, las pautas que yo marqué para realizar esa performance es que,... me encerré en un espacio muy delimitado, una habitación barrera. No tenía ningún tipo de apertura, las ventanas y las puertas estaban cerradas, y me coloqué también una máscara que me cubría, en este caso, solamente la cara, y me introduje en ese espacio con un cameraman que lo que hizo fue grabar lo que sucedía.

PLL- ¿También a tiempo real?

JP- Tiempo real. Una grabación a tiempo real y, además, solamente se hizo una vez. No hubo ensayos y tampoco hubo repeticiones, y yo no había experimentado la máscara anteriormente. Quería realmente que el momento ese, fuera el registro de una experiencia mía, de ponerme en una situación muy concreta, también de limitar algunos de mis sentidos y ver cómo reaccionaba yo ante esa situación. Y... bueno, es una obra que dura también... creo que son 4 min. 50 seg.

PLL- Sí, la vi el otro día. Había una puerta que estaba medio abierta.

JP- Queda como una pequeña fisura. Esta idea de la fisura vuelve a aparecer en esta obra, es cierto, pero... mi idea, en esta obra, era mas bien la de reaccionar ante un estado de encerramiento. Y esta parte como animal, de un cuerpo..., en este caso estaba desnudo completamente, lo único que me cubría era la cara.

PLL- El pelo, ¿de qué era?

JP- Son colas de caballo. Es como un látigo. Y me interesaba también mucho eso, que fuera esa prolongación de mi propia cara la que estuviese... descubriendo ese espacio que me

estaba limitando la movilidad. Que fuera a través del tacto de esa prolongación de una cabellera que sale de mi cara la que actuase como un radar.

Tenía el cuerpo maquillado de blanco, la habitación la pinté completamente toda de blanco y el único elemento negro, de color, era la máscara. De alguna manera quería crear ese contraste tan fuerte entre un espacio frío, muy, muy clínico, y este elemento que cobra mucho dramatismo en el video. Y claro, esta obra entraría dentro del grupo que consideraría videoperformance, en el sentido en que son acciones que se han realizado pensando en que sean captadas por una cámara. De alguna manera se creó una especie de coreografía entre la cámara y yo, o sea, yo al cameraman no le veía, lógicamente, y él se tenía que ir moviendo a mi alrededor y captar ese momento, que él sabía que no se podría repetir. No quería hacerlo tampoco de cara al público porque mi relación tenía que ser con el espacio.

Veo a lo largo de mi trayectoria, y esto es una característica, a lo mejor específica de mi obra, que las performances siempre han estado ligadas a una obra escultórica. Entre comillas lo de obra escultórica, pero a un objeto elaborado anteriormente a la performance.

PLL- Entonces, ¿consideras que la performance ayuda a tu obra escultórica?, ¿O tu obra escultórica ayuda a la performance? ¿O son absolutamente independientes?

JP- En estos casos concretos creo que son indisociables y que uno no tendría sentido sin el otro y biceversa.

PLL- ¿Y el objeto de *Látigo* anterior a la performance, cuál era?

JP- La máscara. Que además existe como objeto y queda como el residuo de la performance. Queda además, tal y como quedó después de la performance. Yo llevaba también la cara maquillada y, curiosamente, el interior de la máscara, que estaba hecha a partir de un molde de mi propia cara, quedan los residuos del maquillaje de blanco y, tal como quedó, así está. Y lo mismo sucede con otras obras de esa misma época. Concretamente hay varios trabajos...

PLL- La máscara que llevabas en París, ¿también ha quedado así? ¿Cuál es la máscara que llevabas en París?

JP- La máscara que llevaba en París es una que esta hecha también con colas de caballo marrones y se titula *Rester à l'intérieur*. La traducción sería más o menos *Permanecer en el interior* y es una obra que..., es una máscara en la que toda la superficie está como con..., con el ...

PLL- Que es roja.

JP No. Es de color marrón. Es que hay tres máscaras. Son tres máscaras de similares características... Hay una marrón, la primera con la que yo hice la performance, hay una gris, con la que realizó la performance una actriz y la roja con la que volví a realizar yo la performance.

PLL- Ah, vale, vale.

PLL- Es como las pieles esas que llevan las señoras, negras...

JP- Como el astracán, quieres decir.

- PLL- Como el astracán, si.
- JP- Bueno hace un efecto como el de un cerebro o de visceras
- PLL- Sí también.
- JP- Cuestionándome la ambivalencia de lo interior y lo exterior. Es algo muy orgánico lo que refleja esta máscara con el pelo. O sea, con el pelo, que es un elemento que es externo a la piel, estoy reproduciendo formas que son internas. De esta misma época puedo pensar en otros videos que también están ligados a otras máscaras, como es el..., el... Es que ahora no me acuerdo del título. Bueno, una máscara que hice de...
- PLL- Que lo tengo yo aquí todo apuntado.
- JP- Seguro que tienes tú más información que yo ahora mismo. Es un video que rodé en Praga, que está hecho con una máscara de espejo...
- Es que está hecha de vidrio soplado, a partir también de un molde de mi propia cara y con acabado de espejo y, entonces, el video lo que recoge es... también... Conceptualmente...
- PLL- *Reflejos de un viaje.*
- JP- *Reflejos de un viaje*, exacto. Estaba liándome con *Un viaje nocturno*, que es una obra más reciente. Pues *Reflejos de un viaje* reproduce un poco lo mismo que *Látigo*. O sea, es una experiencia que yo no quise ni ensayar ni hacer una repetición. Fue mi primer contacto con la ciudad de Praga, llegué a Praga ese mismo día, y esa misma noche empezamos a grabar y la grabación duró una noche completa, o sea, desde el anochecer hasta el amanecer del día siguiente. En este caso sí que hay postproducción, porque no quería que el video fuese en tiempo real. El video recoge ese caminar e ir descubriendo la ciudad de Praga..., la cámara capta lo que se refleja de la ciudad en mi cara. Estoy también planteando la idea del interior, del exterior, de mi cara como reflejo del exterior..., cuestiones sobre identidad, sobre el deambular, la idea también de caminar a la deriva, de... Bueno, son obras en las que hay muchos estratos de significado.
- PLL- Hacía mucho frío. Era en pleno mes de diciembre...
- JP- Son experiencias que para mí tienen mucho de autobiográfico, porque... todas estas obras están ligadas a momentos muy concretos de mi vida y las identifico muy claramente con cuestiones autobiográficas. O sea, la elección de la ciudad de Praga no fue azarosa. Tenía relación con vivencias personales y casi todas las obras performativas en las que estoy yo de protagonista tienen algo muy autobiográfico. Luego, hay otra tipología de performances en las que he trabajado con actores o bailarines. Como el video que rodé con Marcelí Antúnez
- PLL- La de los cristales... ¿Cómo hicisteis eso?
- JP- Hay un trabajo en 3D.
- De ese video ya han pasado bastantes años. Todavía la tecnología 3D no estaba tan adelantada como ahora, y... conseguir ese movimiento de las esferas de cristal flotando en el aire fue complicado.
- PLL- Las escaleras... 60...

JP- Quieres hablar de *Sesenta escalones (Perpetuum mobile)*...

PLL- Sesenta escalones. Sólo subes trece en el video.

JP- En realidad no las he contado pero lo importante es que es un bucle infinito, la idea es que el público no descubra la repetición de los planos. Esta sería otra video-performance ligada a un elemento escultórico.

Hay una rueda que reproduce esta escalera infinita a escala menor, evidentemente, porque los escalones del video hacían dos metros y medio de altura cada uno. Entonces cuando ves el objeto al lado de la proyección interpretas que la persona está encerrada en esta escalera circular e infinita. El personaje está con esas aspiraciones de ascensión, de superación, de nuevos horizontes, de..., pero está siempre en el mismo sitio. La rueda sigue girando en una clara alusión al paso del tiempo. El personaje del video está encerrado en su propia condición temporal.

La circularidad está muy presente en muchas de mis obras. No sólo performances, también escultóricas.

PLL- ¿Has hecho más performances que sean in situ, o sea, que no sean grabadas, que sean...?

JP- Sí. No yo, personalmente, pero hice otra con una actriz en Barcelona, en una galería también en el contexto de una inauguración y ésta es una obra que está en la colección del Guggenheim, de aquí, de Bilbao. Se titula *Máscara de seducción*, y esta es una performance en la que esta mujer iba también cubierta con una máscara.

PLL- Pensaba que eras tú, el que la llevaba.

JP- No, no. Es una mujer.

Esta performance tuvo lugar en una galería de Barcelona que ya no existe, Antonio de Barnola.

PLL- ¿En qué año fue esto?

JP- En el 97.

PLL- O sea... tus performances in situ siempre han sido antes del dos mil. Después del dos mil no has hecho nada.

JP- A ver, déjame que piense...No, la de la máscara roja es después del dos mil.

PLL- Para luego situarlo todo...

JP- Sí. La de la máscara roja se hizo en el 2008.

Bueno, la que hizo Simona Levi, que es la actriz de Barcelona fue en el 97. En este caso, ella iba con un vestido transparente y dejaba ver su cuerpo desnudo. Esta performance planteaba la ambivalencia y la ambigüedad entre seducción y destrucción, otra temática recurrente en mi obra.

La máscara de crines le daba un aspecto salvaje, animal y al mismo tiempo ella se mostraba seductora e insinuante. La gente iba bajando al sótano de la galería y se iba encontrando este personaje deambulando por el espacio y en las paredes había unas pequeñas inscripciones que saqué de libros de zoología. Los textos recogían algunos

casos reales y otros novelados de entomología, en los que la hembra, después de copular con el macho, lo devora o le secciona la cabeza...

Muchas de mis obras, que por un lado resultan atractivas y seductoras, pero una vez que estás ya en sus redes te das cuenta de que son crueles, te están mostrando la crueldad de la existencia humana, o mejor, la existencia humana en su naturaleza más cruel.

PLL- Esa chica ¿era francesa?

JP- Simona es de origen... italiano. Italiana. Esta chica había trabajado en la Fura dels Baus. Yo buscaba una chica que viniese del mundo del teatro pero que tuviese una visión muy amplia del teatro. Y contacté con ella y nos entendimos perfectamente y lo hizo muy bien, la verdad.

PLL- ¿Por qué decidiste que una mujer, por lo que me has comentado de que tenía que ser una hembra...?

JP- Sí, porque en este caso concreto, el juego de la seducción y los textos que acompañaban la performance tenían ese lado femenino. Curiosamente, en la naturaleza es siempre la hembra la que destruye al macho.

En el caso de Marcelli, también quise trabajar con él, primero porque era más fácil trabajar desde detrás de la cámara para dirigirlo y, por otro lado, también porque él tiene un cuerpo mucho más rotundo que el mío, que funcionaba mejor en el momento del lanzamiento de las esferas. Son unas esferas que pesan unos treinta kilos cada una.

PLL- Parece que no le pesan casi. Además, las tira con tanta fuerza...

JP- Claro. Ahí está el truco del montaje del video, que en el momento en que lanza la esfera hay un cambio de plano y entonces aparece ya la esfera virtual. Pero las esferas reales no las levantaba ni un metro en el aire, evidentemente. Para ser vidrio soplado, son piezas muy grandes y pesadas...

Y de obras audiovisuales, estoy intentando recordar qué obras se pueden considerar performativas...

PLL- ¿ El último video que tienes, el de los cuchillos?

JP- Sí ¿ves? Esta, por ejemplo, también estaría enmarcada entre estas obras en las que he trabajado con actores y en este caso es una bailarina, una bailarina de clásico más concretamente.

Esta es una obra que también bascula entre la seducción y la violencia. En un momento dado también la performer se muestra muy violenta con el piano, muestra su rabia. En este trabajo hay bastante postproducción y también hubo mucho previo, se hicieron muchos ensayos, claro, porque el trabajo de ella era muy al límite. O sea, ella no puede mantenerse encima de los cuchillos más de diez segundos, es muy difícil. Tenía que haber mucha postproducción, teníamos un equipo técnico importante alrededor de ella y lo que yo trabajé mucho con ella es toda la parte interpretativa. O sea, yo quería que ella sacara en el video un poco su experiencia personal, porque habíamos tenido bastantes conversaciones y ella es una bailarina francesa que había empezado en la clásica, pero por su morfología, es una chica muy alta..., no había hecho una gran carrera, porque para bailar en piezas grupales, ella siempre sobresalía, con lo cual no la cogían. Estaba

en esa relación medio de frustración con la danza clásica. Luego, como muchas chicas que hacen clásica, acabó en la danza contemporánea y a mí me interesaba porque también había hecho cosas de teatro y estuvimos hablando mucho de su relación con la danza clásica con el trabajo de las puntas, del empeine, de la agresividad, porque es una cosa que es absolutamente agresiva con el cuerpo, va completamente contra natura, ¿no?, el mantener el equilibrio del cuerpo sobre la punta de los dedos, y sus experiencias personales con los profesores que había tenido, dos operaciones de rodilla,... O sea, tenía unas experiencias que fueron muy positivas para la grabación del video. Al principio del video hay una toma de contacto con la situación de desequilibrio, de tomar confianza con esa situación de inestabilidad, y poco a poco ella va descargando hasta que saca la rabia, saca esa violencia, el querer arañar el piano. El piano, en este caso, simboliza todo lo que ella quería eliminar de su experiencia como bailarina. Toda su frustración, toda su rabia... Yo le decía: tú intenta tener la imagen de todo aquello que te ha hecho sentir... pues que ha frustrado tu carrera, porque ella estaba prácticamente retirándose de la danza y visualízalo en el piano. Entonces, ese piano, al final de la performance, quedó absolutamente destrozado. Y, de hecho, el piano se expone con el video como un testimonio de esa acción. Hay algunas heridas, o sea, algunas rasgadas que hay sobre el piano que son muy profundas, con lo cual te das cuenta de la fuerza que tuvo que hacer. De hecho, ella al día siguiente casi no podía caminar del dolor que tenía en los pies. Fue realmente ponerla muy, muy en el límite. Hay cosas que en siete u ocho minutos de video no se pueden captar, fueron... fueron muchas horas de grabación.

PLL- Ese video, ¿cómo lo catalogas? O sea, ¿qué dirías que es?

JP- En la catalogación que tengo en mi página web esta obra la considero como una videoinstalación, en el sentido de que está el audiovisual y además hay un objeto que lo acompaña y que ambos interactúan.

Encima del piano, clavados, están los dos cuchillos con las dos zapatillas. Estás viendo... Mentalmente te estás imaginando a la bailarina encima del piano. Y desde el punto de vista relacionado con la performance, lo podría considerar como una performance con una gran carga teatral.

Desde el punto de vista que toda la acción recae sobre una persona que realiza una acción, sí se podría acercarse al mundo de la performance. Pero, claro, desde este punto de vista, cualquier obra teatral también podría ser considerada una performance. Es muy difícil establecer los límites. Yo no sé si, a lo mejor, tú que has estudiado un poco más el mundo de la performance, igual sí que hay un decálogo de las cosas que tienen que...

PLL- Siempre hay ranuras por donde se salen las cosas. O sea, no está ciertamente cerrado, ¿sabes? Siempre hay... esparcimiento por todas partes.

JP- Yo... en definitiva... cuando realizo una obra no me planteo si va a ser una performance o no. Me planteo cómo tiene que hacerse esa obra para que refleje exactamente lo que quiero decir. Si esa obra solamente funciona en tiempo real y con público, pues se realiza en tiempo real y con público. Entonces, se podría acercarse un poco más a las performances originales de los años setenta y sesenta, pero yo considero que hay muchas otras obras que he realizado que también tienen una relación directa con lo que yo considero performance. Y estos videos de los que hablamos, para mí sí tienen un carácter performativo,... aunque no sean hechos para el público ni quisiera repetirlos nunca.

Vi la exposición de Marina Abramovic en el MOMA y en el recorrido de la exposición, muchas de las performances que ella había realizado originalmente con Ulay,... las estaban interpretando otros actores. Y, claro, te preguntas... si realmente en su momento estaba cuestionando temas autobiográficos de su relación de pareja... ¿tiene sentido reproducir estas performances con otras personas, o es mejor dejarlo?, que quede, digamos, la memoria de la grabación del video, de la fotografía. Ahí hay un debate abierto interesante. A mí me parece que si somos muy puristas, creo que sería más interesante que se quedara el registro de lo que fue en su día, porque con obras muy concretas, para mí tienen sentido únicamente si las realiza la ... Pero, claro, esto también da pie a debate, porque a lo mejor son obras atemporales que pueden reproducirse por otras personas y quizás tienen una carga menos autobiográfica, pero siguen teniendo un sentido ¿no?. En mi caso personal, ninguna de las performances que he realizado tendría sentido volverlas a realizar. Nunca me lo he planteado, ni creo que me lo plantee.

PLL- Cuéntame la otra performance que fue en tiempo real.

JP- La de la máscara roja.

Esa también la realicé en el contexto de una inauguración. En este caso fue en una sala que se llamaba Espai Quatre, en el Casal Solleric en Palma de Mallorca, y también dentro del contexto de una exposición personal...

El espacio era muy apropiado, abovedado, de piedra. Me planté yo en el medio de una de las salas y la gente para poder continuar el recorrido de la exposición tenía que pasar a mi lado, casi rozándome porque era un espacio muy reducido. Yo estaba estático...

PLL- Qué fue,... ¿el día de la inauguración?

JP- El día de la inauguración, y también duró el tiempo que duró la inauguración. Creo que fueron unas dos o tres horas. Ahí también fue un poco el trabajo de mantenerme estático y controlar mucho la respiración, porque es una máscara que limita mucho la respiración.

PLL- Te cierra los orificios para respirar...

JP- ... y no veía, apenas oía y la respiración se... Tenía que controlar mucho, tenía que estar muy concentrado.

PLL- ¿Cómo se titulaba esta performance?

JP- Esta es *La máscara de seducción II*.

Aparecía desnudo, con el cuerpo también maquillado de blanco, en una posición como de recibimiento o de exposición total, es decir, con los brazos abiertos y extendidos hacia delante.

Aquí sí que se grabó un video, pero es un video que tiene muy mala calidad y que es solamente de documentación personal. No se ha expuesto nunca, ni se expondrá, pero a mí me sirve para ver las reacciones de la gente, porque durante la performance no me enteré de nada.

Y estas son quizás las tres únicas performances que se han hecho en tiempo real y con público.

- PLL- ¿Algún acontecimiento personal o histórico que propiciaran tus momentos creativos de arte de acción
- JP- Personales, sí, definitivamente. Muchas de mis obras, no sólo performances, sino en general, tienen una vinculación concreta a situaciones personales que a veces interesa que se sepan y otras veces quedan más para mí, pero sí, definitivamente lo vinculo mucho a experiencias personales.
- PLL- ¿Crees que hay una trayectoria dentro de tus performances desde que empezaste hasta ahora?
- JP- Seguramente, porque si consideramos que *En puntas* es la última performance y *Rester à l'intérieur*, del noventa y seis, sería la primera, hay una evolución en cuanto a la sofisticación y complejidad de la parte narrativa de la obra. Las performances de los inicios eran muy directas e inmediatas. En estas últimas hay más elaboración. Los videos estos últimos si que tienen mucha preparación y el proceso es más lento.
- PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritura,...?
- JP- No. Ni... Dibujos, ni maquetas, no. En este caso, no. Escritura, a veces. Sí, escritura. Escritura y lectura.
- PLL- Si hubiera que generar una tipología de performances, ¿cómo se llamaría tu tipología?
- JP- No creo que se puedan vincular a una sola tipología
- PLL- Bien. ¿Te interesa la intervención del público?
- JP- No. Hasta ahora, no. Lo cual no quiere decir que, a lo mejor, un día me plantee hacer algo de interacción, pero de momento no se ha dado el caso. Hombre, en estas performances de las máscaras sí estoy interpelando al espectador y lo estoy provocando y no sería descabellado que pudiera haber algún tipo de reacción, pero bueno, no ... A priori no es la motivación principal, pero sí es importante que haya una reacción por parte del público.
- PLL- ¿Problemáticas tratadas en tus acciones?
- JP- Pues cuestiones sobre la identidad, sobre el paso del tiempo, sobre la fragilidad de todo lo referido a lo humano, la temporalidad, la fugacidad, las tensiones y reconciliaciones entre conceptos opuestos, los estados de deriva, la pérdida de las referencias,... Podría decir muchas y seguir profundizando...
- PLL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo?
- JP- Pues... a ver que recuerde... Yo es que empecé también muy joven, paralelamente a los estudios en Bellas Artes, a estudiar danza, y me interesé mucho al principio por la danza contemporánea. Creo que las primeras obras que me hicieron reaccionar fuerte fueron algunas obras de danza contemporánea, Wim Vanderkeybus, Anne Teresa de Keersmaeker...y muy especialmente Pina Bausch en los años... a finales de los ochenta.
- PLL- Es que tiene un poco que ver contigo.
- JP- Sí, sí. Yo creo que hay, aunque no..., ella trabajaba en otros medios de distribución, porque ella estaba dentro de los circuitos del teatro y sus obras tienen una duración y

una estructura pensadas para el teatro...Sin embargo, hay algo en su universo que me resulta muy cercano. Yo creo que una de las primeras obras que me sirvieron de revulsivo fue Café Müller.

A lo mejor, claro, me siento más cercano al trabajo de algunos coreógrafos que al de los performers que vienen del mundo de las artes plásticas.

PLL- Claro. Bueno, ahora, hablando del País Vasco, tú naciste en Bilbao, ¿verdad?

JP- Sí. A mi se me considera artista vasco, aunque lleve veinte años de aquí para allá.

PLL- ¿Estudiaste Bellas Artes en Bilbao?

JP- Estudié Bellas Artes en Bilbao y terminé en París. Hice dos años de estudios, incluido un Máster, en París. Allí me quedé a vivir por un periodo de cinco años. Y después de París estuve un tiempo viviendo por diferentes ciudades, estuve un tiempo en Montreal, un tiempo en Berlín. Ahora llevo ya bastante tiempo viviendo en Barcelona, que es como mi centro de actividades, pero luego me intento expandir lo más posible. Barcelona es donde tengo mi estudio. También es verdad que he trabajado con otros talleres de fuera, como el de Murano o el CIRVA de Marsella... Intento que las barreras geográficas no sean un impedimento para desarrollar mi trabajo.

PLL- Bueno, pues en cuanto al País Vasco. ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

JP- Yo no soy un gran conocedor del arte vasco históricamente hablando, y tampoco... No sé si conozco demasiado... O sea, a mi me hablas de performances y el arte vasco y enseguida me vienen dos o tres nombres a la cabeza, Esther Ferrer sería un caso muy claro de una de las precursoras de... Claro, es una artista vasca, pero también es verdad que ha desarrollado toda su carrera en París. Y luego, gente de mi generación. Enseguida pienso...

Pues yo pienso en..., en Sergio Prego o en Itziar Okariz,... Es que estos estudiaron conmigo y, claro,...

PLL- ¿A Sergio Prego le metes dentro del mundo del arte de acción?

JP- Sí, yo creo que algunas de esas obras que ha realizado si se podrían considerar performativas. Las que hizo rodeado de cámaras... Y aquella obra que era..., que la presentó en la Sala Moncada, que era la propia sala la que iba girando y él se iba desplazando por el espacio. Tiene varias obras en las que él interactúa también con la arquitectura, con el espacio que le rodea, y en ese sentido creo que sí puede tener algo de performativo.

PLL- ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?

JP- Es que la desconozco. Decirte lo contrario sería engañarte. No, no la conozco.

Yo he estado bastante al margen. En general... no sólo de la escena del País Vasco. Es que yo necesito mucha concentración para desarrollar mi trabajo y me cuesta mucho... o sea,...llevar adelante los proyectos es una dedicación exclusiva y apenas me queda tiempo para otras cosas, y eso ha hecho pues que, a lo mejor, no me haya enmarcado dentro de un grupo de artistas... ni de Barcelona, ni de Bilbao, ni de París, aunque tengo muy buenos amigos artistas, tanto de Barcelona como de Bilbao o en otras ciudades del

mundo. Nos conocemos, pero no hasta el punto de considerarme partícipe de una escena concreta.

PLL- Bueno. Pues un poco yo creo que está todo, más o menos. Lo que más me interesa es.. ¿Tú crees que...? Bueno, esto es una teoría mía que igual luego no lo pongo en la entrevista, pero tú crees que el arte de acción puede estar desembocando exactamente en instalaciones... videoinstalaciones y se vaya a perder, de alguna forma, en el directo. O sea, en el... Eso que se dice la efimeridad, no sé qué, tal... A lo mejor se está como empezando a borrar un poco, porque cada vez vamos más hacia la instalación, hacia la videoinstalación, una performance preparada con un tiempo determinado que no ve todo el mundo...

JP- Sí, puede ser. Yo... Es posible, sí, pero puede ser un proceso... O sea, creo que, a lo mejor, el movimiento inicial de las acciones y las performances fue un poco una reacción ante una escena novedosa que quería romper con las barreras de las disciplinas tradicionales. Tiene todo que ver con la desmaterialización de la obra de arte, que en los inicios tenía sentido. Hoy en día, creo que ya no hay ni siquiera que plantearse eso. O sea, la performance, hoy en día, es una forma como otra cualquiera en la que un artista se puede expresar y se puede plantear con mayor libertad sin tener que pretender romper ninguna barrera, porque hoy en día todo está más o menos considerado como... bueno,... como una posibilidad, y no hay que reivindicar nada. Quizás las nuevas tecnologías, el video, en particular, creo que forman mucho más parte de nuestra vida cotidiana y que es un elemento que es normal que haya invadido las artes plásticas. Yo creo que en ese sentido quizás las acciones es normal que también hayan evolucionado por ese camino. Creo que es una deriva natural de las obras de acción.

PLL- Otra cosa. No sé si se titula *Tango*, o... ¿Cuál es la de los cuchillos con la gramola sonando?

JP- Sí, *Tango*.

PLL- Esa pieza me parece superperformática, aunque no haya presencia...

JP- No, no hay presencia humana.

PLL- Aunque no haya presencia humana...

JP- Ahí entraríamos en otro grupo de obras, que serían las esculturas móviles, en las que no hay... actores...

PLL- Presencia humana, pero hay...

JP- ... pero hay presencia por la ausencia, ¿no? Entonces, la huella queda presente y el movimiento y ahí estarían pues la caja de música, el tango, ... las huellas que quedan en las burbujas de cristal... También podría ser considerada una performance, porque es como una persona que ha caminado sobre unas esferas de cristal. Sí, claro.

PLL- Es que yo creo que toda tu obra, menos, me vas a permitir, *El árbol rojo*, aunque no lo sé, porque yo tampoco estoy contigo todos los días, pero... todas tienen..., todas están pululando cerca de lo que es el mundo de la performance, el mundo de la acción, ¿no?

JP- Creo que todas...de una manera u otra se pueden vincular a un posible desarrollo temporal. Sí, todas tienen alguna referencia a algo performativo. Las esculturas con móviles, con mecanismos, con autómatas, con personajes danzantes. Los esqueletos de

Aria da capo, por ejemplo, son dos performers, los vestidos del baile infinito, el baile de la soledad... Sí, es que hay mucha obra que... Claro, es que yo estoy muy influenciado por las artes escénicas. Muy influenciado por las artes escénicas y casi en particular por la danza contemporánea. En ese sentido, me siento..., aunque plásticamente no, conceptualmente me siento cercano al artista Jan Fabre que también está trabajando y basculando entre las artes plásticas y las artes escénicas. La diferencia es que él establece una separación entre los canales de distribución entre las artes escénicas y las artes plásticas, en mi caso no existe esa separación.

4.1.7. Misha del Val.

Biztza, 1 de julio de 2015.

Duración de la entrevista: 1 hora y 4 minutos.

Patricia López Landabaso- Cuéntame.

Misha del Val- He estado pensando lo que me has preguntado, y yo, en 2001 y 2002 hice un curso de performance con Bartolomé Ferrando, que es un artista fantástico. Tuve una Séneca en Valencia y la performance estaba a la orden del día. Todo el mundo hacía performance bajo la influencia, en aquel entonces, de Bartolomé Ferrando y de sus amigos artistas, que pasaban por allí y daban cursos y, entonces, cada vez que se hacía una exposición se hacían performances en la inauguración. Cada vez que se hacía cualquier cosa, se hacían performances. Luego ya, festivales de performance y esas cosas. Y allí fue donde... Entonces, esas cosas que te ha dicho Javier San Martín, bueno, yo las veía..., las veo ahora como... más que como performances, como actos irreverentes, como de provocación que igual obedecían a otra clase de pulsión que no el de hacer performances.

PLL- ¿A qué otra clase?

MdV- Igual algo que va enraizado con mi carácter y que..., y que está también conectado a los tiempos en mi instituto que nos dedicábamos al terrorismo poético, a hacer el indio sin hacer daño a nadie, sin..., sin...

PLL- ¿Cuántas performances has hecho?

MdV- Pues mira. Lo que te puedo contar es...

PLL- ¿Hasta qué año las has estado haciendo? Aunque tú consideres que eres de otro territorio, yo te voy a meter como performer.

MdV- Vale. Vale

PLL- ¿Qué te parece? ¿Te molesta?

MdV- No, porque estuve una época... estuve supercentrado en la performance. Supercentrado. Y creo que trabajábamos superbien. Y... pues trabajé con la performance hasta el dos mil dos, que me fui a Australia

En Australia luego ya tuve un año que no hice nada y luego ya me enfoqué en la pintura.

PLL- ¿Y en la universidad hacías performances también?

MdV- Igual hice algo. Igual hice dos o tres, recuerdo, en alguna asignatura. Fue en Valencia donde aprendí, o donde me...

PLL- Y Valencia fue en el último curso de la carrera, ¿no?

MdV- Y entonces conocí a Iñaki López, que era un performer. No sé si trabaja ahora dentro de la performance. Excepcional, natural... Él es valenciano, y tuvimos una relación muy corta, pero trabajábamos muy bien. Entonces las performances eran..., yo me acoplé a su modo de trabajo. Yo igual venía y lo hacía más ruidoso, más queriendo dar la nota, más colorido... Pero él era muy de presencia, muy de... Él me decía: tú haz las cosas como si te estuviesen pagando, como si estuvieses en tu trabajo, no... Nada de vehemencia, céntrate y... Y yo me acoplé a su modo de trabajo. O sea, yo creo que él también se beneficiaría de mi forma de hacer. Yo me beneficié mucho de la suya.

Entonces, por ejemplo, me acuerdo que el proceso creativo era componer performances. Entonces, escribíamos performances un poco impersonales, que luego las hacíamos nosotros pero bueno, las podía hacer cualquiera, para nosotros era bastante satisfactorio, saber que no teníamos que hacerlas nosotros, que la magia estaba en... en algo.

PLL- Sí. Vosotros hacíais un guión.

MdV- Sí, y luego las llevábamos a cabo nosotros...

PLL- ¿Con ensayos?

MdV- No sé si... Quizá sí, pero muy poco. Entonces era... era un humor absurdo y... también había muchos elementos de poesía visual, poesía fonética. Esos elementos están ahí, en Valencia. Y nosotros estábamos ahí.

Entonces, por ejemplo, teníamos una performance de cuatro actos. Lo primero es la presentación de los objetos:

A sujeta un flotador,

B sujeta un CD, un minidisc en la mano izquierda, y un pez en la derecha.

Ambos se encuentran en silencio, contando hasta doscientos en silencio.

Cuando lleguen a doscientos, se retiran. Uno se retira un poquito antes que el otro, porque no contamos igual.

Entonces, luego nos presentamos nosotros, las personas. Nos tenemos que presentar diciendo mentiras, cosas sin sentido y cosas que no se entienden.

Pues primero iba uno, después iba otro y nos retirábamos.

Después bailábamos.

B, que es el más grande de los dos, hace el pino y el pequeño lo sujeta y le coloca el pez entre las piernas.

Bailan y tararean el himno valenciano: tararara...rara... tararara...rara... hasta que el que hace el pino no aguanta más y se tiene que bajar.

Y luego, acababa el acto cuatro, en el que A sujeta el pez y el CD y B se bebe, muy lentamente un vaso de agua. Muy conscientemente, un vaso de agua.

Después, A se coloca el pez en la boca y B se come, a toda hostia, un trozo de pan, con muchas ansias. Luego hay un momento mágico en el que B alza el pan en el puño y a A se le cae el pez de la boca. Y..., y después, B intenta alcanzar el pan mordido trepando por el compañero hasta que se cae, no se cae,... o lo consigue. Entonces, nos retiramos y eso era la performance.

PLL- ¿Esto fue en el dos mil?

MdV- Dos mil dos.

PLL- Dos mil dos. Lo de Joseph Kosuth ¿Cuándo fue?

MdV- Yo creo que eso sería en dos mil... dos mil uno. Igual dos mil.

PLL- Cuéntame esa performance.

MdV- Bueno. Yo no la considero una performance. Yo la considero unos actos de provocación de los que hacíamos. Sé que teníamos... Sé que llevaba puesto como un..., un bañador de chica, que podía ser también como el un luchador de lucha libre, y entonces él estaba dando una conferencia allí y entramos... Yo creo que me quité la ropa que llevaba... y entré por el anfiteatro así y escuchamos un...

PLL- ¿Llevabas tacones?

MdV- No recuerdo. Yo creo que no. Igual había algún elemento más, pero no me suena, por ahora. Y entonces...

PLL- El bañador, ¿cómo era? ¿Floreado o liso?

MdV- No. Era a rayas, naranjitas y azules. Y...

Ese bañador no sé de dónde salió, pero teníamos un grupo de gente, que se llamaba "Intensidad", y... No sé. Éramos... Estábamos bajo la influencia de la juventud y de... y de la lectura y de la inspiración de otros artistas, todo ese mejunje ahí en la Universidad y, no sé, un poquito para que..., para que espabilase un poco el ambiente. Yo nunca me encontraba bien anímicamente. Yo no me conocía a mí mismo tanto como para saber que no necesitaba hacerlo para estar bien. Y guardo un recuerdo... Me siento orgulloso de esos actos. Guardo muy buen recuerdo. Hoy por hoy no los haría. Si llego a haber sabido que iba a saber lo que sé ahora, tampoco los habría hecho. Y, sin embargo, guardo..., ya te digo, guardo muy buena... Me alegro mucho de haberlos hecho. Y ese bañador salió de que Judas Arrieta, que era otro artista de por aquí, entonces le invitamos a que se lo pusiese y le sacamos unas fotos como líder espiritual del Movimiento Intensista. Entonces, el bañador andaba por ahí. Entonces... para mí Joseph Kosuth era como el paradigma de lo soso, ¿no?, como intelectual y... Y entonces fui como para poner un poco de contraste y colorido en la exposición de Kosuth y, luego, el hombre respondió muy bien cuando me vio subir las escaleras, o bajar, dijo: "*¿Me ha parecido a mí, o ha habido una persona que bajaba las escaleras con un bañador?*" La gente se rió y tal, porque también lo habían visto. O sea, que...

PLL- ¿Estás seguro de que el comentario fue ese?

MdV- Así lo recuerdo. Así lo recuerdo. Posiblemente lo recuerde de haberlo oído yo y de otra gente que estaba allí y que me lo hubiese dicho. Entonces, él entró. El entró. No se lo tomó como una ofensa ni nada. O sea, se puede explicar el acto como llegar tarde y vestido con un bañador de ese tipo, escuchar un rato y, cuando la cosa se pone aburrida, levantarse e irse.

Luego hicimos con Jeff Koons, hicimos algo parecido. Fuimos unos cuantos, con caretas de estas de gato y de perrito, así con muchos colores, y escuchamos la conferencia de un colega. Todo lo que tenía que decir, que si era un artista romántico, que si es el nuevo Miguel Ángel... Entonces, lo escuchamos con las caretas y después bajamos y fuimos a hablar con él y mi recuerdo fue que el resultó ser mucho más irónico que nosotros. Nosotros fuimos luego ya en son de paz, a decirle pues...

PLL- ¿Cuántos erais?

MdV- Pues, no me acuerdo. Igual tres. Tres o cuatro.

PLL- ¿Te acuerdas de los nombres de los que te acompañaban?

MdV- Creo que José... José Luis de las Heras. José estaba ahí... Puede ser Aiora Quintana, quizá. O Javier Nevado. Son la gente con la que he ido a esa... Y, entonces, nosotros íbamos en son de paz, diciendo: ...bueno, pues tal..., hemos hecho esto... Total, que el tío seguía con sus: *"Ah, pues muy bien me parece"*. Luego lo pensé y dije: pues el tío estaba tomándonos el pelo él a nosotros. O sea, nosotros como muy inocentes ahí, pero bueno.

Esas dos me acuerdo de que fueron en el Gugenheim. ¡Ah! Me acabo de acordar. Hubo un día, que no sé si lo organizamos nosotros..., o alguien lo organizó... Yo creo que nosotros, pero alguien organizó ir al Gugenheim desnudos, y entonces, yo me apunté y llevaba un gorro de hada con un..., sería una rejilla o... y tengo fotos... Es que me acaba de venir. Tengo fotos en el Puppy desnudo.

Yo creo que el titular era... ir a los baños de dentro, desnudarnos...

PLL- Y entonces, ¿también ibais los mismos?

MdV- Sí, lo que pasa que al final no sé si acabé haciéndolo yo solo.

PLL- Entonces... ¿Pero saliste de casa en pelotas?

MdV- No. No me acuerdo si me desnudé fuera. Era por el día. O si bajé a los baños por el museo y luego me desnudé... Salí...

De hecho, el otro día fui al Gugenheim y todavía hay gente que se acuerda todavía.

MdV- Sí, sí. Se acuerdan de mí y se acuerdan con mucho cariño. Me saludaron... Me saludan y... ¡Cuánto tiempo...! Pero que siempre... No me acuerdo... Siempre hacíamos algo, ¿no?

Me alegro. Pero como te he dicho antes, no tenía... no tenía seguridad en mí mismo. No tenía ese punto en que me sentía cómodo y podía luego tomármelo a la ligera, lo hacía con mucha pesadez. Sí. Sabía que tenía que hacerlo para que algún día...

Lo hacía como forzándolo.

PLL- O sea, no lo hacías por motu propio, por que salía. Era como un plan y llevabas a cabo el plan.

MdV- Sí.

PLL- Guay. Entonces, a ver. ¿Saliste desnudo con el gorrito del hada madrina, al lado del Puppy y te hiciste fotos..., pero también estuviste caminando por el Guggenheim así. Pero no te llegaron a echar.

MdV- Igual me echaron.

PLL- ¿No te acuerdas?

MdV- Yo sé que luego... que no vi a nadie. No vi a nadie haciendo cosas. No vi... No estuve consciente de otra gente haciendo otra cosa.

Pero si... Pero si no tenía la ligereza. No tenía... la certeza o la exactitud de decir: bueno, voy a hacer esto porque es mi trabajo... y creo que es... Y luego, tampoco tenía mucho apoyo público. Tampoco tenía....

MdV- Pero bueno,... luego, sí. En la vida he visto que conecto con gente en ciertos ámbitos y que es mucho más fácil hacer cosas, conocer gente...

PLL- En la Universidad, ¿qué performances hiciste?

MdV- En la universidad hice una con una artista alemana que se llamaba..., que se llamaba Doro Petersen, que consistía en ponernos... Es que tenía todo el mundo la expectativa de que nos íbamos a desnudar, porque siempre lo hacíamos. Entonces hicimos lo contrario, que era ponernos ropas hasta que ya no podíamos más. Nos estuvimos poniendo ropas hasta que ya no podíamos más, hasta el límite de... Teníamos un montón de ropa y nos pusimos hasta que éramos muñecos Michelines. Esta la hicimos como parte de una asignatura.

PLL- ¿En qué año?

MdV- En el dos mil... Dos mil uno.

PLL- Esa es una de ellas. ¿Qué más hiciste en la universidad?

MdV- Luego me acuerdo... Es que me da un poco de vergüenza. No por el desnudo y eso, que nunca me ha dado vergüenza, pero porque me acuerdo que vi, en una revista, una foto de Rebeca Horn unas cosas naranjas, aquí o algo... y yo la copié. Me subí en el escenario en la clase de dibujo, ¿no?...E hice algo parecido. Y ahora me avergüenzo de... de la falta de creatividad...no tenía que ver conmigo, realmente. Bueno, ahora puedes ver que si que tiene que ver conmigo, pero no venía de un sitio... Una copiada. Lo recuerdo así. Lo recuerdo como una copiada. Y, nada, la gente paseaba. La gente que entraban en la habitación, algunos se asustaban... Los profes comentaban y tal... Pero he de decir también que, es que ahora me ha venido, que también había una voluntad de... como de querer destacar. De querer ser como famoso y que eso movía también..., movía también mis acciones. Y quizás eso pues... imbuía de algo que no las hacía ligeras, divertidas y buenas. Posiblemente viniese de alguna inseguridad mía. Y...

Es que de alguna manera esas acciones llevaban en sí el germen de... Yo era lo que pretendía, crear una leyenda. Pero ahora mismo prefiero ser feliz que crear leyendas. Entonces, prefiero hacer cosas que me hagan sentir bien que no algo que me haga sentir una leyenda. Pero sí, ese querer ser leyenda, o querer... leyenda entre comillas, urbana... me impulsaba, impulsaba esos comportamientos.

PLL- ¿Te acuerdas de alguna más?

MdV- Sí. Hubo, ahora que estoy hablando de ello, ... me acuerdo que ... Bueno, te lo voy a contar. Iba por los museos del mundo, me hacía pajas en los baños y... luego sacaba fotos con la fecha y el sitio.

Con imagen. Con imagen del esperma. En la puerta o donde fuese...

Y luego escribía al lado o algo así la fecha y sacaba una foto. Y venía... mira, esto da igual, pero venía de la idea de que me encantaban... de que me gustaban tanto los museos, me gustaba tanto la pintura, que me hacía pajas con ella.

PLL- ¿En qué museos hiciste eso?

MdV- Pues... En Londres, seguro, en el Tate National Gallery, seguro... Igual en el Louvre, también, en París... En el D'Orsay,... En los museos así más grandes. Cuando estuve en Grecia, en el Museo Nacional de Arte, o como se llame... Y en Madrid, también, el Reina Sofía, en el Prado, quizás... Pero bueno, ya no me hago pajas, o sea que...

Quiero decir que... Que también hay cosas como que se te va el...

PLL- ¿En qué año hacías eso?

MdV- Eso lo hice... Pues en el año dos mil estuve en Grecia, en el dos mil uno fui a Londres...

PLL- O sea, que fue a lo largo de diferentes tiempos.

MdV- Del dos mil al dos mil dos, fue. Lo que pasa que... Patricia, como vi que estas cosas no iban a ningún sitio, dejé de hacerlas.

PLL- No creo que sea cierto que no van a ningún sitio. A mí me parecen fabulosas.

MdV- Pero tú porque has indagado y has... Pero si no, es mucho gasto de energía que parece que no va a ningún sitio.

PLL- ¿Te acuerdas de alguna más?

MdV- Sí... Te tengo que decir, no sé si te sirve o no, pero lo que me queda ahora es... y lo que llevo más de una década... me volvería a encantar trabajar con Iñaki..., con Iñaki y hacer performances. Creo que tenemos algo super... superúnico, super... Él como que me calmaba a mí y yo me podía concentrar. Y luego, realmente es que tenía el punch absurdo dadaísta, si quieres, de... de con qué seriedad lo están haciendo, y con qué... con qué compromiso lo están haciendo, algo que es algo tan absurdo, ¿no?

Te puedo... Te puedo hablar, si quieres de las que hicimos un poco en Getxoarte. Es que lo pienso y digo; qué bueno.

PLL- O sea, que fuiste con Iñaki a Getxoarte.

MdV- Fuimos los dos como pareja, un grupo de arte. Entonces, en la presentación de... que venía la prensa, un viernes, o el día anterior, lo que hicimos es quitar el suelo de la moqueta, enrollarnos dentro del suelo y nos quedamos en nuestro stand los dos enrollados ahí dentro.

Y de vez en cuando sacábamos una bengala. Se consumía y nos volvíamos a meter. Y entonces... y entonces Telenorte... Teleberri vinieron con el micrófono y me dieron el micrófono para que les hablase. Y yo me acuerdo que..., fíjate, qué... qué bobo de mí, que les dije: ¡Televisión, manipulación. Uuuuuuhhhh!

Bueno, salimos en la tele y salimos que metían en micrófono..., eso lo he visto yo en la tele, y que les decíamos... nos preguntaban cosas. Y ellos riéndose. La gente que preguntaba, como riéndose y nosotros... Y luego, teníamos un menú de bar... como un cocinero de esos de menú, con las performances y los horarios...

PLL- ¿Cuántas hicisteis?

MdV- Lo mismo... ocho o nueve. Estuvimos haciendo dos de mañana, dos de tarde durante un montón de tiempo.

Durante la inauguración, la performance que hicimos fue... vestíamos como un albornoz, llevábamos un carrito de la compra lleno de cervezas y, entonces uno empujaba el carrito y otro, dentro del carrito, hinchaba una balsa hinchable de esas de playa. Entonces... Nos turnábamos y la balsa se hinchó en las tres horas de la inauguración y nos dedicábamos a pasar con el carrito y preguntar a los artistas que qué estaban haciendo, que qué era lo que hacían, les dábamos nuestras opiniones... pues tal, pues tal... Y luego les regalábamos una cerveza. Entonces, hicimos el recorrido de todos los stands hinchando la barca y al final, cuando llegamos a nuestro stand, bebidos completamente porque nosotros también bebíamos, pusimos la balsa en nuestro stand y meamos dentro de ella. Y ahí creo que se quedó toda la noche.

Y luego, la última que hicimos, me acuerdo que tuvo..., tuvo mucho público, uno sujetaba el periódico, no me acuerdo si el Gara o el Eguin, en esos tiempos, y el otro pues... El Mundo, o La Razón. Y sucedían bastantes cosas. A mí se me caían los pantalones, el otro... Sucédían...

Pasaban una sucesión de cosas... Era como un diálogo.

PLL- ¿Estaban planificadas?

MdV- Sí, sí. Estaban planificadas hasta cierto punto, Y luego, al final, había un combate de boxeo con los periódicos. Porque llevábamos guantes de boxeo sujetándolos.

Y ahora me viene otra en la que teníamos distintos cubos y nos los echábamos uno a otro. Pero la gente no sabía qué iba a salir del cubo. Entonces, en uno había tenedores, en otro había hielo, en otro había confeti, en otro... no me acuerdo ahora. En otro había dados... Entonces, nos tirábamos... nos lanzábamos el contenido de los cubos. Y todo como muy pausado. Como que entre cada cubo pasaban unos minutos.

PLL- ¿Cuánto tiempo estuviste trabajando con Iñaki?

MdV- Muy poco. Hicimos esta performance de la que es la foto en la Galería Color Elefante, en Valencia,... Este hombre sí que es un performer conocido, catalán. Dio un curso y luego... la desembocadura del curso fue este...

PLL- ¿Vosotros asististeis al curso?

MdV- Sí. Y luego trabajamos. Y me acuerdo que alguien dijo... alguien de Getxoarte dijo que habían puesto esta foto porque habían reconocido al... hombre este y...

Y entonces, hicimos esto y luego hicimos el trabajo de Getxoarte... y ya no hicimos... yo creo que no hicimos nada más. Desafortunadamente. Luego ya... llegó el verano, yo me fui de Valencia y me fui a Australia.

PLL- En la Universidad, ¿ninguna más? Esas dos que me has contado.

MdV- Sí. Luego, En Bilbaoarte, dos cosas, ahora que me ha...

PLL- ¿Estuviste becado en Bilbaoarte?

MdV- Sí, desde dos mil... En el año dos mil uno. Tuve una charla sobre cyborgs o... no me acuerdo. Invitados a hablar sobre ello y yo tuve una comunicación...

Me eligieron como... participante con una comunicación que se llamaba “Lo cósmico y lo pútrido”. Entonces... Era bastante política, como... como todas las... todo lo... todo lo reinante de lo apolíneo, de lo cósmico y de lo pútrido siempre que pudiese estar... que es parte de nuestra naturaleza y por eso siempre se está intentando esquivar. Entonces, hablaba sobre ello mientras un colega, un colega de rugby hacía ensaladilla rusa con las manos. Tenía los ingredientes así y tal y la hacía. Las tenía recién lavadas, pero... con la mayonesa, la patata... Y después, cuando acababa de hablar, invitaba a los... En esa estaba Javier San Martín, creo, Creo que sí. Invitaba a los asistentes a probar la ensaladilla. Y todo el mundo la comió y salió muy rica...

Yo creo que teníamos como panecitos, o algo, y entonces la gente untaba con el panecito y se lo metía en la boca. Eso por un lado. Y después...

PLL- ¿Con quién...? ¿Ese compañero de rugby...?

MdV- Sí. Javier Zaballa.

Me acuerdo que en la exposición... Algo de lo que no me siento orgulloso, pero bueno. Para los anales, que sirva. En la exposición de final de un chico que conocí en Grecia, que hizo performances... Hizo... la de querer entrar en el Guggenheim con un caballo... Es que no me acuerdo de su nombre. El era navarro, e hizo en la Facultad de Bellas Artes, sé que por mucho tiempo hubo un agujero escarbado en la campa

Hubo un agujero, que es una de sus performances, eso sí. Se metió y se hizo una cueva y estuvo allí... Era bastante hardcore lo que hacía.

PLL- ¿En qué año fue eso? ¿En el dos mil y pico?

MdV- No, eso sería en el noventa y nueve, noventa y ocho, noventa y siete. Un tío muy gracioso. Una presencia muy graciosa.

MdV- En la... Hubo una exposición de *La Torre herida por el rayo*, que era de artistas... no sé qué de lo imposible. Eran artistas... en el año 2000, o en el año 99, o así. Eran artistas vascos. Y el tío...

Y creo que en la inauguración de esa exposición, este chico, navarro, pero que estudió en Bellas Artes con nosotros, se construyó un caballo y vistió a no sé cuántos de griego y él se metió en el caballo y allí se presentó intentando que le dejaran meter el caballo en el museo.

Y luego para salir él y hacer no sé qué. Y era en torno a lo imposible, porque la exposición era lo imposible. Y creo que no lo consiguió, pero bueno, armó un escándalo y además ese chaval, no como yo, era muy gracioso y sabía salir de todas como muy gracioso. E hizo algo también en la Universidad escarbando y no sé si viviendo allí unos días...

Pues esto, fue el año que estuve becado en Bilbaoarte, porque ya te he dicho que no me siento orgulloso de ella, pero bueno, que sirva, y yo estaba en ese tiempo, entre lo cósmico y lo pútrido. Estaba centrándome en la relación entre la pintura y la comida. No tiene esto..., pero cómo se relacionan, cómo tiene... cómo huele y es perenne... Y como que despierta en el alma humana algo muy similar, la presencia de pintura grumosa y..., y como que a mí me parecía como muy valioso.

PLL- ¿Ese era tu proyecto de Bilbaoarte?

MdV- No. Era pintar. Pero... tenía, yo creo que por... por tendencia natural, o sea, por interés natural, ese tipo de obsesión en ese momento. Lo abyecto. Lo abyecto. O sea... se hablaba de lo abyecto.

Y... Entonces, tenía yo planeado para la exposición de becados, una cosa que yo presentaba una bandeja con el mapa del País Vasco, con canapés rojos, blancos y verdes. Entonces, quería que los invitados se los comiesen. Y luego tenía pues... toda clase de artilugios en mi espacio. Tenía un mapa de Euskal herría con... el de los presos, en vez de con las flechas hacia dentro, con las flechas hacia fuera. Cosas de ese tipo. Y luego cuadros y así... y una manzana toda llena de óleo. Entonces, no me dejaron hacer eso porque necesitaban permiso para dar de comer. Hubo mucha fricción ese año. Estábamos los del laboratorio del drama, que era una gente muy rebelde yo pasaba mucho tiempo con ellos. Y había mucha fricción entre nosotros y la Dirección. Nos llevábamos un poco mal.

Es que esta gente, en el drama eran muy sí mismos. Se metían mucha droga, había mucha droga... Entonces, no querían ningún tipo de autoridad, ni ningún tipo... Eso en una institución, pues...

Imposible. Y yo, pues eran mis amigos y me metí... Tampoco tenía problemas con ellos, pero... claro, con la dirección. Pues en su momento... surgió así. Y, entonces, lo que hice..., tenía la carta de aceptación de Bilbaoarte... De Bilbaoarte, la carta de aceptación... y me fui al baño, cagué, me limpie el culo y la colgué.

PLL- ¿En la exposición de final? ¿Y qué ocurrió?

MdV- Bueno, pues estaría ahí la noche y luego la quitarían, me imagino. Esa misma noche tuve a mis amigos del instituto, mis amigos amigos, que eran del instituto no eran de nada con el arte, ni nada, les dije que viniesen de albornoz, entonces aparecieron todos ellos de albornoz, a hacer litros, que es lo que hacíamos cuando no estábamos... desde hace años. Entonces, llevaban sus bolsas, los cartones de vino, y estaban esos chicos ahí...mezclando. En la bolsa, luego con el agujero en la bolsa lo metían en los bricks, y..., pues ese ambiente había. Ambiente callejero. Creo que la cosa estaba ahí. Nos reiríamos y tal... Ya te digo que he pensado muchas veces... No sé si llegué a hacerlo, a

pedir disculpas a Javier Riaño y a la Dirección por hacer aso. Creo que no lo hice porque intenté... intenté concertar una cita... después. Pero no hubo manera por falta de entendimiento, pero en la calle me saludaba.

Y luego pasó el tiempo y yo... yo me ablandé mucho, y le hablaba en la calle a Javier, y muy simpático, y es amigo del Facebook y..., pero bueno, mala organización o algo. Entonces,... No sé. Pero bueno, mi intención era esa.

PLL- Comenzamos con las preguntas que os hago a todos.

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la máxima información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco. ¿Tu definición de performance?

MdV- Un acto de presencia compartida.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

MdV- En mi caso se genera... por contexto. Me veo imbuido en gente que trabaja de manera similar y las ideas aparecen. Si me dedicara a la agricultura, pues aparecerían ideas de agricultura.

PLL- ¿A raíz de qué comienzas con la performance?

MdV- Te he dicho antes lo que yo considero... Bueno, ya te he contado todo dentro del mismo carro, pero... pero a partir del curso que hice en Valencia, con Bartolomé Ferrando, en el curso 2001-2002.

PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?

MdV- El estar en Valencia, con mucha gente haciendo performances y el estar expuesto a videos, a libros y a performances.

PLL- Las acciones que usted realizó, ¿dependían del momento histórico en el que se encontraba?

MdV- Algunas, sí. Otras, supongo que no. Otras quiero pensar, como las que te he dicho, estas que pueden realizarse hoy todavía.

PLL- ¿Cuál es su trayectoria personal dentro del arte...? Bueno, de eso ya hemos hablado. Bueno, necesito saber cómo comenzó, por qué y para qué.

MdV- Comencé, pues porque yo era estudiante y quería probar distintas cosas. Algo que se me ha olvidado decirte es que yo vengo de la pintura y siempre me he visto pintor. Incluso cuando hacía performances con gente como... cómo se llama el hombre este... que hace la performance de clown. Paul McCarthy. Vestido de payaso... Pues ese, que viene también como de la pintura. Que bebe pintura y rompe, y es como Clamsy, se cae. Ese video me marcó mucho. Me marcó mucho, mucho, mucho. Y me mostró que la pintura... Yo siempre tengo un amor incandescente por la pintura.

Y, entonces... Entonces, no es que yo hiciese performances, sino que intentaba llevarlo al campo de la pintura,... a otros sitios. Me intentaba expandir, sí. Expandir el trabajo de la pintura. Cómo ser pintor y... y trabajar en el mundo, o... funcionar en el mundo desde ese ser pintor. Luego, ya, cuando llegué a Australia, hice lo contrario. Dije: no, no. Pintura de caballete y... más... Fue más hacia dentro. Pero en ese tiempo fue más hacia fuera, hasta dónde podía llegar la pintura, el trabajo del pintor.

PLL- ¿Cuántas acciones ha realizado...?

MdV- Menos de las que me gustaría. Menos de lo que me hubiese gustado.

PLL- ¿No piensas hacer más?

MdV- Si tengo los... Si tengo la infraestructura..., si alguien me invita, si... Encantado.

PLL- Si sus acciones están más referidas al happening, al body art o a la performance. ¿Dónde la meterías?

MdV- En la pintura.

PLL-. ¿Qué grado de planificación o azar hubo en ellas?

MdV- Era parte de la composición, yo creo, crear una armonía entre lo que puede pasar y lo que es previsible. Es parte de la belleza de la composición, también, tomar eso en cuenta.

PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas,...? Con este tipo de esquemas, ¿no?

MdV- Sí.

Frases cortas y concisas.

PLL- ¿Documentas tus performances?

MdV- Bueno, algunas. Tengo un VHS.

PLL- ¿Crees que son obras acabadas, con valor expresivo en sí mismas?

MdV- ¿La documentación? Bueno, es una forma de volver ahí, ¿no? Ah, ¿que si es obra, quieres decir? Ah, ya, ya, ya. No creo que pueda contestarte. Me pillo los dedos, creo, que si digo una cosa u otra...

PLL- Cuando de la acción se genera un objeto o una imagen, ¿ese objeto tiene un sentido, como en los dadaístas, la finalidad concreta de dar apoyo a sus acciones?

MdV- ¿Dar apoyo?

PLL- A tu performance.

MdV- Pues...

PLL- A ver, me refiero... Cuando haces la performance del pez, etc., etc. ¿Ese pez da apoyo a tu acción y con ello generas también otra obra? Con el propio objeto, quiero decir.

MdV- No. El pez es un pez.

La documentación es la documentación y la obra es la obra.

La documentación sirve como lo que sirve. Sirve para llegar a la obra y la obra es... la obra. Es performance porque pasa en ese momento.

PLL- ¿Qué tipo de problemática se trata en sus performances?

MdV- Pues como con la pintura ahora, yo diría que la condición humana. Lo absurdo de la condición humana, lo abyecto de la condición humana, el mito de la condición humana, lo divertido de la condición humana, la celebración. Es una celebración.

PLL- La palabra de antes es... antecedente. Es como tu antecedente. No me salía la palabra. ¿Te inspiras en alguien?

MdV- Sí. ¿En particular? ¿Para hacer performances? El chico este Iñaki López. Sí, sí. Si me... Trabajo por inspiración. Y la inspiración viene de conocer el trabajo de otros y...

PLL- ¿Le interesa la intervención del público dentro de la obra? ¿Dentro de la performance? ¿Por qué?

MdV- (Silencio)

PLL- ¿Buscas que participen de alguna forma? ¿Cuál fue la primera performance que vio en directo? ¿Fue en la Universidad?

MdV- Seguramente.

PLL- Algún video o algo.

MdV- Igual... Performance... Hubo como algo muy lejano, me sonaba, con la performance. Como algo muy sesudo, me sonaba. Sí, creo que hubo algo como con mucho..., con mucho... bagaje intelectual muy grueso detrás. Como algo conceptual. Tíos que hacían esto y ...Entonces, como que... me sentía un poco alienado. Tengo que saber más para... Mucha gente se siente con mucho... del arte que se produce, ¿no? Me acuerdo de tener esa sensación. Y poco a poco, ver, conectar con gente como artistas... ¡hostia!, pues esto lo haría yo también. Y ver que no, que lo que tú haces es tan válido como...

PLL- Eso ocurre siempre. Antes de conocer algo, te da como miedo, que dices... yo... esto no lo voy a saber hacer. ¿Cuándo cree que comienza a parecer el arte de acción en el País Vasco? ... No sabes. ¿Qué piensa de la situación actual del arte de acción en el País Vasco? ¿Actualmente, quién es el artista que más se mueve en el terreno del arte de acción aquí, en Euskadi?

MdV- No lo sé. Yo sé que Ramón siempre me manda cosas y hace cosas y tal...

PLL- ¿Me podría contar todo lo que sabe sobre el arte de acción en Euskadi? Inicios. ¿Por qué surge este tipo de arte, cómo se trabajaba? ¿Repite alguna vez la misma acción?

MdV- Sí... Esta del pez la hicimos en la galería y luego la hicimos en... luego la hicimos en Getxoarte.

PLL- ¿Varía?

- MdV- Sí, por la naturaleza... Por su propia naturaleza, varía. Además, creo que en vez de cantar el tararara rara rara..., cantamos el Eusko Gudariak. Cambiamos la canción...
- PLL- ¿Empaquetaría sus acciones dentro de una tipología? Dime algo, por favor. Superimportante esta pregunta.
- MdV- Algo, por favor. Superimportante, por favor... (risas) No. No tengo el vocabulario para... para...
- PLL- ¿Crees que, ciertamente, existe una historia de la Performance en el País Vasco, o es más bien aleatoria?
- MdV- Bueno, si alguien la hace...
- PLL- ¿Pero tú no crees que haya una línea?
- MdV- ¿Un linaje, quieres decir? Como... Yo es que en la pintura veo linajes.
- PLL- Linajes, ¿cómo?
- MdV- Está el linaje de Gauguin, Munch, el linaje de...
- MdV- Sí, pero sin esos nombres. A nivel de individuo, lo veo que... Porque un individuo influencia a otro..., otro individuo influencia a otro...
- PLL- Vale. ¿Consideras que las performances del País Vasco han tenido carácter político, social, autoreferencial, de género, o ...
- MdV- Sí. Algunos que he visto, sí. Otras, no.

4.1.8. Inazio Escudero.

Erandio, 22 de septiembre de 2015

Duración de la entrevista: 2 horas 11 minutos.

(La conversación comienza un poco desordenada porque nos encontramos en un coche y la conversación fue por diferentes derroteros hasta entrar en materia.)

Patricia López Landabaso- ¿Tienes documentado lo que has estado haciendo hasta ahora en algún sitio?

Inazio Escudero- No. Tengo en el disco duro del antiguo ordenador unas cosas, y ahora en este otro otras y por alguna bolsa tengo VHSs y/ o en cajas de zapatos..., soy muy desordenado pero además, no soy amigo de documentar. Me parece que nunca representa, y es como la eterna cosa esa de la acción-documento, ¿no?. El jaleo ese, y no suelo hacerlo. Luego, me arrepiento. Pero es que nunca responde a lo que fue. Y si respondiera me tocaría tan de cerca que necesito distancia. Documentar es otro lenguaje, y no sé duplicarme. O estoy en el ahora o en el hipermomento.

Lo que sucede en una situación-performance requiere de una energía e intensidad. Pensar para el ahora o rentabilizar el ahora para el futuro me recuerda a tapar 2 sillas con un mismo culo.

Para mí, una performance tiene que ver con una situación. Y hasta ahora las he idealizado en el sentido que me parecía impropio estar procurando activar algo aquí y ahora mientras se elucubra cómo vender la moto de lo que fue. En ese sentido me he tirado a la memoria y/o la transmisión oral que a la "memográfica" o "memoaudiovisual". Además, una cámara siempre altera la situación. Lo mismo que pasa en las bodas pasa en las performances. Existe una intoxicación bidireccional que en algún caso he aprovechado (en la pieza *Anplia*).

Con esto no digo que no se deba hacer, que no me arrepienta de no disponer de más material propio o que no me haya beneficiado de consultar documentos, como por ejemplo la pieza de John Cage "Water walk" <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> realizada en un programa de Televisión de máxima audiencia en 1960. Una situación en directo, colectiva, popular, emitida en prime-time. Algo irrepetible y que sin embargo 55 años después está ahí además de en museos, disponible como documento en youtube.

Una vez que acaba la performance queda lo que queda. Y después aparecen o no, reacciones, sentimientos, influencias, reflexiones en corrillos, en prensa, reportajes de foto y video ex profeso o grabaciones de móviles por decir alguna. Todos, lenguajes y experiencias diferentes a la performance. Y que una vez que existen, también se pueden interpretar y manifestar en su diferencia.

Sin embargo, en mis 2 últimos trabajos he querido destruir esa coherencia y me he dedicado a poner cámaras fijas, así como a delegar en fotógrafos standars.

PLL- ¿Cómo llegas a la Performance?

IE- ¿Cómo llego? desde la adolescencia había estado tocando en grupos de música, pero en la uni me decanté por el vídeo. Por aquel entonces solía grabarme haciendo acciones o reflexiones, ya sabes, el típico material de uno grabándose a sí mismo. Así que en principio, eso era lo que hacía, vídeos en la intimidad que después editaba. La edición me daba un control sobre la situación para excluir la parte que no deseaba mostrar. Por aquella época, no era tan sencillo ver ni mostrar vídeos como lo es ahora. Así que cuando alguien se interesaba por mi trabajo, lo habitual era que no me desprendiese de la cinta y lo viésemos juntos. Esos momentos siempre tenían mucha más presencia que luego lo que era el video en sí, o al menos para mí, ya que la ansiedad mezclada con la equivocada necesidad de controlarlo todo provocaba que no pudiera mostrar el vídeo tal cual. Así que me daba por detener la reproducción para añadir comentarios, desviar atenciones, saltar pasajes... es decir versiones ampliadas del vídeo.

Pero todo aquello eran situaciones académicas, con amigos, en salas de edición o aulas de la uni. Sin embargo, en un pase de video en *Mediaz*³²⁸ en los años 90, como autores teníamos que presentar el video y entonces recuerdo que llevé un video que no estaba editado...

PLL- Eso, ¿en qué curso?. ¿Era para la Universidad o era para *Mediaz*?

³²⁸ Mediaz fue la Asociación de Artistas Visuales de Euskalherria.

IE- No, no, no. Eso era después, en una especie de talleres abiertos de artistas plásticos en los que *Mediaz* incluyó un pase de vídeos para visibilizar la práctica en vídeo. O sea, justo después de la uni. Sería en el 95 ó 96... Sí, en el 96. Asistió mucha gente que no conocía a aquel pase de vídeo en Likiniano. Así que en lugar de poner un vídeo acabado, puse una VHS sin editar que adelantaba y retrasaba mientras hablaba de lo que ocurría en el vídeo, y sin ese momento ser consciente. A mi manera estaba empezando a ser performer. Pero no, fue luego ya, mucho después, en el 2002 hice la primera performance como tal.

PLL- ¿En el 2002?

IE- Sí. Creo.

PLL- ¿Qué título llevaba la Performance?

IE- *PreMEN*

PLL- ¿Premend?

IE- *PreMEN*, Hay un festival aquí en Bilbao que se llama MEM (MÚSICA EX MACHINA) y... a veces hacen unos previos al festival que se llamaban PreMEM. Para aquel preMEM (*con M al final*)... me propusieron llevar un vídeo. Pero cuando me enteré de dónde se iba a proyectar, y del equipamiento de la sala me puse a trabajar en algo para la ocasión y aparecí con una performance que después se realizó en varios espacios y que titulé *PreMEN*.

Y ahí es cuando yo entiendo que hice por primera vez de manera consciente una performance. El resto es como cuando estuve de jurado en los GURE ARTEAs y en la gala delante de unas 200 personas y medios de comunicación tuve que presentar y hablar de uno de los premiados.

PLL- ¿Eso este año? ¿2015?

IE- Eso este año. En principio había ido a hablar, a introducir al galardonado y pensaba que lo había hecho, sin embargo, después algún amigo me dijo: no, no, no. Es que tú, haz lo que hagas, vas a hacer una performance. Entonces, por eso digo que yo, creo que hasta el dos mil dos no apechugué o no fui consciente.

PLL- Y en *PreMEN* ¿qué es lo que hiciste?

IE- En *PreMEN*, básicamente tenía dos video-proyecciones, bajo y voz en directo.

Una videoproyección grande, en la que se me veía tocando varios instrumentos electrónicos, mezclados con otros vídeos muy dinámicos grabados acantilados y golpes de mar.

Una segunda videoproyección que inicialmente proyectaba, grabaciones de lámparas, focos y luminarias varias sobre mi cara para posteriormente proyectar sobre mi pecho un primer plano de la cara haciendo ejercicios de respiración.

PLL- Contigo.

IE- Conmigo, estaba allí y además los sonidos de los vídeos los pasaba por amplificadores de guitarra. Además estaba de cara a la gente. Hombre, si la ves... Y eso...

- PLL- ¿Y eso fue el preámbulo a lo que era *PreMEN* en ese momento?
- IE- Sí, sí. Aquello se dio en una noche que se llamó pre MEM y que además de lo mío hubo vídeos, otra performance de Ramón Churruca junto a Fausto Grozzi y un concierto de Música experimental de Mattin con no recuerdo quién.
- PLL- O sea, esa fue tu primera performance ya denominada así, ¿no?
- IE- Sí, sí. ...previo a ese día nos habíamos reunido y se me había sugerido para llevar unos vídeos, en esa época estaba trabajando en secuencias musicales componía a partir del vídeo, así que en lugar de llevar un video, puse varios y los presenté estando presente.
- Y esa fue mi performance. Estaba de cara al público y tenía lacara iluminada con la videoproyección en la que aparecían focos y luego sobre mi camiseta se proyectaba mi cara. Supuestamente, también tenía un bajo, una... un micrófono... entonces a veces tocaba, a veces no tocaba... y era ... yo lo entendí en ese momento como... como estar presente delante de tus videos, que era lo que me había pasado antes cuando alguien venía al estudio, le enseñaba los videos, aunque desde *PreMEN* la cosa era más pautada. Y a partir de ahí pues seguí en esa línea.
- PLL- Ya. Y luego, ¿has hecho más performances después de esa del 2002? ¿Cuántas has hecho más o menos?
- IE- Pues...considero que pocas. Porque soy... poco productivo.
- Entonces, después de esa del 2002, que era como una pieza que... había nacido... nació como para el momento, ahí... a raíz de eso seguí haciendo videos y los presentaba estando presente. Muchas veces, lo que hacía, simplemente era empezar a poner el proyector. Entonces ya una cosa tan sencilla como es poner el proyector, montar la pantalla y ser consciente de la situación... y los tiempos, el nerviosismo que me temblaba la mano aquí... ya se convertía en otra cosa. O sea, que sin tampoco hacer nada, pues ya se convertía, por el simple hecho de estar delante.
- Y entre tanto sí que salía con la cámara, y tuve una época que me dediqué a hacer paseos en vídeo... con la cámara y, pues igual llegaba a alguna zona de bosque e improvisaba según el momento lanzando la cámara entre la vegetación, o experimentaba detrás de imágenes y sonidos más abyectas o abstractas, para después incorporarlos en situaciones públicas ¿no? Y entonces, por ahí estuve de manera que cuando alguien me pedía unos vídeos, planteaba directamente la posibilidad de que fueran presenciales.
- PLL- Entonces... ¿empezaste a hacer performances de ese tipo, pero que para ti no eran performances en realidad, sino que era tu forma de mostrar tus videos y tus cosas?
- IE- Sí. Sí, porque, a ver, lo otro... Digamos que en el 2002 es la primera vez que hice una performance como tal, consciente, que era una pieza presencial con videoproyecciones... Y tenía instrumentos... Estaba como en actitud de tocar un concierto, pero como una escultura quieta. Que luego sí me movía en determinados momentos. En otros tocaba el bajo o cantaba con un micrófono y... había una parte en la que se acababa proyectando sobre mi pecho y mi propia cara. Estaba muy estructurada.

Después, me interesé más por hacer cosas menos pautadas y controlar menos. Por eso iba con dos, tres o cuatro vídeos y en función de la situación hacía alguna pequeña acción no preparado, o pensaba y no ensayada. Habitualmente, siempre algún pequeño boicot, como no tener cableada la proyección y así, estar concentrado más en la situación que en cómo hacer los pasos del guión.

PLL- El proceso.

IE- El error... tampoco medido, sino que a veces... pongamos que..., sabes que quieres proyectar algo, pero... has pedido un proyector cables y pantalla pero ni lo has montado ni probado. Las posibilidades las intuyes pero no las conoces. Entonces, cuando te toca, lo tienes que resolver y quizás en un momento lo tienes que resolver proyectando al cielo o... O sea, que la propia situación de alguna forma te lleve ahí... a hacer una forma.

Era eso lo que estuve haciendo durante un tiempo. Otra cosa es, si para la gente, le sirve o no.

PLL- ¿Crees que tus performances no son rituales?

IE- Sí. En el fondo sí lo son. No sé cuál es la definición de la palabra ritual pero sí. A mi manera tengo mis manías previas.

Y luego hice una pieza que está muy, muy bien, que se llamaba *Anplia*, que digamos... dispuse instrumentos como para un grupo de rock, batería, bajo, guitarra y tal... y... y... se generaban unos pequeños acoples de la guitarra, tiiiiiiii, constantes. Entonces, cogía la cámara de video. Y cuando la giras un poco, de derecha a izquierda, los micros, que son estéreo, hacen esta sensación panorámica. Entonces, iba montando en cámara pequeños fragmentos moviendo la cámara, acercándome al punto del amplificador o alejándome, iba construyendo una secuencia editada delante del público. es decir; el público asistente me ve grabando pero no lo que graba la cámara.

Entonces, la gente lo que estaba viendo eran mis movimientos, ir corriendo para un lado para el otro, quizás en algún momento parar, una pequeña nota, o golpes de bombo a la batería... La cámara iba grabando pequeñas secuencias, moviéndose alrededor de la batería, porque si hay una fuente de sonido y pones algo entre la cámara y la fuente de sonido... en este caso una batería, la batería hace como de muro sonoro. Entonces, al recorrer los timbales por el otro lado, la sensación spacial-panorámica y la imagen se asemejaban a un paisaje. Entonces, mientras estaba haciéndolo, también había focos, y esos focos al moverme por entre los instrumentos también cambiaban... el espacio, Y bueno, pues no sé si suelen ser veinte minutos, si suelen ser veinticinco..., ya justo en ese punto en el que la atención decae, es cuando paro de grabar, rebobino la cinta, sacó una pantalla, o un monitor y reproducía lo que se había estado grabando. Entonces, claro, lo que se graba y lo que la gente había estado viendo in situ . son dos planos de información diferentes. no tienen nada que ver y... y la verdad es que es... es una cinta que está muy bien... O sea, cuando digo que una cosa mía está muy bien, pues dicho así suena raro pero es que está muy bien esa pieza...

Anplia la hice por primera vez en Club Le Larraskito, la he hecho en la Sala Rekalde, la hice en un sitio enorme como el Teatro de la Laboral... Pero claro, en cada sitio la haces diferente. Por ejemplo, en la Laboral... pues... ahí había unas varas del teatro que estaban, a unas alturas impresionantes y entonces me dio por colgar la cámara y el proceso de hacerse aquellas imágenes para arriba, para abajo, pues claro, tú cuando lo ves haciendo es una cosa... y el resultado del vídeo otra.

PLL- ¿Eso se te ocurre en el momento o lo tenías ya preparado?

IE- No. Nunca había estado en un espacio así, tan escénico.

PLL- Coincidió. ¿Con cuánto tiempo llegas para visitar el espacio?

IE- Pues en ese caso estuve como un día antes.

PLL- O sea, que se te ocurre antes de.

IE- Sí, eso sí, pero otras cosas son más espontaneas.

Pero luego sucede, por ejemplo, cuando... Eso mismo fui a hacerlo a Vera de Bidasoa, que hay un festival de música experimental muy interesante, *Ertz*³²⁹.

Ahí decidí hacerlo en el exterior. Había un árbol y entonces probé a colgarla y deslizarla entre las ramas y hojas. Un plano cenital, una cuerda que al estirarse subía la cámara. Y al subirla, la imagen abajo de los instrumentos era muy... muy de rock y tal, pero en cuanto la subías arriba, aparecía una cosa que era completamente diferente, hojas verdes, ramas de árbol perfectamente iluminadas y dinámicas (además del sonido que también se modificaba). Y, zas, se puso a llover unos minutos antes de la hora anunciada. Entonces, no se podía hacer en el exterior porque estaban todos los equipos y amplificadores que con la lluvia era peligroso. Entonces pedí una cadena humana, se metieron todos los instrumentos dentro de un interior y fue hacerla en ese momento, tú tienes los recursos, la mochila de haberla hecho, o haberla probado, o... tal. Pero en ese momento es cuando improvisas.

Y, por ejemplo, pues... pues sonó... de maravilla, vamos. Sonó de maravilla porque el sitio de repente tiene una acústica que, que... igual... propiciaba pero también uno se adapta.

La organización inicialmente me había propuesto hacerlo allí dentro pero no lo veía. Me parecía demasiado estándar y preferí hacerlo en la calle, pero al final se hizo dentro y la cosa no fue nada estándar porque al llenarse de público, el sitio funcionó porque dejó de ser un sitio y se convirtió en situación. Claro, perdí la parte del árbol que la gente no pudo ver lo del árbol y todo eso. Esa pieza la dejé de hacer, pues porque...

Quise hacer una gira... Quise hacer una gira, pero bueno, a cambio de alojamiento y comer, ¿no? Me apetecía hacer una gira por la península... Pero no, no me salió. No me salió o no la enfoqué bien. Y entonces, esa la dejé ahí. Y el año pasado me llamaron para el Museo San Telmo, para hacer una performance y dije: ah, pues voy a repetirla. Y entonces, la volví a hacer después de un tiempo y la hice dentro de lo que es la iglesia un poco por buscar una sonoridad diferente. Y... y también ahí pues también se hicieron cosas diferentes, que no se habían hecho en ningún otro lado. Pues... la gente la situó detrás y normalmente, nunca lo había hecho así. Esta iglesia es enorme y yo aquel día, lo que hacía era irme hasta la otra punta de la iglesia corriendo con la cámara. Entonces, ya, las dimensiones también cambiaban, la cámara estaba grabando, pero lo mismo me grababa cerca, que me grababa lejos y había algo. Y en esa pieza grabo en vídeo, la gente me ve grabar, porque lo que se graba es diferente a lo que se está viendo, y luego también hay algunas cosas que me gusta no grabarlas para que... para matizar eso de...

³²⁹ Festival Ertz y las otras músicas. El festival lo llevan a cabo 'Ertz arte gunea', un grupo de creadores surgido en Bera (Navarra) con el objetivo de trabajar diferentes aspectos del arte contemporáneo y en especial las propuestas de carácter sonoro.

de que hay ciertas cosas que sólo estando ahí se pueden ver, o sea que... Como un poco boicotearle también un poco a la cámara y ahí...

Boicotear la cámara en un momento dado, decir: bueno esto lo paro. Igual suelen ser pequeñas cosas que tienen algo, no sé si puede ser un chiste, en un momento dado, o puede ser algo que hago para que la gente diga: ahí va, ¿por qué no ha grabado esto?, como diciendo: jo, esto estaba bien, ¿por qué no lo has grabado? Pues igual es eso, es como... no ponerle. Y después, después de esa pieza, me puse yo como a querer hacer un disco, hice un disco que pensaba que eran canciones de pop y... bueno, ahí andaba haciendo las canciones hasta que me chincharon para hacerlas en directo. Fui a hacerlas en directo y, bueno, a pesar de ser como canciones con letra en castellano y pop, al final la situación pues tenía algo de performativo. Pero en un estadio más así como de concierto, que al final era un poco playback, pero bueno, la situación del micrófono, con guitarra, con instrumentos... y tal. Y esas son las canciones, que durante un tiempo he estado haciendo.

Por ejemplo, lo hice en Azala, en una fiesta que hicieron, o.. así. Entonces, siempre intentas tener algún recurso, que acabe diferenciándose un poco de... de lo que es el rock o el pop.

PLL- En el 2002 haces lo de *PreMEN*. Lo siguiente exactamente que haces, ¿qué es? Lo inmediatamente posterior a esto, como performance, como arte de acción. ¿Lo de Azala?

IE- No. Lo de Azala es muy posterior.

IE- Y lo de Suturak tampoco. Yo tuve una residencia, creo que en el 2004, en Bilbaoarte, que estuve durante mucho tiempo trabajando allí haciendo videos con actores y paralelo a eso realizaba paseos en vídeos. Y digamos que tenía como el compromiso de hacer una exposición. Entonces, el día de la exposición hice una performance con piezas, o sea, con fragmentos de lo que había estado trabajando en video.

PLL- Descríbeme cómo fue esa performance.

IE- ¿Esa performance, cómo era? Pues... era un montón de gente, que había ido a ver una exposición, una inauguración porque la gente me consideraba video artista y entonces se vieron con que en principio no había nada, más que un equipo de sonido, con una sensación de, como que la sala estaba vacía, aunque había sillas y mucho calor porque había mucha gente y pocas sillas. Y entonces encendí un proyector y era un video en el que se me veía a mí como una... Bueno, no se me veía a mí. Se veía una guitarra que se lanzaba sobre helechos, y entonces cada vez que se lanzaba, generaba un ruido y unas notas. Y luego, ese ruido editado, estructurado, resultaba que tenía como ciertos tonos de una canción. Entonces, estabas viendo el video ese, la gente estaba viendo el video y a mitad, cuando la gente estaba un poco ya inmersa con él y eso, yo que estaba entre el público, me puse a cantar sobre el video ese. Entonces ya la aceptación de la gente d... de la aceptación de la información que estaba en el video, que estaban inmersos en el vídeo, de repente ese añadido de entre el público alguien cantando... nada nuevo pero chocaba.

PLL- ¿Qué canción era? ¿Una tuya?

IE- Sí. Un tarareo. Una improvisación que había hecho el día que estuve lanzándola guitarra contra las hierba.

- PLL- Pero qué es ¿Un tarareo como el de Elena Aitzkoa o cómo es?
- IE- No, era como una canción a la que se le van sumando terceras voces y cuando te has quedado con la melodía cantas una nota larga y tu mente sigue haciendo otra vuelta del tarareo... Con el tiempo me recuerda a una parte de una canción de Bowie. A un coro de... pero no sé muy bien ahora cuál es, creo que es un pasaje de la canción Heroes.
- PLL- Vale. ¿Y no tenía letra?
- IE- No. no tenía letra. Como una especie de falsete, ¿no? Y lo que pasa que en el video estaba sonando la guitarra y en el video se me intuía... entre las hierbas.
- PLL- ¿Sólo la guitarra o sonaba el sonido cuando caía?
- IE- Al principio, es la guitarra cuando cae, pero son cuerdas sonando y luego hay un momento en el que yo pongo la cámara entre los helechos, se acerca y empiezo a tocar, pues un tarareo. Y hago un tarareo dentro del video que luego llevado allí en medio de la proyección con público y me dio por eso, por coger un bajo y añadirle más capas. Entonces, no considero que ahí esté proponiendo nada nuevo, técnicamente, pero sí que... Y sí que había una rareza en la situación. Entonces, en esa época, para mí era fundamental... o sea,... para mí la performance, para mí... Yo no le llamaba performances. Les llamaba situaciones. O no. Creo que les llamaba situaciones en sí mismas.
- PLL- ¿El rollo situacionista inspirado por los dadaístas, etc. etc. ¿era un poco eso a lo que te refieres?
- IE- No creo que va tanto por ahí, sino por lo que es... Claro, una performance, a mí me sonaba más como, claro, tenía unas connotaciones... ahora me he librado bastante, ¿eh? Tiene unas connotaciones más... pues de los 70, de un activismo.. una acción del cuerpo y una serie de cosas... Entonces yo prefería pensar que eran... que intentaba construir situaciones en sí mismas, para mí era... intentar potenciar que, cuando estés ahí, tengas la sensación de que estás viviendo algo. De que estás percibiendo algo. Que no es una simple catalogación. Ah, está moviéndose por ahí, está cantando, o esta canción me gusta o no me gusta... Si no estar con la experiencia de que lo que está sucediendo ahí, está pasando. Entonces, ya es ... es suceder algo. Provocar que suceda algo.
- PLL- Sí, que no va a volver a repetirse porque la situación es absolutamente en ese momento, ¿no?.
- IE- Eso. Y hay algo de la percepción, de sentir, de administrar el momento para que... para que... Sí, los silencios, pero no desde una representación, ¿eh? O sea, no desde haber ensayado unas cosas, sino de saber leer el momento y de estar igual con...Y de aprovechar el azar y lo que ocurra en el momento para cambiar todo. Sin ser violento, pero igual estar a cuatro patas poniendo los cables... De estar a cuatro patas controlando los cables, ahí, haciendo algo muy técnico para resolver lo que sea, por ejemplo, una proyección, y, en cuanto la pones, igual darte la vuelta y ponerte a mirar a la gente a la cara, pero... o a los ojos... pero porque estás bien. O sea, porque estás disfrutando porque también hay algo como de placer en estar y en que te estén mirando, ¿no?. Entonces, estás tan contento que le miras a alguien, estás tan feliz que le miras. Sin ir muy violento, pero bueno, sabes que sí tienes una energía en ese momento y lo haces, pues ya te quedas. Entonces, eso si no tienes un buen día, pues lo puedes hacer pero te llevaría a otro lado, o podrías provocar. Entonces, digamos... es en esa época del 2003,

2005, por ahí, lo que me interesaba era eso: crear situaciones en sí mismas, que sucediese algo, ¿no?. Que no fuese un mero exponer un video para ver el video, sino que el video al final era una excusa para... para potenciar una situación y para salir de ahí con... con la sensación esta de... de que has construido una cosa y que,, y que ha habido una transferencia de... no sé si energía o... o de algo. Eso era en ese momento lo que me preocupaba.

PLL- Vale. Eso 2004 Bilbaoarte. ¿Después?

Antes había hecho unos videos,... me llamaron para hacer una cosa en Burdeos. Había hecho unos videos en los que me lazaban unas pelotas a la guitarra eléctrica y sonaba y luego lo había editado... y me llamaron para hacer en Burdeos una exposición (Le Gilles NI le Gilles) y lo que hice fue hacer una convocatoria allí. Bueno, era una inauguración, puse el mismo vídeo, pero puse cuatro mil pelotas de estas rebotantes de goma (potros). Puse una batería electrónica, puse guitarra y bajo eléctricos y entonces aparecieron un montón de estudiantes de Bellas Artes franceses, mamados, drogados...

Vamos, que aquello fue una... Entonces yo ahí, lo que me sucedía es que yo no sabía francés. Entonces, yo ahí estaba buscando perfiles... Yo puse ahí un dispositivo para que eso fuese un caos. Y fue un caos. Pero, a la par, quería buscar perfiles para hacer un video. Entonces, como todo el mundo estaba concentrado en eso y nadie me estaba dando la caca, porque yo era un desastre y no podía relacionarme con la gente, pues me dediqué a grabar a la gente las reacciones. Hasta que luego, en la revisión, vi un par de perfiles de dos chicas y un chico que estaban haciendo cosas sin saber que yo les estaba grabando y a partir de esas imágenes construí como un triángulo amoroso. Entonces, hice una pequeña idea qué podría ser un guión y una especie de historia que luego grabé.

PLL- ¿Cómo era la historia?

IE- La historia era que uno de ellos, el chico... Era un chico y dos chicas. Al chico... pues tenía pinta como de rockero y tenía una guitarra y la llevaba por la calle. Entonces había otra que le veía y decía: Me pone, este es un rockero, sabe tocar y tal. Entonces iba a por él a... tirárselo, a tal... porque era el macho rockero, pero él le decía pues que no sabía tocar. Que no sabía. Y ella decía: venga, toca algo para mí. Pues no, es que me la acabo de comprar. Y luego, la otra chica, lo que quería era estar con él y sabía perfectamente cómo era, digamos la debilidad, que no quería... que él no sabía, ¿no? Entonces, aparece con un bajo y se pone a aprender con él, ¿no? Y entonces estos dos se ponen a.. a tocar pero como no sabían tocar, les dimos cebollas a cada uno dije de golpear las cuerdas con las cebollas, yo las órdenes se las daba en castellano. Entonces... él tenía que golpear las cuerdas con las cebollas mientras cantaba "*Ella no me ama. Ella no me ama*". Entonces, claro, cogían las cebollas, las chocaban contra la guitarra y como no sabían hacer ni acordes ni notas eran sonidos más percutidos los que hacían: "*ella no me ama*", en francés, "*ella no me ama*"... Al principio pues un poco forzado, porque yo les dije que tenían que hacer como si... como tristes, ¿no?, pero bueno, tampoco es que... teatral, sino... Entonces, empezaban "*ella no me ama, no me ama*", pero claro, las cebollas les hacían llorar, se ponían supertristes y llorando mucho. Estaban metidísimos, "*ella no me ama*", "*ella no me ama*" seguía diciendo. Entonces, había un momento en el que, me preocupé, ¿pero estás bien? "*Ella no me ama*", "*ella no me ama*" seguía diciendo. Le agarré porque estaba llorando y de pronto giró la cabeza con una sonrisa inesperada y los ojos llorosos de las cebollas dijo. Muy bien. Esa imagen la tengo muy presente.

PLL- Eso fue grabado en Francia.

- IE- En Burdeos, sí.
- IE- Y bueno, pues... Uno de esos videos que, luego cuando lo enseñas, siempre tienes que poner algo más o así. Bueno, y eso era como antes. O sea, la pregunta tuya era después de Bilbaoarte, qué hice.
- PLL- Sí.
- IE- Pues... Pues yo creo que encerrarme un poco en el estudio y hacer pruebas.
- Me suele suceder que cuando ya la gente espera algo de mí, pues yo ya en ese momento me cuesta volver a hacer lo mismo... O sea, dar a la gente lo que me pide, porque realmente lo que yo busco no es eso. No me refiero a ir en contra de la gente. Es más una cosa de que mi necesidad creativa va en busca de cosas no tanto a rehacer. Sería más como encontrar algo de mí mismo. ¿no?. O sea, la necesidad parte de eso. Otra cosa es que, luego, tú revises, edites la cosa o tengas un poco más de noción, no sé si es escénica, pública, y digas: pues esta vez voy a hacer esto. Pero lo que es en el trabajo de experimentar, de probar, en el estudio o en una performance, si acaso fuese una improvisación, sí tiene que ver más con una búsqueda en uno. Y bueno, pues eso,. Andar probando. Ahora realmente... ahora no recuerdo...
- PLL- ¿Eso fue anterior a lo del 2004, lo de Bilbaoarte?
- IE- Sí. Lo que te he contado ahí, sí.
- PLL- Entonces, nos quedamos en medio. Ahí haces cosas tú por tú cuenta, buscando, ¿no?
- IE- Sí...
- PLL- En el 2004, haces Bilbaoarte...
- IE- Hago Bilbaoarte, que sí, digamos sí. Básicamente lo que hacía eran videos, que luego los presentaba añadiendo algo de información, o cantando por encima o algo, ... y luego yo creo que estuve una temporada... no perdido..., como investigando, queriendo cambiar de registro. HY... ya en el 2008, o sea,... en el 2008 es cuando hice la pieza *Anplia*, que es la de que la cámara va grabando y luego... Entretanto, supongo que hice cosas, porque sí que ahora no recuerdo dónde, pero bueno...
- Anplia* es, digamos, una pieza que... igual... mis piezas suelen tener cierto cierto humor, puede ser un poco más burdo, puede ser más no sé qué, pero en *Anplia*, por cómo está trabajado el sonido, como muy fino... O sea, en *Anplia* no me boicoteo yo. En otras, igual me estoy dando de una manera y luego me pongo algún velo como para... para no sé, para no ser tan transparente. Y en *Anplia*, lo que sucedía es que en *Anplia* yo estoy trabajando delante de la gente, haciendo una pieza delante de la gente, y esa pieza se acaba viendo y estoy más inmersivo en lo que ando realizando. Y en otras piezas estoy más de cara a la gente, mostrando videos, pero estando presente.
- Y en *Anplia*, pues... pues eso podría ser. *Anplia*, por ejemplo, no tiene letra. Y, después, cuando ya hice las canciones pues ya tienen letras en castellano. Entonces, también lo que es el texto varía.
- PLL- ¿Por qué en castellano, y no en Euskera?

- IE- Pues... espero algún día hacer algo más en Euskera, porque... lo del Euskera yo creo que tiene que ver porque, aunque... Tiene que ver porque en el fondo no lo he... aunque soy euskaldun zaharra, digamos, mi cultura callejera no la he desarrollado en Euskera. Entonces... Ni tampoco en el inglés. Si hubiese estado viviendo fuera, seguramente igual tenía una noción más de inglés. Pero realmente, digamos, donde yo me peleaba un poquito, y he crecido de una manera fuera de lo que es un contexto familiar y... y tal, pues fundamentalmente ha sido más el castellano. Entonces, me sale con más facilidad.
- PLL- Cuando estás creando, tu pensamiento ¿en qué idioma va?
- IE- Yo creo que no llega a las palabras.
- PLL- O sea, es abstracto absolutamente.
- IE- Yo creo que sí. o más bien ansioso. Sí, porque yo soy de esas personas que, si estoy trabajando contigo, no te puedo decir: pásame el bolígrafo, por favor. Es más... o sea, me cuesta mucho trabajar con gente porque no... Soy incapaz... O sea, tengo un problema con la comunicación. Creo que lo que me sucede es que la comunicación, en sentido convencional, ¿no?, la escritura, la oral, incluso la formal del audiovisual que tiene unas normas y convenciones... Y me cuesta tanto eso, que lo que sucede, es que es como que necesito encontrar otras vías. Pero otras vías... pero realmente es mucho más primaria la manera de buscarlas. Y luego es cuando me doy cuenta. Y al final sale la forma y es cuando igual comunico, pero no desde un lenguaje predefinido escrito de antemano.
- PLL- Y estandarizado, por lo visto.
- IE- Sí. Bueno, eso te digo yo. Igual no es así, pero bueno. Con el tiempo hay ciertas cosas, hombre, que... se convierten en un poco norma. O sea, hay cosas que sabes que funcionan y las aplicas, ¿no? Pero también es verdad que cuando las aplicas pierdes una frescura, pierdes una potencia que tiene cuando realmente no sabes hacia dónde vas, no sabes lo que quieres contar, pero también es ese propio proceso, esa situación la que puede implicar, la que genera dependencia o la que genera empatía. Más que realmente lo que quieres contar.
- PLL- Bueno, entonces... Esta... ¿Amplía, se llama?
- IE- *Anplia*. *Anplia* viene un poco de que es un ampli de guitarra con el que se empieza... y *Anplia* también cierta idea en Euskera... O sea, el ampli... pues *Anplia*. Y también luego ya chulo porque tiene esa cosa de que no sabes si es *Anplia* o Amplía, tiene una “n”, entonces la “n” antes de la “p”, es una cosa... rara. Pero creo que es un nombre que responde a lo que sucede en la pieza.
- PLL- ¿Después de esta?
- IE- Después de esa, me puse a hacer un disco, o sea, canciones. Me auto impuse hacer canciones en castellano...
- PLL- ¿Que fue las pop, estas que me has dicho?
- IE- Que para mí me parecen superpop y... y cuando la gente las escucha, me dicen: qué va. Y cuando ya me convencen que no es pop, viene alguien y me dice: oye, tu disco es superpop. Entonces digo...Entonces te pones supercontento porque sabes que lo que has hecho, tu propuesta no estabas tan descaminado y no ha sido una salida de tiesto.

A ver, lo escuchas y dices: esto qué es. Un disco pop fundamentalmente tiene que ver con el ritmo de la batería, ¿no?, la batería o... o una caja de ritmos, pero hay algo que es marcado, cíclico, rítmico. Y lo mío, lo que sucede es que... Bueno, está grabado a fragmentos, como un collage. Entonces, pongamos que alguien quiere hacer un retrato de alguien, pues puedes sacar una fotografía o puede dibujarlo. Y luego, estaban esos collages que hacían de alguien que cogía un ojo de una revista, otro ojo de un periódico, una nariz y tal... y lo ponía todo junto. También es un retrato, pero tiene una... hay una... no sé si decir fragmentación o..., hay algo que tiene un añadido. En música, cuando hacen eso, lo suelen hacer desde una idea como de sampler, de fragmentación, de coger un cachito de este, de lo otro, pero suelen tener siempre como el ritmo, el tempo, el compás, suele estar acertado, ¿no?. Entonces, cuando se hace, se hace desde la noción de sampler, de banco de sonidos y tal. Y pocas veces se hace con el corte mal hecho porque se busca otra cosa.

Entonces, claro en un collage de imagen, un ojo, de repente, es muy grande y el otro es más pequeño, pero en música, cuando realmente se hace un collage de esos, la gente tiende como a hacer más equilibrado y que no se note el collage. Y en mi caso, lo que sucedía es que estaba trabajando aquí, en el instituto, entonces iba al estudio y ese día decía: ah, pues como tengo que hacer el disco, voy a hacer algo. Y esa tarde igual tenía solo media hora. Enchufaba... El día anterior había acabado una frase, había llegado hasta un punto, y ese día pues... retomaba. Ese día pues igual estaba más tranquilo o... más exaltado... Entonces igual grababa un par de líneas más, tocando la guitarra o cantando y... Entonces, yo sabía lo que había grabado el día anterior y, a partir de ahí seguía, con lo cual la unión de uno con el otro nunca va a tempo. Incluso, a veces el tono de la guitarra podía ser algo diferente. La voz... La voz cambiaba mucho... Normalmente en música se compone todo y luego se hace la voz entera, de una toma, o se hacen varias tomas un mismo día, para intentar igualar. A mí, aquí lo que me gusta es que empieza la canción, y de repente, una letra está grabada un día... o sea, una palabra está grabada un día, otra está otro día, otras tres están un mismo día que igual me apetecía cantar de falsete... otro día pues tenía una voz más grave, y la suma de todo está más fragmentado. Y hay momentos en la canción que, de repente, notas que toda la canción ¡pum!, se ralentiza en el tiempo. Entonces, eso le da pues unas texturas, le da una parquedad y le da una cosa que, aunque son letras en castellano, es una melodía aparente pop, no es pop, porque el pop tiene una amabilidad que aquí, no. Entonces, tiene una cierta aparente amabilidad, y algunas canciones son muy ñoñas de letra, y otras, bueno, son más... bizarras.

PLL- Eso ¿en qué año?

IE- Pues yo eso creo que a partir del dos mil... ocho y así me puse con ello. No sé realmente cuando... Hubo un momento que... mi intención era hacer un disco, pero cuando las compilaba, no funcionaban, y me dijeron para hacer algo y ya todo el mundo pensaba que iba a hacer algo tipo *Anplia*, la performance que hacía, y entonces yo cogí y aparecí con el micro, la guitarra, tal le di... empecé a hacer un playback y entonces la gente no se esperaba para nada que yo me pusiese a cantar canciones con letras y en castellano. Entonces, lo que sucedió es que, como la gente no se esperaba que yo fuese a hacer canciones les pillaba de improviso.

Y entonces, para mí era muy importante que la gente fuese pensando que iba a hacer un pase de videos o una performance porque si le dices que vas a hacer canciones, canciones en castellano, la gente va con un concepto, con una idea, un prejuicio. Entonces, lo que a mí me gusta es adelantarme a la gente y controlar al espectador, adelantarme a su parachoques. Yo, como espectador, muchas veces voy y clasifico las cosas. O digo: ah, esto es esto y clasifico. Desde cierta distancia. Entonces, para mí es

importante generar una situación en la que, para cuando la gente se da cuenta de dónde está o qué está haciendo, la pieza este siempre por delante y me haya saltado el parachoques del público.

Entonces, por ejemplo las canciones me funcionaron muy bien porque nadie se esperaba que hiciese eso y, aunque al final, tiene mucho de karaoke, tiene mucho de composición, porque sí que había un trabajo fuerte de composición, de matices, y de improvisación también en... en... Entonces, he estado un tiempo, digamos, con las canciones y, bueno, pensaba que iba a hacer más canciones y luego hubo un momento que quise cosificar el disco y ya... cosifiqué el disco totalmente. Y...

PLL- Esto de las canciones ¿en qué sitio lo hiciste?

IE- Mis últimos trabajos, todos los he presentado por primera vez en Club le Larraskito, que es un espacio en una planta de una nave industrial que llevan unos años programando música experimental, performances ,talleres. Vamos, en una época de crisis en la que ha habido recortes en Bilbao, la gente que salía de Bellas Artes no tenía un espacio para trabajar día a día, ni los espacios tenían un dinero para promover, ni mostrar..., resulta que aquí en Club Le larraskito desde la autogestión, y una muy buena programación han lo han convertido en un sitio de referencia para la escena que..., pues... ahí lo he hecho.

PLL- Claro, es que esto sería como las Chamas antiguas.

IE- Sí. Sí, lo que pasa es que las Chamas, digamos, tenían un punto más... Sí, podía ser como las Chamas, como en *En Canal*³³⁰, o como *Arte Nativa*³³¹ ..., lo que sucedía en *En Canal* es que tenían que hacer conciertos de rock para poder hacer lo otro, mantener sus talleres. Y hubo un momento que se les fue de las manos porque coincidió que no había ninguna otra sala de conciertos en todo Bilbao porque el ayunta había cerrado pubs, salas de fiestas y Gaztetxes en los que se hacían conciertos. Después vinieron Bilborock, Kafe Antzokia, Azkena, Rock Star y demás salas de conciertos. Pero aquí en Larraskito tienen un alquiler muy bajo que les permite desmarcarse de esa necesidad de hacer caja a saco. hay músicos experimentales alucinantes, que están de gira por la península y que aprovechan su paso por la zona para presentar en Larraskito porque ya se ha hecho un hueco en el circuito de música experimental internacional. A menudo vienen a tocar en unas condiciones penísimas, porque el equipo de sonido es domestico.... O sea, las condiciones técnicas y económicas son una auténtica castaña. No hay de nada. No hay nada si acaso un colchón y comida vegetariana. Pero es tal el nivel de..., no concentración, sino de... tampoco diría ni concentración ni criterio, pero es... es exagerado, digamos, el cómo esta la gente que va a Larraskito, no sé si es conectada o abierta a lo que se va a ver. Los programadores tienen mucho que ver con ello, pero también está que queda lejos del centro de Bilbao, no hay un puñetero bar, no hay absolutamente nada alrededor, con lo cual el que va allí va expresamente a eso. Cualquier otro lado, siempre hay algo más social, un querer relacionarse de una manera de petardeo, o... o bueno, pues estaba por aquí, vengo a esto y luego voy a lo de allí...

La persona que va a a larraskito va expresamente a verlo. Y es que se nota. Se nota porque la gente está super atenta. La idea es que nunca sean cosas más largas de veinte, veinticinco minutos, con lo cual puedes ver una cosa que no te gusta, pero ya sabes que

³³⁰ Asociación Cultural sin ánimo de lucro. Abrirse en canal o conectarse en canal a través de performances, conciertos y eventos en Bilbao.

³³¹ Espacio multimedia con talleres donde desarrollar obra artística , centro de información y documentación, sala pública de exposición, lugar de encuentro e intercambio, situado en Deusto. Estuvo abierto de 1987 a 1989.

el máximo van a ser veinticinco minutos. Si te gusta, te quedas con las ganas. Si no te gusta, pues lo respetas. Entonces,... es muy evidente que... Y lo que está pasando pues es que... gente que está haciendo giras, aprovechan un sitios como este, porque realmente es un sitio interesante. Y yo, por ejemplo, he presentado mis últimas propuestas allí y después lo mismo en espacios igualmente alternativos, tipo gaztetxes como en espacios institucionales, salas de exposiciones, Museos, espacios privados o incluso en teatros como la Sala BBK, que es un antiguo cine que hay ahora en la Gran Vía de Bilbao... Entonces, de repente, lo hice como en un teatro superperfecto, también lo he hecho en alguna fiesta... O sea, lo he hecho en unas situaciones como muy profesionales y privadas, bueno privadas o domésticas, y sitios como más estándar de rock ... o cuando me dieron el premio Gure Artea...

PLL- Eso, en el 2014.

IE- Cuando me dieron el premio, ahora es un acto institucional, que sale el jurado, habla, sale el político y luego, bueno, dan cada premio y sube el artista y habla. Y agradece. Entonces, cuando me lo dieron a mí, pues era una situación de esas y en vez de hablar, pues de repente, de detrás del biombo, pues saqué una guitarra, del otro lado saqué otra cosa, empecé a sacar cosas de entre el público, me puse a cantar una canción que tenía que ver con el trabajo y la satisfacción. Me podía haber salido muy mal, pero conseguí, pues eso, que... que la gente que ya estaba allí viendo una cosa como institucional, una cosa... aparte, pues romper una barrera y generar una situación... por una parte era una marcianada, pero después no era una marcianada, porque la gente agradeció. Yo, para mí era más fácil hacer eso que ponerme a hablar de mi trabajo, y creo que estuvo bien. Entonces, eso. Estuve una temporada con lo de las canciones y ya hubo un momento en el que me daba cuenta que ya la gente esperaba que cantase canciones, y entonces... He estado una temporada que no sabía por dónde tirar porque para mí ya no tenía tanta chicha ni riesgo. la primera vez que las hice en público era una incógnita después ya sabes que funcionan y necesitas volver a jugártela.

El año pasado me propusieron hacer algo en Carreras Múgica.

Pues es una supergalería gigante, que han hecho recientemente en Bilbao. Tenían ya una galería pequeña y se han cambiado de lugar... Entonces tiene una galería central enorme...está en la calle Eros., Junto a mazarredo. Entonces, tiene una entrada que es un pasillo muy largo, muy largo y ancho Pero un pasillo... largo y ancho y, luego, llegas a una nave central enorme.

PLL- ¿Y en el pasillo es donde hiciste tú?

IE- Sí, porque la nave central, digamos, son las exposiciones fuertes, luego tienen otra sala bastante maja y luego tienen unos almacenes terribles. Y luego tienen el pasillo. Entonces, decidieron que este primer año iban a proponer a diferentes artistas un dinero fijo, no sé si eran 500 euros..., para que diferentes artistas hiciésemos una intervención en ese espacio. Entonces, a mí dijeron.

PLL- Eso, qué ha sido, ¿este año?

IE- Final del año pasado. Digamos, es un pasillo largo, que tiene unos contrafuertes muy peculiares, y... entonces pues yo, con ese dinero, compré unas planchas e hice unas maquetas del pasillo 140 cm de largo por 30 de alto y 35cm de ancho como de este tamaño, de largas...

PLL- Unas planchas ¿de qué?

IE- Unas planchas de polyfoam, blancas... y... No es el corcho de toda la vida. Es... Es el de los embalajes de ahora, ahora.

Entonces, hice unas maquetas así de largas, que si las ves de frente, pues eran como... así, de esta altura (140 x30 x35cm). Eran la maqueta de la sala, pero le hice un orificio, y dentro tenía sus columnas y entonces metía yo ahí la cabeza y si me veías de lado, era como un pez martillo. Pero hice como cuarenta o así, para que día de la inauguración pues... la idea era que la gente, según se metía, pues se pusiese uno y tuviesen que estar dentro, ¿no?

Lo que me pasó es que, de repente, dije: ay, va a venir más gente. Si viene más gente, cómo lo hago... y en lugar de jugar hacia ese lado, dije: ah, pues voy a hacer una pequeña acción. Llegó todo el mundo, no había nada y saqué todas... todas esas piezas de dentro, de repente... Como no pesan mucho empecé a arrastrarlos, ese arrastre generó un sonido, la gente estaba con la copa, charlando tal... y de repente empezaron a ver que en el pasillo había una cosa enorme como de tres metros y pico, alta y así de ancha, una columna así de ancha que se les venía encima y entonces se vieron obligados a hacerse a un lado y se generó el silencio de las conversaciones pero se intensificó en ruido del arrastre de las maquetas.. Estuve yendo de un lado a otro del pasillo... Como es bastante largo, como si fuera una especie de tiro de bueyes.

PLL- O sea, ¿que las arrastraste todas juntas?

IE- Sí, porque no pesan mucho, pero imponían. Pero sí que al arrastrar sí que había un ruido, ¿no? que, cuando las saqué estaba todo el mundo hablando, pero... y... y ahí sí que grabé en video. Entonces, había gente igual hablando y, de repente, veían de frente, ponían una cara como ¿qué está pasando? y algunos se daban la vuelta y entonces... se tenían que apartar y tal. Y en un momento dado las tiré, me puse una en la cabeza y yo sí que pensaba que la gente se las iba a poner, pero la gente no se la puso de primeras. No se la puso porque lo que sucedió es que estaban casi como viendo una película. Entonces, de repente, yo no era consciente peor los había puesto en una situación de espectadores, espectadores pasivos, inmersiva de ver lo que estaba sucediendo y de pronto cuando se suponía que era el momento de ponérselas no funcionó. Y, luego, sí que fueron los niños que había en la sala los que, de repente, empezaron a ponérselo en la cabeza. A ponérselo en la cabeza. Y poco a poco, la gente ya se empezó a ponérselo en las cabezas... y tal. Y, luego unos días después hice una quedada y sí que intenté generar algunas dinámicas de grupo para entre todos formar unas imágenes y probar.

No fue exactamente un taller. Yo necesitaba voluntarios. los pedí me vinieron me ayudaron a hacer esas pruebas peor no fue un taller como los que he dado alguna vez en *Bulegoa* o con Mugatxoan.

PLL- ¿En qué taller? ¿En un taller de performance?

IE- Pues no sé de qué. Me llamaron. En la *Bulegoa*³³² tienen una cosa que la llaman EGB y suele ser una especie de conferencia-clase.

Es un día que un artista va y hace una clase de EGB, que viene de educación general básica. Y en ese momento hacían cosas como de una hora o de dos horas. Y cuando me dijeron a mí, dije: ah, como en el instituto doy clases de... de igual de 8 a 2, o así... Yo en el instituto nunca hablo de mi trabajo... Ah, pues voy a hablar de mi trabajo allí. Y en

³³² Bulegoa zenbaki barik es una oficina de arte y conocimiento dirigida al desarrollo de la investigación, el debate y la reflexión. Ubicada en el barrio bilbaíno de Solokoetxe.

lugar de ser dos horas, les dije: venga, toda una mañana de sábado. Llevamos unas mesas como pupitres, e hicimos una clase como de mi trabajo, en la que intentaba ser como el mago Tamariz, que te dice que va a hacer el truco, pero no te hace ese truco. Te hace otro. Entonces, yo decía que igual estaba hablando de un trabajo, pero en el momento lo variaba. Y, seguramente, por improvisación. Y allí, en *Bulegoa* una lonja debajo de un edificio muy grande. Imagínate, este es el bar, ¿no? y tiene cinco pisos. Y para ese día me hice una maqueta del edificio entero de *Bulegoa*, una maqueta así, en la que debajo estaba la lonja, que es *Bulegoa*. Y entonces, en uno de los momentos pedí cuatro voluntarios y el resto de la gente les pedí que se quedasen con los ojos cerrados. Entonces, todo el mundo fue muy honesto y se quedó con los ojos cerrados menos esas cuatro personas. De esas cuatro personas, tres tenían que hacer de escribientes, de escribanos. Una, de escribir lo que yo hacía, otra, de escribir lo que hacía la otra persona que me estaba viendo, y otra un poco lo general. Y entonces, mientras todo el mundo estaba con los ojos cerrados, pues yo saqué esa maqueta, en esta ocasión pintada con las ventanas y detalles de la fachada del edificio que era como así de grande (1,50x 70 x 60 cm), la saqué, metí la cabeza dentro de la lonja de *Bulegoa* y se me veía a través de los ventanales del escaparate,, dentro de... de... o sea, era como si...

Había unos ventanales, que se me veía la cabeza y entonces... había una chica, que era una de las voluntarias, que esa su labor era ver. Entonces, yo le canté una canción a ella desde ahí dentro. Los otros apuntaron y escribieron lo que sucedía. Y cuando acabó la canción, yo escondí la maqueta, los demás abrieron los ojos y las tres personas que habían escrito leyeron. Entonces, una leía diciendo: se pone a cantar una canción y de detrás de una mesa saca un edificio de cinco plantas que se lo pone en la cabeza. Y entonces, su cabeza está dentro del edificio.... Entonces, claro, la gente que no la había visto no la podía completar del todo pero se le estaba como... exponenciando un poco lo que podría ser. Es decir activando la imaginación , mucho más interesante que si tú lo ves además estaba la cosa de si realmente había sido así o simplemente era un truco de hacerles leer a los escribientes un falso episodio.... Si tú lo ves, pues es limitado. Pero si a ti te dicen que delante tuyo alguien, de repente, ha sacado un edificio de cinco plantas, ha puesto la cabeza abajo o a través de las... de los cristales. Entonces, sin saberlo, cuando hice en Carreras Múgica esto, me estaba repitiendo de algo que ya había hecho. La diferencia...

PLL- Vale, Eso fue... ¿en qué año fue?

IE- No sé. Sería dos mil... ocho, dos mil nueve, o dos mil diez, o dos mil... No, no. Más tarde. Dos mil diez.

PLL- Después del dos mil ocho tiene que ser.

IE- De dos mil diez.

PLL- Y entre esas dos, ¿qué había habido? ¿Todo eso anterior que me has contado?

IE- He seguido con las canciones, e intentar buscar un poco otra... otro... cambiar de registro, porque ya la gente esperaba las canciones, entonces lo que me ha estado pasando es que las últimas veces que he hecho las canciones... Por ejemplo, Beti me dijo para hacer una cosa, Beti Silva. Hice las canciones. Hice las canciones y yo ya me notaba como que... Si acaso, si fuese en un sitio donde no me conoce la gente, podría suceder, pero... pues tenía que llevar muchas cosas. Por ejemplo, tenía que llevar... Bueno, necesitaba... Después cogí unas ortigas y las puse en unos tiestos, esto estuve como unos veinte días o así con ortigas, con tiestos, manteniéndolas, a ver, y me llevé un montón de tiestos de ortigas pues para intentar con ellas, en medio del concierto

hacer algo, ¿no? Y bueno,... Que lo de las canciones ya notaba yo que volver a hacerlas, como... como en Bilbao y así, no... No tenía, digamos, toda...

PLL- ¿Eso es lo último? ¿Lo de las ortigas es lo último que has estado haciendo?

IE- Lo de las ortigas, con respecto a las canciones, pero entre tanto sí que estuve un par de años con un par de proyectos bastante complejos. uno era con caballos, SIROCCO estuve grabando a un caballo poniéndole 4 cámaras en las patas que después presentaba en público con 4 pantallas sincronizadas combinando eso con unas pequeñas acciones con el teléfono móvil.



Después estuve 2 años con un proyecto HAMALAU, en el que ponía cámaras a las palas de los remos de una trainera (14 Remos). Este proyecto me supuso mucho desgaste, técnicamente era complicado. Además no era sencillo quedar con los remeros. Las grabaciones se realizaron en la ría de Bilbao, puerto de Pasajes y entorno natural de Elantxobe, es decir, espacios portuarios industriales y algo más naturales.



Después, hice lo de Carreras Múgica, que eran las maquetas estas de de poliexpan, polyfoam blanco. Después, me dijeron en Artium para hacer un Praxis. Y... y el praxis es, digamos, estar en la sala del museo haciendo un proyecto mientras el museo está abierto.

Y entonces, como me quedé con ganas de trabajar con ese material y pedí... Y dije: ah, vale, pues voy a ir a hacer planchas. Fui ahí al sitio y empecé a hacer cositas de planchas. Y... y bueno, al principio era experimentar con las... o sea, lo que puedes hacer en un estudio. La diferencia es... que igual te podía haber traído un folleto, que no te he traído, perdona. La cosa es que tú, en el estudio, trabajas y lo que sale es lo que tú quieres que salga. Entonces, sale al público. Entonces, hay una edición que en el estudio, pues un día estás experimentando, un día... que tienes buen humor, mal humor... un día que estás fatal, te puedes hacer cosas y eso que haces, luego lo revisas y de alguna forma lo editas, lo combinas con otras cosas, y, al final, si te llaman para hacer en un sitio, si tú intentas hacer una performance o mostrar tu trabajo fuera, no lo muestras todo. Muestras sólo lo que tú estás preparado para mostrar, o lo que te interesa mostrar, o con un filtro. En el Artium lo que sucede es que todo lo que estaba haciendo... era susceptible de ser visto. Eso no quiere decir que constantemente había gente en la sala, ni que había un público especial... quiero decir. Pero ha sido muy

interesante porque normalmente la gente que siempre me suele ir a ver suele ser como... artistas. Y en este caso, no eran artistas. Era un perfil como de medio turistas, algún artista... Y entonces, estuve probando con las planchas esas y... a jugar con las planchas. Y probar, probar, probar...Entonces, para cuando me di cuenta, ya tenía diferentes líneas de trabajo pero todas, todas no las he podido hacer. Entonces, tuve una línea que tenía que ver con los... En Vitoria hay mucho mirador blanco en las casas. ¿Te suena?

PLL- Sí. Sobre todo en la Virgen Blanca, sí.

IE- Sí. Entonces, claro, al salir del bus camino del Museo te quedas con los miradores blancos. Porque ahora me fijo en Bilbao y en Bilbao también hay, pero no son blancos.

Si los pintasen todos de blanco, en el casco viejo veríamos un montón. Entonces, me chocó, me chocó mucho. Y era como una identidad así que entre otras cosas hice unos miradores a escala real y en esos miradores...



Y los hice... no se sabía si para ponerlos en la fachada del Artium pero... al hacerlos, los empecé a mover y al moverlos tenían una gracia y resulta que me podía meter dentro del mirador, sin fijarlo a una pared, pegaba saltos y se movía. Idoia Zabaleta, después cuando estuvo, me envió un email y me dijo: una mezcla entre la Virgen Blanca y Bob Esponja. Y entonces... esa era una línea. Luego, otra línea es que hice un cubo como de unos cinco metros por dos y medio, o sea, un cubo enorme, para poder meterte dentro para... el cubo... para, digamos... si estás dentro y esto es una pared que va..., más larga que allí, ¿no? y llega hasta aquí. Entonces, si te empujas..., te empujas muy... O sea, si lo haces bien, consigues que el cubo diese vueltas y giras desde dentro.

PLL- ¿Contigo?

IE- Conmigo y con voluntarios, pero claro, eso lo hice... Además de estar trabajando con el museo abierto. Hice tres encuentros con gente. El primero el primer día que empecé sin saber lo que iba a hacer y comenté a la gente de dónde venía y que había pedido unas planchas. Y ese mismo día estaba la sala vacía, pero la sala es muy grande, y luego tiene por delante mucho espacio. Entonces, después de la sala es una recta larguísima, que entonces no tenía muros de por medio, con lo que quedaba una recta hasta el fondo. Entonces, salía corriendo de la sala, volvía con una de las planchas... Ese fue un poco el primer día. Y con unos cúter, y empecé como ahí a improvisar y eso ya sí era una improvisación. Ese día ya comenté trabajos anteriores y hacia dónde quería ir... y el tercer día era como la conclusión. Y en el tercer día, pues eso, tenía ese cubo enorme, entonces había gente les animé a ver quién se metía dentro, nos metimos unos cuantos, empezamos a girar... Entonces, unos cuantos estábamos dentro, los que estábamos dentro, sobre todo... había un chico que yo no conocía que... que había intervenido en un par de ocasiones con vozarrón tremendo, preguntando cosas sesudas, pero según se metió al cubo empezaron a salirle unas carcajadas de... JAJAJAJAJA ¿pum! Cada vez que giraba el cubo JAJAJAJAJA y venga, JAJAJAJA Entonces, pues ahí está eso. Y luego, desde fuera, no sé cómo se vería, porque... yo estaba dentro.

PLL- ¿Nada de documentación de eso?

IE- Sí. De eso sí tengo. De eso sí tengo, porque para esa ocasión me dije de probar a grabar fotos. Eso fue una cosa... Luego, había estado trabajando con una mesa, pero una mesa... Me gustan mucho las mesas grandes, como de comer en grupo y así, ¿no? Pero... bueno... Y me hice una mesa que, lo que era la parte de arriba, lo que es... Las patas estaban bien, pero la mesa era finita. Entonces, además de combar, se caían las patas de atrás. Entonces, la sensación es que las dos patas de delante están bien, y las de atrás parecía un perro cuando se pone con las patas traseras extendidas en el suelo.. así, ¿sabes? ...Luego, le puse un hule chulo, naranja vivo. Y si te metes dentro, debajo de la mesa y a estas alturas te empiezas a mover así, por... digamos, la tabla, por cómo se mueve, el sonido de las patas dan la sensación de ser una txalaparta, las dos palas de delante y las dos de atrás... Parece que estás haciendo un txakun txakun Y, claro, ahí, por ejemplo, entré a la sala, la gente estaba dentro de la sala pero lo hice de tal manera que no podían verme. Únicamente escuchaban el ruido como de txalaparta, llegando de lejos. No me veían y hay un momento en el que, de repente, entro en el campo visual de ellos. Entonces, claro, cuando ven lo que es (una mesa moviéndose y yo debajo...)



...hay alguna foto o algún video, un pequeño video en el que se ve que la gente está más o menos seria intuyendo por dónde va a venir, pero vamos, lo último que se pensaban, que era eso porque su cabeza estaba en otra imagen. Entonces, en ese momento desde debajo de la mesa levantaba el mantel y miraba sonriente a los ojos seguían pasaba cerca..... Por eso hay muchas veces que tengo humor, pero hay otras veces que no te apetece mirarle a la gente a la cara ni tal. Entonces... para mí sí que es proceso de ir liberándome de... vamos, de muchos prejuicios. Y creo que, con el tiempo, cada vez me libero más. Por defecto intento controlar mucho la situación y... y bueno, aparente... tiene una apariencia como de... de ligera y tal, pero bueno, siempre... siempre... hay quien la carga y tal. Y bueno, pues lo que pasó en el Artium es que luego me pidieron... por temas de agenda, me pidieron que en lugar de dos meses eso, fuesen tres y el tercero se quedase todo en la sala. Y entonces, yo, que llevaba mogollón de tiempo sin hacer una exposición, fue un poco traumático. Dejé cuatro cosas, y por eso lo grabé en vídeo, para que se quedase en la sala, porque lo que yo había estado haciendo era un proceso creativo, no con un fin de conclusión. Entonces, claro, cuando te dicen que se tiene que quedar ahí, de repente, pues... acepté, pero bueno. Entonces sí que intenté hacerlo desde un punto... no pedagógico o..., sí, intentando ilustrar las cosas que yo había estado haciendo. Entonces, así como hace muchos años solía grabarme mucho haciendo acciones, hace bastante que no lo hacía, pues porque pensaba que ya había pasado por eso y en el Artium lo retomé y he intentado todos los días, las cositas que hacía, intentar grabarlas.

Y las compilé, digamos, en un par de videos que se quedaron en la sala. Entonces, no considero que, digamos, sea un... una pieza como tal. O que las acciones que he estado haciendo fuese nada definitivo, pues... no sé, pues... simplemente intenté, todo lo que hacía, grabarlo, registrarlo. Y mucho de lo que hacía en ese momento era una improvisación. Que luego, con el tiempo, a los tres cuatro días decía: pues esto se parece a una cosa que le vi a no sé cuántos. Y esto otro me recuerda a otra de tal...

Que en el estudio, cuando te das cuenta de que algo tuyo se parece a algo, o no sigues por esa línea o intentas cambiarlo, o incluso, en un momento dado, aceptas que se

parece, pero... Pero, claro, ahí en el Artium, todo sucedía delante: Que me apetecía hacer una cosa, pues la hacía. Que después de hacerla me daba cuenta que se parecía a algo..., pues qué le vas a hacer... y no le di tanta importancia.

PLL- Vale. Ahora, ¿me dejas hacerte unas preguntas?

IE- Sí.

PLL- Defíneme performance.

IE- Para mí una performance, hasta hace muy poco era un término que no quería utilizar, un poco por respeto a una gente que se inventó una manera de hacer, un activismo, un único sitio que les quedaba... Por ejemplo, todas las tías que se pusieron a hacer, en un momento dado, lo que hacían, pues... pues... hombre, tenía una carga, ¿no? Y ahora me he ido... me he ido liberando de eso y ahora yo utilizo el término performance, cosa que antes no utilizaba. Pero porque ya... pues... de tanto escucharlo tiras la toalla. Pero, en principio, para mí performance entiendo que es algo que se hace... que se va haciendo, ¿no?. Performance..., que se va haciendo la forma según se está haciendo. Algo así entendería yo que es la performance.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en un arte de acción?

IE- Pues... Muchas veces es el compromiso de tener que enseñar algo.

Te ponen una fecha y para esa fecha tú tienes que hacer algo. Porque si no, depende cómo seas, tú puedes estar haciendo cosas... un día haces saltos, al día siguiente sigues haciendo saltos... Pero... si no tienes una fecha para enseñar, pues esos saltos no los haces. Entonces, de repente te pasas a... por ponerte una... Llevas treinta kilos de tierra al estudio... te la empiezas a tirar por encima. Que luego otro día... Entonces, yo personalmente no suelo estructurar las cosas hasta que no tengo una fecha. No me da por estructurar, por acabar una pieza... por eso voy haciendo.

PLL- O sea, que lo que es la estructura de una performance apareció casi por obligación de una fecha.

IE- Sí. Sí, podría ser. Suele suceder. Es decir, tú, si tienes una tendencia a hacer, a probar, a experimentar en tu estudio, no creo que estés haciendo performance porque no hay, no... Estás solo. Sólo cuando empieza a haber algo... alguien, una noción de público en un momento dado para mí se me activa más la idea de performance. Porque si no, sería más un experimentar. Y para que haya público tiene que haber, digamos, una cita. Una cita provocada por ti mismo, o que alguien te la diga.

PLL- ¿Es obligatorio el público en tus performances? ¿Necesario?

IE- A ver, público... A veces sólo están los organizadores.

PLL- ¿Que haya una tercera persona?

IE- Supongo... No sé... Creo que técnicamente igual no, pero creo que sí, que es importante.

Sí. Porque si no, yo creo que tiene más..., un ámbito más como de expresión, de búsqueda, de experimentación..., de contraste, de sacar algo... puede ser algo terapéutico, puede ser una búsqueda formal, puede ser un ejercicio, puede ser creación, desde luego, ¿eh?. El acto en sí de hacer algo que no esperabas y que a ti te pone en una

situación. En ese sentido, sí que es una performance. Que sólo tú sabes si te estás engañando o no. O sea, sólo tú sabes si lo que estás haciendo está vivo. Y desde luego que, en ese sentido, sí creo que muchas veces he hecho una performance solo. Pero claro, yo creo que es importante el público. Sobre todo porque te la juegas. Porque te expones, y al exponerte... es todo susceptible de que a alguien no le pueda gustar. O que le guste. O que te pueda decir, a lo mejor que esto es producto de un trauma. O que alguien no te quiera decir eso pero te diga: ah, muy bonito, y... tú le sigues la corriente, o te lo creas, o..

PLL- Las performances que has realizado, ¿dependían del momento histórico en el que estabas?

IE- Yo dependo del momento histórico. No he intentado nunca directamente ligarlo con un momento histórico.

Pertenece... Sólo una vez creo que a nivel de historia... O sea, yo en sí ahora no soy lo mismo. O sea, la juventud de ahora, o yo, o... Hay unas cosas técnicas que te permiten... Hace veinte años no había videoproyectores, o había unos videoproyectores muy malos. Entonces, hacer un pase de videos no se hacía con un videoprojector. Se hacía con un televisor... que ahora es impensable. Sólo una vez me he visto en una situación que tenía que inaugurar en una sala y tenía previsto hacer una performance y fue... con los atentados de Madrid del 11M. Y fue ese día, que era a la noche que lo tenía que hacer. Y entonces, yo estaba en Barcelona, y ese día, pues, digamos, todos los actos que había alrededor de inauguraciones y tal... todas la galerías cerraron. Suspendieron . Y se estuvo planteando el hacer o no mi inauguración. Y durante unas horas pensamos en no hacerlo. Hubo una manifestación. Fui a la manifestación, después de la manifestación lo vi claro. Vi que la tenía que hacer. No tenía que obligar a la gente a que fuese, pero lo tenía que hacer, si la gente iba yo estaría. Yo, para mí, lo que sucedió aquel día es que aquel día, muchas personas estábamos un poco descolocadas. Un descoloque muy gordo. Entonces, cuando tú tienes un descoloque muy gordo, tú puedes ir a las fuentes de información, que, en ese momento, eran los telediarios y ya sabemos lo que decían, ¿no?, pretendiendo solucionar un desorden que tú tienes y yo, ese día, para mí fue muy importante hacerlo porque me ordené, porque en ese día yo no necesitaba que me diesen más datos, de si habían sido unos u otros, más detalles. Eso no me iba a arreglar. Yo, lo que tenía que decidir con respecto a esto, independientemente de quién había sido, de cuánto hay de verdad, de cuánto no hay de verdad de lo que había sucedido, es cómo me posicionaba y ordenaba aquel descoloque y sentimientos que tenía. Entonces, no quise hacer cosas como un alegato: ah, el arte... No, al contrario. Pero aquel día al final a la noche se presentó mucha gente que había pasado ese día también descolocada..., algunos igual fueron a olvidarse de lo que había pasado. Otros a ejercer el acto social de ser artista. No sé, pero yo creo que aquel día, para mí, era importante hacer la performance sin, digamos... por ejemplo pues lo que se decidió era pues que no iba a haber... No iba a haber, por ejemplo, ... pues cervezas y cosas así, ¿no? y el trabajo, curiosamente, adquirió ese día un punto diferente y se volvió mucho más reflexivo. Entonces, aquel día pues, circunstancialmente había sucedido algo que repercutió. Pero, en general, yo creo que es lo primero que te he dicho.

PLL- Sí. Pero, ¿ese día, qué era? ¿En Barcelona, en qué sitio?

IE- ADN Galería.

PLL- ¿Qué performance fue?

IE- Pre-MEN. Claro, a ver. Si me vienen... Si ese día el plan hubiese sido hacer las canciones, que tiene un punto más de humor, o así..., no lo hubiese hecho. Pero esa pieza de Pre-MEN tenía algo de... no meditación, pero tenía como cierta cosa de meditación. Entonces, pues bueno, aquel día adquirió otros tintes, en relación a lo que había pasado.

PLL- Si hubiera que generar una tipología de performance para tus performances, ¿qué nombre le darías?

IE- No puedo decirlo. Política es todo.

No, no puedo ponerle un nombre, porque para mí es una cosa y para la gente que ve mi trabajo es otra cosa

Mi visión... No, no puedo ponerlo, porque... Porque... no sé. Me sale la palabra contraste. No sé si... si eso...

PLL- ¿Documentas todas tus performances?

IE- No. Lo habitual es que no... que sea antidocumentar y que no suba cosas a YouTube ni a web.

Si hay algo en internet es porque a veces la gente lo graba con el móvil y lo sube... porque es inevitable. Hasta hace muy poco me molestaba bastante. Me molestaba... porque... además de nunca ser lo mismo, la gente no es consciente de lo que perjudica adelantar una imagen o en estos casos grabar por grabar sin criterio convirtiendo lo que están grabando en una anécdota. Entiendo que la gente necesita una imagen, pero para mí es muy importante que la gente vaya sin una noción de lo que va a ir a ver. Prefiero que asista menos gente y que vaya, la poca gente que vaya, vaya sin saber a lo que va, que en un momento dado se levanten y se vayan si algo no les funciona... es preferible eso que saber de antemano, porque de alguna manera van preparados, predispuestos a una cosa y, personalmente, me gusta más cuando yo, como espectador, voy a ciertos sitios, ver una película, un concierto.... Cuanto menos sepa mejor. Al final voy a ir, o no. Voy a ir porque voy a acompañar a alguien, o voy a ir porque... porque ese día... tengo libre, o por alguna situación, y luego pues me va a funcionar más o menos si yo... conecto, si estoy abierto, si lo que... me muestran me... me funciona.

PLL- ¿Tratas algún tipo de problemática en tus performances?

IE- No sé, pero... Sí que tiendo a ponerme delante de la gente para que me vean.

PLL- Y eso ¿cómo lo llamamos?

IE- Pues me imagino que es un tema de atención, ¿no? Cuando haces una performance, tú estás controlando la situación. Entonces, es una manera como de mandar. Es una falsa manera de creer que estás relacionándote con en el mundo, porque yo en la calle, en mi día a día soy sociable pero me cuesta relacionarme en confianza... O sea, quiero decir que cuando estás haciendo una performance controlas bastante la situación porque la gente te concede un poco esa posición. Si tienes más o menos habilidad, dotes, o... puedes manejar la situación, pero claro, fuera de ahí... digamos en el día a día, no... tú no eres el mismo. Vamos, no estás dirigiendo la orquesta.

PLL- ¿Algún tipo de antecedente, en tu obra?

IE- Pues... A ver. No... No.

O sea,... a pesar de haber estudiado Bellas Artes, no tengo una tendencia a la consulta. Ni histórica ni contemporánea, ni sé apenas de performers, ni de pintores, ni de cineastas... No es una cosa que me gusta. Es probable que beba más de Salsa Rosa... de Sálvame Limón... o que me preocupe más por una cultura popular, como una carnicería, una pescadería que... del arte: Me da más por otras cosas. y la verdad es que cuando veo algo que me gusta me gusta y me digo debería de ampliar mi cultura. Lo cual no quiere decir que no haya artistas que hayan gustado ¿no?. Normalmente, lo que sucede es que al final lo que veo es lo de los amigos.

Y antecedentes, me habías dicho, ¿no? No creo que... es que yo... lo que muchas veces hago no es copiar a los artistas. Es copiar a amigos míos de los catorce años o de los dieciocho. Cosas que igual entonces yo no me atrevía a hacer, pero que me reía muchísimo con ellos, pues ahora las practico en el mundo del arte. Sí, inconscientemente. Igual en una época de mi vida era más retraído y más reflexivo y así, con el tiempo estoy aprendiendo como a desprenderme más y a liberarme. Y muchas de las cosas que hago pues me recuerdan a esos amigos míos, que digamos en una cultura de calle, urbana, en una conversación de tú a tú, pues eran muy rápidos, muy ágiles, muy listos... y que a priori no se han dedicado al arte pero que resulta que es como una base tuya.

PLL- ¿Cómo describirías la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra?

IE- ¿A mi obra? Primero tendría que saber quién... O sea, que hace... Yo creo que tengo la suerte... la suerte... O sea, yo no es que crea que lo que yo hago es genuino. Yo, lo que creo es que la gente hace otro tipo de cosas, muchas veces lo que se supone que hay que hacer, y yo quizás pues estoy un poco, aun estando dentro del arte, ¿no?, pues igual hago cosas que a veces tienen como una relación más con lo popular, con la calle, ciertas cosas... en un contexto artístico. Entonces, hay un desfase ahí que genera una diferenciación respecto al trabajo de otras personas. Y entonces, desde un contexto artístico, si, pongamos, que tú vas a ver tres performances seguidas... las dos anteriores no soy yo y yo soy el tercero, pues las dos anteriores muchas veces van por un lado y yo voy por otro lado. No es que... esas dos anteriores no se parecen en sí mismas, pero igual... Yo no quiero decir con esto que lo mío sea... más diferente. Entiendo que lo mío es mucho más normal. Lo digo normal porque lo soy yo también. Terceras personas igual te dicen: tú de normal no tienes nada, ¿no?. Entonces, yo creo que... O sea, no creo que haya algo muy similar a lo mío, pero no con eso quiero decir que lo mío sea más auténtico. Creo que los precedentes que tengo yo tienen que ver más con una vida de la calle, con cosas... Entonces, utilizo un lenguaje o unas formas más accesibles, digamos, para todo el mundo.

PLL- ¿Provocas que participe el espectador?

IE- No... A ver... Lo de la interacción no me gusta. No me va mucho porque depende para qué propuesta. Crear un clima para la interacción es perjudicial.

PLL- Tú siempre dirigido todo.

IE- Sí. Al final hay que tener..., es un punto de poder. Pero sí que es verdad que, por ejemplo, para lo último... o, ahora, estoy en un momento en que... que me apetece abrirme y no ser tan hermético y me apetece más relacionarme. Entonces, estoy haciendo como ejercicios de... vamos, de pertenecer... Más que de pertenecer, de hacer cosas con gente, delegando, confiando en otros ¿no?. Y eso, históricamente, lo he

intentado. Lo que pasa es que siempre ha habido un momento que me ha salido rana o no he podido saberlo y he tenido que volver otra vez a grabarme a mí o hacer solo una cosa o yo conmigo mismo...

PL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo?

IE- Pues no lo sé. No sé si fue algo en *En Canal...* o algo en la Uni... No sé si fue a Esther Ferrer en el plató de audiovisuales...

No había ido yo por mi cuenta a ver una performance. Había estado en contextos de rock en los que... desde la cultura rock, algo performativo sí. Pero creo que fue Esther Ferrer... que fue a la Uni cuando estábamos en Bellas Artes. O sea, con veintiuno o así.

PLL- ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

IE- No sé como situarlo en el tiempo así que yo lo voy a decir desde mi prisma y desconocimiento. El arte de acción pues empezaría des... Cuando empecé a ir a Bellas Artes... hasta que fui a Bellas Artes yo no tenía ni idea de lo que era nada. Nos pidieron que comprásemos barro, y hubiese hecho un cenicero, como todo el mundo que no tiene miras...

Pero empezaron a hablarnos de cosas de espacio, forma, postmodernismo de alguna manera, me fueron intoxicando, para bien. Me abrieron el espectro, alentando.. y ahí es, en algún momento, esa parte académica que se puso a hablar de Fluxus, de palabras así..., y yo veía unas fotocopias... porque es que tampoco había libros, sino que eran fotocopias de fotocopia, entonces, sí que veías, de repente, fotografías de acciones de Beuys,... y yo no entendía muy bien, pero había ahí algo que me atraía. Pero claro, para mí no era lo que era la acción, sino que era la estética de la imagen que se veía, ¿no?. Y la imagen de aquel momento era más de fotocopia en blanco y negro. Muy contrastada y sin definición... y, entonces, para mí esa parte..., la noción de la acción tendría que ver con la estética, no con haberla vivido o visto, porque no tenía ni idea de lo que era en sí la acción, las performances, y mucho menos en el País Vasco.

Quizás algún trabajo de cursos anteriores pero no tenía ni idea del arte de acción en el País Vasco. Que sin duda existía. Entonces, proyectaba algo que podía ser, pero es ahora, digamos ahora... mí ahora... cuarenta y tres años, cuando, digamos, conozco algo más, un poco más y, de repente, te hablan pues de gente que en los setenta hacía cosas y te enseñan una pincelada y dices: ahí va, qué chulo, qué interesante, o por qué nadie me lo había comentado...

Por ejemplo,...hace poco me enseñaron algo de José Mari Zabala, que es un tío de Donosti que tocó la guitarra en... en un disco de Mikel Laboa, un disco que está bien, es un clásico, pero debajo, de repente, se pone una guitarra experimental haciendo unas cosas muy raras y dices: ahí va, este tío, en ese momento, está haciendo cosas raras. Y luego te cuentan que, en esa época, en medio de los cantautores, de Mikel Laboa, la otra... Estitxu y tal... él salía con una radio, la ponía al lado de la guitarra, movía el dial..., hubo cosas así y dices: bueno, pues yo tampoco lo sabía. Pero claro, no lo sabemos porque igual no está escrito..., no está... Y luego, pues bueno, cada uno...

PLL- O sea, hacía cosas tipo John Cage.

IE- Cosas... sí, así... Bueno igual..., sí, a su manera... Con su cosa... Y John Cage, pues igual escribía partituras y luego las ejecutaba, ¿no? Igual este no hacía eso... me pasaron unos videos... Me enseñaron unos videos suyos de los 80 que me atrajeron mucho.

Tampoco supe de los encuentros de Pamplona hasta hace unos pocos años y visto la presencia internacional que hubo, para aquella generación tuvo que ser una súper influencia directa. Entiendo que alguien que estuvo allí, que pudiera tener veinticinco años, que vio aquello y que vuelve a su Donostia, a su Bilbao, sería un revulsivo, pero también estaban los pocos que viajaban al extranjero y directamente bebían de las fuentes.

Como no es una época que la he vivido en primera persona, pues... pues sí que sé que había galerías, que exponían a gente en su momento, que luego... pues bueno, era pues un poco los finales de los setenta, luego los ochenta, que también es una generación que copa un mercado... ¿no? que luego otras personas, otros pintores han intentado coger sitios y ya no han podido porque estaban... bueno, los escultores, los pintores y esos puestos pues los podían ocupar porque también se inventaron un quehacer, una estética o una manera de relacionarse, de venderse, que no existía hasta ese momento. Y luego, cada generación, se... claro, se ve con que... con que los referentes son unos, pero claro, no pueden hacer lo que hacen sus precedentes porque esos puestos, de alguna manera, están ocupados. Entonces... siempre hay... hay algo. ¿Cuál era la pregunta?

PLL- ¿Cuándo cree que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

IE- Pues ahora soy consciente de que ha habido toda la vida. Lo que pasa, que... puede ser que no había registros, o no había gente que iba con una cámara de cine y de haberla no era fácil de ver lo grabado. Pero sucedían cosas. Quiere decir que no creo que hemos estado... siempre con la guitarra, la voz o el chistu. Los artistas por naturaleza son accionistas, Pero supongo que la noción y reivindicación de la acción como arte es desde hace 4 décadas o así.

PLL- ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?

IE- Hay una tendencia ahora que lo mismo que como en otros sectores la gente tiene que ser... Por ejemplo, en los grupos de música, pues la gente tiene que ser músico y DJ, ¿no? La gente... un modelo tiene que ser modelo y DJ,... Entonces, podría haber una tendencia en la que hay muchos artistas que tienen que ser artistas plásticos, visuales, y performers. O sea, ahí sí que puede haber algo un poco del momento... pero no lo tengo claro. No lo tengo... no lo tengo claro. Yo creo que es que hay muchísimos artistas. Mucha gente bailando, mucha gente haciendo escultura, mucha gente haciendo video, mucha gente artista... haciendo acciones, performances, más radicales, menos radicales, más bonitas, menos bonitas, más armónicas, más... conceptuales... más vacías... Digamos, hay mucha gente... y bueno, pues algunas personas viven de ello (muy pocas personas), otras viven de las residencias, otras no pero practican performance... No sé qué decir. Es que... al haber tanto hay mucha nadería también.

A ver, sí que hay centros, hay gente que promueve la performance ¿no? y que igual hace veinte años, pues no... no se promovía desde las instituciones. pero la gente lo practicaba. De hecho, en los currículos de artistas cada vez es más habitual definirse como artista y performer. Por ejemplo, pues a mí hace dos años me han dado un premio el Gobierno vasco, el Gure Artea un premio de artes plásticas y la gente... mucha gente lo ha entendido como una reivindicación de la performance. Ha habido gente que lo ha entendido así. Cuando algunas personas me lo han dicho, digo: ahí va, pues no había caído en esto.

Yo no ejerzo en ese sentido, de..., no saco la pancarta, pero sí que hay ciertas programaciones, por ejemplo, en ese sentido, que empieza a haber, respecto a la performance. O en algunos casos, de repente, por cupo empiezan a meterse un

porcentaje de performances. Por ejemplo, lo de Suturak, que hicieron una exposición, y en un momento dado se dieron cuenta que habían excluido a los performers. Esto es una cosa que pasaba antes con el videoarte. Hacían unas exposiciones de arte y, de repente, en el último momento, alguien decía: oye, que no hemos metido video. Entonces, lo metían como una cosa aparte, sin querer mojarse en plan pase de vídeos. Ahora, yo creo que, salvo que sea gente muy radical, como el director del museo de Bellas Artes de Bilbao, entiendo que está mucho más normalizada la cosa y que, en principio, en los espacios contemporáneos de arte indistintamente puede haber una cosa que otra. Incluso hay galerías de Bilbao que trabajan con artistas que trabajan performance y se comercializan. Entonces, eso, si no lo ves y no te lo cuentan, no te lo crees. O sea, que a ti, si tú ves a alguien, una persona gritando o haciendo... una performance, y no te dicen... tú puedes sentir algo o no sentir algo, o entenderlo conceptualmente o no, situarlo... Pero si a ti no te dice alguien que esta persona vive de ello, o que una galería está apostando fuerte, e incluso puede tener una relación económica al hacerlo, incluso se puede vender, y hay gente que compra eso y compra eso, no por realmente lo que está comprando, sino muchas veces es una manera de hacer que esa gente siga activa, ¿no?. Incluso política o... son apuestas e... incluso puede haber colecciones por ahí de gente que compra, ¿no?. Entonces, todo eso es una cultura que cuanto más la ves, de repente vas y dices: ahí va, pues en vez de hacer tornillos, o cuadros para paredes pues resulta que... Puede estar equiparado, pero, claro, tienes que apostar también por ello. Es decir, apostar... Yo, sinceramente, la gente que intenta seguir haciendo todo esto, y vivir de esto les tengo mucho respeto, porque...

Cuando tienes veinticuatro años sigues una ola de lo que has estudiado. Cuando eres joven, puedes intentar. Tienes una actitud, tienes una fuerza... Todavía... Puede ser que no necesites ciertas cosas, digamos,... puedes vivir de... de cualquier manera, con cuatro cosas, pero después de unos años, la gente que sigue haciendo, yo la admiro mucho porque... pues porque realmente lo hacen porque necesitan hacerlo o porque saben que el discurso, las formas que van a hacer ellos sólo las pueden hacer ellos. Y en muchos casos, encima, pues tienen la... no sé si la suerte... porque a veces sí que es suerte el hecho de coincidir, o que... pero no siempre es suerte. En algunos casos, pues hay gente que puede... vivir.

PLL- ¿Quién es el artista que consideres que más se mueve en el arte de acción, aquí en Euskadi?

IE- ¿Que más se mueve en el arte de acción? ¿Que más se mueve? Es que... No lo sé porque no veo tanto, pero... a ver... Ramón Churruga, por ejemplo, se pelea en cualquier lado, intenta con todo. Le llaman de muchos sitios. Él... está. Ramón Churruga en ese sentido está con el pico y la pala desde hace... desde hace ochenta años, ¿no?. Desde... o sea, sigue estando ahí, entonces..., ese, digamos, es un elemento... de una manera que... que él necesita hacerlo, y ahí está, por ejemplo. ¿Para mí es un referente? Pues no. pero le reconozco su sitio, le reconozco el sitio que se ha ganado. Que él está por propia pelea donde está. No sé si tiene que estar más o menos presente en los museos.

Yo, en estos momentos tengo mucha suerte porque hace nada me han reconocido con un premio económicamente y, luego, un premio... yo pensaba que lo económico del premio era importante, pero hay otra cosa que un premio de estos lleva consigo, que te pone en el otro lado y te da una satisfacción, y hay un rollo amoroso, no de los que te dan el premio, sino de repente la gente de la que recibes mucho afecto.. Habrá mucha gente que lo cuestiona y que no sepa ni lo que yo hago ni... Hasta hace muy poco, la gente no tenía ni idea de lo que yo hacía. Ahora, la gente ya empieza a sonarle que yo hago performances o cosas.

Elena Aitzkoa, pues me parece una tía también que lo pelea mucho. Elvis Reber me encantan.

Entonces, las Elvis Reber lo primero que me generan es asco. Me echa para atrás. O sea, todo lo que a mí, digamos, que no soy una tía, pero que me he formado con una mentalidad feminista 80era, de repente veo que aparecen estas tías, y me rompen los esquemas... Entonces, la primera reacción mía es de... de... qué lo que hacen estas Elbis me echan para atrás. Pero paso esa primera sensación y acabo con una carcajada y... y me rompen mucho, mucho, los esquemas. Y entonces, me hacen un reset mental. Les he visto en situaciones muy variadas situaciones donde digo: hostias, estas tías se están peleando de una manera... y me están haciendo... me están haciendo un lavado del momento... Me están rompiendo los esquemas. Y eso yo lo valoro porque me abren las miras.

Estas tías ahora están un poco más paradas, pero hubo una época que... y cada vez que hacían decías: una más. Luego, veo un video y... No sé si has visto el de... un video que sale en un balcón, en YouTube.

PLL- Están cantando.

IEIE- Es que, están cantando, pero... Lo veo y digo: es que... Luego, cuando lo empiezo a ver, con el tiempo, empiezo a ver unos matices ahí, y digo: buah. Claro, ahí está Marion, la que hizo el video y... y ahí veo que, aparte que es un tema de generación, generacional, hay una forma que me sigue incomodando pero me gustan.

PLL- Son diferentes. Muy diferentes.

IE- Sí, están como... Sí, sí, son muy diferentes.

IE- Eso. Esther Ferrer, por ejemplo, es una clásica. Lo entiendo. Entiendo también un poco lo que hace. Lo entiendo, no lo entiendo, pero... no disfruto. Le reconozco lo que hace, ni disfruto, ni me sirve más que para saber que no quiero hacer eso. Le reconozco todo, pero... pero no... no necesito yo esa puesta... más que para saber que está ahí y que... y que no me va a dar un día por intentar hacer eso.

PLL- A ver. Cuéntame lo que sabes del País Vasco en cuanto a arte de acción.

IE- Nada.

PLL- ¿Pongo eso? ¿Nada?

IE- Nada.

No, muy poco. O sea, yo recuerdo que cuando iba a *En Canal*, de repente aparecía alguien de por ahí, que era un grupo que iba a tocar, ibas a ver, y resulta que no tocaban un rock, que se ponían igual con unos cristales a cortar el pecho, o que luego igual Alberto Lomas se colgaba, de repente un día, allí... Entonces... había algo que lo relacionabas un poco con una época de... O sea, como de futurista, tecnología... Y... y ahí yo, en esa época, si que igual puedo recordar la sensación esa de performance. Alguna cosa de Beti Silva, pero que tiene que ver más con algo que tenga que ver con el cuerpo, con la mujer, ¿no? Y con un... un reconocer, como dar.. No sé hasta qué punto lo hacía ella, pero a mí sí me servía de visibilidad del cuerpo, pero sí que había de repente un referente que no sea el machito, por ejemplo, ¿no?, o sea, el... el... pues bueno, un tío que se pone ahí a hacer de una manera... algo... Itziar Okariz, pues lo que

hace, pues bueno... está ahí un punto entre poesía visual, o sea, poética, poesía así visual, que luego lo recrea...y conceptual. Me pasa un poco como con lo que he comentado de Esther Ferrer, ¿no? Que hace unas cosas y hay un punto que no puedo meterme, y no me suelo meter con las cosas de Itziar. Le conozco, hablo con ella, he ido a unas cuantas de ella... No me suelo meter. No sé si es que hay que meterse, porque yo creo que también... yo tengo una sensación de que yo busco una experiencia, un... un..., algo de energía de unos niveles, y yo sé que ella trabaja con la energía, hace... igual hace una serie.. He hablado con ella, y hablamos de unas cosas, pero luego sus trabajos pasan. O sea, es como... pues en la pintura había una gente que buscaba un nivel de... de... en la pintura, de experiencia, ¿no?, de sugestión y luego hay otras personas que, de repente, se vuelven, pasan de eso y están a otro nivel, como el minimalismo, que pasa de otras cosas, y bueno, pues yo en ese sentido yo creo que soy más antiguo.

Vale. A mí, lo que te puedo decir... Yo tengo una característica, y es que... gracias a la enseñanza yo estoy como de cara al público todos los días un montón de horas, con veinte personas. Eso es una performance todos los días. Entonces, cuando, de repente, en un contexto artístico tengo que hacer algo, aunque puedo ir un poco acojonado, nervioso, o tal..., tengo un... unas tablas que es que, después de tantos años en la enseñanza ,a día de hoy, muchos días he ido a clase sin prepararme la lección, Y la he sacado. Otros días te la has preparado y ha salido todo por otro lado. Otros días, la gente se te rebela, y... y eso te da un... una cosa con el público... que es una situación... Fundamentalmente tiene, que pasa por esa comunión que... que podría ser casi como... No sé, es que de repente me venía lo de la misa, ¿no? La cantidad de veces que habré estado en misa de pequeño viéndole al cura... Que lo de las clases...

3.2.1.10. María Seco.

En su domicilio, Bilbao, 19 de septiembre de 2015.

Duración de la entrevista: 2 horas y 23 minutos.

Patricia López Landabaso- Bueno, estoy con María Seco. Te leo lo que leo al resto ¿vale?

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco. Y... Bueno, la primera pregunta, que es la más así... como de sopetón, es ¿su definición de performance ¿cuál sería?

María Seco- Mi definición de performance es expresar a través de mi cuerpo un sentimiento, una necesidad que tengo interior. Yo soy la obra de arte.

PLL- Vale. ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

MS- Normalmente, surge de una necesidad, muchas veces, de referentes. Estoy viendo cosas y, de repente, me viene. Normalmente es algo que yo tengo necesidad de expresar. De repente, veo algo por ahí, en Internet, o... o me surge simplemente la necesidad por un

momento X de mi vida. Me surge. Ese referente me ayuda en la expresión, a analizarme y a expresar lo que deseo.

PLL- ¿Cómo es que empiezas con las performances? ¿Cuál es la raíz de ello?

MS- Pues es un poco lo mismo.

PLL- ¿Por la necesidad?

MS- Sí.

PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo? El principio, o sea, ¿por qué empezaste a hacerlas?

MS- Siempre me ha gustado expresarme con el cuerpo y no sabría decirte cuándo fue la primera vez, porque yo era muy exhibicionista, siempre estaba provocando sin saber que eran performances, hasta que ya conocí un poco el medio de expresión y así ya lo hice más concretamente, pero he sido una performer yo creo que desde que nací.

Nace de la rebeldía

PLL- O sea, que no tiene nada que ver con... con ningún acontecimiento que ocurriera, ni nada. Es que eres así.

MS- La rebeldía, diría. Soy rebelde desde que me acuerdo, es una forma de expresarme directamente. Es como más me llega a mí y más le llega al espectador. Es la inmediatez.

La primera performance que hice fue... en el año 90. La primera que hice pública, en Lisboa, me llamó un amigo que trabajaba en una escuela de arte y me invitó. Nunca había hecho ninguna públicamente. En Lisboa, hice una que tenía usaba la fotografía, que era "*Vesti-Dura*". Como fotógrafa de autorretratos siempre ha considerado que mis actos fotográficos son performances. En Lisboa, desnuda me iba haciendo autorretratos y me los iba pegando en el cuerpo hasta que me cubrí entera de autorretratos en polaroid.

PLL- Esta fue en Lisboa.

MS- Sí.

PLL- En el noventa. De acuerdo. ¿Cuál es tu trayectoria personal dentro del mundo de la performance?

MS- ¿A qué te refieres?

PLL- ¿Ha evolucionado, ha partido de un momento y ha desembocado en otros diferentes, ...?

MS- Sí. Sí, sí. Mucho.

PLL- Cuéntame

MS- Yo he empezado haciendo performances, ya te digo, en Lisboa y... he tenido unos años en que paré, y ahora he evolucionado, hago performances individuales y de participación, colectivas. La última vez esto ha sido con mil personas a la vez. En la actualidad estoy preparando una performance internacional. He evolucionado desde lo íntimo a lo universal. Bueno, universal... mundial. Si algún marciano se quiere

apuntar... Esta performance, "*Women In Black Acción*" es en contra de la violencia machista. Una idea desarrollada con May Serrano, a partir de la necesidad de que estamos viendo una realidad que nos están matando. Entonces, se nos ocurrió idear una performance que cualquier colectivo, cualquier persona que quisiera protestar contra esto, lo pudiera hacer de una manera sencilla e impactante.

PLL- ¿Cómo la habéis hecho? ¿Cómo va eso? ¿Qué va, por Internet?

MS- Sí. La Performance se convoca a través de la Red, normalmente Facebook, nos juntamos un grupo de mujeres, que se visten de negro y entonces se hace una sensibilización y se tumban todas como si fueran cadáveres de guerra y alguien las siluetea con tiza, y después se van levantando una por una, se ponen detrás en la silueta, en silencio, cinco minutos, y se acaba.

PLL- ¿En qué sitios lo has hecho?

MS- Buf. Pues lo he hecho... en Bilbao lo hemos hecho veinte veces...

PLL- ¿En qué sitios?

MS- En Gran Vía, San Francisco, Casco Viejo, Plaza Nueva, Plaza Unamuno, Zabálburu. La última ha sido en la Peña por el asesinato a Leyre Rodríguez. Entonces, se hizo, se convocó a petición de los vecinos de la víctima y asistieron doscientas mujeres.

PLL- O sea, que fue larga esa performance. Entre que silueteas a cada una y...

MS- Llovía. Entonces, tuve que hacer cambios, nos juntamos todas, nos pusimos así en fila, de pie y tal y a cada una le di una tiza, cada una puso el nombre de Leyre Rodríguez a sus pies, cambiando lo de la figura... silueta en el suelo, después se pusieron detrás del nombre todas en silencio. Fue muy emotivo, porque además no hay pancartas, no hay gritos, sólo silencio. El silencio es muy potente.

PLL- ¿En qué sitios más la has hecho esa?

MS- En los sitios que te he mencionado pero te tendría que dar un listado, y ahora lo están convocando en México, en San Francisco en Estados Unidos, en Ecuador, Australia, en la India... El día 2 de octubre hay una convocatoria Internacional. También se ha convocado para la marcha mundial de las mujeres, que pasa por Bilbao el 2 de octubre y el 3 de octubre se hará en Basauri.

Quieren convocar la Acción para hacerlo en el Reina Sofía. Por el supuesto asesinato de Ana Mendieta.

PLL- El marido.

MS- El Reina Sofía tiene muchas críticas por esta exposición y tal, y un grupo de artistas y bailarinas me han llamado para hacer una convocatoria, pero todavía no me lo han confirmado.

PLL- Vale. O sea, que esa es la última y me has contado también la primera del noventa. O sea, que va de una a la otra una evolución en la que, poco a poco, has ido recogiendo la participación de la gente a modo de happening.

MS- Sí. Sí. Esta es una.

PLL- ¿Quién es May?

MS- May Serrano es presidenta de Asociación de Mujeres Imperfectas.

PLL- ¿No es performer?

MS- No.

Y ella a través de las Mujeres Imperfectas me llamó y me pidió colaboración, Ella y yo hemos ideado varias acciones. Hicimos una para la Cumbre Económica Internacional, que se hizo en el Guggenheim y nosotras convocamos una performance, también de participación, en la que nos pusimos a pelar patatas. Ahí mismo, donde está el perrito ese. Nos desalojaron las fuerzas policiales.

PLL- La siguiente pregunta es: necesito saber cómo comenzaste, por qué y para qué. El por qué no lo sé.

MS- Pura necesidad, fundamentalmente.

PLL- Y para qué, también.

MS- Pues para expresarme.

PLL- ¿Dónde preparas y trabajas tus acciones?

MS- Donde esté, luego voy al sitio donde quiero hacerla y hago un ensayo. Hice una en el Guggenheim, en las escaleras. Entonces, voy allí, veo el espacio, lo estudio y tal y decido el día que voy a hacerla.

PLL- Y ¿qué es lo que hiciste en las escaleras del Guggenheim?

MS- En las escaleras del Guggenheim hice *Códigos de lenguaje simple* que está basada en el trabajo de la artista Karel Miller. Se trataba de medirme con mi cuerpo y el espacio de las escaleras del Museo.

PLL- Eso lo hace también Orlan.

MS- Fui midiendo mis pasos en cada escalón... Yo utilizo mucho la tiza. Es un material recurrente en mí. Con una tiza hago, ocupo espacio, entonces... fui midiendo cuántos palmos, cuántos pies, el cuerpo. Son unas escaleras muy difíciles.

PLL- Muy largas.

MS- No son escaleras, en realidad.

Total, que esto lo hice así sin convocar a nadie, solo con el público que estaba por los alrededores.

PLL- Los que pasaban.

MS- Sí, porque también me gusta esa idea.

Otra que hice: Había preparado una exposición y el día de la inauguración, me dijo el dueño del bar que no iba a ofrecer nada a las personas invitadas. Eso me molestó tanto.... que hice una desinauguración. Rasgué todas las obras, que eran unos posters

gigantes. Los quité, los rasgué, los corté y a cada persona que vino le di un trozo de mi obra.

PLL- Y el del bar, ¿qué te dijo?

MS- No estaba. Con uno de los trozos me hice un sombrero así, alto...Con mi obra hago lo que quiero.

PLL- ¿Eso dónde fue?

MS- En un bar que se llama Chelsea, que está al lado del Guggenheim. Además estaba exponiendo las fotos... los registros del *Código del lenguaje simple*, en el Guggenheim. Ese bar lo acepté porque estaba al lado del Guggenheim. Entonces, por la relación que tenía con mi obra me interesaba.

PLL- ¿Eso en qué año fue?

MS- Eso ha sido ahora, este año. Otra: me invitaron a... a participar en las Jornadas Ivaginarias, con una Performance

PLL- ¿Ivaginarias?

MS- Ivaginarias

PLL- Ah, imaginarias.

MS- Iva, Ivaginarias.

PLL- Vale, vale.

MS- Me senté en un taburete, el sitio estaba llenísimo y observaba a la gente en silencio, de repente se empieza a oír algo, pero no se sabe muy bien... Y yo, miraba a la gente así, y ellas me sonreían sin saber. Era una paja.

PLL- ¿Estabas allí masturbándote?... Ah, el sonido.

MS- El sonido de la paja. Al final te das cuenta de que es un orgasmo, acabo el sonido, me levanté y me fui. Me gustó

PLL- ¿Eso dónde fue?

MS- En Txirbilenea, en Sestao.

PLL- Txirbilenea, que es un pueblo...

MS- Es un sitio en la zona industrial de Sestao. Un grupo de gente han ocupado un edificio industrial.

PLL- Vale. ¿Y qué tienen?, ¿un barecito ahí o qué?

MS- Es un edificio abandonado.

PLL- ¿Eso en qué año?

MS- Pues en el dos mil quince, también.

- PLL- O sea, que estás a la carrera.
- MS- Dos mil catorce. Sí hago. Muchas. He llegado a hacer una o más al mes. Muchísimas.
También está la del Burka.
- PLL- A la manifestación. Esa te he visto.
- MS- En la manifestación fue esa, pero el burka lo usaba mucho. Me lo puse para la Semana Santa para la procesión en el casco viejo, caminé junto a ellos un buen rato me insultaron.
- PLL- ¿Quién te insultaba?
- MS- Algunas personas.
- PLL- ¿Los que estaban viéndola?
- MS- Sí. Me lo comentó Amaya, la fotógrafa. La gente se ofendió porque yo iba tapada, pero no porque los demás iban tapados. ¿y cómo surgió esa idea? Pues que un día... que era Semana Santa y estaba viendo en la tele la Procesión .Fue una provocación, una... Ganas de provocar.
- PLL- Ya.
- MS- Y esta también la hice en la Universidad .Estuve un día entero en casa con burka, para ver cómo me sentía y luego me fui a la uni... y también la hice inauguraciones de otros artistas.
- PLL- El burka ¿en qué lo estás utilizando últimamente? Eso, ¿en qué año fue? ¿Este año?
- MS- El burka, pues en el 13 ó 14. Sí, pero ya te digo que... que hago muchas, y luego pues me llaman de colectivos para hacer preparar una Acción sobre la paz. La hice en el Parque Do.ña Casilda
- PLL- ¿Qué hiciste en el Parque de los patos?
- MS- Una profesora de Bellas Artes me pidió hacer un trabajo sobre “Cómo conjurar los desastres de la crisis contemporánea”.
- PLL- ¿Cuál? ¿Qué profesora?
- MS- Txaro Arrazola me sugirió que hiciera una performance con el tema “cómo conjurar los desastres de la crisis contemporánea”. Fue en el ZWAP. Teníamos nueve minutos para hacer la performance, éramos cuatro performers. Mi acción consistía en tumbarme en el suelo y con tizas hacer nueve círculos formando una espiral. La espiral en su naturaleza se abre, o se cierra. Me senté en uno de los círculos y me puse a meditar nueve minutos. El título de esta Acción es *Nueve minutos de paz*. El simbolismo es que hay nueve círculos, cualquier persona se puede participar en la meditación. Para mí, cómo conjurar los desastres de la crisis es: busca tu paz interior. O sea, todo está dentro de ti. Y esa me la pidieron también para hacer con motivo de la conmemoración del Día de la Paz, en septiembre
- PLL- ¿Este año, también?

- MS- El año pasado. Actualmente lo que más hago son performances. Y ahora estoy trabajando con la música también, que es otra forma de performativa.
- PLL- Entonces, bueno... tus performances... Es que aquí pone: sus acciones ¿están más referidas al happening, al body art o a la performance? ¿Dónde las clasificarías? Pero bueno, es que tienes una parte que es performance y otra que es más happening, que la organizas con otra gente.
- MS- Claro.
- PLL- ¿Cuántas acciones has realizado a lo largo de tu trayectoria?
- MS- Pues... muchas... algunas repetidas.
- PLL- No, pero... O sea, cada una, aunque hayan sido repetidas... Más o menos, sólo individualmente. O sea, aunque hayan sido repetidas, sin contar las repeticiones.
- MS- Ah, ¿sin contar las repeticiones? Pues... ¿Cuántas performances tengo...?
- PLL- Más o menos.
- MS- ... quince, o así. O veinte... No,... no sé... Tendría que hacer un poco recuento...
- PLL- Vale. ¿Qué...?
- MS- Sí, pueden ser quince, o veinte.
- PLL- ¿Qué grado de planificación o de azar hubo en ellas? ¿Qué grado de planificación o de azar hubo en ellas?
- MS- Hay mucha planificación.
- PLL- ¿Cuál es la planificación?
- MS- E pensamiento primero, la necesidad... pensar cómo vas a llevar eso a cabo y si realmente es factible o no es factible, hasta qué punto... la idea se puede transformar en una realidad, o no. Entonces, haces un ensayo... No sé si te he contestado a la pregunta.
- PLL- Entonces, ¿ensayas tus acciones?
- MS- Sí.
- PLL- ¿Cómo? ¿Qué tipo de ensayo?
- MS- Procuero hacerlo lo más parecido... Por ejemplo, con la del burka hice ensayo en casa, a ver cómo me sentía yo con el burka. Con la *Desinauguración* no hice ensayo.
- PLL- Claro.
- MS- Suele pasar que cuando estoy haciendo una performance me surge algo que me parece oportuno y lo hago, sin haberlo planificado. A eso te refieres también, ¿no?
- PLL- Sí.

- MS- Por ejemplo, lo de ponerme el sombrero en la *Desinauguración* no lo había planificado... o, las performances de *Women in black Acción*, observé que algunas personas preguntaban entonces se me ocurrió poner en el suelo, en grande: “NOS ESTÁIS MATANDO”. Sí, surgen cosas, improvisaciones.
- PLL- Vale. ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, maquetas, ...? ¿Cómo haces?
- MS- No hago muchos dibujos. Más bien escribo y luego el ensayo. Sí hago algunos dibujos. Pero igual en el ensayo surge alguna una idea, algún dibujo... y ¿cómo hago esto? y lo apunto y voy tomando notas...
- PLL- Vale. Si hubiese que generar una tipología de performances, ¿cómo denominarías a tus performances?
- MS- No sé.
- PLL- ¿Hay un nexo de unión en todas ellas?
- MS- Sí. Son muy íntimas, porque incluso la performance colectiva *Women In Black Acción* en el fondo es muy íntima. O sea, hacemos esta Performance participativa con muchas personas desde la parte más íntima, desde el sentimiento, la emoción.. Cada mujer que se tumba en el suelo lo siente muy profundo.
- PLL- ¿Cómo caracterizarías los tipos de...? Esto ya está. ¿Documentas tus performances?
- MS- Sí.
- PLL- ¿Todas?
- MS- Ahora sí.
- PLL- ¿Por qué documentas...?
- MS- Yo he sido de no documentar, ahora siento que es importante, porque al final... Por ejemplo, la de *Women in black*... la documentación y los registros, los gestos, son muy importantes, por la repercusión que tiene en la esfera pública a través de internet y las redes sociales. Me gusta que sea algo efímero, que empieza y se acaba y que los registros, que hagan su trabajo también.
- PLL- ¿Consideras que esos documentos son obras acabadas con valor expresivo en sí mismos?
- MS- Sí.
- PLL- O sea, que tú, aparte de la performance, que es una obra, ¿tienes esa otra obra, que la consideras exenta del resto? ¿O no? ¿O...? Quiero decir... ¿La performance ayuda al final, o sea a la obra final, que es esa documentación? ¿O la documentación ayuda a la performance anterior?
- MS- Claro, la documentación es otra forma de expresión. Con el video, con las fotos, también hay una subjetividad a la hora de... registrar y de plantar lo que hay. Hay un nuevo significado. Un nuevo significante, también.
- PLL- ¿Después de que tienes el documento?

- MS- No es lo mismo verlo en directo, que, de repente, le das más dramatismo o menos. Pero eso ya depende mucho del que lo registra. Antes había una persona fija que hacía los registros. Le decía lo que quería, cómo quería que lo fotografiara y luego el trabajo resultante no solía adaptarse a mis expectativas. Por ejemplo la performance del *Orgasmo*, no me la registró prácticamente. O sea, habíamos hecho ensayos y no hizo nada de lo que le dije
- PLL- Estaría absorto en lo que estaba oyendo...
- MS- Me sentó fatal. O sea, me sentó fatal, porque me pareció que la performance había sido muy potente y me quedé un poco frustrada porque no tenía ese documento.
- Si es una persona que... que hace los registros bajo tu supervisión le quiere dar una potencia, un dramatismo, para mí está bien, aunque siempre lo superviso. Los *Women in black Acción*, no, porque hay gente que lo hace por muchos sitios y es imposible controlarlo. Pero los que hago yo sí me gusta controlar, no siempre es fácil tener alguien que te lo haga como tú quieres. O que esté tan unido a ti que entienda tu forma de expresión. Normalmente, procuro ensayarlo con esta persona, pero no es fácil. Esta amiga que me hizo la de la Semana Santa, no era fotógrafa, hizo las fotos con un móvil y como pudo.
- PLL- Claro. Es que la pregunta era... o sea... Está bien lo que me has dicho, pero ¿la acción es un proceso de creación de otro objeto, o es obra en sí misma? ¿Es obra en sí misma?
- MS- Claro.
- PLL- Cuando la acción... Cuando de la acción se genera un objeto, u otro tipo de... por ejemplo, una imagen, ese objeto, esa imagen, ¿tiene un sentido como los dadaístas, la finalidad concreta de dar apoyo a tus acciones? ¿O no?
- MS- No. Es sólo un testimonio. Lo he dicho al principio...
- PLL- Ya. Es para puntualizar.
- MS- Sí, sí. Sí. No, a mí también me está ayudando a aclarar cosas.
- PLL- Ya, porque hay veces que está todo mezclado.
- MS- Y cuando lo verbalizas, también lo ves más claro.
- PLL- Claro. ¿Qué tipos de problemáticas tratas en tus acciones?
- MS- Siempre me ha gustado jugar con el espectador. O sea, implicarles, también incluso en exposiciones que he hecho de fotos y de escultura. Me gusta provocar al espectador, que se implique también, dándose cuenta o sin darse cuenta, pero que implique. Hice una escultura que se titulaba *Teta Gallery*, eran dos tetas gigantes y para ver la foto tenías que poner la cabeza en el pezón y mirar a través de él. Era el espectador estaba mamando de la teta
- PLL- Siempre referida a la mujer...
- MS- Los trabajos que hago son bastante feministas. No siempre, pero sí. Los referidos a la Paz, son universales.

- PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra? ¿En quién te has inspirado, o te inspiras, o no te inspiras, o...?
- MS- Mis primeros referentes... como artistas, fueron los dadaístas. Cada día encuentro nuevos. Por ejemplo, Ai Weiwei, me encanta por su implicación política...Tengo muchísimos. Esther Ferrer, Isidoro Valcárcel, también... todos me aportan algo.
- PLL- ¿Hay algún artista de acción en el cual crees que puede asentarse tu base de trabajo? En espacial. No un trocito, sino algo que sea muy claro.
- MS- ... un artista que directamente... Pues no lo sé.
- PLL- O sea, que no. Pero, en realidad, tú tendrías que saber...
- MS- Bueno, para esta acción directa de... que te dije del Guggenheim, Karel Miller, pero es que era directa, directa, directa, o sea... Vamos, que le copié.
- (Risas)
- MS- Sí. Luego yo lo interpreté a mi manera, me gusta copiar también. Está muy bien. Son reinterpretaciones. En el caso de Karel Miller me encantó su trabajo y me basé en él para hacer la Performance *Códigos de Lenguaje Simple*. Seguramente que luego la gente que conoce mi trabajo sí que podrían sacar referentes así muy directos, pero yo no....
- PLL- ¿Cómo describiría la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra?
- MS- No entiendo la pregunta.
- PLL- Pues, por ejemplo, los artistas de la performance que hay en Bilbao, por ejemplo, la relación que mantienes con ellos.
- MS- Ah ¿Cómo definiría la relación que mantengo con ellos? Bueno... ¿de performers? ¿O de artistas en general?
- PLL- No, de performers, sobre todo.
- MS- De performers, yo conozco de por aquí..Si me entero de que van a actuar, suelo ir a verles, pero ellos a mí no... O sea, si me entero que Ramón Churruga va a hacer una performance, procuro ir, porque también me gusta dar apoyo. Yo hago un performance, por ejemplo *Women in black Acción*, pues hay gente que viene a participar, pero no precisamente los performers. Viene gente... amigas, o conocidas... u otras que se han enterado... En la de *Mundo ivaginario*, algunos artistas vinieron a verme.
- PLL- *Mundo ivaginario*, ¿cuál era?
- MS- La del *orgasmo*. Vinieron a verme, pero no los performers.
- Mundo Ivaginario* son unas jornadas feministas, pero la performance esta se titulaba *Dos, coma, cuarenta y seis*. Y pues... ellos a mí... yo no veo que... que vengan a verme.
- PLL- Bueno, me has dicho que sí te interesa la intervención del público...
- MS- Mucho. Es que eso... por ejemplo, en *Dos coma cuarenta y seis*, la del *orgasmo*, jugué con el público. O sea, la idea de que yo voy a ir allí como performer y te voy a dar alimento a ti, que eres el público. Entonces, yo soy “espectácula”, el objeto que tú vas a

ver, y tengo que hacerte pasar un rato agradable o no. O desagradable, pero ya tienes una expectativa de que yo te voy a entretener, de alguna manera. Ahí jugué con el que “tú no sabes”... yo tengo el poder y soy la única persona que sabe lo que estaba pasando y voy a jugar con el público, con su incomodidad, el silencio,...Entonces el público pasa a ser el actor.

PLL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo?

MS- Pues creo que fue Ramón Churruga.

PLL- ¿Sobre qué año?

MS- Hace muchos años. Sí, sí. Se tiraba como con unos plásticos como pintura negra y se rebozaba, creo que puede ser esa.

PLL- ¿Cuándo crees que comienza a parecer el arte de acción en el País Vasco?

MS- No lo sé.

PLL- ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?

MS- Falta tener un colectivo, o juntarnos de vez en cuando, cada performer está por su cuenta y cada uno trabaja su línea y sigue su línea, no nos tenemos en cuenta. Yo soy performer, tú eres performer igual yo que sé, podíamos hacer algo juntos... Cada uno va por su cuenta.

PLL- ¿Quién crees que es el artista del arte de acción que más se mueve aquí, en Euskadi?

MS- El que más se mueve... ¿en qué sentido?

PLL- El que más performances hace, el que más... Bueno, en general. Tampoco quiero...

MS- ¿El que más performances hace?

PLL- Sí, el que más trabaja...

MS- Fausto Grossi. Mattin es el que más.

PLL- Mattin, ¿dónde está?

MS- Mattin ahora está en Berlín.

PLL- ¿Me podrías contar todo lo que sabes sobre el arte de la performance en Euskadi? Si tú consideras que sabes, o lo que consideres que tú sepas sobre cómo empezó, o...

MS- Ya te he dicho que no lo sé.

PLL- ¿Repites alguna vez la misma acción? Sí. con sus variaciones, ¿no?

MS- *Women in black Acción* se está repitiendo por todo el mundo regularmente y si me permito algunas pequeñas variaciones a pesar de que hay un Dossier hecho y eso de alguna manera te compromete con la acción.

Envío el Dossier explicativo de la Acción a la gente y lo hacen, aunque también cada grupo lo varía adaptándolo al momento. Y esto me parece muy bien.

- PLL- ¿Empaquetarías tus acciones dentro de algo? Quiero decir... ¿lo meterías dentro de performances feministas, performances no sé qué... sólo performances íntimas...?
- MS- Por ejemplo *Women In Black Acción* es una performance de protesta social. O sea, político-social, lo personal es político. Sí. Sí, estaban implicadas directamente con... con la situación que vivimos, de terrorismo machista. Esto me afecta personalmente.
- PLL- ¿Qué artistas conoces de la performance de Álava?
- MS- ¿De Álava? Bueno, Imanol Marrodán.
- PLL- Pues, y él ¿es performer?
- MS- Ha hecho algunas.
- PLL- ¿Sí? ¿Lo meterías dentro de los performers alaveses?
- MS- Sí, hizo una protesta subido en una grúa,... salió en televisión. Hombre, El es fotógrafo, pintor, escultor.
- PLL- ¿Qué más cosas sabes que ha hecho?
- MS- ¿De performance?
- PLL- Sí. Lo de la grúa ¿de qué iba?
- MS- Pues que le... que él había hecho una escultura pública para estar en el centro de un estanque. Y se la quitaron de ahí y se la pusieron en un sitio sin agua y mal posicionada. Entonces, hizo una performance denuncia, subiéndose a la escultura en una grúa.
- PLL- A ver, de Gipuzkoa ¿conoces a alguien? Esther Ferrer, ¿alguien más?
- MS- Pues...
- PLL- ¿De Navarra?
- MS- No.
- PLL- ¿Crees que existe una historia de la performance en el País Vasco o es más bien aleatoria?
- MS- Claro que hay una historia de la performance. O sea, siempre que haya performers hay una historia, pero que no está escrita ni archivada, pero claro que hay una historia. Evidentemente hay una historia.
- PLL- ¿Qué carácter han tenido, en general, las performances en el País Vasco? ¿Crees que tienen carácter político, social, autoreferencial, de género...?
- MS- Político.
- PLL- ¿Sí?
- MS- Sí. Todo es político.
- PLL- Vale.

- MS- Otra performance: Me pidieron para un bar que se llama Luz de gas *Tigres*, se llamaba. Veinte kilos de mejillones los lavé ahí, en la calle, los cocí... y con salsa de tomate picante, les regalaba un plato a las personas que pasaban por allí. Arte relacional, la gente no entendía que era aquello ni qué significado tenía.
- PLL- Los tigres con tomate.
- MS- Sí.
- PLL- ¿Alguna más, que me puedas contar? Esa en Luz de gas ¿en qué año fue?
- MS- En 2013. Ahora no me acuerdo... no sé. Tengo que mirar el archivo, o sea.. que ya me has puesto deberes.
- PLL- ¿Muchos? Vale, bueno, pues ya está.

4.1.10. Juan Yuste.

Madrid, 11 de agosto de 2015.

Duración de la entrevista: 1 hora y 15 minutos.

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

Patricia López Landabaso- Tu definición de performance

Juan Yuste- Para mí sería un arte que no es estanco, que no queda en una obra y ya está, sino que es un conjunto entre acción, reacción y repercusión. Es decir, lo que hay antes del performance en sí, lo que hay antes de la acción, la preparación, es importante. La creación de la pieza, durante también porque tu cuando la estás haciendo, según la estás haciendo se está creando la pieza y todo lo que se genera; después, tanto en la gente como en ti, como en todo lo que puede darse durante la performance, todo lo que genere, los resortes que genere en el mundo o lo que sea, también eso para mí forma parte de la performance, si la hago en la calle y me llevan a la cárcel, forma parte de la performance.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

JY- En mi caso se genera de una forma muy orgánica; no soy un artista muy de laboratorio, o sea no soy una persona que le dé demasiadas vueltas, porque antes lo hacía y no me suponía..., más bien era un perjuicio para mi trabajo. Entonces comencé más lo que me nacía, las imágenes que me nacían, las palabras que me nacían, lo que fuera; de alguna forma como muy simplemente lo que es una pulsión, sale, la tengo que dejar que salga y escuchar lo que es, y tratar de darle forma y encauzar en una dirección lo más histórica posible.

PLL- ¿A raíz de qué comienzas en las performances?

JY- Pues de una forma también bastante orgánica. Yo provengo del mundo del teatro; según estaba estudiando la carrera. Yo estudié en el País Vasco, en la escuela de teatro de Getxo, que ahora mismo no existe; ahora creo que hay una escuela de historia, que la llevan la misma gente. Ellos trabajaban en teatro contemporáneo, vanguardista; llevan 20 años haciéndolo. Animaban mucho a ser creativos, no a ser simplemente buenos actores, nos hacían tener nuestra propia iniciativa.

Yo llevaba tiempo escribiendo poesía y empecé a intentar adaptar la poesía que yo escribía escénicamente. ¿Qué pasa?, que aquello, lo que salía, mucha gente no lo consideraba teatro, porque era más experimental. No utilizaba las reglas aristotélicas, ya sabes, no era un teatro tradicional donde pepito conoce a fulanita y hay una historia, un desarrollo, un principio y un fin.

Entonces yo trabajaba más con imágenes, con las acciones, con la música, con la sensación, con momentos fragmentados, pero no concretos en el espacio-tiempo, y al ver, al cansarme un poco del mundo del teatro intento introducirme en el mundo de la performance cuya logística es totalmente distinta, porque una es un teatro y otra cosa es una galería, espacio de arte, lo que sea; pero al final yo, lo que hago yo, la creación no dista tanto de una cosa de la otra, es más la logística de cómo se mueve. Entonces fue por eso que me fui introduciendo en el mundo de la performance y de la fotografía. Porque era algo que me resultaba más cómodo y menos esforzado, luchar con ese tipo de hacer mi trabajo, y es para moverme en sitios distintos.

PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?

JY- La vida yo creo, o sea, siempre he escrito, siempre he tenido inquietudes de hacer cosas con el público, aunque cada vez me estoy volviendo un poco más huraño y más a hacer las cosas íntimas y luego distribuirlas o canalizarlas de otra forma, pero siempre tengo esa necesidad de lo escénico y compartir, que haya gente in situ, que haya una persona viendo y que surja esa conexión, esa comunicación, que sólo se da en ese instante que es imposible que se dé de otro modo, y la obra siempre cambia de acuerdo a cómo esté la gente, o cómo estés tú, y eso es lo que me fascina, y bueno de la vida... Yo supongo que la tristeza es la que te lleva a intentar hacer luz, esa oscuridad, porque mi trabajo siempre se obceca mucho en lo oscuro, siempre tiendo a mirar lo que tengo yo de oscuro por dentro y lo que tienen los demás de oscuro por dentro, entonces lo que intento es un poco comprender y hacer un poco de luz ahí, un poco de contraste.

PLL- ¿Empezaste escribiendo?

JY- No necesariamente, es que siempre he escrito, siempre he hecho teatro, siempre he tenido eso; luego lo que pasa es que vi que podía..., que no eran cosas distintas, que todo era lo mismo y entonces empecé a ponerlo todo junto y salía algo. Salía, lo cogía todo junto, lo metía en una caja, lo daba vueltas y pum, cocktail!.

PLL- Las acciones que realizaste al principio, ¿dependían del momento histórico en el que te encontrabas?

JY- Siempre depende del momento histórico en que estoy, siempre hay un resorte de algo que he vivido o que me está sucediendo, o que veo a mi alrededor, que es lo que hace saltar esa imagen, esa cosa que me hace a mi tener la pulsión de crear la pieza en cuestión, o lo que sea, siempre es parte de estar como una esponja, tanto para con uno

mismo como para lo que nos rodea y que todo se aproveche y que todo sea fuente que genera creación.

PLL- Si, se habla de la esponja mutante.

JY- Eso es, es una esponja, no es una cosa consciente, porque además cuando yo intento hacerlo de forma consciente de tengo que crear, tengo que crear, es imposible, no puede ser; pero de repente un día vas por la calle, un día salgo a correr, un día estoy comprando yo que sé, fruta y salta algo, lo que hay es que estar entrenado para escuchar eso, y no juzgarlo y dejar que salga y hacerlo. Aprender también, como decía antes, a canalizarlo, darle la forma mejor posible, dar una salida estética.

PLL- ¿Cuál es tu trayectoria personal dentro de las acciones? ¿Cuántos años llevas haciendo acciones?

JY- ¿Acciones? Pues desde..., si tenemos en cuenta el teatro que yo hacía experimental raro que la gente decía que era performance y luego decía que no era performance, que era teatro, en fin, la lucha de siempre, pues desde..., hará 6 o 7 años.

Empecé a escribir y a hacer cositas cuando estaba acabando la carrera, me vine a Madrid y ya hice talleres de performances y creación escénica y cosas experimentales, y ahí empecé a generar ya piezas en sí.

PLL- ¿Cuándo decides hacer la primera performance? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué?

JY- Porque tenía muchos demonios dentro, suena muy mal, eh? Y tenía que echarlos de alguna forma.

PLL- O sea, ¿en plan catarsis?

JY- Si, y yo no creo en la posibilidad de la catarsis, no creo en ella, pero sí que creo que existe un poder de, no voy a decir sanación, porque es la catarsis al final, pero sí que creo que implica una especie de iluminación espiritual, emocional, sobre lo que uno tiene dentro.

Para mí ha sido una necesidad, una tristeza, me sentía solo, me sentía lo que fuera, necesitaba arrojar luz sobre eso. Yo no entendía lo que para mí estaba demasiado oscuro y ya te digo que siempre me fijo demasiado en todas mis cosas malas, todo lo que hago yo mal, la culpa, las malas acciones; todo mi trabajo gira un poco entorno a eso y a la tristeza, al deseo.

Luego la gente cuando me ve, sí que es muy catártico, soy muy bestia, yo nunca me he curado de nada de esto, sabes, no se me ha curado nada, pero sí que de algún modo he entendido mejor las cosas que me sucedían y he aprendido a llevarlas mejor, he aprendido.

Sí, no es algo tan terapéutico sino algo más de tenemos esto y vamos a ver que hacemos con ello, sabes, tenemos esto dentro y vamos a ver cómo adaptarlo para seguir viviendo con ello. Es como el miedo, el miedo no se puede evitar, decía Roberto Saviano en *Cero, cero, cero*, que es una novela que escribió sobre la cocaína. El miedo no se elige, el miedo es algo innato que tenemos los animales, las personas, lo que se elige es la cobardía. Entonces yo digo que el miedo no hay que hacer como que no está, hay que darle la mano y seguir caminando con él y saber que está ahí, no lo puedes evitar, lo que eliges es la cobardía, y eso es lo que yo elijo, no ser cobarde.

PLL- ¿Dónde trabajas y preparas tus acciones?

JY- Mi habitación es mi campo de batalla. No tengo un estudio, porque no tengo dinero para nada, y tampoco creo que me haga falta, porque yo nunca, rara vez ensayo las cosas, siempre tengo una estructura de lo que voy a hacer, un esqueleto y la piel sale y los órganos salen cuando lo estoy haciendo, entonces yo tengo muy claro lo que voy a hacer. También sé que tengo que estar escuchando lo que hay a mi alrededor, porque igual es muchísimo más maravilloso que lo que yo había planeado, entonces siempre está el punto de la serendipia ahí pululando cuando estás haciendo una acción. Pero básicamente yo tengo una imagen y hago una fotografía aquí en mi cuarto y de ahí derivo un performance o surge una poesía, la escribo y de ahí me surge un performance o una fotografía, es todo un poco, veo que son diferentes extremidades del mismo cuerpo, todas esas partes de lo que es el arte, no de lo que es mi trabajo, ya sea esto o esto, pero para mí es lo mismo, se puede convertir en una cosa o en la otra.

Se me ocurre la idea y tengo que describirla en un momento, así surge una palabra, una poesía. Tengo notas de borradores de esto guardadas a montones, lo apunto todo, pues muchas veces lo voy soltando en redes, porque me gusta.

PLL- ¿Por eso pones en twitter esas frases sencillas? ¿Son parte de tu trabajo?

JY- Si, son parte de mi trabajo.

PLL- Tus acciones, ¿están más referidas al happening, al body-art, a la performance?. ¿Cómo las clasificarías?

JY- Yo creo que al body-art, porque siempre utilizo mi cuerpo, es imprescindible, luego trabajos como el que hace Yolanda Domínguez me fascina. Ella no acciona, ella contrata a gente que lo acciona con lo que me fascina. Pero yo necesito estar y necesito que sea mi cuerpo, siempre acabo trabajando con mi cuerpo, siempre mi cuerpo es una especie de lienzo. Entonces yo creo que se me clasificaría por decirlo de algún modo en el body-art, pero tampoco me lo he planteado excesivamente, yo hago, soy muy de pulsiones y hago lo que me sale y tampoco le doy muchas vueltas.

PLL- Más o menos cuantas acciones has realizado a lo largo de tu trayectoria?

JY- No sé, 25 por ahí, algunas han sido públicas y otras no. Una cosa la hice en el jardín de casa de mi padre, que luego lo documenté y es lo que a mí me interesaba, pero si luego, también te digo, a nivel diario hago como micro acciones para las fotos y tal.

Me monto las parafernalias estas con las flores, monto todas estas cosas para luego sacar lo que es la documentación o la obra, que es al final lo que mueves, que no es lo que más me interesa, pero sí que al final le acabo cogiendo mucho gusto a la fotografía porque me permite sin tener que estar buscando un sitio para buscar el performance que lo vea todo el mundo, o sea que todo lo que es el rollo ese me permite hacerlo en mi intimidad sin ningún tipo de carga logística y generar algo que sea bonito, entonces al final micro acciones hago todos los días casi.

PLL- ¿Qué grado de planificación o azar hay en ellas?

JY- Pues tienen planificación porque creo que nacen, tienen un génesis que está ahí, pero no sé en qué parte de mi cabeza estropeada, sale de ahí algo, pero, luego ya te digo que dejo mucho a, no al azar sino a la serendipia, o sea al estar, al buscar algo que sea mejor que lo que tú tenías, estar atento que aparezca ese momento, salgo al campo, a hacer una

fotos, a liarla y me subo a un árbol y empiezo a colgar ropa del árbol y me empiezo a subir y la gente se queda mirando y de repente digo uy! Pues igual esta otra cosa que acaba de surgir es mejor que lo que yo estaba pensando, entonces .me gusta estar pendiente de eso.

PLL- ¿Ensayas antes de ponerte delante del espectador?

JY- No suelo. En teatro lo máximo que ensayo, en teatro experimental es el texto, igual si veo que una acción es complicada, que puede estropear lo que es la estética. Porque una cosa es que si, que el error forma parte del performance, pero también hay que, tiene que tener una estética, vamos, tiene que tener su parte de ética y estética, a mi forma de ver. Pues igual lo pruebo y tal, pero no hago ensayos de que todo esté niquelado, para nada, de hecho, ya te digo, tengo la estructura en mi cabeza y luego de ahí fluyo muchísimo, de hecho, de tener una cosa entera preparada de textos y al final llegado el momento y cargármelo todo y hacer otra cosa totalmente distinta porque era el momento de hacerlo.

PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original con dibujos previos, maquetas o todo va en tu mente?

JY- Todo va en mi mente, lo que pasa es que luego, utilizo mucho el texto, la poesía, porque a mí me hace de resorte para la imaginación, para que sigan surgiendo cosas, imágenes y que añadan a la idea original, a la imagen original, la palabra original, al verbo. También a través de la fotografía, para hacer la estética de es, como puede ser o me gustaría que fuera, no soy bueno dibujando, de hecho hice bachiller artístico y el dibujo y la pintura no es lo mío, no tengo casi ninguna habilidad manual, soy nulo. No conduzco, porque no quiero que nadie corra peligro. Soy nefasto para todo lo que sean trabajos manuales, bricolaje, todo eso. Por eso hago performance, por eso utilizo la cámara, mi letra además es como de niño pequeño.

No dibujo ni nada pero sí que tengo el dibujo en mi cabeza.

PLL- Si hubiese que generar una tipología de performance ¿Cómo las denominarías? ¿Consideras que hay una tipología para tu tipo de performances?

JY- Dije una vez, y me gustó mucho ese término, que hago poesía biológica, porque intento aplicar lo que escribo, lo que pasa que escribo con mi cuerpo, que es biológico, entonces tridimensionalizarlo con algo que es mi cuerpo, por eso me gusta acuñar el término de poesía biológica.

PLL- Y las performances de los demás, otro tipo de performance que ves, ¿Cómo las denominarías?

JY- De todo. "Papa sol, mamá tierra", gente que, pues eso. Estoy hablando con el mundo, me abrazo a un árbol.

Luego está también el tipo de performance que parece que tienes que cortar un brazo para ser mejor performer, gritar el que más y hacerse el que más daño, que yo también utilizo la automutilación, pero no tengo necesidad. Para mí es una cosa más estética la sangre, la herida, la bestialidad, no tengo necesidad de, no es imprescindible, aunque la haya utilizado.

Hay performance que ves, que dices sálvese quien pueda, y dices me parece muy bien y el trabajo puede ser fantástico pero hace falta, no sé.

- PLL- ¿Tú buscas más la estética que todo eso?
- JY- Busco que por supuesto tenga un trasfondo ético, siempre. Para mí tiene que tener algo biográfico mío a nivel de intimidad, a nivel de, es algo que me sirva a mí como nivel más de protesta, o más a nivel más general, más humano.
- PLL- ¿Crees que lo consigues?
- JY- Me cuesta, porque al final siempre me cuesta mucho concentrarme en mí mismo, y en lo mío.
- PLL- De nuevo, ¿cómo caracterizarías los tipos de performances que realizas?
- JY- Pues poesía biológica, o poesía tridimensionalizada con mi cuerpo
- PLL- ¿Documentas tus performances?
- JY- Intento hacerlo siempre, sí, porque me di cuenta que al final a mí lo que me gustaba era el momento pero luego no tiene ningún tipo de trascendencia.
- JY- A no ser que estés megadocumentado de una forma completa siempre queda eso de lo que el público se ha llevado, que nunca es igual, porque la percepción es tan puñetera.

En el atlas de las nubes, no sé si te has leído esa novela, es preciosa, una de las protagonistas dice que la verdad es singular, y sus versiones son fallos, es decir las verdades son las verdades.

Y es eso, o sea, la verdad es una, pero todo lo que se genera alrededor, todo es una versión, es una falta a la verdad, todo lo que eso genera para mí eso es lo que sigue el performance, va más allá y eso forma parte de la performance, todo lo que 30 años después se ha generado eso sigue siendo parte de la performance, es lo que es fantástico, es algo que no se muere.

Yo sí la documento porque me interesa generar obra, me gusta mucho la fotografía, me gusta mucho la poesía visual, entonces al final siempre es a través de un texto curatorial que al final es una poesía que se me ocurre o una fotografía. Vídeos no hago tantos, estoy empezando a hacer vídeos, es un medio que me llama mucho, lo que pasa que yo soy muy solitario, me gusta trabajar solo, no me gusta pedir ayuda a nadie, entonces es complicadito hacerte una foto solo. Porque no puedes estar dentro y fuera, es un poco el reto que yo me pongo.

Sacar una obra que sea estéticamente aceptable para que tenga una cabida en el mercado y a su vez generar una performance que a mí me resulte interesante. Luego eso, igual la performance esa no la ve nadie, pero me puede servir para hacerla en otro momento, de repente en una feria me dicen oye Juan ¿quieres hacer algo? digo, venga, y tengo eso ya hecho, y lo hago ahí y además le añado más cosas y esta la gente, es como una especie de cajón desastre.

- PLL- Entonces fugacidad ¿dónde se queda contigo si todo está grabado, fotografiado?
- JY- Siempre se queda, siempre hay algún ángulo que no haya grabado la cámara, que no ha sacado una foto, siempre hay un ángulo que ha visto alguien y se lo ha transmitido a otra persona. Siempre hay cosas que se quedan, es que es imposible, yo siempre digo que mi reto es que todos nos ponemos como una especie de imposible, un reto

imposible que sabemos que no vamos a poder cumplir, pero que es nuestro, es seguir intentándolo y para mi es transmitir la efimeridad de la performance. El momento decisivo, el momento del aquí ahora a través de una fotografía, un video o una poesía, y es imposible, porque eso sólo ha sucedido ahí y no hay forma humana de reproducirlo de ninguna manera ni aunque hicieras un video 3D no es lo mismo lo que se crea entre la gente. Yo soy muy poco hierbas, muy poco new age, no soy nada, soy muy muy pies en la tierra, pero sí que es cierto que lo que se genera en su momento no se puede repetir, ni con una foto, ni con un vídeo, ni con un holograma ni con nada, no se puede, entonces siempre va a haber algún ángulo que la cámara no haya captado.

PLL- Y de nuevo si las documentas ¿Consideras que esos documentos son obras acabadas con valor expresivo en sí mismas?

JY- Si y no, nunca considero que una obra esté acabada, pero sí que considero que tenga un valor exclusivo en sí misma.

PLL- ¿Nunca consideras que una obra esté acabada?

JY- Siempre se le puede añadir algo, quitar algo o darle algún tipo de redondez. Luego, a veces coges algo que tenías hecho hace mil años y le das un giro totalmente nuevo, y la cosa mejora muchísimo, nunca lo sabes, igual esto que hice hace tiempo merecía mucho la pena voy a ver que puedo sacar y surge algo fantástico, entonces para mí nunca están acabadas cien por cien, pero a veces las dejo que sigan por el camino.

PLL- ¿Consideras que la acción o la performance es un proceso de creación de otro objeto o es una obra en sí misma?

Evidentemente ya has dicho que es un objeto porque tú con ello generas obra aparte.

JY- Luego tiene lo que tú has dicho, el boca a boca, lo que una persona ha visto, se lo ha llevado a casa, muchas veces te ha visto de pasada, un minuto, y no te conoce y no sabe nada de arte, pero sí ha visto algo y dice este puto loco, pero ya es algo este puto loco, no le has dejado indiferente habrá ido a casa y habrá dicho esta cosa que he visto, eso ya es algo.

PLL- Cuando se genera un objeto, una imagen al margen de la performance, ¿ese objeto tiene un sentido como en los dadaístas la finalidad concreta de dar apoyo en tus acciones?

JY- ¿De dar apoyo? La idea es que me dé apoyo económico, es decir, que la pueda vender bien. Para mí esto es cómprame la foto y págame que yo necesito llenar mi nevera.

En el momento de ir a una performance el beneficio es menos dinero, porque tú te compras los materiales, tienes que hacer el viaje. Y el arte es algo que la gente da por hecho que tú quieres hacer. Tu trabajo gratis, perdón, yo tengo que llenar la nevera, yo tengo que pagar la casa, como tú, la gente se lleva las manos a la cabeza cuando dices que haces trabajo con ánimo de lucro, que tampoco es que me quiera hacer millonario, pero la gente cree que como lo haces porque te gusta, cómo va a pagar.

PLL- ¿Qué tipos de problemáticas tratas en tus acciones?

JY- Mi mierda interior, sobre todo mis dramas, mis traumas, mis abandonos.

PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra? Bueno ya me has comentado lo del teatro y demás.

- JY- Cosas raras que hacía yo en el teatro que no le gustaba a nadie.
- PLL- Ya, pero era cosa tuya, o sea, tú no trabajas a partir de alguien que te haya hablado de un tío que hace performances.
- JY- No, yo empecé a hacer cositas. De repente empecé a descubrir el trabajo de gente que, digo esto es lo que yo quiero, es lo que yo hago, es por donde quiero ir yo.
- Tú lees la Angélica Liddel, Rodrigo García, que no son un texto teatral en absoluto, es una especie de texto poético marciano, y escénicamente también. Pero vamos estaba empezando a hacer cositas así y cuando lo vi, dije esto, es esto lo que yo quiero, es esto donde yo me encuentro bien, lo que yo entiendo; no es el teatro clásico, pero no era el... no yo ahí no me veo para nada, nunca he sido buen actor, entonces, de algún modo el performance me permitía hacer eso, pero sin los juicios del teatro, en otros países están a años luz. Es que es verdad, tú te vas a Francia, a Holanda y haces cualquier cosa que haya hecho yo y a la gente le encanta, y nadie te está diciendo es que no es esto, es que esto que haces no es lo otro.
- El oficio especial de España es hablar de los demás y hablar del trabajo de los demás, criticar el trabajo de los demás. Yo he hablado con otros performers, gente igual, han hecho cosas igual, son performances pero han hecho cosas de teatro, es que dicen, parece que si vienes de la performance no vas a teatro y tal, te dicen que esto no y tal, y luego al revés, si vienes del teatro y haces cosas, es que no tienen, que no usas textos o que no usas tal, o que no tienes dramaturgia, un cacao. Es que no es tan importante.
- ¿Quién tiene razón? No es tan importante, lo importante es, tú has ido a un teatro o una galería y te ha gustado o no te ha gustado, ¿tenía el trabajo calidad o no? Qué más da, como se llame, eso no importa.
- PLL- ¿Hay algún artista de acción en el cual creas que puedas estar en tu base de trabajo?
- JY- Pues, Angélica Liddel, Rodrigo García, ellos son de teatro. Pero de performance, de arte de acción, Abel Azcona es una persona que sí me ha influido bastante, y luego trabajos de gente, clásicos que he conocido, que he ido conociendo, puede ser no sé, Marina Abramovic, por ejemplo, que para mí tiene trabajos que me parecen fascinantes, aquello que hizo de limpiar las calaveras, eso me parece fantástico y fascinante; un poco los clásicos, la gente que ha dejado algo ahí.
- PLL- ¿Cómo describiría la relación con los artistas contemporáneos más próximos a su obra?
- JY- ¿La relación con los artistas contemporáneos más próximos a mi obra? ¿Te refieres en Euskadi?
- PLL- En Euskadi me interesa más.
- JY- Yo creo que en Euskadi gente que haga igual un poco lo que yo... no hay mucha gente, Itziar Okariz.
- JY- Yo es que no veo ninguna relación de lo que hay en Euskadi, parte mucho de lo que pega fuerte en la UPV, en ARTELEKU y todas estas cosas, no sé, yo no me identifico con ello. No me parece mal trabajo, pero no me identifico con lo que se hace en Euskadi, que tampoco hay mucho realmente, ha habido gente importante pero...
- PLL- Bueno, hay más cosas que se hacen que no se saben.

- JY- Ya, bueno, el tema está donde está, la trascendencia, que es triste que no tenga tantas cosas trascendencia, porque seguro que hay mil performers; es que yo, aparte porque ya no estoy allí y no me entero de nada, a mí me gustaría un montón trabajar en Euskadi pero tampoco me está llamando nadie, y tampoco me tienen que llamar, también me lo tengo que buscar yo. Cuando he intentado hacer cosas ha sido como pegarse con un muro, porque tienes allí gente que está allí muy asentada y que son como los tal.
- PLL- ¿Le interesa la intervención del público dentro de la obra?
- JY- Desde luego es superimprescindible, cambian radicalmente la dirección que está tomando la obra. Eso me parece muchísimo más interesante que cualquier planificación, que cualquier idea preconcebida que pudiese tener yo del trabajo que iba a hacer, porque según como esté la gente, según como reaccione la gente, según lo que hagan, si se van, si se ríen, si lloran, puede cambiar radicalmente la dirección de la obra.
- PLL- Pero, ¿buscas que participen?
- JY- Intento que se sientan cómodos, como para que tengan la iniciativa de participar, a veces lo pido, pero intento que cada vez sea más por voluntad propia.
- PLL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo?
- JY- Pues yo creo que fue en la calle, en Bilbao, en algún festival, en algún lekuz leku, en algún festival de arte.
- PLL- ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?
- JY- Pues yo creo que con las vanguardias, igual tardó un poco más, hacia los 80, porque claro en España hasta que se murió Franco, las vanguardias tardaron un poquito más y a nosotros nos vino la movida de los 80, que fue un poco cuando empezó la gente, pero mira esta mujer que lleva haciendo performance desde hace... Esther Ferrer, ni se sabe cuándo empezó ella.
- PLL- Cuando estaba con John Cage.
- JY- Si, o sea, era una pionera, pero yo creo que a nivel general empezó un poco con la movida, las vanguardias en España.
- En Euskadi también, porque ahí también es cuando se empezaron a generar todos los grupos, todos los colectivos artísticos que también tenían mucho que ver con lo político
- PLL- ¿Qué piensa de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?
- JY- Pues que me gustaría trabajar en él.
- PLL- Buena respuesta, luego va a aparecer y la van a leer los de la universidad.
- JY- Pues que la lean, me parece fantástico que la lean, yo no tengo mucho filtro cabeza-boca, y soy muy honesto, y como también te digo que quiero comer y vender mi obra, es así, y cuando te digo que quiero trabajar en el País Vasco, pues mira es que soy de allí, y no poder ir a tu tierra a hacer tu trabajo, no te digo que me pongan una alfombra roja, pero que te digan oye mira tú eres vasco, puedes venir a dar una charla sobre esto, tú llevas un tiempillo, llevo un montón de años, no soy Itziar Okariz, pero bueno. Pero

también está el tema del prejuicio que no vengo del mundo de las bellas artes, entonces, bueno...

PLL- Actualmente ¿Quién es el artista que más se mueve en el arte de la acción en Euskadi?

JY- Eduardo Hurtado, de mi generación. De gente anterior están los de siempre.

Eduardo Hurtado es la joven promesa del arte de acción en Euskadi, pero como también hace otras cosas, pues ya te digo, no sé.

PLL- Me podrías contar todo lo que sabes sobre el arte de acción de acción en Euskadi.

JY- Pues la verdad es que sé muy poco. Primero el arte de acción en España ha sido lo último, último de lo último del eslabón perdido del arte que han hecho 4 zumbados, y en Euskadi 4 gatos los que se dedican.

PLL- Bueno, no te creas, en los 80 Morquillas estaba haciendo performance.

No sé si conoces a Morquillas.

JY- No, no le conozco.

PLL- Es que es increíble que no le conozcas, es que no dan proyección.

JY- Yo creo que no ha habido una transcendencia del trabajo que haya hecho la gente, es triste que no haya ningún tipo de visibilidad.

PLL- ¿Repites alguna vez la misma acción?

JY- Intento que sea lo menos posible, o sea, igual la acción sí, la idea de la acción sí que la repito, pero cada vez es distinta, cada vez es un monólogo lo que surja a través del público siempre es distinto.

PLL- ¿Se producen varias variantes dentro de la acción?

JY- Sí, siempre. No repito la misma cosa dos veces igual nunca jamás, de hecho lo detesto.

PLL- ¿Qué artistas del País Vasco conoce de Vizcaya?

JY- Eduardo Hurtado, Ramón Churruga, pero tampoco le sigo la pista.

PLL- ¿De Álava conoces a alguien?

JY- No, no les sigo la pista, igual me dices tú alguien y yo te digo, ah.

PLL- ¿De Guipúzcoa?

JY- Esther Ferrer

PLL- ¿Y de Navarra?

JY- No. Yo además vivo aislado.

PLL- ¿Crees que ciertamente existe una historia de la performance en el País Vasco?

JY- Yo creo que sí, pero que no ha tenido una transcendencia, porque todo sale de algo, y yo creo que Euskadi, la situación política que ha tenido, la diversidad cultural, el hecho de que sea una zona que de algún modo haya habido como figuras del arte como superpotentes, y luego de repente el resto como que parece que no existe. Todos esos factores yo creo que contribuyen a crear una línea de trabajo, pero al final yo creo que el hecho de que estemos todos tan desconectados de todo, yo creo que al final hace que se disipe y es lo triste.

PLL- ¿Qué carácter han tenido en general las performances en el País Vasco?

JY- Ni idea.

4.1.11. Eduardo Hurtado.

La Latina, 13 de agosto de 2015.

Duración de la entrevista: 58 minutos.

Patricia López Landabaso- ¿Tu definición de performance?

Eduardo Hurtado- Mi definición de performance, a lo mejor me interesa más el concepto de acción que de performance, y como definición creo que tiene que ver con el aislamiento de un gesto.

PLL- ¿Sólo un gesto? ¿Sin movimiento, sin tiempo, sin espacio...?

EH- Bueno incluyendo gesto y muchas cosas.

PLL - ¿Cómo se genera una idea para trabajar en una obra de las características del arte de la acción?

EH - Pues en mi caso ha ido variando, desde la acción desde el enunciado, o sea simplemente plantear una acción desde el enunciado, a plantear una partitura.

PLL- A ver, a partir del enunciado, tú coges una temática, ese es tu enunciado ¿y a partir de ahí creas?

EH- No, por ejemplo, recorrer un espacio haciendo el pino, enunciado. En el momento en el que el enunciado se pone en relación con otras cosas, o con otros enunciados, pasa a ser partitura, recorrer el espacio haciendo el pino, beber dos litros de agua y no sé qué; quiere decir que a lo mejor hay unos matices ahí que, entre algo aislado, un gesto aislado y una sucesión de gestos.

Para mí la acción tiene en realidad que ver con la escultura en el sentido de que el proceso de construcción en la escultura en sí mismo creo que tiene que ver con una acción, generar un elemento simbólico o producir un acto de levantamiento, es aislar algo, es enunciar algo. Y creo que cuando tú te colocas en la situación de producir escultura o generar forma, estás haciendo también acción, lo que pasa es que el resultado de esa acción es material y en el caso de, vamos a decir una cosa performativa, el resultado es algo que no necesariamente tiene que ser material, sino que tiene que ver con el tiempo, con el espacio, con la presencia.

PLL- O sea, que tú me hablas del proceso, lo que supone una performance es el proceso y lo que genera la performance es el proceso.

EH- O sea, para mí la performance tiene que ver con un proceso en el que tú haces algo, hacer cosas, no necesariamente acompañado de público, por ejemplo. Yo creo que es una cosa que para mí es importante, si estoy en el taller también estoy haciendo acción, aunque no haya público.

PL- O sea ¿la vida en general, supones que es una performance, arte de acción?

EH- Bueno, aquí ya entramos en otros espacios teóricos, podríamos decir que nuestra actitud frente al mundo como elemento cultural o lingüístico también es una performance, entonces claro, ¿cuando estoy haciendo de...?

PLL- Ya, pero tú cuando estás en el estudio haciendo una escultura consideras que el proceso de realizar esa escultura, ¿supone una performance para ti?

(en medio de la anterior pregunta comenta Eduardo, cuando me levanto por la mañana ya soy un hombre).

EH- No bueno, creo que son cosas que están..., no estoy en una acción

PLL- Que están mezcladas.

EH- No quiere decir que estoy haciendo una performance cuando hago una escultura, pero sí creo que esa escultura es el resultado de una acción.

PLL- Una acción artística, evidentemente, pero ¿tiene que tener una motivación -voy a hacerlo para esto- para crear una performance, o voy a hacer esto porque quiero hacer arte de acción ahora mismo, o no?

EH- No, para mí no.

PLL- ¿A raíz de que comienzas con las performances?

EH- Empecé en la facultad, era como una necesidad de construir sin..., es decir primero empezó siendo una necesidad de cosas que yo no podía poner en forma, creo que tengo más de la escultura, seguro.

Entonces, hubo un momento en el que para mí había cosas muy difíciles, no sólo de levantar, sino que incluso el mismo proceso de levantamiento me suponía un ejercicio que no..., que era incapaz, me genera muchos problemas, y solamente con el hecho de aislar el gesto de levantarme valía, entonces ahí es cuando empecé a hacer la acción.

Cuando empezó a coger más importancia en mi trabajo fue a raíz de un trabajo con Esther Ferrer y después de diferentes contextos con los que he estado trabajando con otros performers, o gente que trabaja con acción, o compañeros de la universidad y fuera.

PLL- ¿Cuándo hiciste tu primera performance?

EH- A los 20, bueno depende, si estamos hablando de un hecho artístico..., sí, en la facultad.

- PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?
- EH- Si bueno, la necesidad de buscar en un entorno no material, a lo mejor, bueno creo que fue una necesidad de mi proceso de construcción como persona o como sujeto, no tanto como artista, porque no creo que tenga nada que ver con eso, sino más como una necesidad vital o...Ocurrió.
- PLL- Las acciones que realizaste ¿dependían del momento histórico en el que te encontrabas?
- EH- No, no.
- PLL - ¿Cuál es tu trayectoria personal dentro de las acciones? ¿Ha habido una variación?
- EH- Si bueno, in crescendo. Empezó siendo como una parte que no consideraba obra o trabajo, que no está incluido dentro del trabajo, eran como ejercicios, yo tenía esto, y esto me ayudaba a escapar o añadir, o a abrir, y luego iba a otro lado, pero poco a poco fue cogiendo más protagonismo, hasta el punto en el que la idea de proceso llego a ser casi más importante que lo que acaba siendo cacharro o pieza. Eran como dos elementos aislados, que yo entendía como dos compartimentos distintos, dentro de mis prácticas igual que la escritura, que era otro, cada vez más acción, escritura, escultura, deporte.
- PLL- En cuanto a temática, ¿ha variado o sigue siendo la misma?
- EH- Si, sigue siendo muy... vamos a decir purista o así, por las referencias que tenía iniciales.
- PLL- ¿Clásicas?
- EH - Si, de todas formas me interesa la performance más tradicional, aquella que remite a la cuestión formal o a elementos no discursivos, a la idea de tiempo, a la idea de espacio, de referencia, de cuerpo, de ... No me interesan las performances argumentadas ni la narración, ni contar una milonga; y aunque me interese muchísimo el espacio escénico y el teatro, no me interesan, especialmente las performances no naturales, si que creo que hay una diferencia entre el teatro, bueno hay muchas, pero alguna que..., el teatro es verdad, pero es la mimesis de una verdad, o sea, un actor busca una verdad, creando una verdad, es como que crea una verdad para el público, construyendo un personaje.
- El performer o la persona que está construyendo una acción, no está construyendo un personaje, está viviendo algo, y comparte ese algo con alguien o no, pero es una cosa como interna.
- PLL- Si, pero el actor no construye una verdad, el actor enseña una verdad creada que no existe en realidad, el que crea una verdad y está enseñando una verdad es el performer.
- EH- Yo ahí discrepo, porque como trabajo, o sea, en mi casa mi pareja también viene del mundo de lo escénico y del cine, y esta es una discusión que hemos tenido varias veces, incluso con amigos actores y tal, creo que son procesos distintos, muy diferentes, la diferencia es que el performer vive, plantea algo y lo vive, y el actor no.

- PLL- ¿Plantea algo? No vive un carajo el actor.
- EH- No es verdad, los buenos no, los malos, depende del proceso de construcción del actor
- PLL- ¿Consideras que el teatro y el arte de acción es lo mismo?
- EH- No, no, para nada, son dos cosas distintas.
- PLL- ¿En qué difiere? Dime la diferencia que tú consideras.
- EH- Creo que el teatro necesita público y la performance no.
- PLL- Pero pueden los dos tener público y los dos pueden no tenerlo.
- EH- Si, creo que tiene que ver con que de donde viene la verdad, creo que los actores viven... Tengo que pensar esto, matizarlo bien, si un actor, cuando es bueno construye un personaje triste, siente tristeza.
- PLL- Ya pero es que cuando sale del teatro, esa tristeza se va.
- EH - No es verdad, para nada.
- PLL- O sea, imagínate que estas actuando como una persona que tiene un cáncer, y sientes tristeza dentro de la obra de teatro, ¿cuándo sales del teatro sigues con la tristeza, de estoy teniendo cáncer?
- EH- Probablemente no sigues con la tristeza de tengo cáncer, pero la tristeza esta dentro de ti, ahí está la complejidad de determinados personajes, es verdad que hay actores de método que depende de cómo esté trabajando y bajo qué parámetros, entran a un espacio salen del espacio, entran en una atmósfera de personaje y sales de una atmósfera de personaje, y el personaje se queda en la atmosfera, y en cambio hay otros, quizá porque desde donde construye el personaje, no pueden salir del personaje, ahí la dificultad.
- Yo conozco muchos actores y algunos son muy amigos. Hay algunos que para vivir determinadas obras, solamente la hacen una vez, porque es de tal destrucción para ellos que durante una temporada, durante una época de su vida, están siendo ese personaje; depende, es que depende como lo construyan, supongo que no actúan igual Ana Wagener que Penélope Cruz.
- Y no sé cuál de ellas vive más la tristeza, pero sí que yo ahí también tenía muchos prejuicios, porque venía de un línea de pensamiento muy purista, bueno en la performance es verdad, he visto mucha verdad en muchos actores, desde el querer ir a una emoción, porque la emoción la sienten ellos, o sea....
- Y hay actores también que hacen acción, o sea, incluso si para poder vivir esa verdad, la viven, o sea que..., y otros que no, ahí están los que se cortan y los que no se cortan.
- PLL- Ya pero no consideras que dentro del mundo de la acción, ¿lo que está ocurriendo es cierto de verdad?
- EH- He visto muchas cosas que son un desastre. Son dos procesos distintos.
- PLL- Los que no son buenos, no son buenos en ninguno.

Cojo esta mesa la coloco aquí. Cojo esta otra mesa, la coloco encima, la vuelvo a colocar encima, la vuelvo a colocar encima, está ocurriendo realmente y nunca había levantado la mesa, lo estoy haciendo en ese momento, cuando se trabaja en teatro lo que tú estás representando es un momento determinado de una obra de teatro, aunque tu sientas porque te has preparado el papel de ese personaje, no es cierto, no se trata de la realidad.

EH- Te digo de verdad que no lo creo.

PLL- Vale, vale, es solo para aclararlo.

EH- Pero bueno supongo también que los procesos de construcción escénica actoral también son muy amplios y depende de dónde vengan unos y otros, la escuela de la que vengan, o del tipo de necesidades de unos y otros; pero sí, yo al principio también pensaba todo esto, y luego se me ha ido cayendo, así como también hay muchos performers que no hacen acción, digamos como desde la verdad, de hecho de lo que están hablando, es como cierta ficción en la construcción de la performance y tal, me parece bastante interesante, o sea performers que hacen más teatro, y actores que hacen más performance.

PLL- Volvamos al tema. Necesito saber ¿cómo comenzaste, por qué y para qué?

EH- Bueno, ya te lo he contado antes, fue como una reducción a mínimos, ¿qué necesito yo para trabajar? Nada, estoy yo, aquí, yo, y ahí está, esto, sentir esto de una forma intensa, mantenida constante o no, o hasta donde como una necesidad de explorar límites también.

PLL- ¿Por qué esa necesidad?

EH- Por un proceso de autoconocimiento, si estoy hablando del dolor, si hay cosas que me interesan del dolor, experimentar ciertos dolores que no he experimentado. Un poco también con esta idea; sin embargo ese tipo de trabajo cada vez me ha interesado menos, el de ir al límite, bueno al principio lo he necesitado, un poco como las cosas que hay que hacer, pero poco a poco me he ido distanciando de eso.

PLL- ¿Dónde trabajas y preparas tus acciones?

EH- En cualquier sitio, en el autobús.

PLL- Tus acciones están más referidas al happening, al body art, a la performance, ¿dónde las clasificarías?

EH- Happening yo creo que no, aunque alguna vez he hecho alguna conferencia performativa, algo que se puede parecer más a un diálogo y tal, creo que es más performance.

PLL- ¿Cuántas acciones has realizado a lo largo de tu trayectoria?

EH- No sé, no sé cuántas he hecho.

PLL- ¿Muchas? ¿Más de 100?

EH- Si, seguro. Como siempre que hay algo, hay una parte de acción, no lo sé.

- PLL- ¿Qué grado de planificación o de azar hubo en ellas?
- EH- Pues me interesa precisamente que haya un grado muy alto de control en el enunciado y un grado inconmensurable de azar en el proceso.
- PLL- ¿Ensayas antes de ponerte delante del espectador?
- EH- No.
- PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original? ¿Con dibujos previos? ¿Maquetas?
- EH- No. Es que suelen ser como cosas muy básicas, es como leer esto hasta quedarme sin aire, o leer el abecedario en orden alfabético.
- PLL- ¿Todo es mental?
- EH- Sí, es mental.
- PLL- Si hubiese que generar una tipología de performance, ¿como las denominarías?
- EH- Las buenas y las malas.
- PLL- Las buenas y las malas ¿dependiendo de qué? ¿De tu decisión?
- EH- ¿Con respecto a las mías, o las ajenas?
- PLL- En general
- EH- Las que me mueven y las que no.
- PLL- Con respecto a las tuyas, ¿las buenas y las malas?
- EH- También, también, hay algunas que son una basura, claro, y otras que, creo que nunca he repetido una acción, siempre hay algo que varía, o que se añade, o si la acción funciona acaba estando dentro de la partitura de otras cosas.
- PLL- ¿Cómo denominarías a tus performances? Si las tuvieras que catalogar, es decir, diferentes tipologías.
- EH- No lo sé, formales, no lo sé, puede ser.
- PLL- ¿Documentas tus performances?
- EH- Yo no. Alguna vez la documentación de esto es la propia partitura, para mí, ya es documentación.
- PLL- ¿Es lo que tienes en tu página web? ¿El texto?
- EH- Si hay algunas, siempre hay texto, pero claro, para contarlos siempre necesito como palabras, pero bueno, es para mí. El texto tiene mucha importancia para mi trabajo, quiero decir si hay algo que une todo, es la escritura.
- PLL- Aunque no las documentes, esas fotos que te llegan, ¿las consideras como una obra acabada con valor expresivo en si misma?

EH- No.

PLL- O sea para ti lo único que existe es la performance y eso ¿es lo que tiene el valor expresivo y el resto nada?

EH- A ver, hay registros que son interesantes, pero y de hecho cada vez más en mi trabajo esto de tener que aislar algo, en realidad creo que con lo que tiene que ver una performance es en lo de estar atento, y, en realidad es como el arte, que es lo que decía Oteiza de encontrar y de estar buscando algo que aparece. Cada vez más en mi curro, como más plástico por decirlo de alguna forma, está la idea del registro de algo que yo he vivido, entonces si yo estoy viviendo algo que tiene que ver con una tensión y que a mí me está interesando esa tensión, porque la estoy viviendo, registro ese momento, o el espacio donde estoy viviendo esto.

PLL- ¿En ese mismo momento?

EH- En ese mismo momento, o con mi móvil, o lo escrito, o lo cuento o no, y simplemente lo guardo para después hacer algo con eso.

PLL- ¿Es como tu block de apuntes, por si vas a poder hacer algo con ello después?

EH- No lo sé, hago videos o fotos, grabo videos en un minuto de cosas que en un principio pueden parecer absurdas o muy absurdas, pero que en realidad no lo son.

(Eduardo me muestra un video del Circo en el que aparece únicamente el público, después otro en el que aparecen los trapecistas)

PLL- ¿Dónde es?

EH- Es en Andorra, de un espectáculo de circo, es un video de un minuto que grabé al público.

PLL- ¿Qué es lo que sentías para decidir grabarlo?

EH- Bueno es como un momento de pulsión, que hay una pulsión, donde está la masa, donde estoy yo.

PLL- ¿Trabajas a partir de pulsiones?

EH- Si, es donde estoy yo, donde está la masa, donde están ellos, donde está la escena. O sea, donde está la acción, creo que grabé ese día otro.

PLL- O sea tú en vez de grabar a los del circo, ¿estás grabando al público?

EH- Y a ellos también, porque por ejemplo, lo que están haciendo ellos ¿qué es?

PLL- Sí, acrobacias en el aire.

EH- Bueno, a mí me genera una pregunta, que tiene que ver con lo escénico, ellos no están actuando, y sí, pero no están generando ninguna emoción, pero estoy seguro que viven una emoción. No son actores son gimnastas, pero están interpretando un personaje, lo que están haciendo en realidad es un ejercicio corporal, en el que hay tiempo, espacio, presencia; aquí hay una pregunta.

Esto es un bar de ambiente gay en New York, After next, ellos tenían puesto una peli de los años 50, muy escenográfica, la gente estaba bailando, y bueno, se produce una colisión entre lo que está pasando, lo real, la música que une, un video que no tiene nada que ver, o sí, porque bailan al mismo ritmo

No sé si lo sé explicar, en estos sitios, ahí se entiende, entonces, para mí lo importante no es eso, la idea de lo que está pasando ahí, sino que yo estoy viviendo un momento en el que está pasando algo, entonces lo registro, me está pasando algo a mí, está pasando algo que probablemente en esa sala nadie está percibiendo, entonces al final creo que tiene que ver con lo real, o sea la performance si es algo, es lo real, no hay ficción, no hay mímesis, no hay espejo, hay lo que hay, y esto es lo que hay. O sea en el fondo es una porción de realidad, pero en esa porción de realidad aparece una especie de choque simbólico de dos cosas que están, quizá porque estoy atento a lo que está pasando, entonces ya no necesito hacer performances como acción, porque ya las estoy haciendo, de una forma indirecta

PLL- ¿Cuando la acción genera un objeto, una imagen, ese objeto tiene un sentido como en lo dadaístas, la finalidad concreta de dar apoyo a tus acciones?

EH- Podría ser, yo a veces he utilizado también objetos y el objeto después contiene... me interesa también eso, no el hecho de un objeto que a partir de un hecho queda renombrado, en función, en forma, o cargado, no es lo mismo este vaso aquí que si yo que sé, pues ya no es el mismo vaso, ni es el mismo agua, ni ..., entonces este gesto me parece muy interesante, luego no sé qué hacer con eso, pero bueno.

(Ha metido el dedo en el vaso con agua y lo ha movido de lado)

PLL- ¿Qué tipos de problemáticas tratas en tus acciones?

EH- Las de la forma, las del sujeto.

PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra? ¿En quién te has inspirado o te inspiras?

EH- Mira, justo ayer colocaba en el facebook una afirmación que decía que muchos de los artistas que más me interesaban eran de mi generación, bueno hay gente que me ha influido muchísimo, como pueden ser Sergio Prego, Itziar Okariz, Txomin Badiola, Jon Mikel, esa gente, así como Txomin o Peio para mí son muy importantes, como una referencia de trabajo muy claras, en la cuestión de lo material, de la escultura, incluso del pensamiento, de por qué está pasando esto, así como todo el mundo nombra a Jorge Oteiza, para mí no. O sea es importante porque lo es, como elemento de partida, o algo así, pero yo no me puedo sentir referenciado porque no soy de la misma época, ni tengo los mismos referentes. No considero que sea, y tampoco he tenido nunca la necesidad de matarlo, ni nombrarlo, ni definirlo, ni saber qué pasa con él en mi trabajo, está ahí y es importante pero sí considero que figura más paternal de referencia puede ser Peio Irazu, y en cualquier caso si ahí hay una influencia es en cuanto a procesos de la desmaterialización de la obra hacia el registro, o el registro hacia lo discursivo, etc.

Igual si se ha dado en Jon Mikel Euba, Itziar Okariz, pero sí que considero que realmente es también referencia la gente que ha compartido conmigo trabajo, espacio, proyectos, discusiones, cafés, peleas y mezcla de textos, o televisión, o música.

PLL- ¿Eso ha sido en la facultad?

EH- Sí, en la facultad.

PLL- Dame nombres.

EH- Puedo decir muchos: David, Martínez Suarez, o Xuar, o Arain, Ginés, García, Iván Gómez

PLL- Ellos, ¿en qué trabajan?

EH- Creo que para nosotros, en este momento no hay compartimentos estancos, es todo una cosa, más. En lo que además la acción tiene mucho que ver, o sea que al final muchos trabajamos también con registros, incluso con cosas que tienen que ver con el archivo, no hay una preocupación material, si la hay es como secundaria, tiene más que ver con lo que estamos haciendo, con cómo lo estamos haciendo. Aunque luego es verdad que es muy importante el resultado, que aquello funcione, se nombre por sí mismo.

PLL- O sea que Duchamp ¿ha conseguido lo que pretendía? Que el resto de las generaciones no considere importante el objeto.

EH- No lo sé, para mí Duchamp tampoco fue importante. Está claro que es historia del arte.

PLL- Si ha llegado a ti...

EH- Si bueno está claro, también creo que al mismo tiempo creo que es problemático, o sea que debido a eso, el arte está muy lejos de la sociedad, creo que trabajamos con unos elementos que están extremadamente sofisticados, desde el punto de vista teórico, crítico, reflexivo, pero eso nos aleja terriblemente del mundo en el que vivimos, tanto a nosotros como a nuestro trabajo y esto me parece que es problemático porque el arte ha perdido cierto..., por un lado se ha espectacularizado, se hace show, con lo cual hay muchas cosas que distorsionan mucho lo que es el trabajo del arte, se ha mercantilizado, porque se ha convertido en una porción de un espacio económico, del que participamos de una forma directa o indirecta todos, pero para mí la preocupación es sobre todo que ha perdido influencia en lo social, somos importantes para la sociedad desde un punto de vista de la reflexión.

¿Por qué? Pues supongo que tiene que ver con esa distancia de algo que se rompe ahí, con las vanguardias. Porque hay cosas que tú ya no puedes nombrarlo, hablas de representación sin representar, y esto es muy complicado de explicar, pero como tarea, nuestra tarea de artista esta precisamente ahí. Si yo hago arte, o hago cosas relacionadas con el arte, o si me interesa el arte es para formular preguntas desde un punto de vista de construir cosas en lo social, o sea, y en ese sentido si que tiene que ver. Jorge Oteiza cuando habla de la misión del artista, de crear al nuevo hombre, o sea, que en realidad tu función como artista es crear un hombre nuevo, mejor, más útil, más ciudadano, más crítico.

Y bueno creo que vivimos en un momento complejo, en ese sentido es muy complicado encontrarse a uno y encontrar el lugar de tu trabajo, son muchas cosas.

PLL- ¿Cómo describirías la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra? Me refiero a artistas contemporáneos más consagrados.

EH- ¿Con mi trabajo? No lo sé, no tengo una perspectiva, no sé qué impacto tiene lo que hago, o sea sí que sé que hay gente que sabe lo que hago, pero no sé si lo que está por encima de mí, o lo que está por esto... conoce lo que hago.

- PLL- ¿Lo que tú ves de gente que está ya consagrada tiene que ver con lo tuyo?
- EH- Sí, sí hay conexiones
- PLL- ¿Alguno en especial?
- EH- Pues de todos los que te he dicho, todos algo. Pero bueno luego esta Félix González Torres.
- PLL- ¿También tiene relación?
- EH- Mucho, quizá más a nivel de genealogía, quizá se me relaciona más ahí, aunque no tiene nada que ver conmigo.
- PLL- ¿Le interesa la intervención del público dentro de la obra?
- EH- Si al público le interesa intervenir en mi obra...
- PLL- O sea que no buscas que participe el espectador.
- EH- No, ni lo fuerzo ni me interesa forzarlo. Ni me interesan las performance que lo fuerzan, en ese sentido, que para eso haría otra cosa, no creo en esto, igual que no creo en el arte interactivo, porque es una forma de paternalismo.
- PLL- ¿De debilidad?
- EH- Sí, no sé, es como aprieta el botón y que suene algo, me parece infantilizar al público, y si alguien quiere hacer algo que lo haga.
- PLL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo?
- EH- A mi madre cocinando unas lentejas, algo de esto será.
- PLL- ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?
- EH- No lo sé, supongo que con Oteiza, de una forma muy extraña, o antes.
- PLL- ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?
- EH- Lo que te decía, su influencia va más allá de que sea un compartimento, así como sí que creo que hay un circuito de performance, de festivales y tal, en el que por cierto los artistas vascos que hacen performance no participan.
- PLL- ¿Por qué ocurre eso?
- EH- Porque en realidad no se entiende como una práctica aparte, o como, yo hago performance, yo creo que no te vas a encontrar a ninguno que..., bueno igual hay alguno que sí, yo creo que porque está impregnado del arte, la forma de construir el arte allí, o sea la acción forma parte de cómo se construye el arte allí en el País Vasco. O sea no es una modalidad o algo así. En cambio a mí me parece fascinante el circuito de la performance, porque me parece que es como un mundo aparte en el que hay unas dinámicas de sistemas de mercado que no funcionan.

Pero bueno, el contexto vasco de trabajo a nivel de arte. es muy diferente del contexto español. En el sentido directo de que.. bueno, sí que creo que en Euskadi hubo una

impregnación del discurso moderno que en el resto de España no hubo, durante el franquismo. Si que hubo experiencias de modernidad en el contexto vasco con lo cual sí existe una genealogía de trabajo, las cosas allí se pueden explicar si quieres describir las trayectorias de donde vienen, quienes, por qué hace esto, de qué manera se construye a esto, por qué se parecen las cosas, por qué las acciones se parecen entre sí, por qué los registros se parecen entre sí, por qué la escultura vasca es de determinada forma y evoluciona hacia un camino y acciona hacia otro, por qué casi no hay pintores, y los pintores que hay hacen una cosa que es muy de representación; esto se explica porque creo que existe esa ruta, esa genealogía de evolución, en la que además la acción tiene importancia como te decía, como algo que es transversal, no se entiende como una práctica externa de yo hago esto.

Incluso la pintura es concebida como algo que tiene que ver con un proceso de trabajo y eso en el resto de España no se da, quizá en Cataluña, pero es desde otro punto de vista, es más de texto, pero en el resto de España no, porque ese sembrado no se dio, si se dio era de otra manera, la ocupación era otra, o de querer hacer algo de definición de, de acotar algo, entonces en el Estado no fue así.

PLL- ¿Pondrías un adjetivo a ese tipo de arte del País Vasco?

EH- Serio. Con todas sus cosas buenas y sus cosas malas, o sea el primero que piensa que tenemos un palo metido por el culo soy yo. Sintióndome muy de ahí, pero sí que creo muchas veces que se parte como decía como que esto no.., esto es y no es; tiene una definición muy clara de cómo es y no es, o de lo que nos representa y no, esto.

PLL- Actualmente ¿quién es el artista que más se mueve en el terreno del arte de acción en Euskadi?

EH- Itziar Okariz

PLL- ¿Me podrías contar todo lo que sabes sobre el arte de acción en Euskadi, inicios, por qué surgió este, cómo se trabajaba, etc?

EH- No, no tengo esa referencia, es decir no tengo ese trabajo hecho.

PLL- Y en la actualidad, ¿cómo se trabaja el arte de acción en el País Vasco?

EH- Como parte de todo lo demás, como un eje más. Como una coordenada más.

PLL- ¿Repites alguna vez la misma acción?

EH- Sí.

PLL- ¿Se producen muchas variantes en las repeticiones?

EH- Sí

PLL- ¿Qué artistas de la performance del País Vasco conoces de Vizcaya?

EH- Bueno a Ramón, a Dani Lozano, Unai (DJ) , Elbis Reber(grupo de música)

PLL- ¿Alguien más?

EH- A Esther Ferrer.

PLL- ¿Cuándo hiciste el curso con Esther?

EH- En Arteleku, es que yo no considero a Esther como artista vasca.

EH- Bueno también hay mucha gente que hace danza.

Elena Aitzkoa

A Abel Azcona pero no me interesa, y he trabajado con él pero no me interesa.

PLL- ¿Crees que ciertamente existe una historia de la performance en el País Vasco?

EH- Es aleatoria.

PLL- ¿Qué carácter han tenido al final las performance en el País Vasco, carácter político, social o autorreferencial, de género?

EH- Autorreferencial, de género, constitutivo de una entidad.

4.2. Conversaciones sobre Performances con artistas de Álava.

4.2.1. SEAC

4.2.1.1. Pepo Salazar.

Vitoria, 30 de junio de 2000.

Patricia López Landabaso- Definición de performance.

Pepo Salazar- Para mí performance es todo acto simbólico, para transmitir un mensaje y que llegue al público.

Para el grupo SEAC era eso, lo que ocurre es que luego evolucionó.

En el grupo la idea en un principio era hablar sobre la distancia o la pelea entre alta y baja cultura. Nosotros pensábamos que era una cuestión solucionable desde el punto de vista del arte porque era un mito, el mito de la performance de los años 60 y 70, un conflicto entre la baja y alta cultura cuando el problema realmente está en la alta cultura.

Por lo tanto importante o fundamental el discurso, y luego la forma de plantearlo. Esa es un poco la idea, que puede ser populista sin ningún problema.

PLL- ¿Cómo surge todo?

PS- Beni estaba en la facultad de BBAA. Yo estaba en la escuela de artes y oficios y llevaba haciendo cuadritos desde pequeño.

Nos conocimos en un festival de cómics y allí hubo feeling, nos pasábamos todo el día juntos y tal...

Beni tenía un estudio y solíamos quedar allí.

Había, como todavía hoy ocurre, problemas de espacio. Si no estás en el sistema no tienes espacio para hacer cosas... Entonces ideamos una historia que yo había oído en unas charlas de Jeffrey Swarz, un crítico de arte catalán, que por entonces era underground. Ahora no lo es, pero entonces hablaba sobre la experiencia de talleres abiertos en Barcelona.

Fue cuando ideamos X Ray Mission. La primera idea fue que íbamos a abrir en el estudio de Beni una instalación él y yo.

Yo por entonces estaba en el centro de diseño en el que casualmente estaba Fito, que junto a Miguel les estaba haciendo la campaña de un festival de vídeo que se iba a celebrar. Fito y yo hicimos buen rollo, nos pasábamos hasta las tantas de la mañana comiendo pizza y metiendo mil horas delante de un ordenador. Fue cuando se me ocurrió que nos podíamos juntar 4 o 5 personas para hacer la misma historia de abrir el taller con un determinado recorrido y tal.

En esa época Beni y yo estábamos y estamos interesados por los situacionistas.

PLL- ¿Considerarías a los situacionistas vuestros antecedentes?

PS- No, a nosotros en esa época nos gustaba Dadá, Fluxus, descaradamente. Bueno las vanguardias.

Yo más por la vanguardia rusa. Benni estaba con el rollo del body art tipo accionismo vienés y mogollón de influencias básicas para el IMA.

PLL- ¿Qué era el IMA?

PS- Bueno, Benni y yo eramos el IMA, International Mola Art, que era en la honda de lo que luego fueron los Def con Dos, un poco ese discurso.

PLL- ¿Hicisteis cosas como grupo IMA?

PS- Hicimos mogollón de cosas que luego no se han visto.

PLL- ¿Y performances?

PS- Hicimos series de fotos de performances, por ejemplo “La Actividad Creadora”, aunque estas cosas nunca se han tratado con mucho respeto entonces...

Luego hicimos mogollón de derivas. Paseábamos mogollón por la calle sin todavía saber que los situacionistas también lo hacían. Hacíamos un poco como los situacionistas.

Yo luego me he informado sobre ellos y me he dado cuenta de que nosotros hacíamos lo mismo. Pasear y marear la perdiz.

Luego, hubo una época en la que estaba muy de moda el streep-art, e hicimos cosas porque Benni y yo, aparte de ser artistas, hacíamos graffitys, que Benni sigue haciendo. Yo lo dejé en el 93 después de pintar un metro en Madrid en el que hubo persecución y yo ya lo dejé...

Bueno, volviendo a lo del grupo SEAC, yo le comenté a Fito que estábamos haciendo una historia de talleres abiertos que antes no lo llamábamos así pero bueno. A Fito

parece que le enrolló la idea, habló con Nacho y quedamos un día en un bar, en el Rincón, y allí se contó un poco la idea.

PLL- ¿Ellos eran ya La Fundación Rodríguez?

PS- No.

Nosotros éramos el IMA que proponía un evento de talleres abiertos en los que había una instalación del IMA. Una instalación mía, otra de Benni (una deriva con unos carteles), una instalación de Fito y otra de Nacho.

Cuando hicimos esa historia funcionó de puta madre. Vino mogollón de gente que no esperábamos, yo tuve un ataque epiléptico que fue una pasada. Está todo grabado en vídeo. Se pospuso y lo volvimos a hacer la siguiente semana.

Aquello fue exitoso y underground. Nos hicimos carteles.

Después nos llama Fito: “Oye, vamos a hacer una reunión en el estudio de Nacho”.

Entonces allí nos dijeron que habían pensado que como nosotros éramos el IMA, ellos que se apellidaban Rodríguez iban a hacer la Fundación Rodríguez. SEAC aún no funcionaba.

Así éramos cuatro personas y cuatro colectivos. Un proyecto que teníamos, que al final nunca llegamos a hacer, era realizar una performance cada uno, por lo tanto 4 más un colectivo que éramos, más otros dos colectivos, siete. Así éramos cuatro personas hiper-colectivas.

SEAC apareció después de X Ray Mission. SEAC es Selección de Euskadi de Arte de Concepto, aunque el primer nombre que se le puso era Selección de Euskadi de Arte Posmoderno de Aeropuerto, y otro Selección de Euskadi de Pintura Abstracta o algo así. Al final quedó como Arte Conceptual.

Bueno, entonces pensamos hacer unas giras de performances por diferentes sitios de Vitoria. Salimos los cuatro vestidos de futbolistas, es la imagen mítica de los SEAC.

Estuvimos en el Museo, en la sala Trayecto, en la Casa de Cultura, un montón de sitios.

Lo más bonito de SEAC es lo que no se ha visto.

Después de X Ray Mission hicimos un Tratado de Adhesión de IMA y de la Fundación Rodríguez. Es una performance a modo de tratado que hicimos cuando decidimos juntar los dos grupos. Firmamos un libro de arte diciendo que no iba a haber agresión entre los dos grupos. Fue un acto fundacional.

PLL- ¿Y a partir de ahí?

PS- Hicimos una historia para los cines Gasteiz, para la 1ª Red de Galerías Alternativas.

La primera reunión se hizo en Vitoria en los cines Gasteiz, que se habían cerrado. La fiesta se hizo allí.

Una cosa curiosa de SEAC es que no trabajaba como trabajan los artistas. No íbamos a concursos ni nos presentábamos a becas, únicamente a un par de ellas: la de Cuenca y

una ayuda de la sala Amarika para hacer un CD, pero nada más. De todas formas no es algo que estuviera implícito en el grupo.

La idea del principio de SEAC fue que éramos cuatro artistas que trabajábamos por nuestra cuenta, y nos íbamos a juntar para escribir unos boletines, pero era un grupo sedentario. Cada uno iba a hacer en el boletín sus cosas, pero al final pasamos y dimos importancia sólo a SEAC. El boletín al final era únicamente un papelito.

4.2.1.2. Fito Arturo Rodríguez.

Facultad de Bellas Artes, Lejona, 14 de julio de 2015

Duración de la entrevista: 45 minutos.

Patricia López Landabaso- ¿Cuál es tu definición de performance?

Fito Rodríguez- Yo soy más partidario de diferenciar la performance del happening y de la acción, a través de algunos pequeños matices, inputs, llámalo como quieras.

En la performance, yo creo que existe siempre un mínimo reducto de partitura, tiene algo de partitura, de musical, de mini guión, de pautas mínimas en las cuales enfrentarte, confrontarte a un público. Y a partir de ahí, el público puede ser más activo o no. Eso le diferencia del happening, que no es happening sin la participación activa del público. Y lo diferencia de la acción en la cual la partitura es prescindible o por lo menos tiene otro..., es mucho más abierta como concepto. Es por eso que quizá la performance la podemos encajar entre esas dos acepciones.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte acción?

FR- Bueno, es una pregunta muy central, porque obedece al impulso creativo, a la necesidad interior, a...

PLL- Pero vosotros como grupo, ¿lo hacíais así, de esa forma?

FR- Bueno, si me lo preguntas en relación al trabajo de SEAC...

PLL- Primero como individuo y luego como SEAC si te parece bien.

FR- Bien, no está lejos, porque al fin, o por lo menos yo no puedo separar eso porque aunque el trabajo colectivo era muy importante se disolvía ahí lo particular y lo singular, también es cierto que lo colectivo es más que la suma de las partes y esto es algo que siempre hemos tenido muy en cuenta....

Como en todo lo que sucede en SEAC, obedece a una reunión, a un tema de conversación, a unas risas, e inmediatamente a una ironía y a una puesta en jaque de todo lo que nos parecía serio, o alta cultura o grave en el sentido así artístico. Entonces, yo creo que toda la obra de SEAC especialmente la performance, porque era como un momento también de solución festiva de todo lo que hacíamos, está eso, la puesta en solfa de todo lo que veíamos, de gravedad en el mundo del arte, de la pesadez ontológica que a veces operaba en el arte en ese momento, o en esa historia envuelta en misterio, en elite y en gravedad cultural.

PLL- ¿Alguna vez has hecho una performance tú solo?

FR- Sí.

PLL- ¿Y cómo es tu proceso creativo?

FR- Pues, cuando he necesitado siempre respuestas, o sea, siempre no sé porque, siempre que me he puesto delante de gente, es para decirles algo y sacar una encuesta, algún tipo de respuesta de algún tipo. O sea, en ese sentido no me desdigo de la definición de performance, pero si que dentro de esa definición de performance en cuanto a partitura, si que les pediría como una especie de eco, de ese tipo...

PLL- O sea, algo para ti...

FR- Sí.

PLL- O sea, más que para dar a los demás, era para conseguir para ti

FR- Probablemente sí.

PLL- Vale, ¿a raíz de que comienzas con la performance?

FR- ¿Como grupo?

PLL- Sí.

FR- Pues quizás por eso, porque veíamos que era un...

Bueno, puestos a buscar raíces en lo que era la propuesta artística de SEAC, teníamos muy claro, pero de un modo muy natural, sin intentar buscar referencias académicas e históricas, teníamos a Fluxus de fondo. Fluxus o los rastros que encontramos de fluxus en las cosas que nos gustaban. Y también, en la cultura del rock, por ejemplo. Casi, muchas veces hemos dicho que hemos funcionado casi tanto como un grupo de rock que como un grupo artístico, o que íbamos a la par, o que era una cosa parecida. ¿y la pregunta era?

PLL- ¿Cómo empezasteis?¿por qué surgió?

FR- El hecho de visualizar estos chistes que te decía, esta puesta en jaque de cuestiones serias y con la música muy presente, y con la experimentación con pequeños cacharros, como hacemos con "15 Actions", esas performances. Y todo eso al final se resolvía delante de gente, como, -Mirad lo que hacemos, -Vamos a reírnos juntos o algo así. Entonces va por ahí un poco. Se trataba de buscar nuevos espacios para el arte y de salir a buscar a gente como nosotros.

PLL- Vosotros entonces no dijisteis vamos hacer una performance. Ocurrían cosas y eso supuso generar una performance.

FR- Sí, en unos casos se llega, no había un planteamiento de partida de vamos a pensar cómo solucionar, no. El rollo era después de esta especie de sesiones, de estar juntos, de viajar juntos, de tomar juntos cervezas, pues surgían cosas, imaginábamos situaciones que nos llevaban a: ¿Te imaginas...? Y al: "¿Y sí?", "¿y si hiciéramos?"... y eso era lo que desembocaba en una acción. A partir de un chiste o de una situación

absurda se generaba una puesta en escena y una especie de guión. Había intención de generar cierta confusión: ¿esto es arte? ¿esto es teatro? ¿estos qué hacen?.

PLL- ¿Dependían en algún momento del contexto histórico en el que os encontrabais?

FR- Yo creo que sí, mucho. Pero no era premeditado. O sea, funcionábamos como a la contra de lo que veíamos en ese momento que había, voy a ser más claro, igual demasiado claro. Veíamos que había un tipo de escultura, nueva escultura, seria, muy seria, inaccesible para mucha gente y nosotros queríamos hacer justo lo contrario. O al menos de decir: “eh! Que el arte no es solo eso!!”.

PLL- ¿Cuál fue la trayectoria dentro de las acciones? ¿Hubo un inicio, un durante y un después o todo era uno?

FR- Yo no tengo esa visión. Así en perspectiva, como...

¿Hubo, avance, desarrollo, y tal?, ¿te refieres?

PLL- Sí.

FR- No especialmente. Sí que es verdad que al final, y esto también es una de las grandes ficciones en el mundo de la performance, el de acción y documento. Entonces lo que sí hacíamos al principio, tuvo mucho más que ver con el escenario, con la puesta en escena. Hemos estado por ejemplo en salas de rock and roll, hemos estado en Café Antzokia, haciendo un concierto super loco con cacharros nuestros. En Artsaia, que era una cosa parecida pero en Pamplona. Y aquello tenía que ver mucho con el rock and roll, con el concierto, con Fluxus, con el concepto de concierto Fluxus, etc. Pero según avanzábamos, yo creo que también..., estoy hablando de manera personal...Yo poniéndolo en perspectiva, iba ganado terreno cada vez más el documento videográfico, o sea, vamos a grabarlo primero con una cámara, después con dos, y al final, sí que hubo acciones o performances que eran estrictamente hechas para ser recogidas en video. Quizás esa pudo haber sido la deriva de lo más escenográfico a lo más audiovisual y que luego además tenía una formalización de instalación...

PLL- ¿Era de alguna forma al principio todo mucho más inocente?¿no había cámaras?

FR- Era mucho más inocente y gamberro y luego se hizo más artístico, sí, sí. Más intuitivo al principio y más “artístico” después.

PLL- ¿Cómo comenzasteis, por qué, para qué, como de repente dos grupos se unen?

FR- En realidad se juntan dos colectivos. Existía un colectivo previo que era, el International Mola Art que eran Pepo y Beni. Natxo y yo estábamos empezando a currar juntos, como Fundación Rodríguez pero sin serlo. Entonces cuando dijimos, -vamos a juntarnos los cuatro-, dijimos Nacho y yo, -vamos a hacer un colectivo y así nos juntamos dos colectivos para formar uno solo; y entonces lo que nos quedo siempre en el aire, y siempre lo hemos dicho, era haber hecho un tercer colectivo, entre un miembro de IMA y otro de la Fundación Rodríguez para ser finalmente tantos colectivos como personas, pero no pudo ser. Éramos 3 colectivos y 4 personas.

PLL- Entonces decidisteis hacer el grupo. ¿Por qué? ¿Por afinidad?

- FR- Sí, por afinidad, porque estábamos, no sé. Hubo un momento así como germinal que fue X Ray Mission, que fue una deriva por los estudios de los artistas de la ciudad de Vitoria.
- PLL- ¿Eso fue lo primero que hicisteis?
- FR- Sí, eso fue lo primero, casi sin ser SEAC yo creo. Coincidimos todos, bueno menos Beni que no estaba en el Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías de Vitoria (CINT, del Ayuntamiento de Gasteiz, que tenía dinero europeo) que es un poco lo que nos aglutina, y ahí yo ya conocía a Natxo, conocemos a Pepo y Pepo estaba con Beni y entonces a partir del trabajo juntos, así que hacemos esta especie de deriva que fue un recorrido entre distintas estaciones, que eran los locales, los talleres de artistas vitorianos y el tema de fondo era “La vida extraterrestre” o “la comunicación”, no me acuerdo bien; entonces en cada uno de esos sitios había una especie de base extraterrestre... Eso fue una cosa que nos inventamos, lo que pasa es que teníamos muchos amigos que entraron en juego. Entonces aquella primera experiencia de la deriva, esta que te cuento fue como una *manifa* instantánea por Vitoria con un montón de gente gritando – ¡Comunicación!, y de repente estábamos un montón de gente y dijimos esto tiene seguir.
- PLL- ¿Dónde trabajabais y preparabais vuestras acciones?
- FR- Como te dije en el Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías, que bueno, duró varios años en Vitoria. Era un centro de producción audiovisual y multimedia. Eso fue un poco lo que nos juntó, porque ahí yo entré como alumno y me quede como profe en el área de experimentación audiovisual. Nacho estuvo como alumno, después entró también Pepo en el área de diseño. Ahí empezamos, pero luego sí que teníamos otros espacios. Nacho y yo teníamos una academia de dibujo y pintura y ese local es donde hicimos muchas cosas. Luego también tenía Beny otro local con otros amigos de la facultad en el barrio de Arana y también hicimos allí cosas. Eran nuestros talleres, íbamos cambiando.
- PLL- vuestras acciones, bueno me las has comentado antes, están más referidas al hapening, al body art, performance. ¿Cómo las clasificas, dame un nombre?
- FR- Sí. Lo que decíamos, al principio tenía mucho más que ver con los conciertos, con la música, con la, sí con el concierto, con la música, algo así...
- PLL- Con el rock and roll
- FR- Sí, con el rock and roll, pero con el rock and roll muy loco, y también de cacharritos. Con cosas que nos inventábamos con cosas que sonaban, muñecos, artefactos y tal. La primera, “15 actions performance”, es un concierto y luego sí que tiene más que ver cómo te he dicho con la acción, con el video con la videoacción.
- PLL- Habría alguna forma de decirme la primera, la segunda, la tercera, la cuarta...
- FR- Por ejemplo la de X Ray Mission que es esta deriva que te cuento, así como situacionista y tal, eso fue la primera seguro, y después ya por fechas no te sabría decir, esto en Artium lo tienen catalogado.. “Situaciones nurses”, la última yo creo
- PLL- O sea que no sabéis cuantas acciones realizado
- FR- No sabría decirte cuántas.

PLL- Bueno, ya lo miraré. ¿Qué grado de planificación o de azar hubo en ellas? No sé, si hacíais guiones diciendo primero sales tú, con no sé que, yo luego, tal...

FR:- Sí, sí, un mínimo sí que había

PLL- ¿Pero no se ensayaba?

FR- Igual se ensayaba en alguna ocasión pero...

PLL- ¿Habéis repetido alguna performance?

FR- Si, sí, “15 actions”, la hicimos en distintos sitios, como te decía, Café Antzokia, Artsaia, pero luego lo hicimos en algún sitio más...

PLL- ¿Por qué repetíais?

FR- Porque esa de repente, esa actuación caló muy bien, a la gente le entro muy bien. Quizás porque, si te acuerdas de la entrada de “Smoke on the water” de Deep Purple, estaba de fondo todo el rato, era un bucle: pam, pam, pam, y sobre eso nosotros haciendo ruido con cacharros amplificábamos, nos movíamos, se proyectaban cosas y eso le dio mucho punch rockista y sí, gusto mucho. Y de repente nos llamaron de unos cuantos sitios para hacerla. Esa es la que más hemos hecho.

PLL- ¿Hacéis algún tipo de dibujo, maqueta?

FR- Sí, sí, sí, había una acción que hicimos, ahora me estoy acordando en Abisal. ¿Te acuerdas de Abisal? Pues Alberto Lomas, ahora me estoy acordando de dos cosas que hicimos con Abisal. Mira, las tenía ya olvidadas. Una fue como un stand que teníamos ahí en Abisal, pero en el de Zorrozaurre

Ahí vendíamos productos que eran todos autoediciones y movidillas y cosas enmarcadas, chorras y así...era como estar ahí en el stand con la camiseta de la selección de Euskadi, era también parte de la acción, pero luego hicimos otra, me preguntas por el dibujo y esas cosas, no sé sí, Alberto Abisal, no sé, tuvieron una temporada un sitio en Mazarredo, cerca del Guggenheim, un bajo, es que...

PLL- ¿En Canal?

FR- Pues ahí hicimos una cosa en la que, yo es que ahora es que no me acuerdo bien como era, mientras alguien dibujaba un perro, los demás se comunicaban a través de una gatera.

Sí, era súper idiota, porque había como una gatera y entonces, venia alguien de atrás que, pues con el que había comunicación y enviaba fotos y solo me acuerdo de que...había como un skate en el que iban y venían cosas, salía una morcilla, salía un dibujo y cosas así. No sé sí habrá mucha documentación, No me acuerdo, no sé qué pasaba en esa performance, ni que hacíamos ahí.

PLL- Sí, hubiera que generar una tipología de performance, ¿Cómo la denominaría usted a las suyas?

FR- Pues tenía el punto ese surreal, absurdo, eso está claro. Gamberro. Cómico, sí, irónico, cómico bien. Pero en el fondo todo eso era también una reclamación muy seria de que eran posible “otros comportamientos artísticos”, etc...

- PLL- ¿Abordando temas importantes?
- FR- Sí, sí abordando el propio hecho artístico, no de estar haciendo arte en broma, sino haciendo arte serio pero en broma y buscando complicidad.
- PLL- Ya, pero eso genera todo los demás.
- FR- Claro, sí, sí
- PLL- ¿Aparte de cuando documentáis vuestras performances?
- FR- Yo creo que desde el principio, porque estábamos muy unidos también al Centro de Imagen. “15 actions” lo que es más de concierto igual no está pensada para ser un video, porque era mucho más de actuación, pero siempre ha habido registro. De todo creo yo.
- Una serie de acciones que hicimos en los distintos museos del País Vasco, Guggenheim, tal, tal, que íbamos vestidos de la selección de Euskadi viendo cuadros, poniendo poses de futbolista y tal, esas hicimos cantidad de diapositivas, luego las poníamos y las pasábamos a toda leche mientras tocábamos esas piezas, también pasaban esas, era un mix.
- PLL- ¿Por qué recogéis si realmente la definición que se da de performance o de arte acción, es un arte que no va a ser recogido en ningún lugar y va a ser efímero y no va a existir más que la palabra para que comente alguien que lo ha visto o el propio artista?
- FR- Pero es algo íntimamente unido a nuestra generación, la del video ¿no? La experimentación con el video y tal, en ese momento era algo natural, parte del proceso, aunque entiendo que hay una vertiente más purista... De igual manera que grabamos música también grabamos video..., era un momento de alta intensidad audiovisual en la creación, y este territorio era también un territorio de disidencia frente a un mundo artístico muy endogámico y muy blindado.
- PLL- Sí ¿pero esos videos que han sido de ellos? ¿Se han llevado a galerías, museos, no sé, qué, ahora va a ser la expo?
- FR- Sí, pues sí.
- PLL- ¿Pero vuestro plan era ese?
- FR- No, en principio no. No hay una necesidad, vamos a ver. Se graba porque y eso lo hemos hablado recientemente, lo grabábamos todo, pero todo. En esa época lo grabamos todo. Se grababa más que ahora las cosas, yo creo. Ahora, como está todo tan fácil, pero nosotros como teníamos acceso a la tecnología, grabábamos todo pero no había una especie de planteamiento o una necesidad de que aquello fuese a acabar en algún sitio para ser..., se grababa por registro, por tener y tal. Hombre, sí que es verdad que con X Ray Mission, la emisión con esa deriva que te decía, al final como había video dentro de las bases que visitábamos y tal, con todo eso se hizo un video VHS que hicimos una tirada y se vendió y con eso pudimos continuar.
- PLL- Luego vosotros después de una performance, esa performance la utilizabais para otra performance, porque proyectabais la anterior.
- FR- Sí.

- PLL- Que también era parte de la nueva performance.
- FR- Sí, íbamos como solapando cosas, sí, era todo un proceso, sí.
- PLL- ¿Consideras que esos documentos de registro son obras acabadas con valor expresivo en sí mismas?
- FR- En algunos casos sí y en otros no. No llegaron a ser piezas, como te decía, a veces se quedaban sin editar cosas, pero en estos casos como en “Situaciones Nurse” sí que editamos los videos, entonces sí que teníamos como esa necesidad.
- PLL- ¿Consideras que esos documentos o como hemos dicho con valor expresivo en sí mismo, que han surgido después de la performance, se trata de un objeto como una obra en sí misma, ósea, es una obra aparte de la performance, existe luego otra obra que ha sido generada a partir de la performance?
- FR- Sí, creo que siempre que hay un registro es otra cosa.
- PLL- ¿Pero considera que es obra?
- FR- Sí, considero que en nuestro caso, sí lo que lo es, por lo que han llegado en otros casos, depende... el autor decide. Yo sí y creo que los compañeros también...
- PLL- ¿Crees que ese tipo de documentos, o esos videos tiene sentido como los Dadaístas la finalidad concreta de dar apoyo a vuestras acciones?
- FR- ¿El registro?
- PLL- Sí.
- FR- Sí, porque lo reutilizábamos o nos servía para, por ejemplo para, como carta de presentación alguna vez que pedimos ayuda o cosas así.
- PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en la obra de SEAC?
- FR- Yo creo que Fluxus, pero no Fluxus como..., bueno Fluxus no es dogmatico nunca no, pero nosotros tampoco lo teníamos como la referencia, sino que sabíamos que lo nuestro conectaba con ese espíritu, con Dada. Obviamente, no sé sí la misma genealogía y, pero lo mismo que te hablo de referentes del arte también te digo, rock and roll, y que más te puedo decir yo, por ejemplo Chiquito de la Calzada, pero muchos más que ahora no recuerdo...
- PLL- También de alguna forma os habéis inspirado también en este rollo ¿no?
- FR- Sí, sí...Ese rollo, ese rollo tan postmoderno de alta cultura y cultura popular y tal, eso no nos lo planteábamos. Surgía de manera natural. No había estrategia de ese tipo, sino que, era como muy, era muy cañero, no encuentro otra palabra.
- PLL- ¿Hay algún artista de acción en el cual crea que puede asentarse la base del trabajo de SEAC?
- FR- Sí a veces...joder no sé...
- PLL- Esther Ferrer no tiene nada que ver con vosotros ¿verdad?

- FR- Estaba pensando en Valcárcel Medina, por ejemplo, tampoco podemos decir que fuera referencia..., pero nos encantaba, Hicimos alguna cosa, como escribir un mural con la frase “Salomón no molas”, en referencia a Salomón Guggenheim, el patriarca de la franquicia que se estaba instalando en ese momento en Bilbo: el Guggenheim. Lo escribimos cien mil veces y venga a lápiz y luego borrarlo, en ese sentido sí que había algo de ese trabajo monótono y repetitivo como el de Valcárcel, pero no era premeditado, luego decíamos, vaya con este viejo..., qué bueno! y bueno sí, quizá hubo más referencias puntuales, pero no teníamos una “estirpe”, no éramos fieles a ninguna escuela o estilo.
- PLL- O sea que no hay una base exacta sino que vais cogiendo de diferentes lugares...
- FR- Sí yo creo sí. Tiene que ver también con la cultura visual...
- PLL- Sí total... ¿le interés la intervención del público dentro de la obra?
- FR- Sí, en algún caso por ejemplo, en la sala Amarika, hicimos una acción con el público. A todo el que entraba le mediamos y le pesábamos vestido. Entonces era fundamental, estábamos en la entrada y luego les invitamos a vino y les decíamos que no podían beber tanto porque iban a engordar a la salida, y esas cosas, la gente en ese caso era fundamental.
- PLL- ¿Cuánto tiempo...? ¿Qué se hace un día o estáis todos los días en la galería esperando a que entre la gente?
- FR- Eso fue un día, en ese caso. En ese caso de la sala, Amarika solo hay fotos, yo creo. Solo fue una acción, fue una acción de un día...
- Lo que ahora dudo es si era. Sí que expusimos en la sala Amarika pero yo creo que fue en otro evento. En la expo “Mutantes del Paraíso”, creo.
- PLL- ¿Cuál fue la primera performance que vio en directo?
- FR- ¿Yo personalmente?
- PLL- Sí.
- FR- Yo creo que fue en “Arte nativa”, en Bilbao, en la sala que tenía Beti Silva. Yo creo que ahí en unas jornadas sobre poesía y acción. Vino una gente a hablar de..., a recitar cosas...No te puedo decir quien, pero...
- PLL- ¿Cuándo cree que empieza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?
- FR- Esta ya es pregunta de examen... Pues ¿en el País Vasco? ¿qué se hiciera aquí? Pues igual en los Encuentros de Pamplona..., Sí, yo creo que será de lo primero que se hicieron, que se hizo aquí.
- PLL- ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el país vasco? ¿Ves algo? ¿Sabes algo?.
- FR- Yo creo que una práctica que se ha disuelto mucho. De manera normal como ha sucedido con todas las disciplinas que se ha disuelto en lo musical, en lo tecnológico, en lo interactivo, en lo relacional, ósea, que yo creo que, ahora mismo existe pero bajo muchas denominaciones y formas...

- PLL- ¿Con lo cual consideras que la performance no tiene que estar dentro de cuatro paredes para decir que esto es una performance?
- FR- Yo creo que no, que nunca, el carácter de la performance es poroso. Tiende a eso, aunque sí que ha habido vías de trabajo como muy específicas, muy disciplinarias si se puede decir así. Pues Beti, esta gente que ha sido de la performance, Ana Dávila o Alberto, no, Alberto ha sido más tecnológico en sí, que igual han intentado mantener el sello el rollo de la marca, el nombre de la performance, pero que ahora yo creo que eso no es tan así. Da igual, sí que hay gente trabaja más con el cuerpo, igual tiene más que ver, por ejemplo fíjate, con el solapamiento que hay con las artes escénicas ahora. Yo veo mucho más ahora espacios como Azala, como Idoia Zabaleta, como Isabel Navegan, gente que viene de la danza de las artes escénicas y tal, asume de manera natural la performance que es más “arti”. Y yo creo que es ahí donde sobrevive.
- PLL- Ya pero eso es más espectáculo, quiero decir la performance no surge como un espectáculo para agradar al público...
- FR- Ya.
- PLL- Bueno, que esto no tengo que decir yo...
- FR- Sí es verdad, claro
- PLL- Es que al final eso se convierte en un espectáculo y la performance no es un espectáculo, es mira que te voy a enseñar una cosita, y no tiene ni porque ser espectacular, ni vestirse de una manera, ni...
- FR- ¿Pero tú crees que es necesario seguir un cierto purismo performatico para....?
- PLL- No, yo considero que lo otro no es performance...
- FR- No, es verdad, es una...
- PLL- Porque sino todo sería performance y entonces, en Estados unidos performance se llama a cualquier acción, pero realmente el arte de acción que surge a partir de Duchamp etc., etc., no era eso. Que me parece guay que se vaya por otras partes y haya tubitos que salgan a otros sitios y todo se adapte, pero yo creo que tiene que haber unas características que continúen dentro de ella porque es como la pintura, la pintura ¿de qué trata? De pintar sobre un espacio donde pueda llegar la pintura y no caerse o incluso caerse pero tiene que quedar algo.
- FR- Sí, bien veo que tienes la hipótesis de la tesis bien trazada.
- PLL- Bueno, perdón porque no tenía que decir todo esto.
- FR- Bueno tienes razón, pero yo estaba también pensando en donde está ahora la performance. Lo que dices es verdad, pero yo creo que ese tipo de trabajo que viene de las artes escénicas, ahora asume con mucha más naturalidad...
- PLL- Ya es que el problema del arte ¿sabes cuál es? Que el arte deja entrar a quien le sale del moño, aquí viene un científico presenta un proyecto de que la luna se va a caer no sé qué y entra ya en bellas artes... Esto me lo explicó el otro día Javier San Martín y estoy totalmente de acuerdo.

- FR- Sí.
- PLL- ¿A ti te dejan entrar en proyectos científicos?
- FR- No, ya...
- PLL- A mi no, ¿por qué nosotros siempre absorbemos todo?
- FR- Claro
- PLL- Y yo creo que es una forma de crecimiento, pero bueno, creo que debe haber una trayectoria de la persona que va a entrar que tenga que ver algo con el arte porque sino yo ¿por qué te voy a dejar entrar aquí? A mí no me dejan entrar en los laboratorios a trabajar.
- FR- Es verdad, es extrapolable a la política también, en la izquierda ha sucedido eso...
- PLL- Claro
- FR- Y eso su manera de cagarla.
- PLL- Bueno esta es mi visión, como al final la tesis es mía, esto no tenía que habértelo contado a ti. Disculpa.
- FR- No, pero es muy interesante
- PLL- Continuamos. ¿Me podrías decir todo lo que sabes sobre el arte de acción en Euskadi? Bueno, me has estado contando un poco pero...
- FR- Por ejemplo, bueno...tú ya sabes más que yo, pero tú te acuerdas del Paquete Vasco, eso para mi fue importante ver que gente de una época surgiendo de una asociación de artistas y tal, como era Mediaz, toma una iniciativa y la toma a favor de la performance y en un sentido concreto y aquello funciona muy bien y viajo mucho.
- PLL- ¿Quiénes estaban?
- FR- Estaba Beti, Alberto, Ana Dávila, yo creo que estaba Ramón Churruca, también estaba Fausto, importantísimo, Fausto. Importantísimo en la performance. Y ese núcleo, habían sido los que han sido la performance de Euskadi. Y luego, últimamente Itziar Okariz haciendo performace... y tantos otros y otras más recientemente.
- PLL- ¿Me podrías contar todo lo que sabes del arte de acción, no de Bilbao, de Vitoria también...? ¿Qué artistas conoces? En Vitoria ¿qué más gente hay?
- FR- En Vitoria, hay gente que viene del teatro como decíamos.
- PLL- ¿Cuando repetís las performances se producen variantes?
- FR- Sí, constantes.
- PLL- ¿Cree que ciertamente existe una historia de la performance en el País Vasco o más bien es aleatoria?
- FR- Está por hacer, una cosa así, o habría que intentar señalar, seguro que habrá algo escrito, pero marcar unos hitos estaría bien. Yo no creo que haya sido muy claramente una

historia. Claro tiene más que ver con los..., claro es que..., esto también ha sido muy peculiar, porque la acción pertenece a los sesenta – setenta, pero sin embargo aquí no viene hasta los ochenta. Hasta que Bada se fue a Berlín.

No creo que haya habido una línea así muy clara..

PLL- Cada uno a lo suyo...

FR- Cada uno a lo suyo...

FR- Me estoy acordando, igual no hemos citado a Estibaliz Sadaba

FR- Igual es para el video también pero también la acción ha sido importante en su curro y como Erreakzioa. También yo creo que han hecho cosas...

FR- Ya sabes, perspectiva de género tal, pero yo creo que han hecho, que tengan solución en video seguro, Estibaliz tiene muchos videos de caretas, de guerra, de recortes de revistas que se pone delante de la cara y tal, eso seguro. Yo creo que en algún caso han hecho en Arteleku alguna presentación así, me suena...

PLL- Es que debería ir a Arteleku...

FR- Mira, otra cosa, que seguro que tienes catalogado. Organizó en Arteleku un ciclo Gabriel Villota que yo...

PLL- Gabriel Villota también ha hecho cosas...

FR- Ha hecho cosas él y con Estibaliz. Y en Arteleku propuso un ciclo en el que yo estuve al pie del cañón porque él estaba fuera que se llamaba “Siempre pasa algo; música y performance”.

FR- Si en Arteleku, y habrá documentación seguro. Y ahí fue aparte de Marcell Antúnez, Esther Ferrer, Tom Johnson que es marido de Esther y alguien más presentando y con un ciclo y se hicieron performance y yo estuve también por ahí... Como un curso que de aquellos de Arteleku centrado en la performance. Mira, “Bodies Parade” fue lo que hizo Estibaliz con Gabriel al hilo de ese taller.

4.2.1.3. Natxo Rodríguez.

Vitoria, 1967.

Duración de la entrevista: 1 hora y 5 minutos.

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

Patricia López Landabaso- Tu definición de Performance

Natxo Rodríguez- Performance es algo que ha ido mutando desde los 90 hasta ahora, creo que la propia palabra, el propio concepto ha ido cambiando y es diferente que le preguntes a alguien del mundo del arte o a alguien del mundo del teatro, por ejemplo, que confluye en un sitio, pero que las situaciones son diferentes, y hay un

trabajo o una de las cosas que hicimos en SEAC, que es la de *15 Actions as a performance*, es una performance que creo que habla un poco de eso, porque entonces, me acuerdo yo que teníamos un debate, de qué era una acción, qué era una performance, qué era un happening, qué era todo eso, que viene un poco de la teoría y todo eso, y eran diferentes, ahora que van desde el teatro buscando formas más experimentales de teatro, incluida la participación del espectador y cosas desde el mundo del arte, que también va a buscar otro tipo de manifestaciones que huían del objeto, y tal, que tenían más que ver con el acontecimiento, con lo que pasaba con lo que se hacía, pero una definición no, yo creo que tenía que performance o acción tiene que ver con que el artista o el autor o los artistas y los autores, no están representando un papel, sino que es algo que se hace en primera persona, o sea, que si SEAC hacía algo era, porque eran Pepo, Fito, Natxo y Beni, y no estaban haciendo ningún papel entonces yo creo que la clave puede estar en eso, que es algo efímero, algo exponencial, vivencial, el cuerpo, pero no es importante la capacidad de representación, ni como actor, vamos, eres tú, el que está ahí.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

NR- Ves, tú misma has utilizado otro sinónimo. Entonces había debate sobre eso, yo creo que ahora no.

Nosotros, yo creo que teníamos más influencia, bueno más influencia, como éramos nosotros dos, lo que se mezcló allí, el sentido de la performance tenía que ver más con la performance del concierto en Vigo, por ejemplo, que también hicimos, pero que también es una idea que está en Fluxus y no tanto desde el teatro, que yo creo que ahora hay mucha carga, por eso digo que va mutando, es dinámico y en aquel momento yo creo que venía más de lo vivo, del directo, más del concierto, incluso de Fluxus, que yo rearmaba en conciertos, también esa parte más performativa.

Yo creo que, es diferente en un colectivo a un individuo. En un colectivo al final lo que sale de una discusión, o de una tensión, de un contraste de ideas, de vamos a hacer esto, en el que yo creo que había mucho de huir del objeto y de todo eso, y me gustaba lo efímero, lo que ocurría en ese momento, lo irónico, el humor, todas esas cosas, yo creo que salía en el contraste de ideas, pero creo que había una huida del objeto, como, parece que todo el arte contemporáneo que se hacía en el momento tenía que pasar por el objeto, por el cuadro, por tal. Entonces aquí hay una vida de todo eso, entonces que pasase algo y cuando había pasado, que no quedara para nada, eso fue muy interesante para nuestros esquemas, aunque lo grabábamos, aunque muchas de las acciones están hechas para ser grabadas, porque cuando tú quieres una acción para ser grabada, tienes que pensar diferente a si es delante de la gente, yo creo que las cosas que hicimos delante una performance, ¿no sabes cuál es *X-Ray mission*?

PLL- Si sé cuál es, es que yo no puedo hablar de ello, si no, te influyo (risas).

NR- *X-Ray mission*, yo no sé si es una performance y ahí, era más algo, como lo que hacía un situacionista, un paseo colectivo, porque sí que había instalaciones, había 4 o 5 instalaciones, pero es que *X-Ray mission* se ha quedado más como más el recorrido y las cosas que hagas ese día, más que las instalaciones que se visitan, porque la excusa allí fue hacer, antes de que existiera SEAC, fue un recorrido a través de los estudios de los propios artistas, pero empezaron a pasar cosas, en el recorrido, en la presentación, en cada una de las citas, incluso como eso se grabó en video, cuando se presentó el video, pues también pasaron cosas y hubo conciertos de gente a la que nosotros invitamos.

Y ahí ya se juntan dos cosas, estaban las partes que ya hemos hablado, la experiencia en vivo, el concierto, el paseo deriva situaciones, y tal, el recorrido con la gente, no era un público especializado, eran nuestros amigos, bueno entre nuestros amigos había artistas, pero había gente que no, entonces, bueno, en ese momento no existía SEAC.

PLL- ¿Ahí empezó SEAC?

NR- Ahí fue, que, nos conocíamos.

PLL- Porque luego, sin embargo, está dentro de SEAC.

NR- Sí, porque en el fondo es como si fuera la protohistoria de SEAC, pero en ese momento no existía, yo creo, nos conocemos en el Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías de Vitoria, en un centro que ya no existe, pero que fue importante para la ciudad, importante para nosotros, ahí estaba trabajando Fito de profesor, y habíamos sido alumnos en 2, bueno alumnos, bueno sí porque había una matrícula, estábamos allí haciendo nuestros proyectos como alumnos, dos diferentes cursos, primero coincidí con Pepo, yo primero, y luego Pepo, Pepo y Beni trabajaban por su cuenta, ellos tenían sus proyectos, sus historias, decir proyectos igual es mucho, pero bueno, y Fito y yo nos conocimos ahí, en el CINT, y de ahí surgió, vamos a hacer algo juntos.

PLL- ¿Tú vienes de lo audiovisual? ¿Tú has estudiado Bellas Artes?

NR- Sí, Bellas Artes, yo hice Pintura y Escultura, y a través de la serigrafía, y de intentar hacer serigrafías y utilizar los primeros ordenadores que empezaban a aparecer por ahí, me acerqué al Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías, entonces yo fui con una idea de manipular imágenes, estamparlas o algo así, pero acabé en el vídeo, acabé en el vídeo de cabeza.

PLL- ¿Y Fito también?

NR- Fito también venía del audiovisual, ya había hecho algunos videos, y acabó como monitor, profesor, lo que fuera.

PLL- ¿Y Beni?

NR- Beni que también había hecho Bellas Artes

PLL- Ah, ¿Beni hizo Bellas Artes?

NR- Sí, sí, Beni había hecho Bellas Artes y conocía a Pepo, pues no sé, eran colegas.

PLL- Y ¿Beni también fue al CINT?

NR- No, Beni no. Ahí, un poco los catalizadores fueron Fito y Pepo, que cuando se encontraron dijeron, tenemos que hacer algo, tenemos que hacer algo, vale pues yo llamo a Natxo y tú llamas a Beni y nos juntamos. Entonces lo primero fue una suma, fue una obra, una pieza, bueno una pieza, fue algo que hicieron en el estudio de Fito, algo que hicieron a medias en el estudio de Beni, algo que se hizo en el estudio de Pepo y luego algo en mi estudio, pero eso fue como un poco la excusa de lo que todo lo que pasó alrededor, fue más interesante, fotos del recorrido, la presentación, todas tenían algo de performativo, curioso lo de performativo, que antes casi no se decía la palabra y ahora sí, a partir de Judith Butler, hasta el lenguaje, como performatividad, no han aparecido como después.

- PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos propiciaron ese momento?
- NR- Yo mencionaría el CINT, seguramente que sin el CINT habría muchísimas cosas que habrían dejado de suceder en Vitoria, yo creo que está también, igual nos habríamos encontrado con otra razón pero...
- PLL- ¿Las acciones que realizasteis, dependían del momento histórico donde os encontrabais?
- NR- Sí, nosotros personalmente si, cada uno había hecho el recorrido diferente, de estar un momento diferente, y yo creo que en los 90 sí que había un poco de hartazgo del omnipresente mercado del arte, estaba en todos los sitios. ARCO era un referente inevitable de los 80, se vendió mucha pintura, se vendía hasta escultura, había mucho movimiento de eso, y entonces yo creo que todo lo que tenía que ver con la acción, con lo efímero, con lo conceptual, con más un poco de humor y de crítica, era un poco contra eso. Pero eso se ha repetido más veces en la historia del arte, o sea, van a poner en cuestión el objeto y el mercado y tal, pues lo efímero, lo crítico, lo irónico, lo que desaparece, lo que pasa en sitios que no son los oficialmente para el arte, era un poco la herramienta, aunque yo creo que no había, era muy para nosotros, o sea, no había una vocación de que eso tenía que trascender, de hecho no ha trascendido, no había voluntad de trascender, lo hacíamos como para nosotros: No buscábamos ni las galerías, ni los museos, ni nada, se hizo en bares, en nuestra calle, en nuestra casa, o sea, que no había.
- PLL- ¿Tú crees que hay algún tipo de trayectoria dentro de las acciones de SEAC? O ¿Simplemente era un juego?
- NR- Hombre, fue bastante intenso, entonces yo creo que hay una línea, habrá una línea, no lo sé, si alguien se pone ahora, como tú... Al mirar esta línea seguro que hay una trayectoria lógica, yo creo que sí. *X-Ray mission*, fue algo que nadie sabía lo que iba a pasar, ni siquiera, si iba a continuar, porque fue una cosa puntual, y luego fue continuando, y luego sí que ha habido una línea de trabajo, incluso aunque fuera muy intuitivo, creo que, seguro que había hasta un modo de hacer, teníamos un modo de hacer, de solucionar nuestros problemas, de solucionar nuestras discusiones y de cómo rematar, porque al final siempre había algo, siempre había cosas, había un vídeo, había una acción.
- PLL- ¿Había un por qué y un para qué?
- NR- Es que después de tanto tiempo, en ese momento yo creo que había una parte de pasarlo bien, porque te pide el cuerpo hacer cosas, porque si pintas, te apetece pintar, si dibujas te apetecía dibujar y a nosotros nos apetecía hacer otras cosas, bueno a mí me apetecía hacer otras cosas, y yo aprendí a hacer cosas que igual no sabía hacer, que hice porque las aprendí de los otros tres; y para qué, yo creo que era para nosotros, para hacer cosas y sí que había algo, es que antes había..., era como alternativo, había una red alternativa y esa palabra era, y había como esto es alternativo o no es alternativo, y sí que había una voluntad de hacer algo aparte o contra, o fuera de, me refiero sólo a nosotros, porque todos teníamos como una vida paralela, a la vez, igual yo hacía vídeos, Fito también hacía vídeos, y pintaba, Pepo hacía todos sus proyectos, Beni hacía sus historias; y eso confluía, pues te reunías, tomabas unas cañas, unos cafés, bueno qué hacemos, tal, mucho eran chistes, bromas privadas, muy hablando del arte, de las cosas que hacíamos, el grupo te permitía eso, incluso criticar lo que estabas haciendo, y lo que hacían otros por supuesto.
- PLL- ¿Dónde trabajabais y preparabais las acciones?

NR- ¿Dónde preparábamos? Bueno cada uno en su estudio y reuniones en bares, yo creo que eso es importante también, y luego me acuerdo que Fito y yo teníamos una especie de proyecto de una academia de dibujo para niños y ahí teníamos un espacio, ahí grabábamos algunas de las cosas, otra cosas las hicimos en el estudio de Fito, otras cosas las hicimos en mi estudio, bueno que hablar de estudio..., era un piso en el casco viejo de Vitoria.

Pero bueno, había un ordenador en el que podíamos diseñar cosas, también muy pronto todo era historia de...

PLL- Sí pero historia que nadie utilizaba y vosotros sí, eso es una estrellita, ¿sabes?

NR- Pero fue, pero ahí sí que tiene la culpa el Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías, tocamos los primeros ordenadores que había en Vitoria, para trabajar los gráficos y el vídeo, por ejemplo, y luego el mogollón de amigos, o sea, que habría sido imposible, porque uno hacía la foto, otro nos ayudaba a diseñar, otro estampaba, otro nos ayudaba a editar el video, otro nos hacía el trapicheo de un vídeo de no sé dónde, otros nos hacía la música, o sea, sin toda esa gente hubiera sido imposible.

PLL- Vuestras acciones ¿Estaban siendo más referidas al happening, al body-art? ¿A qué?

NR- Bueno también echábamos unas risas con el tema del body-art y todo eso que estaba empezando, tenía como su... Hace poco, el año pasado, yo creo, sí hace un año, una chica mexicana, ¿Lo has visto? Como los diez lugares, no sé, llama los diez lugares, como las diez cosas que hay que evitar en el mundo de la performance. El de desnudarse, el de chillar, el del dolor, el de incluso afeitarse la cabeza, la sangre, y todo eso.

Y de eso igual, de eso también huíamos un poco, echamos unas risas con el tema y huíamos un poco de ahí, no sé si de todo eso salió el uniforme, o sea, no sé, no hay un uniforme pero hay una estética que viene más del mundo del Rock que del mundo de la performance, por ejemplo, la performance más típica, ¿no?.

PLL- O sea, ¿Que tú no meterías a SEAC por ningún sitio? ¿Ni en el del happening?

NR- No. ¿Hicimos happening nosotros? Sí. *X-Ray mission* tenía parte de happening, en todo lo que intenta que el público forme parte, o que sea parte de eso, entonces eran muy típicas las etiquetas, esto es happening, esto es video-performance, esto es video-danza, esto es una acción, esto es una performance, entonces yo creo que eso está superado, está superado porque la gente ya no le da tanta importancia al debate y está superado porque el significado de las palabras ha cambiado, los conceptos, yo creo que han evolucionado. Dónde nos colocamos nosotros, no lo sé, yo creo que en el intentar reírnos de nosotros mismos, y en el hacer chistes con lo que hacía el de al lado y el otro, y llamarnos Selección de Euskadi de Arte de Concepto, también aunque de broma, nos colocaban una trayectoria de los grupos artísticos pues si fuéramos el siguiente. También hacía un poco de coña con el tema de la nueva escultura vasca, y todo esto, que ahora se ve muy claro pero ahí se estaba construyendo, entonces nos colocábamos fuera de... Pero vamos

PLL- Pero habéis acabado dentro.

NR- Pero no del relato oficial, por eso yo creo que cuando confluye en Gure Artea nos preguntamos qué hacemos aquí, seguramente si no nos hubiesen seleccionados, igual nos estábamos riendo de los que estaban dentro, y ahora estamos nosotros.

- PLL- ¿No ganasteis el Gure Artea?
- NR- No, no, igual fue también por eso, y nos picamos (risas)
- PLL- Pepo lo ganó al de unos años, ¿Te acuerdas cuántas acciones realizasteis juntos?
- NR- No, no me acuerdo.
- PLL- ¿Has realizado performance tú individualmente?
- NR- Individualmente en *15 action as a performance* hay performances individuales, por parejas, en tríos y todos juntos, pero yo después individualmente creo que no, pero con Fundación Rodríguez sí que hemos hecho cosas.
- PLL- Pero estabas acompañado.
- NR- Claro, en colectivo y tal.
- PLL- Como Fundación Rodríguez, ¿qué performance hacíais?
- NR- Ya te he dicho, un montón, un montón además después de haber pasado por el proceso de aprendizaje de SEAC, hubo cosas que seguimos trabajando.
- PLL- O sea que Fundación Rodríguez permaneció después de que SEAC desapareciera.
- NR- Sí, SEAC desaparece en el 99 y Fundación Rodríguez desaparece en 2012.
- PLL- Y ¿De todas esas performances tienes documentación?
- NR- Sí, y en la web
- NR- No, (mira en el ordenador) todo esto es Fundación Rodríguez, esto es SEAC, esto es unas acciones que hicimos con SEAC, que era visitar espacios esculturales, institucionales, vestidos de futbolistas, aquí visitamos en el museo de Bellas Artes de Bilbao, no nos dejaron entrar porque íbamos vestidos de futbolistas y con botas de tacos de aluminio.
- PLL- ¿Pero estuvisteis con Vidarte? o ¿Con quién era?
- NR- Con Vidarte estuvimos, hay fotos, porque no existía el Guggenheim. En ese momento SEAC se posicionaba directamente en contra del Guggenheim y algunas de las acciones que hicimos eran en contra del Guggenheim, por ejemplo, hay una que se llama *Salomón no molas* entonces fuimos a visitar las obras del Guggenheim, que hay fotos de nosotros visitando las obras.

Íbamos vestidos con el uniforme de la selección de Euskadi, y luego fuimos a las oficinas que estaban justo en frente, de lo que es ahora el museo, hay una oficina, y claro tenía el suelo de madera, entramos con los tacos, y automáticamente salió Vidarte que nos saludó muy amablemente, dijimos, estamos aquí haciendo una visita, nos hicieron unas fotos y nos fuimos.

Aquí hay una pequeña descripción, y en algunas pues igual hay algo más de información, por ejemplo, hay vídeos en Hamaca. Aquí hay unos cuantos vídeos en el que la mayoría de ellos son acciones. Una cosa que hicimos bastantes veces fue conferencias performativas, entonces yo creo que no las llamábamos así, y era un poco

que las conferencias habituales o cuando te invitaban a presentar un proyecto tuvieron cierto grado de performatividad y hubo algunas que ya repetimos varias veces que una era conferencia bajo la mesa, dábamos la conferencia escondidos debajo de la mesa.

PLL- ¿La Fundación o SEAC?

NR- Fundación, ahora estoy hablando de Fundación.

PLL- Cuéntame de Fundación Rodríguez.

¿Y la Fundación entonces acabó cuando subisteis al tejado de Artium?

NR- Sí, una de las acciones, es como la despedida.

PLL- ¿En qué año fue eso?

NR- En 2012, entonces esto, por ejemplo, es un vídeo que hicimos, con una cosa que llamábamos tisortografía, cada proyecto de Fundación Rodríguez que hacíamos, tenía una camiseta y lo que hicimos en varias ocasiones era un repaso a los proyectos quitándonos las camisetas, que era una especie como de mural.

PLL- Ese disfraz o mural es a partir de todas las camisetas que habéis ido haciendo a lo largo de todas las acciones que habíais hecho.

NR- Sí, y hay un documentillo, que si quieres te lo puedo traer, que se llama tisortografía, que son todos los proyectos con todas las camisetas, esta es la primera de SEAC, esta es la de Fundación Rodríguez, esta es la de otro proyecto que llamaba “arte y electricidad” entonces en cada proyecto tenía una camiseta que fuimos haciendo a lo largo de los años, esto se hizo en 2005, pues habían pasado 11 años.

NR- Son todos los proyectos, este es de un proyecto que hicimos para la Caixa en Barcelona

PLL- Eso ¿En qué sala fue?

NR- Esto está grabado en Trayecto, pero en vivo lo hemos hecho varias veces.

PLL- Ah, que es una grabación.

NR- Fue un vídeo que hicimos, como resumen de todo.

PLL- Vale, que si hay, es como si fuera totalmente diferente la Fundación que SEAC.

NR- Sí, bueno hay una continuación, porque hay cosas que hemos ido, no sé si es tan fácil cortar, se sacaban cosas totalmente diferentes.

PLL- O sea, que tiene un tipo de continuidad.

NR- Para nosotros tuvo continuidad en algunas cosas

PLL- ¿Cómo qué?

NR- Pues todo lo que tiene que ver con lo performativo y de objetual y trabajar con el vídeo.

PLL- ¿Qué más performance habéis hecho como Fundación Rodríguez después de SEAC?

- NR- Después de SEAC, bueno esta de las camisetas la hemos hecho varias veces, siempre que hemos tenido presentaciones y conferencias la hemos hecho. Luego hubo unas que hacíamos dando conferencias debajo de la mesa, que eso lo hemos hecho en algunas presentaciones que teníamos que hacer.
- PLL- ¿Cómo lo llamabais?
- NR- Entre nosotros conferencia bajo la mesa, pero no tenía ningún nombre.
- Ahora lo llamaríamos conferencias performativas, porque tenían... Y luego depende de cada sitio, pues en alguna nos metíamos debajo de la mesa, me acuerdo una que hicimos en Madrid, en la sala Madrid, presentando el proyecto “arte y electricidad” o sea, nadie sabía que estábamos debajo de la mesa, entonces había una cámara, que se proyectaba que estábamos debajo de la mesa, pero nadie sabía que estábamos debajo de la mesa. Entramos, pusimos una cosa para tapar, salimos, bueno alguien se daría cuenta o algo así. Luego en el espacio de Arte Contemporáneo de Castellón también hicimos otra, ahí sí que sabían que estábamos debajo de la mesa, porque colaborábamos con un disc-jockey, y también con un video-jockey, entonces también lo hacíamos desde dentro. Desde dentro íbamos pinchando los diferentes proyectos, eso lo hemos hecho como dos o tres veces.
- PLL- Con muchas variaciones, lógicamente.
- NR- Sí, luego acomodándonos a cada sitio, y luego las que hicimos dentro de... Que aparece como cese de actividades, que fue, pues eso, dar una rueda de prensa desde lo más alto, en la azotea del museo ahí declaramos el cese de actividades.
- PLL- ¿Estabais solos vosotros? y los de atrás ¿quiénes son?
- NR- Y los de atrás son, pues colegas, porque durante este proyecto en Artium construimos cabezas de cabezudos anónimos. Hay un vídeo que es un poco inédito, que no se ha llegado a presentar, porque está por ahí, que... en el que los cabezudos tradicionales de Vitoria van a visitar el museo, entonces en el museo les reciben los cabezudos anónimos, que puede ser cualquier ciudadano, un poco todo eso.
- PLL- O sea, que vosotros teníais los cabezudos anónimos.
- NR- Nosotros construimos estos en un taller, en un museo que estaba abierto a la gente, pues con gente lo construimos, y luego grabamos un vídeo en el que los cabezudos tradicionales de Vitoria visitan el museo y le reciben el director del museo y aparecen, entonces es como una historia.
- PLL- Desde la Fundación Rodríguez
- NR- Eso es una acción Rodríguez, esto es de 2012.
- PLL- Y abajo ¿Había gente?
- NR- Y abajo había gente y hubo periodistas.
- PLL- ¿Arriba?
- NR- Sí

- PLL- O sea, que esto fue convocado
- NR- Sí, si
- PLL- Vale, ahí viene todo, ¿No?
- NR- Sí, ahí viene todo, y si vas a la página web de Artium, que había un blog, dentro del que estaba, lo que nosotros llamamos algunas acciones para Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium (CEMVAC) y destacamos esta acción de entre todas, porque era la del cese de actividades, pero en el blog, que supongo que está ahí todavía, la acción nº 9 era esta, están las anteriores también, esta fue otra acción, que fue una manifestación con una pancarta blanca por los alrededores del museo. Esta fue otra acción, que fue dormir en el museo una noche con una gente que quisiera acompañarnos. Los cabezudos han visitado Artium, estos son los cabezudos tradicionales, y estos son los que construimos nosotros, entonces ahí, hay varias opciones, cuando se está trabajando, imágenes del taller...
- PLL- O sea, ¿Eso pertenece todo a lo de estancias?
- NR- Sí.
- PLL- Vale, hasta que acaba, que lo dais por terminado.
- NR- Eso es, tenemos unas cuantas acciones.
- PLL- Bueno ahí puedo encontrar las performances que habéis hecho con la Fundación.
- NR- Aquí, tienes la información de estancias, y aquí tienes la del cese, que está como sacada de ahí, está como si fuera especial.
- PLL- Eso que tienes ¿Qué es?
- NR- Hay un vídeo de unos 13-15 minutos que es la visita de los cabezudos y todo eso, que también es una acción, es una especie de narración un poco loca, surrealista en su momento.
- PLL- ¿Las otras fotos que tienes ahí? Vale, has empezado por los cabezudos, luego las estancias entorno al video, que es una conferencia, ¿Qué es?
- NR- Nosotros teníamos otro proyecto que se llamaba “intervenciones televisión” que es este, que ahí no había nada performativo, tenía que ver más con lo tecnológico, que duró 10 años, que era producción con el Centro Cultural Montehermoso, producción de piezas audiovisuales para la televisión local, al principio empezó siendo para la televisión de Vitoria, que conseguimos que se emitieran, pero luego ya fue en internet, hay una web que está aquí, en el que están todas las piezas producidas durante 10 años. Para acabar el proyecto invitamos a Eugeni Bonet, Joaquín Dols, Antonio Mercader y Antonio Montadas, que eran los autores del libro, *Entorno al vídeo* que se publicó en el año 1980, entonces les invitamos, ellos hicieron cada uno una piecita, pues Antoni Muntadas y Bonet estaban muy familiarizados con hacer vídeo y tal, pero Mercader y Dols no, entonces hicimos cosas especiales para esto y con ellos hablando, nos propusieron hacer, reeditar el libro, porque ya no se podía hacer, entonces dentro del proyecto reeditamos el libro *Entorno al vídeo* e hicimos otro aparte que era En torno a entorno al vídeo. Luego hubo unas jornadas en el Reina Sofía en el que se presentaron los libros. Este es *Entorno a entorno al vídeo*, ahí encontrarás pues en el proyecto

intervenciones televisión sí que hay algunas cosas que son performativas. Esto es la reedición del libro de los 80, con otra portada.

PLL- ¿Me lo regalas?

NR- Sí.

PLL- Gracias.

NR- Porque ese si no lo tienes es imposible de conseguir, bueno ese se puede comprar en la web de la Universidad, porque este lo publicamos con la Universidad, y este lo publicamos con el Centro Cultural Montehermoso, entonces estos son entrevistas con los autores del libro,

Y este es el original, tal cual, está igualito. Cambia el tamaño de alguna foto, o alguna cosa así, pero es como un clon, lo que pasa que hubo que reeditarlo entero, entonces este proyecto que sale de aquí, hubo como una especie de trilogía, que fue *Arte y electricidad* fue un proyecto que duró 2 años, del que también un CD rom, y hay una selección de artistas, reflexionando sobre la tecnología, bueno reflexionando no, son trabajos teóricos, alguna cosa sí que hay teórica, reflexionando sobre la tecnología pues desde el diseño, desde la música, desde la pintura, desde la fotografía.

PLL- Ya pero esto también, o sea, eran como rayos hacia todo lo demás, quiero decir, las obras estaban influidas de todo esto, de todas estas cosas.

NR- Nosotros en nuestras presentaciones, presentábamos estos proyectos. Nosotros lo hacíamos de una manera performativa, luego otro ingrediente super importante en todo que lo atraviesa, es lo colectivo. Todos son proyectos colectivos, todos, o sea no sólo porque nosotros ya de partida seamos dos, sino que siempre se implica a más gente, entonces esto era un proyecto en el que han participado diseñadores, músicos, pintores, tal; este fue como un segundo paso, este tiene un doble DVD y un libro.

PLL- Tester, ¿Qué significa?

NR- Tester, era de arte y utilidad, esto era un juego con chequear.

PLL- Sí, de ir probando, pero que era también parecido a esto.

NR- Parecido a *Arte y electricidad* pero a nivel internacional, intentando testar si lo que nos había funcionado a una escala más del País Vasco, funcionaba también a nivel internacional, entonces lo que hicimos fue, con acciones internacionales, y al final sacamos

PLL- No, que no te voy a...

NR- No, si con todas las cosas que tengo aquí, además como se inundó, esto estaba en Arteleku porque estos proyectos, hicimos muchos con Arteleku y como se inundó. ¿Sabes que Arteleku se inundó? Algunas cosas de las que se salvaron nos las enviaron, y desde que lo trajeron no lo había tocado. Está aquí, y estos son los dobles DVD, y es que son para regalar, porque no, porque esto tuvo una tirada con la ayuda del Gobierno Vasco, y esto fue como una tercera. Esto es como una trilogía, entonces esto eran condensadores, después de la experiencia internacional, luego está el discurso de la tecnología, la de la política, y tal, y esto era volver otra vez al entorno local. Pero aquí hubo como un momento clave, donde muchos de estos proyectos estaban apoyados por

Arteleku y por el Gobierno Vasco. Aquí nos concedieron un año más una subvención del Gobierno Vasco, pero la rechazamos, porque las condiciones que siempre habíamos estado diciendo que no son buenas, porque hay que justificar más pasta de la que te dan, esto no sirve nada más que para asfixiar proyectos. Te dan las ayudas en octubre, para proyectos que tienen que ser para todo el año, entonces na na na, y ese año como en forma de protesta devolvimos la subvención y con los ahorrillos que teníamos y tal, pues acabamos, sacamos un par de revistas, hicimos una jornadas sobre arte público y alguna cosilla más, pero la... Dijimos que no a la subvención.

- PLL- La de después de “Arte y electricidad” que estáis ahí y ¿Esos muñequitos?
- NR- ¿Estos? estos son los habbos, ah bueno, estos son todos los vídeos que hemos hecho, entonces los habbos son como nuestros alter-ego, que somos nosotros dos, alter-ego pero virtuales, y esto es una cosa que se llama habbo hotel, ¿Te suena? habbo hotel era, pues esto salió en el año, a finales de los 90, era un proyecto de unos finlandeses, todavía existe, y creo que por Latinoamérica todavía tiene bastante éxito, era un chat pero con avatares en un espacio 3D isométrico.
- PLL- Donde vivían y hacían sus cosas, pues de eso ha salido una maquinita, donde tienes una casa tú, donde vas invitando a gente.
- NR- Sí, puedes recordar también, bueno vamos a ver, lo mejor es ver imágenes, de momento esto es habbo hotel, tú cuando entras te registras y creas un avatar, lo personalizas, el pelo, la camiseta, tal, cual, entonces nosotros construimos un avatar cada uno, creamos una habitación para hacer acciones, performances y dar conferencias.
- PLL- ¿Hacíais performance con avatares?
- NR- Sí, lo hicimos, entonces era una manera de chatear entre nosotros, o sea, Fito estaba en su casa y yo estaba en mi casa, entonces ya hicimos el esfuerzo de hacer reuniones, luego ya invitamos a gente, hicimos algunas acciones y de ahí salieron algunos vídeos que son estos de virtual loop, hay varios videos.
- PLL- Ah, pero incluso hacíais performance con los avatares.
- NR- Sí.
- PLL- ¿Cómo eran?
- NR- Pues yo creo que aquí en los vídeos hay alguna, bueno, mira, ves, ahí salimos hablando en nuestra habitación, los chats salían en bocadillos, ves, entonces bailábamos porque podían bailar, ves, y claro, aquí, hablábamos, hablábamos en plan broma de cyberpresencia, era el momento de second life y todos aquellos proyectos, entonces hay diferentes espacios comunes en los que te juntas con otros usuarios. Pero hay muchas veces que estamos los dos hablando, algunos están improvisados y otros están guionizados para el vídeo.
- PLL- Me interesa esto de las performance con los avatares, porque yo de esto no tenía ni idea, ¿Cómo hicisteis? A ver, cuéntame algo, yo no tengo ni idea de esto, yo lo máximo que sé, es que mi hermana es un avatar en una casa a la que invita a gente, me ha invitado a mí, y soy un muñeco que está ahí dentro que se parece a mí y además habla parecido a mí.

- NR- Ah, pues algo parecido a esto, lo que pasa que esto es como más diseño, más isométrico, más metidito, más cerradito, más pixel, pixel-art, y nosotros eso pues quedábamos ahí, teníamos conversaciones, algunas estaban guionizadas, por hablar de algo, porque luego las íbamos a capturar para ver en el vídeo, otras no, otras quedaban en bailar, había gente que organizaba concursos, carreras, el primero que esto, le regalamos un mueble, porque aquí tú podías comprar muebles y así, y nosotros lo que hicimos fue, o sea, tú pagabas con dinero y te daban como una especie de bonos o así, y con eso podías comprar cosas, y nosotros compramos mesas para poder tener un espacio de trabajo.
- PLL- ¿Ese estudio es donde hacíais las acciones como avatares?
- PLL- Pero, a ver, acciones realmente acciones no, no ocurre nada, quiero decir, no, ahí no os ponéis a dar una conferencia, invitáis a todos.
- NR- Sí, sí.
- PLL- ¿Cómo avatares?
- NR- Sí, dábamos un mini conferencia, sí en otras, bueno, eran todas como muy...
- PLL- Pero cuéntamelas tú de palabra.
- NR- ¿Las conferencias?
- PLL- No, las conferencias no, las acciones, como eran, aunque fuerais unos muñequitos ahí.
- NR- Claro, es que lo único que podían hacer ellos era andar y hablar, y como mucho bailar, no pueden hacer más, entonces la mayoría eran diálogos y movimientos nuestros.
- PLL- Vale, pero que tú lo consideras como si fueran tuyas.
- NR- Sí.
- PLL- ¿Cuántas de esas hicisteis? ¿Muchas?
- NR- Pues no lo sé, pero hay unas cuantas, luego hay como los vídeos cortitos, estos que son virtuales, ta, ta, que son 30 segundos.
- PLL- Vale, y ¿Cómo os llamabais cuando estabais con esos dos avatares? ¿Fundación Rodríguez también?
- NR- Sí, somos Fundación Rodríguez, pero cada avatar tenía, como un nick name, a ver dónde están, cuando hablan ellos, cuando se abre el plano, se ve que uno es Fix y el otro es Mix.
- PLL- ¿Fix y Mix?
- NR- Creo que eran Fix y Mix, ves, aquí estamos hablando del proyecto Tester, “efectivamente de algún modo el proyecto Tester”, estamos hablando, esto fue un encargo de un colectivo navarro, para un libro, un proyecto que sacaron “Hiper política y quintacolumnismo”. Entonces nuestra colaboración fue esa. Hablamos también de ciber riñón, y el último, o sea, hay como esos vídeos cortos y estos que están montados, con otras imágenes, y este habla de, construimos un robot, pero el robot no está construido, ah, este ya lo he puesto antes, hablábamos de la idea de un robot y al final creamos, no sé si se ve, ah, mira, ves, este es más performativo, porque digo, bueno qué

y ahora qué, pues bailamos (risas) pues nos ponemos a bailar, cosa que luego físicamente no hemos hecho nunca.

PLL- Bueno y al margen de esto.

NR- Este como proyecto no figura, aparecen en los vídeos, pero luego hay, pues esto, tenemos diseños y...

PLL- Las siguientes que hay como Fundación Rodríguez, ¿Esta? Eso es un vídeo

NR- Esto, es un vídeo, bueno el orden empieza aquí, esto es un proyecto que hicimos para la Caixa, y es un... que ya no está online, eran mapas para la desorientación, era un proyecto en el que había varios, hubo una convocatoria y se seleccionaron proyectos de net-art y alguno de teoría, entonces ahí hubo varios colectivos, y nosotros lo que hicimos fue una especie de comisariado y de ahí a través de ellos, hicimos un interface especial para luego circular a través de los proyectos, el texto que los acompañaba.

PLL- O sea, ¿Algo tipo lo que hace Iñaki Larrimbe?

NR- Bueno, ¿Cómo cuál?

PLL- No sé, como hace pruebas para hacer turismo por Vitoria-Gasteiz.

NR- No, no, nosotros lo que hicimos, o sea, nosotros lo que hacemos para guiar es online, o sea, nosotros hicimos un interface por el cual tú luego ibas a los proyectos que se habían seleccionado en la convocatoria.

PLL- Ya, pero, a nivel internet, pero...

NR- Sí, bueno, “Arte y electricidad” también fue una convocatoria, no, no, aquí seleccionamos nosotros.

PLL- Vale, más abajo enséñame.

NR- Luego esto fue una cosa que hicimos con Arteleku, en el 99 sobre net-art, que eran proyectos de net-art, que tampoco está online ya, creo que hay una publicación, bueno todo el archivo Rodríguez también está en Artium todo, lo que pasa, que está en depósito porque no saben que van a hacer con él.

PLL- Lo de aglutinantes y (49:20)

NR- Lo de aglutinantes y (...) son unas jornadas también sobre arte y tecnología que hicimos en el 96 en la sala América.

PLL- Y eso es lo de SEAC

NR- Esto es SEAC, y mira aquí está, pone, ya ves que en cada sitio pone una cosa, aquí pone 94-98, porque en realidad en el 99 no hubo una más, entonces acabaría en el 98, con el Gure Artea del 98, y serían 5 años, y esto es algo previo que hicimos en Fundación Rodríguez, sobre una cosa sobre un texto y una página web sobre vigilancia.

PLL- En la Fundación Rodríguez, ahí no tienes recogidas las acciones con fichas ni nada.

NR- Como esto, con un listado como esto, no.

- PLL- Más o menos ¿Cuántas hicisteis?
- NR- ¿Sabes lo que pasa? Que se mezcla.
- PLL- Con algo de vídeo.
- NR- Se mezcla, una es una conferencia, otra es una que hemos grabado para un vídeo, no hay un listado de...
- PLL- Pero en persona, in situ, esto es una acción, la estamos desarrollando ahora.
- NR- Pero, por ejemplo, nosotros si nos llamaban, estuvimos en el festival, un festival que se organizaba de vídeo en Salamanca, y nos llaman para una conferencia, nosotros lo que hacíamos es una conferencia performativa, entonces explicábamos los proyectos, pero a la vez hacíamos lo de las camisetas, a la vez pinchábamos música, entonces de esas hubo varias, ¿Cuántas? No te puedo decir.
- PLL- Pero siempre relacionadas con la performance conferencia.
- NR- Sí, eso.
- PLL- ¿No ha habido ninguna que no sea conferencia?
- NR- Ha habido, cuando la hemos hecho especialmente para el vídeo, ¿Sólo conferencias? También ha habido sólo conferencias.
- PLL- No, sólo performance.
- NR- Pues cuando hemos grabado, esto por ejemplo es una foto, esto es porque luego hicimos una exposición en Shanghái, y entonces la portada de la publicación es la foto esa de la acción que hicimos en la galería Trayecto que era sólo para el vídeo, esa es sólo acción, ahí no hay, como de resumen se queda todo lo performativo, pero le hemos quitado todo lo que es presentar proyectos. Bueno y esto es una acción, sólo una acción, esto sí que puede ser considerada una acción sólo (me enseña cosas). Si esto se catalogara es complicado, no sabes cuándo empieza una cosa, cuándo acaba otra, cuándo es, cuándo deja de ser, pero también lo buscábamos.
- PLL- ¿La planificación y el azar dentro de la Fundación Rodríguez es diferente a la planificación y azar que existía con SEAC?
- NR. Sí, no lo había pensado nunca, es como los toros que ya han sido toreados, que ya saben varias cosas, entonces yo creo que en este proceso, que era como más intuitivo y experimental y pues eso, debate, ¿Hacemos esto? Pues no, lo otro tal, como más vivo, aquí yo creo que está más pensado, está todo como más meditado. En SEAC había mucho riesgo, bueno más que riesgo, porque nos daba igual meter la pata, había más experimentalidad, yo creo, pero entonces yo creo que aquí aprendimos muchas cosas, que luego aquí pones en práctica, lo que funciona, lo que no funciona, a veces igual sin meditarlo, era como, te has chocado dos veces con el mismo muro, y sabes qué cosas pueden funcionar, pueden funcionar mejor, peor, sobre todo yo creo que aprendimos muchísimo de cómo hay que grabarlas, cómo hay que tal, coges un estilo, que es muy, recuerda mucho al concepto, es como muy pobre de medios, aunque aquí tenemos los mismos, muchos más medios que aquí, edición digital, cámaras digitales, internet y tal, el estilo puede ser parecido, pues hay una especie de intentar aprovechar la tecnología como herramienta y no hacer una exhibición y tal, aquí grabábamos con un VHS por

corte, con una cámara que te conseguía no sé quién y que luego en algunos de los vídeos no hay ni edición, o sea, todo de cámara, aquí por ejemplo en vídeo ese que te hablaba antes sí que está editado, pero es una edición como muy, mantienen cosas como los subtítulos, entonces esto sí que está todo mucho más meditado, porque estás aprovechando cosas que has aprendido, somos 15 años mayores, esto es 10 o 15 años después.

PLL- Bueno, ya, ahora volvemos a pasar a SEAC, con SEAC ¿Ensayabais antes de poner a hacerlos la acción? o la acción venía...

NR- No, bueno, creo que no, o sea, acordábamos una pautas y luego lo hacíamos, tomábamos algunas decisiones de tú ponte aquí, tal, cual, esas en las que están grabadas en vídeo, luego hay otras que pasan otros momentos, había cosas como más improvisadas, más happening, a ver que pasa.

PLL- ¿Cómo se desarrollaba la idea original, con dibujos previos?

NR- Esquemas, dibujillos; hay un esquema, que ayer hablaba con Fito, a ver si estaba en, si estaría en Artium, que no sé dónde está, hicimos un esquema para “15 actions es un performance” como hacíamos una acción, una cada uno solo, luego posibles parejas, luego posibles tríos y luego los 4 juntos, entonces ahí, por ejemplo, sí que había un esquema de a ver uno con uno, luego otro con otro, luego las pensábamos todas, las hacías.

PLL- No me acuerdo si estaba eso, lo que hay es un...

NR- Es como una hoja en verde, como con unos cuadráticos con, en verde.

PLL- Está hecha, sí, esa sí, que hacen una forma así, y está en línea discontinua, es que hay un catálogo muy chulo en verde así como...

NR- Ah, sí, atardecer de una jirafa.

PLL- Ese, ah, por eso, como me decías en verde, no me acordaba del título, sí.

NR- Ese es el catálogo de la exposición de Zarautz.

PLL- Ese me mola mucho, ese catálogo.

NR- Entonces ¿La tesis de qué es?

PLL- La performance en el País Vasco, voy a hacer unas tipologías, en realidad el título es...

NR- ¿Y está acotada en años?

PLL- No, desde el inicio hasta ahora, pero es que el inicio no te creas que es hace tanto tiempo, es de los ochenta y algo, o sea, a nivel performance, no hay tanto, o sea por decir, muy poco.

NR- Todos los espacios que había en Bilbao, todas esas cosas.

PLL- Está en mi tesis, pero claro, yo trabajo con la gente del País Vasco que ha trabajado con la performance, además me da igual, por ejemplo, que se hayan ido fuera, ¿Sabes? Que también les he entrevistado y me han contado lo que han hecho aunque sea en otros sitios, por ejemplo, el otro día estuve con Javi Pérez, que no es que haga, bueno ha

hecho 4 performance, pero está muy relacionado con el mundo performático, entonces también va incluido, entonces bueno, pues un poco aunar todo eso, desde los inicios hasta ahora, lo que pasa que los jóvenes de ahora, lo que hacen performance, no tiene nada que ver, es como otro mundo aparte, y bueno, pues un poco así.

NR- Yo estaba mirando, y en algún momento he tenido un curriculum, donde está todo organizado cronológicamente.

PLL- ¿Tienes eso? Jo, si me pudieras enviar un mail con eso sería increíble.

NR- Y a lo mejor lo encuentro, espera, y un CD que sacamos, yo tengo copias de sobra, te podía pasar uno.

PLL- Bueno, yo voy a volver la semana que viene, el Lunes estoy aquí otra vez.

NR- El Lunes, pues recuérdamelo, y miro lo que te puedo traer, porque yo tengo cosas.

PLL- Fenomenal, te mando un wasshap.

NR- Un CD, que a saber si funciona, un CD rom, que se hizo en el 99, yo creo. Yo te digo que el final de SEAC fue un Gure Artea.

PLL- En el 96.

NR- ¿El Gure Artea es en el 96? ¿Segurísimo?

PLL- Absolutamente, vamos ayer en los documentos que estuve viendo, inauguración de Gure Artea 96, porque además dije yo, que pronto acabó esto, es que a mí me pareció más largo, cuando estábais.

NR- Yo diría que 99

PLL- A ver si voy a estar equivocada yo, eh. ¿Y tú sigues haciendo cosas o no?

NR- Pues lo último que hicimos, que también tuvo cierta parte performática, fue lo que hicimos como Fundación Rodríguez.

PLL- Subiros al tejado.

NR- Y todas esas cosas.

PLL- Y tú ¿Qué? ahora ¿Sólo eres profesor?

NR- Yo ahora con esto del vicedecanato, es que tengo muchas cosas aparcadas, entonces lo último ha sido como de 2012. Cosas apuntadas y tal, y bocetos, no sé qué pasará con eso. Porque claro yo iba a salir de aquí en 2014, y sigo, entonces me quedan igual hasta 2 años.

PLL- ¿Cómo era la página web de SEAC? En esos años estuvo nada más vigente, claro.

NR- Claro, y no hay, hay alguna captura y así, o sea tenemos el CD, luego hay un curriculum con todas las actividades, y luego hay un dossier, que yo creo, ¿No había nada encuadernado en la caja de cartón?

PLL- Sí, y fotocopí todo. el dossier ese sí lo tengo, que viene ahí hablando.

- NR- Hay artículos de prensa.
- PLL- Lo que pasa que vienen numeradas las páginas porque el dossier está relacionado con las fotos.
- NR- Ah, entonces eso es algo que hicimos como una memoria para explicar que era todo.
- PLL- Sí, además eso está bastante bien explicado.
- NR- Algo de la página web, porque la página web ya no existe, pero en arcaic.reg tiene una cosa que se llama web buds machine, que es una especie de como, arcaic.reg es un espacio de un consei y financiación de person in proffin(mira a ver que dice) (05:10, del NR2) entonces tienen financiación de varios sitios, entonces su objetivo sería que toda la obra cultural, literaria, cine, musical del mundo, pueda estar aquí, materialmente es posible, pero por derechos de autor y por permisos, no se puede, pero hay montones de cosas, y aparte de eso tienen la web buds machine que es una especie de hace copia de todo internet, entonces si tú te sabes la página web original, pueden aparecer cosas.
- PLL- Y ¿Cuál era la página web?
- NR- Creo que era jet.es, un servidor que ya no existe, pero que lo utilizábamos porque era de Vitoria, o sea nosotros teníamos página web en el 95 o algo así, no tenía nadie, pero como en Vitoria había una empresa que se dedicaba a eso, teníamos conexión a internet y estas cosas porque estaban en Vitoria, los de Bilbao como tenían que llamar conferencia, no lo hacían, y era webjet.es, y aquí queda algún rastro de alguna de las páginas, pero no están las imágenes, la dirección era, utilizaba el simbolito este, que no sé cómo se saca.
- PLL- A mí esto también me viene bien.

4.2.2. Iñaki Larrimbe.

Cafetería del Artium, Vitoria, 29 de agosto de 2015

Duración de la entrevista: 2 horas y 16 minutos.

Iñaki nada más llegar me empieza a contar cosas, las preguntas comienzan más tarde.

- IL- La cuestión es cuando se le pone nombre a las cosas. A mí cuando me preguntan qué hago, pues yo lo que hago es usar el canal del arte, para hacer cosas que igual no son posibles fuera del canal.

Hay un canal de comunicación que es el canal arte, que está compuesto por museos, galerías, los receptores, los críticos, los mediadores. Ese es un canal. Entonces, ¿qué hago? Pues usar el canal. ¿Para qué? Pues para hacer cosas que sé que no puedo hacer en otros ámbitos porque generan pérdidas o porque no tienen una finalidad práctica.

¿Ahí entra la performance? Pues ahí entra lo que sea.

A mí el nombre de performance siempre me suena más a teatro. A una especie de teatro pero sin que haya un papel. El que se pone delante de un público y se mete en

otro papel, yo eso lo considero teatro. En cuanto no hay un papel y es él mismo, entonces lo veo como performance.

PLL- En tu obra, a pesar de que no llegues a dar unas instrucciones a los espectadores, ellos participan como en un happening, por eso lo considero dentro del arte de acción.

IL- "Visita guiada corriendo" por ejemplo sí.

Mira te he traído esto.

En el catálogo "Éste no es otro aburrido catálogo de arte", que es una pequeña performance porque sólo se entrega en mano...

PLL- Necesito que me cuentes cómo empiezas con esto. ¿Cuál es tu primera obra en la que participa el espectador?

IL- Una cosa que hice, que creo que eso sí que podría ser una performance o una acción, fue ser turista en mi ciudad con la sala Trayecto. Ahí estuve una semana santa de turista. Me pagó el hotel y entonces yo me comportaba como un turista más. Intenté que Vitoria fuera desconocida para mí. Lo que hice fue ir a turismo, pedir información, igual que a los del hotel, y estuve varios días recorriendo la ciudad. Intenté estudiar la ciudad que se proyecta hacia los turistas.

A mí siempre me ha interesado el turismo cultural.

PLL- Luego ¿también lo hiciste en Madrid?

IL- En Madrid tengo esto. Te he traído esto para hacer diferentes itinerarios.

Lo hice en Palma también, y ahora lo estoy haciendo en Lisboa.

Este proyecto es: Voy a una ciudad, consigo equipo, que en ocasiones es lo más difícil y a veces parezco del Equipo A buscando gente.

PLL- ¿En qué años? Lo primero que hiciste en Vitoria ¿en qué año fue?

IL- En 2004.

PLL- ¿Qué hacías antes de 2004?

IL- Antes de 2004 lo que hacía era fotografía. Obra para galerías de arte. Pero me cansé.

(Trabajo en más cosas. Estoy con el Tmeo, con el Diario de noticias de Álava, escribo sobre cultura y luego con movidas. Inmersiones lo puse yo en marcha, le puse yo el nombre, y para mí Amarika fue una obra, es arte).

PLL- Entonces ¿cómo comienzas?

IL- Yo diría que estoy haciendo un arte de contexto y relacional. Porque en el fondo lo que hago es poner en relación cosas, y dentro de esas cosas también está la gente.

Que sean participativas, que la gente...en una obra siempre hay una parte relacional. Sin el público, la obra no tiene ningún sentido. Pero si tú haces que el público forme parte de la obra...Por ejemplo estas postales de Madrid me las hicieron otras personas

y prefiero no darles indicaciones. Lo dejo en abierto, tratando que la autoría se diluya. Pero en este proyecto yo no me considero comisario, me considero artista.

PLL- Entonces es una obra que han generado otros porque tú les has dicho que la generen.

IL- Claro. Pero ¿qué más da? La obra está en la cabeza y entonces lo que necesito es gente, por eso es relacional. Pongo en relación a los que están participando en esa obra.

PLL- ¿Qué hiciste con lo de ser turista en tu propia ciudad?

IL- La manera de recoger eso fue un diario, alguna foto, creo que tengo un video pero me lo hizo etb, que explica la movida...

PLL- Eso ¿lo consideras una performance?

IL- Sí, pero no lo denomino de ninguna forma porque no le pongo nombre.

Después de eso, me fui a Buenos Aires con una ayuda que me dio Artium para hacer un proyecto que era muy sencillo. Hacer un librito del viaje en el que ya indicaba en el librito que iba a ser expuesto. En el libro iba contando el propio proceso. Cuando lo acabé lo puse en una peana en la Recoleta (espacio expositivo de Buenos Aires), y el último día lo dibujé por las paredes. Es arte que habla de arte.

Esto también lo repetí en Bogotá.

(Pausa de una media hora)

(Me muestra catálogos de diferentes exposiciones)

IL- Esta es una acción registrada en foto. Estoy fregando mi propia sangre, y mientras friego vuelve a gotear sangre por efecto de la acción de fregar. Es una acción que se podía haber hecho en video.

PLL- ¿En esa acción había público?

IL- No.

En Artium por ejemplo me pidieron una exposición, y yo hacía mucho tiempo que no exponía, entonces tenía que pensar también en un museo y es diferente.

Cuando trabajaba en Madrid era en la calle y la gente no sabía que eso era arte. Era una caravana que era como una oficina de turismo alternativo. Eran itinerarios para ser recorridos. Ahí funciona muy bien el que no esté codificado y no lo vendas como arte porque la lectura se modifica. En realidad estás mintiendo, porque estás utilizando el canal arte, pero eso no tiene sentido explicarlo, porque si cuentas la verdad, la persona quiere descodificar lo que en el fondo está codificado de una manera tan abierta, que en el fondo parece que no hay código.

¿Qué canal me permite trabajar el turismo de otra manera? Pues el canal arte y no tengo que estar pensando en rendimientos económicos. Esa es la libertad que me da el arte, y eso es lo interesante. Por eso estoy trabajando así, en cosas que no se pueden hacer en otros ámbitos porque la mayoría de ellos tienen unos fines económicos. Y

cuando tú quieres crear pensamiento, que son valores simbólicos, o sea, que es una riqueza de otra manera. Desde el arte puedes hacerlo. Se genera riqueza cultural.

El turismo cultural se está convirtiendo en un parque de atracciones. De ahí viene mi exposición "Feria".

PLL- Entonces, crees que este tipo de obras tienen que ver con el momento histórico.

IL- Es que toda obra tiene que ver con el momento histórico. El arte se transmite desde un momento histórico y desde una situación. Desde un contexto local y desde un contexto histórico. Entonces es imposible que una obra no tenga eso. Y si no lo tiene, lo que está poniendo sobre la mesa es que no lo tiene porque también pertenece a ese momento histórico.

PLL- ¿Algún acontecimiento que te llevara a cambiar y hacer este tipo de obra?

IL- No. Trayectoria vital y laboral.

PLL- ¿Cuántas acciones de este tipo has realizado?

IL- En www.issuu.com Ahí viene todo en pdf.

Hice un hotel también con la caravana. Lo que quería era aprovechar el espacio que había alquilado para que fuese mi vivienda y hacer además de la obra de la vivienda, otra obra. Todo estaba sin hacer. Mi idea era coger una caravana, meterla aquí y ya tengo una habitación. Lo único que tenía que hacer era conectar la caravana a una red eléctrica y ya tenía una habitación, y el resto pues lo dejo.

Puse césped en el suelo y la caravana. Ya tengo una caravana y bueno, esto ya es un camping.

Como lo que está ahora mismo haciendo el turismo cultural, es atraer a turistas de la cultura, y como el arte realmente ya no interesa, la manera de meterme en el circuito va a ser como hotelero. Puse en marcha unos bonos de alojamiento y se los vendí a Artium, a Montehermoso y a Crea.

Vendía los bonos a 50 €/ unidad.

Entonces venía una persona, y yo le daba unas toallas.

Este hotel sólo lo tuve tres meses. Se hizo una inauguración, presenté el proyecto, hubo gente que durmió, y luego ya el local lo cambié para vivir.

Luego también he estado en el Amazonas, y he dicho, pues voy a hacer arte porque me interesa relacionarme. Yo fui tres veces a un pueblo, a Iquitos, en Perú (en Tamshiyacu). Hay que trasladarse en barco o en avión, no hay conexiones por carretera. Está aislado, y tiene aldeas. Entonces vas a una aldea, muy básica. Entonces te quedas ahí y no hay mucho que ver, porque allí sí que no hay turismo.

Para eso me llevé el móvil y una impresora pequeñita conectada por bluetooth al móvil, y entonces lo único que hacía era hacer fotos a cada persona que venía y se la entregaba, y así sucesivamente. Al final tenía a todo el pueblo rodeándome.

Esto yo lo recojo como un proyecto porque en vez de ser un turista que recoge fotos o momentos y llevárselos, lo que hace es entregarlos.

Entonces acabé comiendo en la casa de una que me invitó, todos los niños mirándome por las ventanas y yo seguía hasta que se me acabaron los cartuchos.

Es un proyecto que es una manera de conectar con el contexto. Es relacional, y es de contexto. Lo estás haciendo en un lugar en el que eso tiene sentido. Aquí funcionaría, pero sería otro rollo.

Esto sí que es una acción.

PLL- Vamos a enumerar las performances que has realizado.

IL- La de Iquitos, la de Feria, la del Hotel, haciendo deporte y la carrera popular a Errekaleor yo lo considero acción, para conseguir llamar la atención sobre lo que estaba pasando en Errekaleor, lo quería hacer desde el arte, pero desde el arte no me apoyaba nadie, entonces dije joder quiero hacer algo, recuerdo que primero hice una excursión, una especie de acción, excursión a Errekaleor, fuimos andando, hice un llamamiento por internet, puse excursión a Errekaleor, hice un dibujito excursión a Errekaleor, nada vinieron 5 periodistas y 4 personas, o sea, que me dicen los periodistas, Larri, de verdad, eres un puto desastre, si convocamos nosotros para una merendola, nos aparece el doble de personas, digo, ya, y me dicen, pero es que a nadie le interesa esto de Errekaleor, y digo yo, ya pero a mí sí me interesa, claro, yo por el barrio estuve yendo hablé con los vecinos, y entonces claro, tienes que ser frío también, estás ahí en el barrio y le estás explicando, al final contacté, porque para hacer algo en el barrio. Claro, en Lima hice una chocolatada popular también, y eso lo considero también una acción,

En Lima hice una chocolatada, y esa no la tengo registrada, en Lima he estado 5 veces, entonces en Lima a través de unos tíos, conocidos de estos que hacen camisetas, de los kukuxumusu, pues hay unos que también son amigos de estos, que también son de Pamplona, y estos han montado en Perú algo muy similar al kukuxumusu, pero bueno ya en otra onda y en el fondo es lo mismo, vendían camisetas en los aeropuertos, en las tiendas, tienen sus locales

PLL- ¿Pero con imágenes de allí?

IL- Sí, ellos tienen el bicho, el cuy, el cuy es una cobaya que se come, entonces creo que su logo es un cuy, bueno es una empresa que se dedica a los souvenirs, y de los recuerdos, entonces contactaron conmigo, porque querían contactar con el Tmeo para que alguien del Tmeo les hiciera una camiseta, y entonces claro, una camiseta de gente del Tmeo en Perú, y luego cómo mandas el dinero, cómo sabes lo que vendes, esto es un cristo, y luego a quién le voy a decir, porque no sé qué, querían ir a porcentaje, todo era un lío, o sea un lío del carajo, entonces digo, bueno ya me voy yo para allá, y hago yo ahí una camiseta, y les hice una camiseta, pero les hice una camiseta, creo que está por ahí,

PLL- Y la chocolatada que se hizo ¿A raíz de la camiseta?

IL- Sí, yo entonces les dije, mira os hago la camiseta, pero como va a ser un lío lo de las ventas y no vamos a saber, cuál se han vendido, me tienes que hacer una liquidación por una camiseta, digo, ¿qué os parece si con el dinero que saquemos hacemos algo en Lima? Me dicen, ah, sí, bien, pues vale hacemos eso, entonces pasó un año, les digo ¿qué tal?, ¿ha salido algo de la camiseta? Me dicen, muy poco, porque es una camiseta un poco rara y no sé qué.

PLL- ¿Cómo era? Horrible ¿O qué?

IL- No, era muy esquemática, era como, se llamaba “Lima a mil” y era como, creo que había dibujado, el autobús este de los turistas, nada era como un souvenir muy raro, pero también muy... La tengo por ahí esa camiseta, ¿Qué pasó? que con ese dinero, no había mucho, les dije bueno entonces ¿Qué hacemos? Me dicen, pues mira nosotros la verdad que aquí ya sabes que hay un barrio, un barrio que se llama Pamplona, además, en Lima, que es un suburbio, tengo por ahí fotos, parece que han tirado un bomba atómica, son casas como las favelas, pero no las llaman favelas, tienen otro nombre, pero bueno, son favelas, son barrios enormes, normalmente las capitales sudamericanas, luego tienes un mogollonazo, pasa en Bogotá, pues en Lima es igual, alrededor tienes unos cinturones de casuchas que flipas, un sitio muy interesante, pero un sitio que no puedes entrar, o sea es que no puedes entrar, ahí cómo vas a entrar, si son toda casas hechas, son kilómetros y kilómetros, eso es imposible entrar, entonces, me dicen, no, tenemos, solemos hacer una cosita al año ahí con la Universidad Católica, unos años hacen una chocolatada, y digo pues una chocolatada, y entonces nos fuimos con las camisetas y entramos ahí en el barrio, una maravilla, ¿Cómo puedes entrar a un sitio así! Entonces pues a hacer chocolate, fue una acción que bueno, a mí me interesó sobre todo por poder vivir y visitar y estar con la gente de ahí, y la tengo por ahí. Hay un componente humano que interactúa con la obra, pero toda obra es relacional.

PLL- Ya, relacional en la que mandas tú, el que crea el objeto para que interactúe con el espectador, eres tú, con lo cual, el director eres tú

IL- Bueno, llámalo director, pero también...

PLL- O llámalo performer.

IL- Pero claro, hay un componente de participación también, cuando hay un equipo en el que al final trabajas, una obra se convierte en algo colectivo en el fondo, yo entro como autor, sobre todo a la hora de buscar los recursos, y luego la idea base, que luego va cambiando también, porque una vez que ya has creado el equipo, el equipo entra, entonces ya, tú pasas a un segundo plano, como autor, lo conviertes en algo colectivo, por ejemplo, es este de Madrid, en este de Madrid no aparece mi nombre.

Se me olvidó ponerlo, porque al final cuando te metes en un proceso en el que dejas que la obra tenga su propia vida, y se tiña y contamine con las aportaciones de la propia gente que en el fondo son pinceles y claro los pinceles también toman decisiones y eligen, por eso es interesante, dejas una obra, hay un proceso, hay un proceso en el que primero es más autor, luego dejas que sea más obra colectiva, y luego se pasa a relacionar, esta obra. ¿Cuál es el argumento de la obra? La obra es cuando la gente pasea con esto mirando, aquí se convierte en obra, o sea, ahí está, lo relacional, esto no tiene sentido, si luego no hay gente que esté por Madrid con esto, cuando tú ves, yo he visto gente que lleva mi plano, eso es la leche, o yo por ejemplo, voy a Madrid, y digo no, yo no llevo planos de otros.

PLL- Y eso de dejar los planos en el banco, ¿para que los cojan otros?

IL- Eso lo hicimos con esto, a ver, este proyecto es un cristo de formatos y de ayudas, y de subvenciones y de colaboradores, porque vamos a ver, el primer proyecto es este, bien, pero entonces digo, pues ahora vamos a hacer un segunda parte

PLL- ¿Este es el de Madrid?

IL- Este es el de Madrid, luego este también es el de Madrid, y este también; en Madrid he hecho estas tres cosas.

PLL- En etapas diferentes.

IL- Sí, en etapas diferentes, con dineros diferentes, con soportes diferentes y con gente también diferentes, pero bueno hay una 4ª parte que se hizo hace dos años, que ya fueron visitas guiadas, se hizo una exposición en el matadero pero la exposición era en Madrid abierto, yo tenía mi espacio, y lo que hice, fue hacer visitas guiadas, que eso también está en el video, ya, eso es como la cuarta, entonces yo, eso, ya al final uno, todo esto es una obra y luego cuando tenga tiempo y ganas mi idea es sacar un libro para recoger todo, porque claro, esto es un cristo, pero lo curioso, la unidad, en nada este trabajo se ha hecho en 4 años, o sea, hay una unidad, hay unos matices diferentes y ahí, es que es un cristo, por ahí dineros diferentes y ahí, es que turismo raro no tenía mapa, es que cuando turismo raro tuvo su mapa. Cuando hicimos las postales al año siguiente, me hago el mapa para turismo raro.

Y turismo raro, ¿Cuál era la idea? La idea era, yo parto de la idea, de que cuando tú vas a una ciudad y tienes una guía, pues compras una guía, una vez que estás en la ciudad, ¿Qué haces? Entonces la dejas, entonces en turismo raro hay fotos. Ahora me tengo que poner a ordenar todo el material, y es un coñazo.

PLL- Necesitas un asistente (risas).

IL- (Risas) el archivo, la labor de archivo para mí es un coñazo, si tuviera un tiempo, y a veces lo he tenido o a veces lo tengo.

PLL- Ya, pero cuando tienes ese tiempo te apetece no hacer ni el huevo.

IL- Eso es, cuanto tienes tiempo no tienes ganas y cuando tienes ganas no tienes tiempo, de todas formas como a mí lo que me gusta es meterme en líos nuevos, pues tampoco tengo un momento en el que diga, a ver, no porque me salen las cosas.

PLL- Bueno, entonces primero salió el mapa de... Con la oficina de turismo con la tal, luego turismo raro.

IL- Pues al año siguiente pido dinero al Ministerio de Cultura y me dan dinero el Ministerio de Cultura para sacar este libro.

PLL- Luego las postal freek.

IL- Eso es, luego al año me presento al concurso este AVAM, de los artistas y hacemos postal freek, que son postales.

Ahí hice un concurso de 4 postales, lo que pasa es que no sé si están enteras, sí, están enteras.

Pues 3 fueron a concurso, 3 postales salieron a concurso, también hice un concurso, esto sería una.

A mí lo que me mola también, es, al abrir este proyecto, lo que haces también es abrir las colaboraciones y dejo 3 a concurso, que se las pagaron a 100 €, esta está.

Es que donde está la escritura, y esta, estas 3 son del concurso, bueno que en realidad el concurso, el concurso lo he usado unas cuantas veces, en feria, la portada, esta la saqué a concurso, 300€, que hizo, lo ganó Beni.

Espera te voy a buscar el mapa de turismo raro.

PLL- ¿Esto qué es? lo de fanzine acción 8.

IL- Eso, saqué unos números, porque siempre me ha molado la idea de fanzine, entonces yo creo que la idea de fanzine también está en estos rollos, o sea, en el fondo es muy infantilero, porque fíjate los materiales, los materiales son de andar por casa.

PLL- Tú ¿Vienes del comic?

IL- No, yo hice bellas artes.

PLL- ¿Qué especialidad?

IL- Restauración.

Si la cuestión de lo que haces en la vida, yo no quería, nunca he querido ser artista, vamos.

PLL- Entonces ¿Tú has coincidido con la Safi Gallery y toda la gente que participó allí?, ¿o eras posterior?

IL- No, yo estaba.

PLL- Tú ¿Estabas con Alberto Lomas?

IL- Alberto Lomas andaría por ahí, Alberto Lomas es de mi edad, sí, estaba con Alberto Lomas, Mauro estaba por ahí.

PLL- A ver hemos dicho que llevamos 5 acciones.

IL- A ver, entonces acciones hemos dicho, depende de lo que consideres acción, pero vamos a ver lo de ser turista en mi ciudad, eso es una acción, vale, lo de la visita guiada corriendo, esa es otra acción, que va unido, eso va unido con la carrera popular al barrio Errekaleor, serían tres, luego está el tema este de Sudamérica, que también es una acción de contexto, en Lima y en Iquitos, 3, 4 y 5. Hombre el tema de los libros tiene también su rollo de acción, o sea de registrar lo que estás haciendo en un diario, es registrar una acción, ¿No? en el caso de...

PLL- ¿Eso dónde fue?

IL- Eso fue, hice 3, claro, el primero fue el de Vitoria, pero luego hice otro en Venezuela, ese fue el primero de los viajes, pero ese lo expuse luego aquí en Zuloa.

PLL- Esa es la sexta, y la séptima en Buenos Aires.

IL- En Buenos Aires, y luego en Bogotá, lo que pasa es que esos libros los vendí.

PLL- No, pero la acción ya está hecha.

IL- Ya pero en el fondo no la has visto, en el fondo, mi ideal, a ver, eso se podía haber documentado en cualquier soporte.

PLL- Que serían como performances sin público, que tú las haces como la vida real y luego generas una obra directamente.

IL- Sí, es un registro, podía ser un registro fotográfico, como un registro videográfico, a mí me interesaba el tema del diario, que se han hecho muchos, o los libros de viajes o los cuadernos de artista, libros de artista, es un mezcla.

PLL- ¿Más?

IL- Y luego están las obras de Feria, pero el propio catálogo, este es otra obra de arte, pero lo tengo de dibujar, o sea, tiene su carácter performático, es un libro que no se distribuye, que no se vende y que tienes que llamar al artista, para que te lo entregue, con lo que conviertes la publicación en algo como de tú a tú, o sea, en el que normalmente tú, normalmente el que compra un libro.

PLL- Es que a mí sabes a que me recuerda, a los artistas de Montmartre de París, que tú vas allí a que te pinten, pues esto es, ni siquiera es ir a un sitio donde están los artistas sino a donde estés tú, a que tú dibujes algo.

IL- Te voy a enseñar Mazinger Z, ah, sí lo tengo yo, además.

Sí, Mazinger Z es un activista, y luego están las obras de Feria, que cada una de ellas tiene su cierta independencia

PLL- ¿Cuántas obras había?

IL- Pues no sé decirte.

PLL- ¿Muchas?

IL- No, 6 o 7, son obras grandes.

PLL- Ah, pensé que había más, no, pero son inmensas, ¿La piscina, qué medía esa piscina?

IL- La piscina podría tener 4 metros o 4,5 metros.

PLL- ¿Estaba llena de palomitas hasta el fondo?

IL- Hasta el fondo, sí.

PLL- ¿Se metía la gente?

IL- Con la piscina de palomitas tuve mis problemas.

PLL- ¿Por qué? ¿Se las comían?

IL- No, cuando haces una obra, como también el túnel del arte, que es en un túnel que está realizado con catálogos de arte.

Ahí de lo que hablo también, es de la burbuja de publicaciones de catálogos, los millones de catálogos que tiene que haber en todos los museos y salas institucionales, todo artista tenía que tener su exposición y su catálogo, había fiebre por eso. Y ese sería

una, la piscina de palomitas, ah, lo que te quería decir, para ese túnel, claro, te tienen que hacer el informe, sanidad, claro, el de las palomitas, sanidad, por el tema de la alimentación y tal, sanidad te tiene que dar permiso para que esa obra puede estar, lo mismo que bomberos te tiene que dar permiso para hacer un túnel, como hice de 16 metros, en el que claro, si pasa algo, tienes que tener el informe, en el que te digan que hay cosas que no puedes hacer en ese túnel, por ejemplo, yo quería poner catálogos en el suelo, al final tuve que poner hojas pegadas en el suelo, pero que pasaba, que si tu ponías catálogos en el suelo, la gente podía tropezar, pues era una zona de tránsito, entonces los tenías que pegar, chorradas de esas, en el caso de las palomitas, lo que me dijo sanidad, fue que esas palomitas no era aptas para el consumo humano, o sea que si llevan ahí días, etc. Entonces eso me llevo, me obligó a poner, hombre la obra no la voy a dejar de hacer, entonces, claro, puse un cartel “Estas palomitas no son aptas para el consumo humano”. Bien, pero luego me dicen, no solamente me dicen eso, me dicen que es que las palomitas, el polvo que se levanta cuando la gente se mete, eso puede ser chungo para los celíacos, y le digo yo ¿Para los celíacos? Sanidad, pero si es maíz, los celíacos pueden comer maíz, pero entonces ya entró, claro, el problema no solamente era sanidad, el problema es que los de artium no les hacía gracia, porque decían que se iba a levantar polvo, y en las sala de al lado teníamos los Sauras.

PLL- Los Sauras ¿Te los prestaban ellos?

IL- Sí, y que ahí se podía estropear la obra por el polvo, y tal, Sauras y Mirós, o sea, hice 2, los Míros que son más alegres, entonces elegir el mundo alegre de Miró, o el más tétrico de Saura, había dos opciones a la hora de hacer deporte, entonces, bueno, pues problemas con esa obra, con lo que al final dije, vamos a ver, vale, no va a haber un mogollón de gente ahí metida todo el día, vamos a hacer, va a estar la exposición, ¿Cuántos meses? 6 meses, o tres, no sé, estuvo unos cuantos meses, entonces dije, vamos a hacer inmersiones, un día, tantos, ponemos.

Entonces hicimos en grupos, claro la obra de palomitas era complicada, primero, yo no tenía ni idea de qué pasa cuando te metes en una piscina de palomitas, yo decía, las conversaciones que yo tenía con los de Artium eran muy divertidas, a ver todo está lleno de palomitas, van a ir con sal o van a ir sin sal, bueno, a ver, si tienen sal a lo mejor te haces un poco de lifting. A ver, si te metes en una piscina de palomitas, ¿Te hundes? o ¿No te hundes?, te quedas en no sé qué, yo creo que si pones en la piscina, te hundes hasta la rodilla, pero a partir de ahí, tal, todo el mundo opinando, claro la única manera de comprobar eso, yo supongo que un físico te podría decir cómo funciona la palomita de maíz, pero claro, calcúlame cuando alguien se mete en la piscina, los chavales enseguida lo pillaron, porque lo guay era tirarse de cabeza, o a estilo bomba, ¡Buah! Había unos chavales, un chaval, eran pequeñajos, con gafas de bucear, se sube a la escalera ¡¡Pum!! Se tira de cabeza y desaparece, digo ¡¡Ostias!! Desapareció, se levanta, tendría 4 años y dice “Esto es vida” luego vino un chaval minusválido, que ese entro solo, me pidieron otro día, me mandaron un mensaje que habían visto en el periódico lo de la piscina de palomitas y fue muy curioso, pues eso, era un chavalín paralítico, en silla de ruedas, entonces los padres lo metieron en la piscina. Jo, yo me bañé mogollón.

Hay fotos por ahí, al principio te metías, yo me metía con miedo, compré hasta unos buzos de plástico, ah, lo bueno fue la inauguración, es que van y, como que la gente no se podía meter, y como el día de la inauguración, el día de la inauguración tuvo movidas, puse un carrito de perritos.

PLL- ¿Por?

IL- Pues resulta que me dice Javier Iriarte, que es el que lleva los dineros, dice, Larri estamos en crisis, entonces hemos pensado que la gente se pague los vinos y las cervezas.

Y me lo dice un tío que gana 65000€ al año, entonces le dije, a ver Javier, va a venir mi madre aquí, y se va a tener que pagar sus zuritos, van a venir mis amigos y se van a tener que pagar los zuritos, esto no se puede hacer así; no porque hemos hablado con diputación y a partir de ahora las inauguraciones, y le digo que ya consigo el vino yo, que ya consigo yo... No porque eso es un precedente, no sé qué, digo vale, yo ahí no podía decidir, pero donde yo sí podía decidir y no me podían decir nada, era sobre los contenidos de mi exposición, y entonces les digo, la sexta obra es, yo repartiendo perritos calientes y dando cervezas, FERIA.

PLL- Una performance total.

IL- Les digo eso, y entonces les encargo la txartela y todo. Técnica, persona, cerveza, perritos (risas) y entonces empieza la historia, ese es el juego, yo sé lo que estoy haciendo, por eso te digo que cuando haces algo en el canal del arte...

PLL- ¿Te permitieron?

IL- Espera, esto no es tan sencillo, porque entonces Javier Iriarte dice, vale, vamos a tocarle las narices, me dicen, no se puede cocinar en la sala, eso está prohibido, entonces yo les digo no hay cocina porque son perritos americanos, o sea, lo que se desprende es vapor de agua, vale, pasa unos días, me vuelve a llamar, Larri, ¿Tienes carnet de manipulador de alimentos? Y les digo no pasa nada, tengo a un tío que va a poner los perritos calientes y yo voy a estar a su lado, y lo único que hago es con la servilleta sin tocar el alimento se lo paso a la gente, y entonces siguen pasando los días, y me dice Javier, pero Larri, de verdad, durante la inauguración vas a estar con los perritos, si van a venir los políticos, van a venir no sé qué, cómo no vas a atender a la gente y vas a estar tú poniendo perritos, les digo ningún problema, ya a la semana de la inauguración me llama Javier, y me dice, Larri hemos decidido que vamos a hacer lo de los vinos.

Entonces me dice, ¿Vas a estar sirviendo perritos tú? y le digo no, hombre, pero la obra ya está, yo no voy a estar, va a estar un hombre poniendo perritos y ya hemos establecido que se le paga un euro por perrito, y el dinero entra en producción de obra, no entra en lunch.

PLL- Al final ¿No entregaste tú los perritos?

IL- No, porque yo tenía que estar en la piscina, y con la gente, si no hubiera tenido alternativa si hubiera estado, pero, tú sabes que cola para los perritos, además, qué coñazo, la gente hace unas colas para comerse un perrito, pero bueno, tenía la chartela y fue una obra, lo que pasa que fue una obra, en el fondo fue para responder a una movida.

PLL- Ya a modo de respuesta, pero da igual, al final es obra.

IL- Pero es un poco ese juego, que es muy interesante, cuando tú eres artista, claro en respeto a tu obra muchas veces, es que claro, es incuestionable, tú no puedes hacer que un artista cambie el contenido de su obra, lo mismo que no puedes hacer que un, pues eso, tú vas a editar un trabajo de un artista, no le puedes hacer que cambie lo que ha escrito, o sea, lo coges o lo dejas, y la gente de la cultura eso lo tiene muy claro, o sea podrán hacer mil cosas, pero si un artista presenta una obra, es esa obra, entonces como

tú sabes ese juego, y es que es lógico, pues cuando me piden que ponga sellos, ¿Cómo soluciono lo de los sellos? Pues la chica esta de Madrid, la de Avam, ya me di cuenta que me había pasado, bueno me había pasado, porque no entiendes lo que es el arte, esto es arte y entonces cómo vas a poner los sellos, la otra estaba ya, entonces la llamé, ya más tranquilo, le digo mira ya he pensado la manera, esto (me enseña las postales), esto es obra, bien, tú lo que necesitas es material de difusión, para la presentación y tal, pues es muy sencillo, la obra la metemos en un sobre transparente, entonces esto es obra, esto es material de difusión, esto es obra, esto es material de difusión, entonces permito que haya material de difusión, pero la obra es siempre, y eso es lo interesante.

PLL- Y ¿Qué te dijo ella?

IL- Nada, me dijo estupendo, pero claro, yo me peleo siempre, ahora que estoy en Lisboa, me peleo por que entiendan que esto es obra, y entonces intento pero no lo consigo, aquí lo tengo en Madrid abierto puesto, pero entonces tengo que decir, Jorge por favor, o sea, y Jorge por ejemplo ahora en Lisboa, que lo paga el Ministerio de Cultura, que no tiene mucha pasta, porque está todo hecho un desastre, yo la publicación que estoy haciendo ahora, hasta el último momento eres el comisario, yo soy el artista, o sea que luego encima en Lisboa no se enteran, esto es un lío, no entienden que esto es arte, no entienden cómo es que hay un comisario y luego hay alguien que está gestionando los contenidos, no entienden que esto es arte, entonces Jorge lo entiende, es un tío que lo entiende, y ahora mismo que estamos con la publicación, que es como esto, me dice, enséñame tú a mí lo que vamos a hacer, pero yo esto no se lo enseñé, no se lo enseñé, claro, porque la jugada es, esto es el caballo de Troya, en inmersiones fue muy curioso, inmersiones fue un caballo de Troya, cuando nosotros estábamos con el proyecto América.

PLL- Cuéntame lo de inmersiones, no me has contado nada de eso.

IL- Pues es que también eso es una aventura larga, pues a mí en América, de repente hay una diputada, que es Lorena, que es de EA, nosotros cuando se cierra América, que es en el año 2003, y se abre ARTIUM, cuando se cierra América un grupo de personas nos quedamos en la sala al cierre, se iba a cerrar la sala y nos quedamos allí, y estábamos Fito, no sé qué, más gente, entonces se cerró la persiana, se cierra la sala después de 15 años de actividad que tenía relación con lo local, con los artistas, y entonces allí decidimos después de tomar unas cañas, pero entonces vamos a dejar que se cierre la sala, no, vamos a crear una plataforma, se creó la plataforma América, la plataforma América, lo que hicimos fue coger el 2% de los votos en Álava, fue la primera iniciativa legislativa popular presentada en Álava. Eso lo hicimos nosotros para crear una norma foral para que se reabriera un sala, es una iniciativa ciudadana en la que si tú recoges un porcentaje del censo, puedes presentar un tema para que se trate en la junta general en el congreso alavés, recogimos 20.000 firmas, fuimos a las calles. ¿Qué pasó? Que éramos muy ingenuos, porque lo que tú haces, y encima es que luego, es curioso, porque cuando tú recoges las firmas que tienen que ir censadas, o sea, cada firma te la llevan al censo y miran firma por firma, tienen que mirarlas que tengan el dni, que no sé qué, sellan un libro, y esa iniciativa es subvencionada, como unas elecciones, nos dieron hasta un dinero, después de... Pero claro ¿Qué pasó? Que no se llegó a tramitar, o sea, tú presentas una iniciativa, y en esa iniciativa le estás diciendo a los políticos, os estoy poniendo esta iniciativa para que la debatáis, y dicen ellos a ver PP, ¿queréis que se debata esto? No; PSOE, ¿queréis que se debata esto? No, ¿Tal? No se debatió. Pero nosotros habíamos creado la plataforma, todo ese tiempo que estuvimos recogiendo las firmas y tal, creamos la plataforma América, la página web, una lista de correo, un foro en el que volcábamos contenidos de cultura, todo eso ha desaparecido, pero se hizo un mogollón de curro sobre la cultura, el arte de la ciudad y tal, cuando nos dicen que las

firmas no valen para nada, entonces ya nos entró la depre, y nos disolvemos, 2003, nos dice Perico San Cristóbal, que era diputado, no os preocupéis, pero mira Artium los metros cuadrados que tenéis ahí para hacer cosas, y se crea Programática en Artium, que es un programa, en el fondo es el presupuesto de la sala América trasladado a Artium, le llamaron Programática, allí se hacían todas las próximas exposiciones de gente local, entendido al País Vasco.

PLL- ¿Pero siguen haciéndolo?, ¿y eso pertenece a Programática?

IL- No lo hacen ya, eso desapareció.

Después de que pasan unos años, entra Lorena, y Lorena de repente se le ocurre decir, bueno, voy a preguntar a la gente que quieren del arte en la ciudad, y van llamando gente a los despachos, entonces coincidimos muchos de América, y todos con una idea, no sé por qué, brotó. Pues queremos gestionar nosotros los espacios, autogestión, recuperamos la sala América, abrimos la sala de nuevo y tal, entonces se hizo una asamblea, estaba la diputada y vale, pues lo que se decida aquí se va a hacer. Y entonces yo le dije, ¿de verdad? lo que decidamos entre todos ¿vamos a hacerlo? y dice sí, se hace, digo, o sea que esto no es algo consultivo, no nos estás preguntando cosas, es resolutivo, lo que resolvamos, se hace, entonces se votó, y crearon una mesa de trabajo para redactar un proyecto, y ese fue el proyecto América, y ese se hizo aquí, estuvimos un mes, y creamos un proyecto que, vamos es muy interesante, está por ahí, es un proyecto que soluciona antes de Podemos, sin ser entidad jurídica, sin ser asociación, mira esta es la plataforma América, y luego este es el resumen del proyecto América, que está en video también, pero mira el gobierno de los artistas por los artistas. Entonces por ejemplo, en Madrid, claro, el proyecto América funcionó muy bien, el gobierno vasco, el observatorio vasco de cultura lo tomó como modelo ejemplar, yo estuve en Madrid, en Tabacalera, porque Tabacalera se empezó a gestionar también así, y cuando empezaron, nos llamaron porque les interesaba el modo en el que estábamos funcionando, y fui yo a explicarles a todos como estábamos funcionando, en abierto y a través de grupos de trabajo, la estructura.

Este es el modelo de funcionamiento, y ¿Qué pasó? Que mientras estábamos con esto, con redactar el proyecto, consensuarlo con la asamblea, ya teníamos las salas, pero claro, Agosto habíamos redactado el proyecto, claro teníamos ya tres salas, la de la Casa de la Cultura, el Archivo provincial y la sala América, y había que realizar algo, mientras estábamos, claro estábamos creando la estructura.

Entonces fue cuando se creó un consejo, el consejo América. Yo en el consejo no quise estar, pero de repente nos dice la diputada, pues vamos a hacer, porque hay un dinero, no sé si os interesa, es para un concurso de pintura y de escultura, claro, se había acabado el certamen de arte alavés, entonces el PP sobre todo quería, ah, como ya se ha acabado el certamen de arte alavés, vamos a hacer algo en diputación, concurso de pintura y de escultura, entonces todos los de América decían, eso es un arrancio, entonces yo iba redactando el proyecto, claro, tenía que salir de un concurso además, tenía que salir comunicado en el BOE, el boletín, o sea, bueno una locura, porque yo iba haciendo, era, lo iba cambiando, o sea, ya había metido el caballo de Troya y según se iban acercando los plazos ya de que había que gastarse el dinero, porque sería un dinero que si no, ya en Diciembre se perdía, entonces al final, claro, se convirtió en INMERSIONES, congreso de artistas, fue un puto cristo para pasarlo al BOE, porque me hicieron repetir las bases, pues 5, 6, 7 veces, para que todo fuera... Pero esto no lo puedes hacer, y el primer INMERSIONES fue, yo me acuerdo, con la diputada y con el director de cultura que estaba acojonado porque me decía, a ver Larri, lo que no podemos poner es una txozna, porque pusimos txozna. ¿Cómo vamos a poner una

txozna? Digo, si hombre, mientras haya el congreso, para que la gente pueda estar tomándose algo, no sé qué, pero es que los bares de al lado nos van a decir que estamos haciendo competencia, no quería poner txonda, luego había conciertos de música, se van a quejar los vecinos, o sea todo era...

- PLL- ¿Eso se ha hecho más veces en Vitoria?
- IL- En la sala América, no, en una sala de exposiciones, entonces la diputada me dice, igual este año empezamos más suave, y digo no, a ver Lorena, no va a haber ningún problema, o sea que de verdad, que no hay ningún problema.
- PLL- Qué convencido dices las cosas, y tú tampoco tienes la seguridad total.
- IL- Sí, porque me obsesiono con las cosas y las saco adelante. Inmersiones, he llegado a organizar dos.
- PLL- ¿Eso es lo que hacíais en la sala América?
- IL- No, bueno, eso, vamos a ver estuvimos 3 años.
- PLL- Y ¿Luego?
- IL- Luego se acabó.
- PLL- Después de todo el mogollón de curro ¿Se acabó?
- IL- No existe. Nos echaron, entró el PP, y al entrar el PP... , pero bueno estuvimos 3 años.
- PLL- La sala América ahora, ¿está vacía?
- IL- No, la han recortado y es muy pequeña y hacen exposiciones de fotos.
- PLL- Volviendo al tema de las acciones, ¿Alguien tiene alguna relación con las acciones en Vitoria aparte de SEAC?
- IL- Con la acción, hombre, hay gente lo que pasa es que ya lo ha dejado.
- PLL- He estado con Elena Aitzkoa, que ha ganado el Gure Artea este año, que hizo *Mujer primitiva* en el Artium, con Nerea lekuona, la tengo que llamar me dio su teléfono.
- IL- Nerea va a exponer en el Artium, Nerea en teoría le voy a comisariar yo esa expo, porque sí, yo a Nerea le he echado una mano en cosas. Es que en Vitoria no hay mucha gente que... Es que hay gente que ha dejado de hacer ese tipo de trabajos.

Aquí hicimos un performance, cogimos, hicimos una subasta antidinero, esa la hizo Rubén, o sea con Rubén igual podías hablar, porque Rubén puso en marcha lo de este inmersiones, y puso en marcha una obra, que pusimos una subasta, que era una subasta antidinero, obras que se vendían, se vendieron, igual 1000 euros en obras, entonces el dinero se metió en una cápsula, y la cápsula se la donamos a Artium, la tiene Artium, es una obra, que es el resultado de una acción, y que es curioso, porque en vez de meter el dinero en un banco, lo hemos metido en una capsula, se ha convertido en una obra, en el fondo, como el dinero no lo puedes destruir porque está prohibido, lo que hemos hecho es separarlo del canal, o sea, porque ese dinero no se puede tocar, pero no lo has destruido, o sea, tendrías que abrirlo, pero destruyes la obra, entonces, es una manera de acabar con el dinero desde el arte.

Y eso es una obra, es una obra además de una acción colectiva, lo tienes aquí, en este *Inmersiones*, en la subasta antidinero.

PLL- *Subasta antidinero*, Rubén ¿Cómo se apellida?

IL- Rubén Díaz de Corcuera, y también hizo alguna cosa más, el año pasado, en el inmersiones del año pasado, se puso a recoger firmas para eliminar el excedente laboral, o sea, el excedente laboral es matar a los parados, pues es que había gente que firmaba. (Risas)

PLL- ¿Cuántas firmas recogió? (risas)

IL- No lo sé, pero eso lo hizo, dijo voy a hacer esto, nos sirve si últimamente hacemos algunas cosas, este año también fue el año en el que el DEA, no eso fue el año pasado, hizo lo de los troncos, troncos que estaban dibujados, hicimos una tala.

PLL- ¿Me has firmado el dibujo?

IL- Sí.

PLL- Gracias.

IL- Lo hemos hecho un poco caótico.

PLL- Bueno, tú eres un poco caótico.

IL- No, sabes lo que pasa, que cuando hablas de una cosa pues...

PLL- ¿Sabes lo que pasa? Que tu mente está llena de cosas. Yo a veces quería preguntarte cosas, pero no le voy a preguntar porque ya me va a contar él todo.

IL- Sí, le das muchas vueltas, en cuanto a cosas que salen, sí, pero muchas veces es por la obsesión y la gente te deja pasar, o sea, mira chico, adelante, se dan cuenta de que si no, frenarte les cuesta un esfuerzo.

4.2.4. Idoia Zabaleta.

Azala espacio, 21 de septiembre de 2015.

Duración de la entrevista: 54 minutos.

Patricia López Landabaso- Sé que tú provienes de la danza, pero sé que haces performances dentro del arte visual ¿verdad?

Idoia Zabaleta- Yo vengo de la danza, de la improvisación, vengo de una línea como gente concreta de la danza, luego soy una persona curiosa y que me gusta el arte. Entonces, bueno, es verdad que me muevo entre otras cosas ¿no? Y eso pues ha ido influenciando, pero digamos que sí, que yo vengo de esa línea de la danza muy de prácticas coreográficas que no es convencional ¿no?, y desde ahí ha habido una deriva, hacia lo que llaman las artes performativas, la performatividad y ahí es donde yo me muevo. Ahora, no vengo de gente que viene desde las artes visuales o de la performance. Yo llego hacia eso no de una manera... O sea, yo no me inscribiría como performer en ese sentido. Tampoco sé a día de hoy quién se inscribe ahí. No me

inscribiría ahí, pero bueno, también eso viene de esa cosa que tenemos los bailarines acomplexados, de que venimos de la danza, y no somos artistas. No sé cómo decir. Hay algo ahí. Pero bueno, hay gente que va a ver mis trabajos y va a decir: "Es una performance". Yo creo que los límites están muy abiertos. Y en la danza, mucho. Porque la danza es una disciplina que ha flirteado hace ya mucho tiempo. Seguro que antes, también en los años 20, los años 50, pero en todos los 60, con Cage, con Cunningham...ha flirteado mucho con las artes visuales y ahí se ha... Entonces, yo sí que pertenezco como a esa filialidad digamos.

O sea performance en el sentido más puro que pueda hacer una Esther Ferrer, Ramón Churruga y tal, no vengo de ahí. Si bien soy una seguidora... de Churruga menos, pero de Ferrer y tal, pues sí, claro. Y de los ZAJ...

Y luego viene gente aquí... Sí, claro. No sabría... es que yo ahora mismo, en el País Vasco quién tú sitúas como performers, pues claro, Itziar Okariz ha estado aquí.

Itziar ha dado unos talleres, estos de residencia. Es una persona querida aquí y que aparte también de interesarme su trabajo, me interesa su..., ella toda. Y luego, pues claro, gente que desde las artes visuales, luego también, en una generación un poquito más joven que la mía, a través de la Facultad de Bellas Artes, es gente que desde las artes visuales, desde la Facultad de Bellas Artes ha tenido un interés por el cuerpo. Porque de hecho ahora hay un interés por el cuerpo, se ve que ahora está todavía más acentuado. Lo que pasa es que ahora no doy clases en la universidad de aquí, entonces ya no lo veo tanto, se ve que ahora está más acentuado ese interés de nuevo por el cuerpo de los estudiantes y entonces pues está Elena Aitzkoa, June Crespo.

Pues estas sí han pasado por aquí. Lo que ellas hacen es performance, yo en realidad eso lo llamo escultura, o sea, por eso te digo que también pues no lo sé.

Y luego hay personas que también están cercanas, o sea, algunas más por el cuerpo y otras más por la música. Entonces bueno ahí pues, no sé..., Inazio Escudero que las cosas que hace son performance, happening, actos, ¿no?.

Así en ese sentido. Inazio también ha estado aquí. Entonces, sí, las Magmadam que hacen música, que vienen de la música. Pues también acaban de estar aquí de residencia personas que están muy interesadas también en el directo ¿no? Digamos sobretodo en la cosa del directo.

Entonces, sí, digamos que así que cruza estas...

PLL- Como la performance siempre tiene las puertas sin cerrar del todo, porque se cruzan muchas disciplinas, es como si tuvieran todas las artes un punto de la performance y se pueden entremezclar, es decir, puede haber miles de derivaciones. Entonces por eso me interesaba hablar contigo porque vienes de otro mundo pero a la vez también estas dentro de la performance, porque entre otras cosas tienes este espacio, al cual traes a gente que tiene que ver con las artes visuales o con la música o con lo que sea, pero derivan todo en algo performático ¿no crees?

IZ- Sí, sí claro, si performatividad también cómo esa palabra... Yo no vengo de la teoría tampoco, no vengo de la teoría. Entonces hay cosas que digo a veces que son así como aventuradas, que performatividad es una palabra comodín ahora.

PLL- Yo si quieres te hago las preguntas y vamos viendo.

- IZ- Sí, a lo que yo te puedo... Bien sea desde mi experiencia o bien sea desde lo que veo.
- PLL- ¿Me podrías dar una definición de performance?
- IZ- Performance es una acción que ocurre en vivo y ocurre en un aquí y ahora. Es muy abierto, es una cosa absolutamente abierta, pero...
- PLL- ¿Cómo crees que se genera la idea para trabajar en una obra de las características de la performance?
- IZ- Sí. No sé. En mi caso ocurre, porque yo sé que ahí hay algunos trabajos que digo "ah, esto es, todavía...no dependiendo de en dónde quiero venderlos, lo situó de una manera o lo situó de otra manera, aunque creo que ahora no vendo nada pero bueno... Lo situas en el sistema en el que quieras inscribirlo. Ah, pues es danza, o es teatro, o es arte escénico o es arte en vivo. O sea, según qué, utilizas toda la demagogia para eso. Pero fuera de eso, en los límites sin saber muy bien por qué, yo sí que hay algunas piezas más que considero que están en la performance. Sí en las performances, en sus acciones, como acciones, se entiende ahora que performance es acción. Y esas son aquellas que... O sea, en mi caso, como bailarina que sé claramente que no necesitan de un espacio en la maquinaria teatral, o seaque directamente no necesitando eso. Porque hay otras que las adapto a eso, también hay un pensamiento que está configurado de esa manera, porque tengo una educación, y porque también me interesa eso. Pero las que son... en mi caso, son los ejercicios, los gestos más salvajes, eso que te viene a la primera idea, el primer pensamiento ese que dices, y el gesto lo habitas si lo haces, lo haces también con esa inmediatez. Esas son las que considero performances, y después sí que hay un trabajo que hago de reflexión y más curro sobre ellas. Pero que es una primera idea que ya está, que ya contiene todo. Ya contiene la pieza en sí, que luego voy a ir y no necesitan para nada la maquinaria escénica en relación, necesitan un público que este ahí y que lo vea, pudieran ocurrir incluso sin el público. Desde luego que no necesitan una iluminación, al contrario necesitan una misma situación con el espectador. Y que la temporalidad que tiene también no es necesariamente ni la de una hora, los que estamos más acostumbrados a la escena ¿no?. Es la idea y es el gesto, la manera de activar, de corporizar el gesto ese que se me ha ocurrido, esa acción directamente en su principio no tiene un condicionamiento temporal en el sentido... O sea, si tiene un condicionamiento temporal, es el que tenga, el de la propia acción.

Y viene así, o sea, desde el principio viene así pensada y no necesita de otros elementos que acompañen o que eleven o que dejen de elevar eso, o que acondicionen eso.

- PLL- ¿Cómo das el salto de ser bailarina a ser performer?
- IZ- Hombre yo lo relaciono. Ya te digo que yo voy oscilando de una a otra. También es verdad que desde que estoy con este espacio (Azala), que es un espacio en el que hay un continuo ir y venir de gente que estoy viendo; o sea que estoy en un trato directo, todo el rato continuo con artistas haciendo cosas, no tanto con la explicación del artista. No de lo que hace, sino en el haciendo y viendo muchos trabajos en proceso. Eso me hace que... se me ocurren muchas... yo soy de estas que tiene muchas... no ideas en cuanto a buenas ideas sino a otras esto... Yo le llamo idoiadas ¿no? Entonces claro, aquí estoy en un continuo, tengo ahora mismo una maleta llena de cosas que podría hacer en ese sentido, ¿no? Y que una vez más, no necesita los condicionantes de una caja escénica. O de un proceso largo, de esos procesos a los que yo estoy más acostumbrada en danza; entonces Azala tiene un poco que ver con eso, tiene que ver también con que yo vengo del mundo de la improvisación. O sea, eso creo que es una condición muy importante. Yo y mi formación como bailarina, aparte de que... O sea,

vine en la época de la nueva danza y tal, pero se sitúa mucho en la improvisación que tiene que ver con lo que ocurre aquí y ahora. O sea con gestionar eso. Entonces eso creo que condiciona mucho también mi aproximación al hecho artístico. Y luego pues que también una cosa que ocurre, -que es casi como una queja pero en realidad no es una queja porque es una circunstancia- que nos ocurre a mucha gente que estamos también en el teatro, a muchos bailarines o coreógrafos, es que las condiciones ahora mismo de Euskal Herria y de España no son de que puedas disponer de un teatro. No puedes disponer. Tú ensayas o en tu casa, o en tu sala, o en el mejor de los casos acá en un sitio como Azala que es una sala grande, casi siempre son espacios blancos o de madera, pero no negros, muy rara vez son negros. Entonces, claro un año, otro año, otro año, otro año, al final no es verdad que tú puedes especular y hacer otra cosa luego. Tú estás absolutamente condicionada por los elementos, con las condiciones con las que trabajas y eso es un gran... O sea, por un lado es una cosa rica porque... Pero al final está empujando a muchos trabajos. O sea, yo si no trabajo con luces, yo no puedo luego en una semana, a todo lo que he venido trabajando durante un año, ponerle unas luces y que me condicione todo lo que he hecho. Pues ya iré al teatro. Y cuando vaya al teatro lo haré sin luces. Entonces, eso ya va haciendo que entonces mis trabajos: "*Ah, son performativos*". Está luego todo un sistema que lo llama así, entonces ya se me va llevando como a hacerla por otro lado. Pero por otro lado no tengo las condiciones para trabajar en una... Yo no las he tenido. En los 20 años que llevo currando -quitando cuando tuve una experiencia, cuando curré para otras compañías- en los que ahora aquí ni en el Estado he tenido esas condiciones. Entonces... Y no es que me interesaran, tampoco lo sé, Pero me gustaría probarlas. A ver, que si tengo un mes o dos meses para trabajar con esos telones, que a mí los telones me encantan, con esas luces y poder... No tienes eso. Entonces no... Claro te lleva hacia el otro lado de alguna forma.

Aquí, la gente para ver se sienta en el suelo y todas esas cosas nos condicionan mucho, mucho más de lo que nos creemos.

PLL- ¿Me podrías contar una de esas acciones que tu consideras que están más cerca de la performance?

IZ- Una más seria y más currada, es un trabajo que hago con tres paredes de pladur. Un tríptico de pladures en los que se van proyectando diferentes tipos como una peli, que pone Agujerear una imagen y en euskera luego se traduce Agujerear una pared, es un juego de palabras, tres palabras. Agujerear una imagen, Horma bat zulatu creo que pone. Algo así. Y entonces yo con mis dos hermanas detrás de las paredes. Vamos, lo que hacemos es agujerear la pared. O sea, es un ejercicio tautológico y vamos agujereando...

PLL- ¿Cómo las agujereáis?

IZ- Con taladro. O sea, bueno, primero con cincel y luego con taladro. O sea, que hacemos unos agujeros grandes y ya salimos por ahí.

PLL- ¿Y acaba?

IZ- Y acaba.

La imagen proyectada es de nosotras en un pregrabado, escribiendo sobre la pared "agujerear una pared". O sea, es como un ejercicio tautológico. Todo es agujerear una pared que proyecta "agujerear una pared". Esa es una, así como más formalista en un sentido. Luego, por ejemplo, los ejercicios estos que hago ahora, que los estoy haciendo como... Yo los llamo ejercicios. Los llamo ejercicios para un poco protegerme de que

no son los procesos que en danza sueles hacer, como de más tiempo y tal, más dramaturgicos, de una dramaturgia más compleja. Y entonces cogemos novelas. Una novela, que según dónde me inviten cojo una novela que tiene que ver con el contexto y reúno una serie de personas, pueden ser bailarines o no. No necesariamente tienen que serlo, según los contextos, o una invitación u otra. Y entonces lo que hacemos... Hacemos un taller previo para aprender un poco la tecnología porque yo la tengo así más afinada y entonces lo que hacemos es... La última vez que lo hice, lo hice con los estudiantes del Conservatorio. Por ejemplo, la primera vez que lo hice, lo hice en la Alhóndiga, y entonces leíamos a Robert Walser, El Paseo, leíamos toda la novela, y entonces leer toda la novela de principio a fin. Las 12 personas mientras nos movemos, mientras bailamos, la leemos y nos movemos a la vez y tenemos que leer al unísono y en voz alta. Todos a la vez, al unísono.

PLL- ¿Mientras os movéis todos?

IZ- Todos, y tienes que leer la novela entera, de principio a fin.

PLL- ¿Cuánto tiempo duró eso?

IZ- Por ejemplo, aquella fue tres horas. Luego en Valencia lo hice con Habitación propia que como era muy larga fueron tres días, cada día tres horas. También la performance para mí tiene que ver con esta idea como de contrato. O sea, hay un contrato que no podría ser un capítulo solamente para mí. Entonces, eso es lo que le da, por ejemplo en este caso, la cosa de performance, tiene que ser la novela entera.

PLL- ¿Y tienes en cuenta, por ejemplo la de Virginia Wolf eran mujeres solamente o no importa?

IZ- En el caso de Virginia Wolf eran mujeres solamente. No, no, no había un hombre, había un hombre.

PLL- ¿Los que se movían en relación con la novela tenía que ver con las palabras que se leían o simplemente...?

IZ- Hay como diferentes... Tienes que moverte, o sea tienes que bailar solamente. Como quieras.

Luego cada cosa exige tal. Yo voy dando, en el taller previo posibles estrategias.

PLL - ¿No hay un ensayo de cómo va a ser todo el texto?

IZ- No.

Esas son las lecturas, o sea que yo llamo leer y bailar.

Ahora estoy empezando a hacer unas con billetes de 50 que todas las que hago es: ¿Cómo hacer bailar un billete de 50? ¿Cómo hacer una serie de que sea protagonista principal un billete de 50? O luego una cosa que hago con una peli con un billete... Ahora estoy con cosas, gestos y acciones con billetes de 50.

PLL- Pero esas performances son... O sea, ¿las puedo transcribir a mi tesis como performance?

IZ- Sí, eso sería en performance, sí.

PLL- Vale. ¿Alguna más?

IZ- Es que de esas hay bastantes, de esas...

Yo le llamo a esas como son más así, lo llamo ejercicio. No le doy como las... Pero sí, sí he hecho. Déjame que piense...

Entonces el de los cables y tal y tiene que ver con cinco rollos de cable grandes de esos de 200 metros cada uno. Y meterme todos los cables por el cuerpo y a ver qué pasa.

PLL- ¿Enrollarte con el cable o vas metiendo?

IZ- Voy desenrollándolos y pongo... Tengo unas medias. Pero bueno, eso son unas... Como... En realidad son performance también.

PLL- ¿Qué es lo que haces? Ir cogiendo el cable e ir poniéndotelo.

IZ- Con unas medias de color carne y entonces tú vas metiéndote el cable dentro. Vas quitando el cable y vas metiendo todo por dentro.

PLL- Entre las medias.

IZ- Sí, claro tú te vas, algo así como ciborg, luego se va cayendo. O sea ya no hago nada y parece que hay una transformación. Y yo lo que estoy haciendo es simplemente pues meter cable.

PLL- ¿Título de esa performance?

IZ- No, esa no tiene título. Por ejemplo, ahora esto que hemos hecho en Tabakalera en la inauguración, pero bueno, era una inauguración. También eran cinco ejercicios y entonces uno de los ejercicios es entrar en un espacio durante 30 minutos todo el grupo que éramos seis y estar todo el rato "Oh, qué bonito" y desplazándonos por el espacio. Que en realidad es una apropiación de Tino Seghal con "This is so contemporary, contemporary".

Sí, entonces todo el rato en el espacio "Oh" buscando el espacio así como haciendo unos bailes "Oh, qué grande. Ah, qué contemporáneo". Y uno hace el eco del otro "Contemporáneo, contemporáneo". "Ah, qué reciente". "Uh, qué reciente. Reciente, reciente". Así. "Qué actual" y así todo el rato. Y la otra que hemos hecho era todo el espacio de Tabakalera besarlo, estar besando el espacio. ¿Ves? para mí son cosas coreográficas.

Eran cinco ejercicios, no el primer ejercicio era... Pero claro eso era una apertura pero eran performances en realidad. Estábamos los seis, que usábamos albornoces blancos, que eran unos vestidos muy raros como de blanco así como del tenis.

PLL- Sí, pero la que lleva esas cinco otras personas eres tú.

IZ- Sí, soy yo, si las ideas son mías. Algunos que han currado conmigo, es gente que conozco. Y entonces estamos en la entrada de Tabakalera así haciendo como de estatuas callejeras que no nos movemos hasta que nos echan dinero. Entonces claro pasaban las abuelitas por ahí. Que les tengo que echar, pues ya os han pagado. Y hasta que no les echaban dinero no nos movíamos. Y cuando nos movíamos hacíamos tipo el marciano que es una apropiación de una pieza de Xavier Leguard, diciendo de manera

distorsionadas Ongi Etorri. Entonces primer gesto, siempre trabajo de una manera bastante tautológica, o sea obvia. Qué se hace al principio, dar bienvenida. Pues un gesto para dar la bienvenida. Seguido era este en otro espacio grande que tienen allí

PLL- ¿Cuánto tiempo cada una?

IZ- Esta tenía ciclos de 40 minutos.

Seguido de eso, el tercer ejercicio era besar toda la escalera otros 40 minutos. Ir besando las paredes y la barandilla.

PLL- ¿Paredes y barandillas, escalones, no?

IZ- No, escalones no porque había muchísima gente. Y aparte del escalón, daba una cosa así, y de repente era otra lectura que...Paredes y barandilla. Luego arriba hacíamos que es otra apropiación de una pieza de Trisha Brown, que es Spanish Dance.

En esta pieza que hay una fila de seis mujeres que van diciendo "La, la" con una canción de Bob Dylan.

Lo que pasa es que nosotros, llevábamos unos micros y unos amplis cada uno. Entonces, nosotros no ponemos la música. La tarareamos, y vamos diciendo todo el rato "mar, salitre, mar, salitre, almeja, sombrilla, mar, salitre", hacemos ahí como una cosa así y tal.

Y el quinto ejercicio es tumbados en el suelo, en la parte de la terraza en la parte de arriba. Tumbados en el suelo. Todo tiene que ver con la idea de Donosti balneario, como si fueran unos ejercicios de respiración. Forzando mucho la respiración y vamos hinchando unos globos enormes, tumbaos en el suelo. Se deshinchán los globos y ya ahí nos ponemos de pie, haciendo una cosita, y soltamos los globos.

PLL- Vale, esas son las cinco piezas, los cinco ejercicios.

IZ- Esos son los cinco ejercicios, que hemos hecho ahora.

PLL- Eso es en la Tabakalera de San Sebastián.

IZ- La que se acaba de inaugurar en Donosti. Eso ha sido hace dos semana.

El 11 de septiembre. Es que esa fue la inauguración y fueron 10. 000 personas. O sea que aquello en realidad no lo vio nadie. Yo le llamo ejercicio, pero bueno, tienen esta cosa duracional, en tiempo presente.

PLL- ¿Dónde trabajas y preparas tus acciones? ¿en Azala?

IZ- En Azala, sí. Mucho aquí, en Azala, sí.

PLL- Tus acciones como te oigo que trabajas con más gente. ¿Están más referidas al happening o a la performance o...?

IZ- No. No...

PLL- No quieres al público para nada.

IZ- No lo quiero necesariamente. Es una cosa que me interesa pero yo no sé...

No, no es una cosa con la que lidio ni tampoco...aunque me interesan. No lo hago porque no me interesen, no ha sido mi lenguaje y todavía no me encuentro cómoda en esos sitios. Pero tampoco soy site específico, o sea, las cosas que son como específicas para un lugar.

Son performances abiertas. Siempre tienes que actualizarlas, pero vamos, no es esta cosa, por ejemplo como ahora que en la Tabakalera en la inauguración estaban Nilo Gallego que él es performer, viene de la música y él sí que trabaja para el lugar. O sea que la cosa solo puede ocurrir, luego tiene patrones siempre, y lo repite. Pero bueno, muchas de las cosas solo ocurren en ese sitio.

Lo que yo actualizo son los gestos. Si me llaman para no sé quién, pienso, a ver qué novela voy a leer. Esas cosas sí, pero no a nivel de edificios, ni de temática, ni de contenidos, nunca he trabajado en eso.

PLL- ¿Planificación o azar?, ¿más planificación que azar?

IZ- Yo planifico, pero no cierro, hay muchas cosas que necesito de salvajería. Sí, que ensayo. Ensayo el entorno.

Siempre hay, en esas que te he dicho siempre hay una cosa de que no sabes que ocurre ahí...

PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original? ¿Con dibujos previos...? ¿Cómo haces?

IZ- Va mucho en la cabeza. Sí, va mucho en la cabeza. O sea, es como un enunciado. O sea, trabajo de una manera bastante simple, con enunciados iniciales muy simples.

Pues eso, trabajo: yo tengo 50€. Venga, resignificar el dinero que yo le llamo. Resignificar el dinero, no me como mucho... No soy compleja, resignificar el dinero. Venga, un billete de 50€. No hay razones de por qué, pero tampoco son complejas. No es ni 100, que sería rica, ni 10 que sería pobre. Pues un medio, 50, porque no es a lo que le estoy dando valor. Y entonces es: "Pues venga, ¿cómo es que puedo hacer?". Pues ¿cómo hacerle bailar, que es de donde yo vengo?", y voy a un primer gesto que es bailar con él.

Y de ahí hago como rápidamente primeros gestos pero enseguida se acciona con el cuerpo, el dibujar y el escribir viene siempre a posteriori.

Viene después, mucho después y, viene casi como descanso, como un manto. No lo utilizo como trabajo.

PLL- Si hubiera que generar una tipología de performance en relación a lo que haces tú, ¿cómo la denominarías?

IZ- Yo los llamo ejercicios. Le pongo este nombre absurdo pero que, quien me conoce sabe lo que quiero decir, que es "idoiadas", que tiene que ver con esa especie salvaje de de primer pensamiento y atreverme a hacerlo. Y luego hay veces que elaboro procesos más complejos. Entonces son idoiadas. No lo sé, mira, a mí me gusta esta idea de que las cosas sean practicables, que las pueda hacer. Aunque por un lado es contrario en contraposición a que diga idoiada porque idoiada parece como que es Idoia, solamente Idoia puede producirlas, que sí. Pero, si luego hago como un trabajo de... Si luego proceso la cosa, le quita la idoiada, o sea, le quito como que sea mío propio. La cosa de

que sea practicable, o sea, casi como si yo me pusiera a hacer cosas que las puedas hacer tú: "Venga, hazlo tú".

PLL- ¿Qué características tienen tus performances que casi siempre se repiten?

IZ- Pues no sabría decírtelo...

PLL- ¿Documentas tus acciones?

IZ- No documento nada, en ese caso por ejemplo sí que no vengo nada a las artes visuales, y esta cosa de que no documenta porque luego el registro nada, nada.

Debería hacerlo. O sea no lo hago ni por un a posicionamiento ni nada, es por puro desapego total.

PLL- ¿Crees que tratas un tipo de problemática en tus acciones?

IZ- Hombre, por ejemplo... Sí, sí que trato problemáticas. No podría decir una sola, pero sí que trato...

PLL- Pero problemática social, política, ¿Qué tipo de problemáticas?

IZ- No, no solamente social o... sí, social o político. Pero, por ejemplo, pues en esta de la pared, ¿no? Pues que es esta pregunta, ¿no? ¿Qué miras cuando miras algo? ¿No? ¿Qué...? ¿Cómo construir...? ¿Qué estamos...? ¿Qué miramos cuando miramos algo? Las de la lectura, pues, un poco lo mismo ¿no? Estoy cuestionado la posibilidad o imposibilidad del unísono, de ir a la vez y hacer cosas diferentes, qué mantra se crea ahí. Generalmente cuestiono como imposibilidades de que la imagen sea una sola. Imposibilidad de que la voz sea una sola.

Como creo que hay una cosa general que es la imposibilidad de una cosa única. De la unicidad, ¿no? Pero bueno, pero sí hay preguntas. Son sociales o políticas, sí, son ideológicas. Sí. Sí, que están.

PLL- ¿Antecedentes en tu obra?

IZ- Muchos.

Claro, ahí ya como artista. Porque por ejemplo hay una que siempre está presente, pero sin embargo a nivel de crecimientos artísticos es la que no es nada afín, que es una compañía de danza Mal pelo que hay en Barcelona. Que yo estoy en espacio de creación también. De ellos, está siempre presente su relación vida, arte, su compromiso con la ética de trabajo, ahora justo lo que es artística o estilísticamente, no...

Esta es fuerte, es una referencia fuerte. Sí, me influye en una manera de hacer un proyecto de estos, como Azala, que tiene que ver con generar condiciones para otras personas, la comunidad, en ese sentido. A mí como toda la línea siempre me han gustado los situacionistas, los dadaistas, incluso siendo bailarina ha sido una cosa que siempre me ha excitado. También los conceptualismos. De una manera nada estudiosa. De una manera muy intuitiva. Esas cosas que ves y te da. Un día yo hubiera hecho este juego así tonto, ¿no? Ahora, luego al mismo tiempo cualquier cosa que puedes estar haciendo ahora mismo, pues, por ejemplo, está la generación más joven June, pues, me apasiona también. ¿Me influyen? Pues, seguramente sí, también acaban

influyéndome. Sí, seguramente. Me influye, sí. Soy influenciable. Ahora, no me apropio. Son referentes que me acompañan.

PLL- ¿Sabes algo de cómo ha empezado la performance en el País Vasco o no?

IZ- Pues no sé mucho. No sé, hombre, ahí pues está ahí no, Esther Ferrer todo...

PLL- ¿Cómo consideras que funciona el mundo del arte de acción en Euskadi? ¿Qué es lo que está pasando?

IZ- Pues, eso no lo sé. Lo que pasa que también como el mundo de las artes sueles entenderlo como sistema y tal lo conozco más ahora. No tengo como comparación con el que era antes.

Y a mí lo que me pasa es que la comparativa la hago de las artes con la danza. O sea, esa es la comparación que hago.

Imagina con la danza las artes visuales están mucho más desarrolladas a nivel conceptual.

De lo que se está haciendo en las artes visuales a lo que se está haciendo en danza sí, creo que el nivel en general artístico es superior. El nivel discursivo, el nivel de las preguntas que están haciendo sí es superior.

Para mí sí. Superior en el sentido de más rico, más amplio. En las artes visuales es verdad, pero eso ya te habrán dicho también, que estos años ha habido como esta deriva, pues, hacia la mediación social... O sea, de un grupo que se había hecho en las generaciones anteriores que estuvo más con lo relacional, la estética relacional y tal y ahora es un momento en el que hay mucha gente trabajando en ese lugar de la mediación cultural, en lo relacional, en producir...

PLL- No te entiendo lo que me quieres decir.

IZ- Sí, pues trabajando ya no tan indicios dentro del sistema del arte. O sea dentro del museo, de la exposición y tal. Sino pues produciendo proyectos que tienen más que ver con la ciudadanía o con la...son gente que vienen del arte, que han tenido pues un interés más en la ética relacional, desde ahí. Y yo eso creo que también se puede notar. O sea es una generación que estudio en la facultad con esos intereses, así como una generación anterior igual era más escultura, trabajo de taller y tal. Ahora ahí estaba... O sea, yo veo más diversidad en ese sentido.

PLL- ¿Qué has visto desde performance del País Vasco que conoces del Vizcaya?

IZ- ¿De Vizcaya? Claro que no sé quién de ellos se sitúan como performers. O sea conozco a Itzia Okariz que sí que ella es performer, Sergio Prego y esos yo no sé cómo se sitúan.

Pues a Sergio lo conozco un poco menos pero sigo su trabajo porque me interesa, Ramón Churruca he visto cosas tuyas...

PLL- ¿Conoces a alguien de Álava?

IZ- ¿De Álava? Hombre, los Rodríguez, Nacho y Fito.

PLL- Ahora, refiriéndonos al Espacio Azala, cuéntame cómo, por qué, qué es lo que ocurre para que esto tenga que existir.

IZ- Pues Azala es... Yo trabajé con Mal Pelo, pues no sé, desde el 90 los conozco, que era en un momento en el que yo, era mi primera experiencia profesional. Yo tenía veintipocos años entonces. En un momento vital en que es importante. El momento vital en que vives las cosas a esa edad y te cambia todo y empiezas un momento ahí como una epifanía. Y a mí me ocurre ese momento con ellos y en el momento que ellos inician un proyecto como L'animal a l'esquena, que es una especie de residencias también en el campo y tal.

PLL- ¿Eso dónde es?

IZ- En Girona. Y entonces eso, pues me marcó. Y en los principios de aquello me marcó pues que luego yo vuelvo a Euskal Herria por cuestiones de amor y porque mi compañero se vuelve. Vuelvo a Euskal Herria a finales de los 90.

Además vuelvo a Vitoria. Entonces, era un momento en el que no había nada o, si había, yo no tenía acceso, no era fácil el acceso a ello y, al mismo tiempo, era un momento en que era fácil organizar cosas. O sea, no había nada y entonces, tú empiezas a organizar cosas. Yo ya desde muy jovencita estaba organizando cosas que son las que yo quería ver. Si no va la montaña a Mahoma... Y también, después de haber tenido una experiencia fuera, o sea que me era fácil ya conocer artistas y traerlos, porque ya empiezas a tener como una red fuera. Y entonces ya, desde que yo me vuelvo aquí a Euskal Herria, que yo siempre he tenido como esta especie de perspectiva o de futurología, yo ya veo que lo que es el trabajo de producción, o sea de producir piezas de teatro, de danza, que las condiciones... Y vivir de ello, que las condiciones ni estaban, ni iban a estar. De hecho ni están ni van a estar.

PLL- Vamos a pensar que sí (risas).

IZ- Que está mejor, si no te digo que no, pero yo ya intuía eso. Si yo había venido de fuera, me había venido de Holanda, de tal y de Barcelona de trabajar con Mal pelo. Pues, en aquella época casi de lo más que se podía hacer dentro del Estado y aquí hacer era una compañía y tal. Punto uno: intuía que no guay y dos es que yo venía de ahí del mundo de la compañía. Tampoco sé si eso me interesaba. Mantener una estructura, subvención cada año, produce cada año. Y a mí al principio vi que no me interesaba y sin embargo me interesaba seguir perteneciendo y produciendo lo que fuera del mundo del arte y en aquel momento más en el mundo de la danza y la coreografía. Y entonces, ya esa idea de un espacio estaba en mí hacía mucho tiempo, casi desde que yo vuelvo. La posibilidad de un espacio en el que tienes más posibilidades de invitar a gente. O sea, de traer aquí a Azala donde pasan cosas de mucho nivel. O sea, de... Aquí en este pueblucho porque vienen de fuera de estar en relación con cosas de nivel, traerlas aquí, poder ir generando participar en una comunidad de aquí, una comunidad de artistas, también, una comunidad de no artistas también, pero bueno. Y luego al mismo tiempo no dejaba de tener también una idea estratégica en el sentido de... Ah, también lo que quería decir, que ese lugar a mí desde muy de los inicios de experimentación, es el lugar al que yo más pertenezco... O sea, el que más me interesa, más pertenezco y más no sé, más talento tengo. O sea, que luego puedo hacer las luces y tal pues, tengo menos talento para eso. Entonces, la parte más experimental y tal, que es desde donde yo más vengo, la danza ... Y me parecía que un espacio de estas características era una posibilidad de poner eso en valor, de yo situarme. Me hice a través de subvenciones o lo que sea. Y también una manera estratégica de que claro tú invitas aquí a gente y luego la gente te invita a ti. O sea que me era más fácil hacer eso que no tener que

vender mi trabajo a un festival o a tal. Y eso iba a ir produciendo una red. Porque yo lo había visto que en el L'animal a l'esquina les estaba pasando. Y entonces era como... si me quedo aquí hay que producir algo ambicioso. Pero no ambicioso en el sentido de hacerte una compañía y tal, sino ambicioso en el sentido de que algo ocurra.

PLL- ¿Cuánto tiempo lleváis aquí?

IZ- Llevo desde 2008, ocho años. Pero bueno, la idea viene de antes. Y yo ya desde los dos miles que vuelvo estamos organizando con la asociación muchas cosas en Vitoria. Entonces esto me permite estar aquí en pueblo muy aislada. Relacionarme con Vitoria que está haciendo unas cosas más difíciles aunque con ella tenemos una relación. Estar muy en relación con Bilbao y luego estar en relación o con Portugal o con Líbano.

PLL- Y antes de que estuvieras tú, ¿había algo similar? Alguien que creaba espacios o...

IZ- De esta manera así en el medio rural, aislado, con esta infraestructura, o sea, este resort no. Y de manera privada. De manera privada no. O sea, a nivel del Estado yo diría que L'animal a l'esquina. Y ya de manera, o sea, privada, pública que recibimos subvención, pero bueno, la gestión y el proyecto es privado. Es verdad que en los dos miles y finales de los 90 es el inicio de las fábricas de creación, Hangar y tal, ¿no?

Después de Hangar ha habido varias, La fábrica, ahí. Entonces ahí, sí había más experiencias. Así de esas características no. De esas características ninguna. Ahora ya aquí ha habido ideas de, por ejemplo, el mismo programa Mugatxoan, Ion Munduate y Blanca Calvo, que hacían residencias largas en Arteleku. Como hacían referencia a ese nivel, se estaban dando cosas de otra manera y luego cuando nos iniciamos también empieza Bilbao Bulegoa, que es un espacio.

Se han activado varias pero por ejemplo con Bulegoa es un proyecto con el que hay bastante afinidad, porque somos amigas además.

También están ahí. También ellos tienen como un abanico muy amplio. Dicen cosas más que a nivel de contenidos. Como música. O sea, no es tanto disciplina en ese sentido. Entonces, cuando nosotros iniciamos Azala ya en el 2008 aunque la idea viene de antes, no se da de una manera aislada. Es... No hay otro espacio de estas características así. Hay otros espacios similares. Privados no. Ahora, otros espacios que acompañan o que de alguna pueden complementarse o pueden dialogar con este sí. No surge de manera aislada.

Azala vive de subvenciones, recibimos fábricas de creación, que no es suficiente, entonces ahí estamos. Vive de unas subvenciones muy justas, muy justas, muy justas, muy justas. Y luego viven... Hay una parte que nosotros alquilamos también. Tenemos empresa de turismo, nosotros alquilamos sobre todo a grupos de yoga. O sea, formaciones y eso hace una parte ahí de ingresos y hay una autofinanciación. Y luego, pues, Juan tiene su curro. O sea, vive de un nivel de esfuerzo. O sea, de trabajo, de esfuerzo grande.

Para hacer esto también. Ahora mismo es fábricas de creación porque diputación... y bueno, con Artium tenemos un programa, pues, que el dinero se va para el programa. Pero bueno, que también nos ha sido... Todos estos años nos ha sido de ayuda. Una ayuda de poder hacer cosas con más visibilidad porque muchas cosas de las que se hacen aquí no tienen mucha visibilidad hacia fuera, aunque es uno de los objetivos.

Hay algo que es ideológico en relación a eso. Porque bueno, creo que los artistas a veces y en un espacio tiene que ver con eso digamos, un espacio de deportes ya de alto rendimiento que no tienes que dar muchas cuentas hacia fuera. Y también ahora mismo estamos despojados un poco de eso, estamos todo el rato produciendo hacia afuera. Entonces tiene que ver con eso. Es verdad, que por otro lado, hay que cumplir con unas devoluciones que hay que hacer. Entonces por ejemplo está el programa con Artium, aparte de que a mí me interesa vincularme más con Vitoria, nos sirve porque nos da la posibilidad de hacer algo con más visibilidad. O sea es un espacio de referencia, de cosas que están ocurriendo aquí, ahora hacia afuera no tiene mucha visibilidad.

4.2.5. Alejandra Bueno.

Entrevista por escrito vía mail, 14 de noviembre de 2013.

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

Patricia López Landabaso- ¿Tu definición de performance?

Alejandra Bueno- La performance es una máxima expresión de un sentimiento o una idea, al igual que el arte, pero los medios con los que esta se realiza, tanto en el proceso como en la finalización, son el cuerpo, en principal medida. Con la llegada de las nuevas tecnologías, esto evoluciona, ya que se adaptan muy bien al concepto de performance y son fácilmente integrables. Como todo en la vida está en constante cambio y evolución. Es la era de la globalización. Arte es vida y es así como vivo. Mi idea de la performance se podría definir como una escenificación de una idea, en la que juega un papel muy importante el azar y la improvisación. *"Has de tratar al cuerpo, no como quien vive con él, que es necesidad, ni como quien vive por él, que es delito, sino como quien no puede vivir sin él"* Francisco de Quevedo.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

AB- La motivación de expresarme mediante mi cuerpo fue la que me llevó a hacer performance, me gustan todos los campos del arte, pero esta forma de arte es con la que mejor me expreso y con la que mejor me lo paso, porque si no hay diversión el trabajo no está completo, debe de haber una relación reciproca en las acciones, aquello que dicen que el trabajo dignifica, pues algo así, y yo creo que somos afortunados los que nos dedicamos al arte porque realmente disfrutamos y hacemos lo que queremos. Me parece uno de los puntos clave en el arte.

PLL- -¿A raíz de qué comienzas con la performance?

AB- Comencé dentro de la facultad con la única asignatura que se enmarca bajo el nombre de performance, Acción Ambiente y participación, en ella me adentré en las teorías de la performance y comencé a explorar a los artistas y mi papel como performer. Aunque discrepaba mucho con la idea de performance de esa clase, continué por ese camino porque me aportaba confianza en mi trabajo. En torno a que pretendo comunicar, suelen ser temas reivindicativos tirando al campo rebelde y subversivo desde el humor sin llegar a ser violentos, pero intentando que el público se empaticice lo más posible. La

mayoría de los temas tratados han girado en torno a las relaciones del ser humano con su entorno actual, problemas como el consumo, la identidad, la violencia de género femenino. O temas más personales como el espacio vital, problemas personales, o el deseo del hombre de poder o de importancia ante la sociedad. Siempre he tenido una idea que comunicar, me parece más sencillo proponerme eso que proponerte no expresar nada, lo que se le puede llamar una acción absurda, a la cual me siento muy a fin en estos momentos. ¿Siempre hay que expresar algo? Yo creo que no, se pueden realizar acciones que no tenían ningún fin como los japoneses Mai Yamashita (1976) y Naoto Kobayashi (1974). Emprenden a solas proyectos algo absurdos, simples ocurrencias de un sutil humor que graban en vídeo. Como en *Infinity* (2006) cuando decidieron comprobar eso de que "se hace camino al andar" y caminaron horas y horas durante cinco días hollando el césped hasta crear un sendero con la forma del símbolo del infinito.

PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?

Las acciones que usted realizó, ¿dependían del momento histórico en el que se encontraba?

¿Cuál es su trayectoria personal dentro de las acciones?

Necesito saber cómo comenzó, por qué, para qué.

¿Dónde trabaja y prepara sus acciones?

Si sus acciones están más referidas al happening, al body art, a la performance, ¿dónde lo clasificaría usted?

AB- La primera acción que realicé surgió en la facultad, un simple trabajo de fotografía que consistía en realizar una foto y dársela a alguien en un sobre cerrado y el posteriormente la revelaría. Una foto para alguien desconocido, me parecía una idea genial y yo me encontraba en una etapa muy amorosa de mi vida todo me parecía que tenía que girar en torno al amor. Me planté a las once en la facultad, recolecte el mayor número de gente posible diciéndoles que les quería hacer una foto a todos juntos pero sin más explicaciones. Los coloqué en una campa verde con bastante desnivel, les agrupe a todos bien juntitos de forma que la silueta del conjunto tenía forma de corazón y clic, les hice la foto, nunca más supieron más de esa acción, fue secreta, solo la persona que recibió la foto y yo tenemos el recuerdo físico de aquel día. Me di cuenta que me gustaba trabajar con la gente, e involucrarles en mis trabajos, me parece tan intenso! Seguí trabajando en muchos proyectos, en algunos el espectador era pasivo y en otros activo, he realizado colaboraciones, pero no concibo la idea de colaborar con mucha gente como mucho dos y han de ser muy cercanas y que te identifiques con ellas, la performance es algo muy personal, sale de las entrañas y es muy difícil que varias personas sepan cómo expresar lo mismo de una manera acorde, o que sientan lo mismo. La tercera performance que hice y una de las más importantes para mí, trata sobre una dolencia personal, en esta colaboró un músico, Jaques Burtin, casi no le conocía, pero fue tan mágica la compenetración que tuvimos, yo en mis movimientos y él en sus notas musicales que me dejó muy impresionada. Se trataba de un ritual con sal. "La dualidad de la sal" (2008), hice una gira con esta performance, primero en la sala de exposiciones de la Upv, después en Baracaldo y Durango. Con motivo de esta misma gira realice junto a Inés Bemejo otra acción llamada "Estatuas de sal", es evidente que el tema de la exposición era en torno a la sal. Normalmente busco alguna idea relacionada con el contexto de la exposición o del lugar, lógico ¿no?.

Hasta el año pasado todas las performances habían sido realizadas en Vizcaya, pero la Sala Amarica me otorgó una beca de intercambio a Alemania, y allí realice mi primera acción fuera de mi antiguo entorno. “Exchange” (2010), trata sobre la cultura autóctona de los territorios, y a su vez de la identidad de las personas, consistió en dos visitas semanales al mercado de un pueblo llamado Freising, en Babaria, durante mes y medio. Llevé 35 kilos de patata alavesa y conseguí un puesto en el mercado, allí hablaba con los autóctonos y les explicaba mi proyecto que era el de intercambiar mis patatas por lo que ellos consideraran propio de su cultura. La experiencia fue muy grata, hice una recolección muy interesante de productos bábaros desde el típico brezel hasta una roca del río Izar. Tras este viaje a Alemania he realizado performances en Vitoria, Gijón, Palermo y Marsella.

PLL- ¿Cuántas acciones ha realizado a lo largo de su trayectoria?

AB- A lo largo de mi trayectoria habré realizado 20 acciones aproximadamente, en las que he notado una evolución desde un ámbito más introspectivo a todo lo contrario, ya no quiero hablar sobre mí, me interesan más los demás.

Alejandra comienza a contestar de manera desordenada a todas las preguntas que aparecen en el cuestionario. Se ofrecen aquí sus escritos sin marcar las preguntas previamente.

He pasado de hacer públicos mis sentimientos a publicar los sentimientos de los demás. Como en la realizada en Ikas art 2011, “radio alegría”, mediante un transmisor de radio en el que pinchas la frecuencia que quieras en 2 km a la redonda aproximadamente. Retransmití emociones, ideas, citas... que me habían enviado vía internet todo tipo de personas a las que les explique mi trabajo. Un minuto para contar lo que quieras en la radio que quieras. Aquí se puede ver una de las evoluciones en mi trabajo, la entrada de las nuevas tecnologías, en un primer momento mi único instrumento era el cuerpo, luego se le fueron sumando cámaras fotográficas, “Ale” 2010 Galería Windsor, hasta hoy en día que experimento con dispositivos electrónicos más actuales. Como programas de programación, VVVV, Pure Data, sistemas en los que el programa permite la interacción de dispositivos electrónico con el cuerpo mediante sensores, “EhimeDaruma” Art futura 2011, instalación creada por Patxi Araujo y Jaime de los Rios. Trabajo mucho la videocreación por medio de la performance es una manera de hacer performance yo sola y para mí, de una manera más íntima quedando registrada en video. Básicamente la puesta en escena es mi cuerpo frente a la cámara, en un lugar determinado y con una duración indeterminada.

Esto se puede considerar como el registro de la performance y no una videocreación, para mí son las dos cosas. Todavía no tengo claro mi posicionamiento en torno a los registros de las acciones, no los considero objeto de arte, son la documentación de una obra de arte, pero los considero aptos para estar en una exposición aunque no sean la obra en sí. No tienen la misma fuerza que la acción en sí, por ello me parece muy interesante la performance es algo único e irrepetible y quien lo viva contigo es afortunado de asistir a un evento que forma parte de una gran historia.

Para mí los grandes performers han sido entidades como, Vito acconci, Chris Burden, Jas Van Ader o mujeres como Pippiloti Rist, Yoko Ono o Marina Abramovic. Las primeras performances que me llegaron a marcar surgen en el marco del dadaísmo, por aquel entonces eran más happenings que acciones individuales o otras dentro del movimiento Fluxus (*Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional*, George Maciunas). Entre los que puedo citar a Nam June Paik o Jonh Cage, artistas relacionados más con el video y la instalación pero que no dejan de tener sus tendencias performáticas.

la mente de un artista está trabajando todo el rato o por lo menos a lo que a mí se refiere, me muevo en entornos artísticos casi a diario, leo y veo arte, por lo que es imposible que no vengan a la cabeza nuevas ideas para nuevos trabajos. Por lo general primero viene la idea de la acción, el tipo de acción que puede ser y como me gustaría hacerla, acompañada de su tema. Pero esto es solo el primer boceto, ahora viene el proceso de investigación, de qué es exactamente, qué es lo que quiero contar y cómo, centrar claramente la idea y el por qué, las conexiones que tiene esta conmigo y las vías de trabajo que puede tener. Pienso en cómo puede ser recibida por el público, qué tipo de público va a haber y cuanto. A veces consta de un proceso de semanas y en otras ocasiones de días, pero casi siempre está en constante cambio porque no puedo parar de pensar, está sujeta al cambio hasta el momento de su realización que es donde interviene todos los elementos ajenos que harán que completen la obra, y es por esto por lo que nunca tienes la idea clara de cómo va a ser porque siempre te faltan elementos.

El arte..., cada día lo comprendo menos, me cuesta ver escultura sobre todo y siempre me ha gustado más que la pintura, soy hija de un arquitecto y eso se nota, pero por ejemplo me cuesta entender la idea tan tradicional de escultura vasca, o oteiciana. Hay cosas que me parecen sublimes y otras simplemente objetos unos más estéticos que otros. ¿Qué opino del arte?, me encanta, me parece un complemento del ser humano, y me encanta que evolucione y que se adapte a las situaciones, guerras, desastres naturales, crisis, tiempos de bonanza..., sirve para transmitir la situación de cada momento y no de una manera doctrinal como con la escritura, sino mediante un proceso más visceral y creativo donde cada artista pone un pedacito de él en cada obra. Espectacular.

Adoro la intervención del público, me parece mágico y puede ser tan sorprendente que llega hasta a excitarte. El público lo es todo, solo necesitas que a una persona le guste para que lo puedan considerar arte. Y el público que sea activo y receptivo es un elemento que aporta mucho a una obra de arte, ya no posee una personalidad sino que posee muchas, es apropiarse de la identidad de la gente. Y realmente les estas usando, muchas veces aunque no quieran o aunque no lo sepan, somos seres sociales, ¿verdad? Pues necesitamos la interacción con otros...

Realmente no tengo muchas referencias de cómo empezó la performance en el País Vasco, no sé si de verdad ha llegado a existir este movimiento o quizás no haya sido reconocido. Supongo que una de las pioneras pueda ser Esther Ferrer. Indagando en documentos de esta artista, me topo con esto "*Ferrer considera que la performance ha cambiado bastante desde sus comienzos en la década de los 60, tanto por parte del artista que la representa como por el espectador que la ve. Al principio teníamos la obsesión por alejarnos lo más posible del teatro y, sin embargo, creo que al final la performance ha acabado por influir mucho en los actores teatrales. Creo que es una disciplina que puede ayudar a entender la idea de lo que es arte y de lo que no lo es. No creo que sirva para cambiar el mundo, pero el artista sí que puede ayudar a la transmisión de ciertas ideas*", indica Ferrer." Y ya no se a que viene esto, creo que solo es una excusa para explicar que no tengo ni idea de cuando comenzó la performance en Euskadi. Realmente mis referentes siempre han sido personajes bastante conocidos como Vito Aconcci, Rebeca Horn o Joseph Beuys. Creo que en nuestro territorio es algo que se está formando ahora mismo y no con mucha intensidad, pues somos cuatro quienes se emocionaron con la idea durante los años de la facultad, pero somos dos los que continuamos recurriendo a esta vía como medio de expresión. He visto muchas performances de alumnos durante mis años en Bilbao, la mayoría de ellas pobres y sin contenido pero destacaría la obra de Inés Bermejo, Esther Estévez y Laura Diez, pues el resto se queda en anécdota, y es que para mí, mis referentes son la gente que me rodea, personas como yo y que forman parte de la actualidad. Como colectivo reconocido podría nombrar Lefthandrotation, los cuales trabajan el arte de acción (absurda) y la intervención en el entorno urbano. U otros artistas que he conocido en otras exposiciones y me han llamado la atención como, Marieta Campos y Ana García Pineda cuya obra es mas grafica pero el proceso es totalmente performático. Estos dos últimos no pertenecen al País Vasco pero forman parte de mis referentes. También destacaría el colectivo "Sleepwalk" con orígenes teatrales pero clara

tendencia performática, se centran en piezas de poca complejidad de desarrollo, cosas realmente sencillas en las que lo que más importa es el cuerpo sin tener que escenificar difíciles situaciones, usa más la narración estática. En mi opinión este es el colectivo más activo en Euskadi y en el extranjero, se trata de una pareja vitoriana, Iara Solano y Sam quien hace las veces de técnico y artista a la vez. Lo que creo es que la performance está todavía por explotar y desarrollar un poco más, faltan artistas que realmente se enfoquen y centren en ella. Otro hándicap es el hecho de que hasta hace bien poco no era reconocida, por lo que resultaba difícil encontrar documentos sobre estas, pero ahora cada vez es más común ver en los museos piezas performáticas, bien sea registradas en fotografía, video o el simple residuo de la acción.

No tengo ningún interés en que mi obra sea efímera si no lo necesita, se trata de una característica que aporta un matiz poético a la obra muy potente que me gusta pero ahora mismo con las tecnologías me surge la necesidad de grabarlo y registrarlo pues en parte creo que mi obra al no ser tan conocida se perdería. Pero en un futuro si alcanzo un nivel de reconocimiento más alto en el que una de mis performances pudiera ser vista por mas gente, seguro que me planteo el hecho de no grabarla y dejarla como una acción en el tiempo que ya pasó con registro en la memoria. Pues hasta ahora la mayoría de ellas han sido grabadas y en ocasiones las he repetido dos o tres veces a lo máximo con algún cambio, pero poco a poco voy perdiendo el deseo de registrar las obras pues me parece que debe ser un acto más único que aun siendo accesible para todo el mundo solo unos pocos son los interesados y me gustaría darles la exclusividad de ser los “afortunados” de ser los únicos que la han visto.

4.3. Conversaciones sobre Performances con artistas de Guipúzcoa.

4.3.1. Itziar Okariz.

Entrevista realizada por Skype, el 23 de septiembre de 2015.

Duración de la entrevista: 1 hora 25 minutos.

Es importante que contestes a las preguntas pensando sólo en tu obra o en las obras en las que has participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

PLL- Lo primero que necesito es tu definición de performance.

IO- No tengo una definición de performance. Tengo una aproximación a lo que entiendo por performance como campo de conocimiento o de reflexión, digamos. No sé. He dicho tantas cosas acerca de la performance. Entonces, no te puedo... Te puedo contar cosas. Mira ¿sabes una cosa? ¿Has leído el blog que yo publiqué sobre performances?

Vamos a hacer una cosa. Te lo voy a mandar. Voy a mandarte unos textos, porque es que me puedo repetir diciéndote todo esto.

PLL- Vale, perfecto.

IO- Mira, podemos ir hablando, Esta semana estoy aquí. Me puedes llamar y hablamos de todo lo que quieras, porque, o sea, me puedo repetir ¿eh?, pero... creo que es mejor que simplemente lo tengas ya escrito y, entonces, a partir de lo que leas me vas preguntando. Sólo son cuatro textos, son entretenidos, además. Son antiguos y hay muchas cosas que podré haber cambiado o algo así. Te lo voy a mandar ahora mismo. Pero bueno si quieres, en relación a eso seguimos hablando.

Lo que pasa es que la definición es una cosa muy difícil de hablar. Te puedo explicar, como al principio yo no utilizaba la palabra performance, justamente por su relación con las artes escénicas,... entonces... que la primera vez que utilicé la palabra performance fue cuando me propusieron hacer una performance en el Guggenheim para el décimo aniversario. Queríamos una exposición allí y entonces me propusieron hacer una performance que era otra, era la del Irrintzi, y entonces yo me di cuenta de que yo no llamaba performance a lo que hacía porque no me gustaba la palabra por lo que implica de representación, no porque no entendiera que una acción no implica la representación ni nada por el estilo. Entonces, entendí que aquella vez iba a tener un público convocado y que eso hacía que yo pudiera llamar a lo que hacía performance. Eso es lo que yo entendí.

PLL- ¿Hasta la exposición del Guggenheim, esto no ocurrió?

IO- Nunca tuve yo un público convocado, no. Es la primera vez que lo tuve y entonces lo que hice fue trabajar con lo que tenía y entendí que podía trabajar con público, y como tal tenía que... o sea, empecé a pensar justamente qué era lo que yo estaba haciendo ¿no?, y lo que hice fue el aplauso. Fue el aplauso, que fue muy bonito. Bueno, en un sentido... pero que para mi era simplemente como cambiar un signo con el Irrintzi, con lo de mear... o sea, como signos que podía modificar, como ligeramente desplazar de manera que el propio signo evolucionaba, o se modificaba, o sobre todo mostraba qué es lo que era. De alguna manera, cómo funcionaba como tal. Hice lo mismo, o sea, utilicé el signo que tenían ellos, como público, que podían tener, que les correspondía y lo utilicé, me lo apropié, y lo que sucedió fue que me lo devolvieron en un momento, yo seguí... ¿no? y teníamos como una especie de reflejo ¿no? Al final ellos se callaron y yo seguí aplaudiendo y al final me callé. (Risas) Y volvieron a aplaudir, ¿no? o sea porque siempre nos comportamos como público. Lo que es curioso es que realmente un aplauso es una cosa muy codificada, es decir, ¿cuánto tiempo puedes estar dando palmas para que sea un aplauso? ¿Es decir ¿cuántas veces puedes repetirlo? Porque claro, si lo repites tantas y tantas veces, llega un momento en que ya no es un aplauso. Es otra cosa. Entonces... quiero decir que hay algo en lo que tienes que pensar, como cuál es la naturaleza del signo que estás utilizando, cuál es el ritmo,... Entonces, pues bueno, ... A partir de ahí lo que pasó es que me interesó ese lugar, me interesó el lugar de la performance. Dije ¡ostras, un público! ¿no?. O sea, puedo hacer algo con ello ¿no? O sea, como material, ¿sabes?, como el espacio material que era aquello ¿no? Entonces, es distinto. Después he estado hablando muchas veces sobre la palabra performance y claro... desde la teoría curial, por ejemplo, el concepto viene desde otro sitio. Sobre todo, desde otro campo de conocimiento. Entonces, ... los signos no son cosas estancas, realmente tienen diferentes... Claro, desde allí yo puedo sentirme más cómoda en un sentido. Lo que pasa es que no me parece correcto utilizar como definiciones que se corresponden con otros campos en otros. No es lo mismo. Significan cosas distintas. Entonces,... pues ¡yo qué se! Lo digo todo esto en el blog ¿no? Entonces, para mi... ¿cuál es la definición de... Para mi performance implica público de alguna manera, mientras que una acción puede implicar público o no. Una persona se implica para mi... un público convocado, de alguna forma. Vamos, es una de las posibilidades que tiene. No voy a cerrar la definición, porque realmente...

IO- La performance es un espacio... muy... muy... realmente, un poco...

No sé si tiene un lugar específico, ¿sabes? Se ha ido... de alguna manera se ha ido delimitando...

Si, modificando constantemente. Entonces... pues bueno... no sé. Es, digamos...

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción.

IO- ¿Cómo? Uy, uy. A ver... ¿Cómo se genera...?

PLL- La idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción. En tu caso.

IO- Cualquier... Como cualquier otra... Para mí, en mi caso, como cualquier otra... forma de trabajo. Es decir... Quiero decir que... cómo genero un dibujo o como genero una performance son procesos muy similares. Realmente no difieren en nada.

Salvo en la especificidad de los medios, en el sentido de que una tortilla de patata requiere patatas y huevos y un bizcocho además necesita azúcar y no necesita... y harina, ¿sabes? O sea, dependiendo de los materiales que tengas pues trabajas en una cosa o en otra. Pero el proceso creativo es muy similar. Creo yo, vamos.

PLL- Bueno, yo te hago las preguntas... hay cosas que a lo mejor me las comentas anteriormente, pero te las vuelvo a hacer por si acaso, ¿vale?

IO- Si, no te preocupes, mejor. Si, vamos hablando.

PLL- A raíz de qué comienzas con las performances,... fue exactamente porque te ocurrió esto y decidiste utilizar el término, pero tú ya habías comenzado de alguna forma anteriormente, ¿no?.

IO- Yo, anteriormente,... quiero decir que yo incluso en la Facultad había trabajado en acciones, en sucesos. Claro, si hablamos de arte de acción, es otra cosa, ¿no? Entonces en eso... si estás implicando el tiempo, si estás implicando una acción en el espacio y con más o menos gente y en un espacio que puede ser o no el espacio cualificado del arte, si, o sea, desde la Facultad. Desde cuando me rapé en la Bola del Mundo, en el que tengo unas fotografías, pero la obra no son las fotografías... La obra fue eso... tu cabeza...

PLL- ¿A raíz de qué comienzas con las performances?

IO- Vamos a ver... ¿A raíz de qué empiezo con la performance? Es que ¿sabes lo que pasa?, que no entro en la performance de alguna manera como conscientemente, ¿sabes? Simplemente, yo estoy en la Facultad y ya está. Estoy en la Facultad y en un momento dado pues hago cosas que pueden ser supernaif, ¿no?, pues como... pegar una enorme superficie de papel y con eso doblarlo y hacer un barco de papel. Entonces... ¿Qué es eso? ¿Eso es una escultura? Claro, todo el proceso que tenía de hacerlo duró... un mes ¡yo qué sé! Entonces... y estaba a la vista de todo el mundo. O sea, recuerdo que metía cosas, ... Entonces... ¿Cómo empecé? De una manera inconsciente. Lo que sí te diré es que no existían performances. O sea, yo no he visto performances. O sea, lo que teníamos entonces eran conciertos. No teníamos otra cosa. El live art era un concierto, no...

Y bueno, mi conocimiento,... yo qué sé,... mis padres eran personas... O sea, eran dos personas modestas, sin una.... O sea, no eran personas cultas. Entonces, pues sin más, no tenía este conocimiento. No lo tenía. O sea, cuando me dicen “es que conocías a Esther Ferrer...”

O sea, no. Yo lo que tenía son los libros de la Facultad, y tampoco era una persona...

Entonces..., a mí las performances me llegaron, cuando me llegaron, digamos a partir de los restos de las performances, o sea, de la documentación. Y a mí me interesó la documentación. Y, además, tienes que entender que yo estudié a finales de los 80, es decir, después de todo el tema de la posmodernidad, etc. La representación no solamente es posible. Es la única posibilidad existente. La pulsión a la vida es una cosa obsoleta, a ver, o sea, la performance no era un lugar posible. Era un lugar caduco ¿no?. Lo que teníamos era la posibilidad de trabajar..., o lo que yo tenía era la posibilidad de trabajar a partir de acciones que hacían y entender cómo se representaban. Lo primero que yo hacía eran cosas como... como... la Bola del Mundo o... , pero..., por ejemplo, piensa: la primera vez que cojo una cámara de video, yo hago un Red light , ¿no? Me interesa...

Pues... lo que me interesa es cómo represento eso, qué sucede. O sea, claro que puedo echarme para atrás y enseñar una no sé qué, pero puedo hacer una lectura y no es distinta a la documentación. Quiero decir que en mi cabeza, mi pensamiento era más cómo represento lo que sucede. Un suceso... ¿qué forma tiene para comunicarse? Porque yo... lo único que he tenido son representaciones de sucesos. No he tenido otra cosa. Entonces... ese era mi espacio, digamos, el espacio de conocimiento y de investigación que yo ocupaba era ese.

PLL- Red Light, ¿en qué año fue?, ¿estabas en la Facultad?

IO- No. Fue justo ese año de la Facultad, pero déjame que te lo digo ahora. A ver... Es del 95. Yo terminé en el 91.

O sea, lo primero que yo considero un trabajo realmente es el de las... si, pero lo que yo considero más un trabajo, digamos, era la Bola del Mundo y las que tú conoces de la Bola del Mundo son las que hice justo cuando terminé.

Hay más anteriores, pero que estaban muy mal hechas y entonces las repetí después, o sea, las hice en el último año, porque eran una chapucilla porque tuve... o sea, no me hicieron bien el corte.

Y entonces, cuando salí, pues Sergio (Prego), en vez de la peluquera a la que fuimos Azucena y yo, pues hicimos los dibujos bien en la cabeza y los cortamos...

PLL- ¿Crees que algún acontecimiento personal o histórico propiciaron ese momento creativo?

IO- Mi interés por las performances... Yo qué sé, es que hay muchos, ... cómo diría yo, ... Hay muchas cosas que vienen desde... por una afinidad personal hacia que me gusta bailar, yo qué sé... hasta mi ideología feminista, aunque no conocía las performances feministas, o sea, quiero decir...

No, no sé. No te puedo decir, pero realmente hay una cuestión como de afín, o sea, realmente mi personalidad tiene que ver con la experiencia, y tiene que ver con una experiencia corporal. Quiero decir que yo un día me estoy mirando en la pantalla, entonces... la forma en la que muevo las manos, para explicarme, para mí es necesaria, quiero decir, que es necesaria. Entonces, pasa por algo que tiene que ver con la experiencia, con una experiencia vivida, de alguna manera ¿no?... yo qué sé.

Vamos, que no lo sé.

PLL- Tampoco dependían del momento histórico, lógicamente.

I.O.- Cuando yo empecé a hacer performances, la performance era un lugar abstracto en principio. En principio. O en mi espacio.

Desde mi entendimiento. Puede ser que en otros círculos no fuera así, ¿no?, pero en el mío, era así.

PLL- De acuerdo. ¿Consideras que puede haber una trayectoria personal dentro de las performances?

IO- ¿Con mi vida, quieres decir?

PLL- Sí.

IO- ¿Con mi vida? Por supuesto. El arte tiene que ver con tu vida. Entre el arte y tú no hay una diferencia entre tú y el arte.

O sea, y entre yo y la cocina que hago ¿eh? Tampoco... quiero decirlo de una manera mística, sino sin más, como fenomenológica, casi.

PLL- Necesito saber, ¿cómo comenzaste, por qué y para qué? Lo que más me interesa es...

IO- ¿Cómo comencé a hacer arte?

PLL- Puedes empezar desde ahí.

IO- Mira, cuando era pequeña, mi padre tenía un restaurante. En este restaurante había muchos pintores, ¿no? y pintaban también de manera amateur, y... entonces alrededor mío la palabra “artista” era supernormal. Para mí eran los pintores amigos de mi padre. No tenía mayor trascendencia, ¿sabes? Sí tenía un valor en el sentido de que... era un espacio como de posibilidad, ¿no? Estas cosas que... Entonces, para mí no tiene la plusvalía mística ni nada por el estilo. Tiene otro tipo de plusvalía, de la misma manera que la tiene... también era cocinero, teníamos un restaurante y era cocinero, la cocina. ¿no? La tiene. La comparo también con la palabra “feminista”. Yo he sido feminista desde niña. Entonces,... pues que yo he sido una lectora empedernida y lo sigo siendo ¿no? y, digamos, era una ideología que me permitía ser, de alguna forma. Entonces... están muy naturalizadas. Nunca me las planteaba. También era un espacio incómodo el del feminismo en aquel momento dentro de la Facultad. Sobre todo, depende de cómo te identificaras con él, o sea, si llevabas la pinta que yo llevaba con todo pintarrajeado y no sé qué, pues no era un espacio para una feminista, no era la representación de una feminista en aquel momento. Pero bueno. Son cosas que tengo muy naturalizadas y que vienen más como de una experiencia infantil. Era casi una fantasía el hecho de ser artista.

PLL- ¿Dónde trabajas y preparas tus acciones?

I.O.- Uy!. Yo trabajo en cualquier parte. Trabajo todo el tiempo en todas partes y también ¿sabes qué pasa? O sea, entiendo que tú estás enfocada en la cuestión de las acciones, pero yo trabajo todo a la vez...

PLL- Tus acciones ¿están más referidas...? Me parece una pregunta inútil, pero por si acaso. ¿Van referidas al happening, al body art, a la performance o dónde las clasificarías?

(Pausa)

- PLL- En ninguna (risas).
- I.O.- ¿Sabes qué pasa? Que últimamente, que estoy trabajando solamente con palabras, tengo una cierta repulsión a que una palabra defina algo. Es como si lo congelaras ¿no? O lo metieras ahí en... Lo matas.
- PLL- ¿Cuántas performances consideras que has hecho a lo largo de tu trayectoria?
- I.O.- No tengo la más remota idea. No lo sé. Porque, además, es que hay muchas cosas que no sé muy bien lo que son, entonces...
- PLL- Perfecto. ¿Qué grado de participación o azar hubo en ellas?
- I.O.- ¿Qué grado de planificación? Depende. Mis performances... las performances, las acciones... En general, mis cosas son muy básicas, muy, muy básicas. Son muy sencillas, muy simples. Realmente se sostienen... no en el mal sentido ¿eh? En el sentido en que trabajo con elementos muy esenciales, de manera que requieren de mucha precisión, lo cual también implica que no pueden ser repetidas al infinito, porque me aburriría como una ostra. Por ejemplo, ahora estoy haciendo un trabajo que es una..., que estoy trabajando con los sueños. Entonces, lo que estoy haciendo es que envío a... está en Tabacalera ahora mismo, ¿no?, entonces yo envío todos los días...
- PLL- En Tabacalera ¿de dónde?
- I.O.- De Donosti. Si sueño o no sueño, yo envío, digamos... Apunto esto. Lo apunto en mi móvil y a la mañana me despierto y entonces, tacatacataca... Escribo esto. Después, durante el día, voy sobre el texto y trabajo con él. Luego, tengo este texto y lo que hago... no sé si conoces este tipo de performances que yo tengo, contextuales como el de Virginia Wolf, entonces, pues imagínate, tengo aquí un texto de otra persona que dice, por ejemplo la frase dice, al mismo tiempo se interesa por cada uno de los objetos esquimales, Tú dices “al”, “al mismo”, “al mismo tiempo”, “al mismo tiempo se”, “al mismo tiempo se interesa”, “al mismo tiempo se interesa por”, pero si yo te digo al revés, por ejemplo, “esquimales”, “objetos esquimales”, “los objetos esquimales”, “de los objetos esquimales”, “Uno de los objetos esquimales”, “cada uno de los objetos esquimales”, es alucinante. La imagen se construye como un “zoom-out”, ¿sabes? Y luego, puedes partirlas. Yo, con el texto que yo genero para mí,... apuntar mis sueños no es más que una manera como de producir un texto, de producir palabras. Entonces yo llamo a Tabacalera a las seis y media y cojo el sueño del día que tengo apuntado y juego con él de manera que las palabras tengan sentido, y lo que se expresa es un poco la naturaleza del lenguaje, cómo el lenguaje es casi un poema, pero al mismo tiempo expresa que si yo te digo “besa”, “me besa”, “no me besa”,... ¿sabes? Puedes empezar a decir cosas y luego lo contrario y luego, si eliminas,... es como si... es alucinante. O sea, me encanta hacerlo. Entonces, a las seis y media yo llamo y...
- PLL- ¿A las seis y media de la mañana? ¿Todos los días?
- I.O.- De la tarde. A la tarde. Tú estás en la sala de exposiciones y suena un bafle y hay una voz que empieza a decir esas cosas.
- I.O.- Entonces... Hay algo que pasa en todo esto y ... ¿cuál era la pregunta? Se me ha olvidado al contarte todo esto.
- PLL- ¿Dónde trabajas y preparas tus acciones?

I.O.- Pues... Dónde sucede todo esto? Pues en un aeropuerto, en mi casa, cuando estoy de vacaciones, en no sé dónde... Entra el sueño...

PLL- ¡Ay, no! Perdón, perdón. Es que yo estoy también flipando ya con la conversación. No. ¿Qué grado de planificación o de azar hubo en ellas?

I.O.- ¿Qué grado de planificación? Obviamente, yo tengo un grado de planificación. Es decir, yo apunto el sueño por las mañanas, Trabajo con las palabras, porque yo sé que no es lo mismo decir, o sea, cuando yo he empezado a decir “al mismo tiempo se interesa por cada uno de los objetos esquimales”, cuando he empezado de delante a atrás, la frase se iba produciendo y no tenía demasiado interés. Pero cuando he empezado a decir “esquimales”, “objetos esquimales”, “los objetos esquimales”, “de los objetos esquimales”, queda una frase surrealista, y cuando llego al principio, que no tiene nada que ver con los esquimales, tú has oído tantas veces “esquimales” que lo único que tienes en la cabeza son esquimales. Entonces, sé que tengo que empezar por la parte de atrás. Como un bertsolari, lo demás lo dejo al azar, es decir, lo voy haciendo en directo porque si no me aburriría.

PLL- ¿Tú crees que tus acciones o tus performances tienen mucho que ver con con Euskal herria? Esto no viene en las preguntas, pero te la hago yo.

I.O.- A ver... Si tiene que ver con Euskalherria. Obviamente, yo soy un sujeto histórico, euskaldun, y como tal, auténtica. Obviamente.

Tiene que ver de una manera... O sea, es como decirme... Mira, yo por ejemplo no me defino como una artista feminista. Siempre lo digo, pero por una cuestión de que no me gusta que me congelen, ¿sabes? Porque la lectura no quiero que se produzca desde un único lugar. O sea, porque la lectura, cuando la estás,... Siempre pongo este ejemplo, pero mira. Cuando yo hice la Bola del Mundo, la interpretación que se hacía de aquello era desde el narcisismo. Esa era la palabra que se utilizaba para la interpretación de esas piezas. Posteriormente, si lo pienso ahora, digo, sobre todo algunas de la Bola del Mundo en las que salgo haciendo gestos de culturista, podrían ser, han sido, interpretadas como una performance de la masculinidad. “Performance de la masculinidad”, simplemente esas palabras no existían para la interpretación en aquel momento, de tal manera que la interpretación no podía ser producida de esa manera. De verdad, es que me molesta... Justamente porque trabajo en ese campo como de que me interesa cómo las cosas están en desequilibrio permanente, no puedo decir “tiene influencia”. Pues obviamente que la tiene. Ahora, hasta dónde... Claro que he trabajado con cosas... O sea, he trabajado con Irrintzi. Me interesa muchísimo Irrintzi , pero me gusta fuera de contexto. Es decir, la primera vez que trabajé con Irrintzi fue en Nueva York, en una discoteca donde escuché a un tipo echar un irrintzi y simplemente le contesté. Y no era euskaldun. Era un tipo del norte de no sé dónde, de Europa, y es que hay tantos gritos similares que digo, claro, obviamente están relacionados con la identidad. Con la suya y con la mía. Pero sí, o sea, y quiero decir, obviamente todo el tema de la bertsolaritza a mí me ha interesado siempre muchísimo y me sigue interesando.

PLL- ¿Ensayas antes de ponerte delante del espectador?

IO- Puff... No.

Cuando tengo yo un trabajo con la performance, pues yo la hago. ¿Has visto que bien funcionan así, tacataca, las performances de Virginia Wolf? Ir restando palabras, hasta que te quedas con nada, ¿no? Hasta que has eliminado todo el texto. Pues yo lo hago en

mi casa y veo cómo funciona. Digo guay. Funciona guay, tal, tal, tal, tal... Ahora, si me dices “te pones delante y tal y vas diciendo...”, no. No lo hago. No lo hago porque no es el caso. O sea, por ejemplo, con Víctor, cuando tenemos que hacer lo de “Pi”, por ejemplo,... Lo de “Pi” no, lo del “uno”, “uno, dos...” Eso es muy difícil de hacer. Requiere una concentración extrema. De verdad ¿eh? Entonces, antes de hacerla, la hacemos una vez, El día anterior.

Para relacionarnos. Para buscarnos y encontrar ese lugar común. Para hacer “Pi” también, porque él se tiene que acompañar con mis labios. Me tiene que leer los labios. Entonces, claro, tenemos que ponernos el uno delante del otro y encontrar eso, ¿sabes? Ahora,... ensayar, propiamente, no, porque una cosa importante de mis performances es que sucedan. Si no suceden,... o sea, por ejemplo, en la de “Gracias, gracias, gracias”, en la que yo me estoy... ¿sabes esa performance? No sé si la conoces... O sea... si yo me dedico a... o sea, un buen micrófono muy bajo para hacer una reverencia. Pero si yo me dedico a hacer una reverencia y a decir “gracias” al público, sería una fantochada lo que me saldría. En cambio, si estoy repitiendo... una gente que está diciéndome... tal y si estoy imitando al mismo tiempo que tengo que agacharme hasta el micrófono, la acción es otra. Aunque lo que tú veas sea otra cosa, pero lo que yo estoy haciendo es otra cosa que tú no estás viendo. Tú, lo que estás viendo es... O sea, el signo que tú estás viendo es uno pero lo que yo estoy haciendo es otra cosa.

PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas?

IO- Depende. Depende. Por ejemplo, si voy a mear de pie, pues la verdad es que empecé a mear en mi estudio encima de una mesa, en el suelo. No estaba de pie. No sé qué, y digo “venga, vamos a hacer... vamos a mear al río,... Si, si. Voy a llevar una cámara. Pues se puede mear muy, muy lejos. Ay, tenemos que usar flash,... O sea, no hay dibujos previos, pero sí que hay unas pruebas que tu vas haciendo, ¿no?... Lo de Virginia Wolf, en cambio, lo hice con el lápiz, ¡chas, chas! ¡Qué guay! Voy a quitar, quitar, quitar... Quito un párrafo: éste, porque me han dicho... tal. Entonces, pues bueno, depende. Lo de “uno, dos, uno”, por ejemplo, yo lo trabajo más en el espacio, como haciéndolo más que de otra manera. No tengo una planificación ahí como de... como si fuera cine o... Tiene de un determinado tipo, claro, porque...

PLL- ¿Qué especialidad estudiaste en Bellas Artes?

I.O.- Escultura. Bueno, estudié escultura y pintura, pero me siento más... cerca de la escultura. O sea, soy más espacial que otra cosa.

PLL- Si hubiera que generalizar una tipología de performance dentro de lo que tú haces, ¿qué nombre le darías?

I.O.- Tipología... No sé lo que quieres decir.

PLL- Dame un adjetivo para tus performances. Dame un nombre, algo para que yo te pueda clasificar. Piénsalo. No me digas “no sé”.

IO- Uyyyy. No te voy a decir “no sé”. Te voy a decir “no quiero”. (Risas)

Me daría curiosidad ver dónde me metes.

IO- No. No lo sé, no lo sé. Me resulta como difícil pensar tipología. No sé, me interesa el lenguaje, me interesa la naturaleza de los signos, sobre todo... quiero decir, es que cuando me dicen “que no, el cuerpo...” es que...

PLL- ¿Documentas tus performances siempre?

IO- No siempre.

PLL- ¿Cuándo sí y cuándo no?

IO- Depende. Es que no sé. Muchas veces depende de mi incapacidad, de mis amigos, de cosas así. Como te he dicho al principio, la cuestión era la documentación. Otras veces, no lo es. Últimamente, de hecho, me está pasando mucho, que no tengo documentación de cosas y muchas veces trabajo con los sonidos, para hacer dibujos y así me he dado cuenta que no tengo documentación de la performance que hice en ...

PLL- Entonces, ¿tú consideras que cada vez es menos importante la documentación?

IO- No. Al revés. La documentación es una cosa que me interesa especialmente. Lo que pasa es que la documentación es una cosa, y otra cosa es cómo representas algo que ha sucedido. Quiero decir, que para mí, mis dibujos del “uno, uno, dos, uno” son documentación. Son la transcripción exacta con los errores y todo lo demás de lo que sucedió. No es un previo. Es un posterior. O sea, es después de pasado por el cuerpo el plan que teníamos, lo que ha sucedido, lo verbal que ha sucedido, que son esos números, palabras, los escribo, los tengo. Y eso genera una forma, y es un dibujo. Pero ¿eso es un dibujo? no. Entonces, ¿es documentación?. Si, es documentación. Es un resto. Tiene un grado inicial muy fuerte...

PLL- Si las documentas, ¿Consideras que esos documentos son obras acabadas con valor expresivo en sí mismos?

IO.- Depende. Los dibujos estos, por ejemplo, sí. Ahora, otros pues... no.

PLL- ¿Cuándo decides si sí o si no?

IO.- Cuando un documento... Cuando un documento no es más que un documento, es decir, tiene unas características históricas, sociales, etc. que se le considera... es decir, porque no es lo mismo hoy en día cómo se hace un video a cómo se hacía hace 30 años. O sea, que lo que antes parecía totalmente neutro, hoy no nos parecería neutro para nada. Y dentro de 20 años, o sea, hay algo ahí que... es eso ¿no? Entonces pues... yo qué sé. Si Red light, desde luego, es un documento que no lo es, en absoluto.

Ahora, los videos que tengo de “Uno, dos, uno” son un documento. No que no funcione bien como video. No. Es un documento.

PLL- Entonces, la acción ¿es un proceso de creación de otro objeto?

IO.- No. La acción es una cosa en sí misma.

PLL- Es una obra.

IO- Si. Si, si. Puede... puede que a partir de la acción se genere otra obra.

PLL- Vale.

IO- Otras veces, no.

PLL- Y ¿cuando en la acción se genera un objeto o una imagen, porque no sé si trabajas con fotos...?

- IO- La acción no necesita ser documentada para existir.
- PLL- Es una obra.
- IO- La acción es una acción o es una obra...
- PLL- Aunque no haya ningún documento.
- IO- Pero a veces, a veces, y a mí me interesa mucho esto, a veces produce otras obras.
- PLL- O sea, que es generadora de otras obras en ocasiones.
- I.O.- Es un intento de seguir existiendo, no morir.
- PLL- Y va por donde le da la gana.
- I.O.- Por donde le da la gana,... A veces no por donde le da la gana. Realmente tiene unos límites muy definidos. Es decir, que si yo estoy trabajando con números, pero los estoy diciendo y los estoy... digamos encarnando con mi mano, no hay tantas posibilidades, ¿sabes? Luego tenemos la documentación clásica, que por excelencia, ... digamos, tenemos esos mecanismos de documentación. Véase el video, véase el sonido o véase una foto. Lo he hecho de todas esas maneras. Pero también tengo el texto y, al escribir el texto “uno”, “dos”, no es lo mismo que hacer un 1 o que hacer un 2. Estás saliendo del número como tal, como el elemento matemático, para pasar a la palabra. Que tiene sentido porque ha pasado por el cuerpo, porque ha tenido una voz, ha tenido un tono, ha tenido un idioma, ha tenido todas estas cosas. Que si es un signo, un 1 en número, no está. Entonces, todos esos dibujos que existen como palabras, ¿no? obviamente son el resultado. Y no es donde le da la gana. Realmente tienen el espacio acotado desde el principio por la naturaleza de la acción, digamos. No podrían ser una escultura, quiero decir. O yo no he encontrado la manera de hacerlo.
- PLL- Cuando de la acción se genera un objeto o una imagen, ese objeto tiene un sentido como los dadaistas, que es la finalidad concreta de dar apoyo a tus acciones, o al revés?
- I.O.- No. En principio no. No suelo necesitar objetos. En principio. A veces lo he hecho, ¿eh? Pero no siempre. O sea, más al principio, cuando estaba investigando, que otra cosa. Ahora mismo, no... A veces, por ejemplo, cuando me he pintado en “Pi” los ojos, eso me ha apoyado, desde luego la parte...
- PLL- ¿En dónde?
- I.O.- Cuando he hecho “Pi”, la parte de “Pi”... en la que tengo los ojos pintados, los párpados pintados como si fueran ojos... esa pintura es parte de la acción, obviamente. Es una parte que yo haga, que le da sentido. O sea, que... si. Cuando están, son necesarias. No están de más. Un micrófono ¿sabes?, cuando está el micrófono, el micrófono tiene su signo. O está detrás, que pongo siempre uno. La voz es mono, ¿para qué vas a poner dos? Para sonar como Dios, ahí...
- PLL- ¿Hay algún tipo de problemática que trates en tus acciones?
- I.O.- ¿Problemática? La naturaleza, el lenguaje... Me interesa muchísimo la naturaleza, el lenguaje... No se, decir eso es una chorrada, porque en realidad es como no decir nada, ¿no?

- PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra? ¿Te has inspirado en alguien o te inspiras en alguien?
- I.O.- No, no, no. Yo creo en las autorías compartidas, creo que somos el producto de todas las cosas que vemos, de todas las cosas que nos gustan, de las que nos disgustan...
- PLL- ¿Hay alguien importante para ese tipo de autoría compartida?
- IO- ¿Alguien importante...? ¿Alguien concreto como persona? Tengo muchos...
- PLL- Nombre. Un nombre. Dame nombres.
- IO- ¿Nombres? Pues... Todos mis amigos, desde Jon Mikel Euba, Sergio Prego, Azucena Vieites, Asier Mendizabal, yo qué sé... Tantos que... es que es injusto que dé nombres. Muchos. Y muchas. Es completamente injusto, ¿sabes? Es que sí que los que te he dado son esenciales, ahora, ni están todos,... Es que es injusto dar nombres.
- PLL- Entonces... ¿no hay ningún artista de acción en el que creas que pueda asentarse tu base de trabajo, sino en una generalidad?
- IO- En artistas... ¿artistas que no conozco, quieres decir?
- IO- ¿Artistas que no conozco? Hombre, a mí hay cosas que me han influido muchísimo a lo largo del tiempo, pero vamos, desde Siouxsie and the Banshees, te voy a decir Kate Bush, Arthur Russel, por hablar de músicos, pero podemos hablar de John Cage, podemos hablar de...
- PLL- Ya, pero no has hablado de John Cage el primero. Has hablado de músicos.
- IO- Si, pero vamos, que podía haber sido al revés. O sea... John Cage me ha llegado aún más tarde, diría. Mucho más tarde. En principio, estaba más cercano y pensar sobre... sobre cómo se representa el género, me interesa más Siouxié, ¿sabes?, como persona, como mujer y entonces que... nada más... O Kate Bush, ¿sabes? Me daba la posibilidad de existir, de alguna manera... La posibilidad de trabajar con las palabras. Ahora, no sé si me interesa... No sé si estaba antes el huevo o la gallina. No lo sé.
- PLL- ¿Cómo describirías la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra?
- IO- ¿Más próximos a mi obra? Más próximos a mí, quieres decir.
- Pues... ¿cómo la describiría? (Risas) No voy a exagerar, que tiendo a poner muchos ceros. Quiero decir, porque si escribes estas cosas...
- Mira, yo tengo una relación fantástica con mucha gente. De verdad, soy una persona muy afortunada a este nivel. Soy el producto de muchos amigos, de muchas amigas, de gente que está muy cercana a mí y que valoro enormemente, que son unos artistas maravillosos y fantásticos y ahora, al volver además al País Vasco me he encontrado a un grupo de artistas jóvenes alucinante, pero alucinante. Estoy dando ahora clases en diferentes sitios, estoy dando clases también en Holanda y es que hay una gente currando que es la hostia.
- Sí es una cosa que valoro. Yo realmente tengo un contexto muy, muy rico.
- PLL- ¿Te interesa la intervención del público dentro de la obra?

- IO- Es cuestión del público... Hombre, a veces la necesito.
- PLL- Ha puesto cara de que no, y ahora ha dicho “bueno, a veces la necesito”.
- IO- Quiero decir que en el aplauso, si el público no interviene pues es que se ha pasado aburrido la performance.
- PLL- ¿Buscas que participe el espectador?
- IO- ¿En general? No.
- No (Risas).
- PLL- Necesito saber cuál fue la primera performance que viste en directo.
- IO- Uy, eso sí que no lo sé.
- PLL- Lo primero que te venga a la mente.
- IO- Es que no lo sé. No lo sé
- PLL- Ahora vamos a empezar con cosas del País Vasco, ¿vale? De Euskalerrria ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?
- IO- No tengo la más remota idea.
- IO- No tengo ni idea. Ahora, sí te digo que a mí me interesa muchísimo Artze, por ejemplo.
- PLL- ¿Quién es Artze?
- IO- Artze, con las txalapartas, todo este tema... ¿sabes?
- Esto es de los 70. Te estoy hablando...
- Si. A mí Artze, por ejemplo, mira, hablando de influencias, Artze me parece una influencia, fíjate tú. Me parece alucinante lo que hace. Yo tenía libros, que los tenía en casa y yo ahora me doy cuenta de que ahora que he vuelto a Donosti, los he encontrado en la biblioteca otra vez y digo “pero si esto yo lo miraba de niña”. O sea, lo miraba ¿sabes? y me parecía una pasada. Pero claro, ¿cómo ha entrado dentro de mí y todo eso? Pues...
- PLL- Desde el principio.
- I.O.- Ahí está.
- PLL- ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco? Ya sé que estás fuera casi siempre, pero necesito saberlo.
- I.O.- Es que no sé cuál es el arte de acción del País Vasco.
- PLL- Es que nadie lo sabe, pero necesito tu visión.
- I.O.- Está Amaia Urra, estoy yo, están los bailarines, a ver.
- PLL- Los bailarines, ¿qué es? ¿Qué es lo de los bailarines?

I.O.- Vienen de la danza. Hacen arte. Arte de acción.

PLL- ¿Y lo consideras así?

I.O.- Chica... No sé lo que es arte de acción. Si lo que quieres decir es que hay alguien que está haciendo acciones en un determinado momento, pues sí, lo considero dentro de eso.

PLL- ¿Tú crees que generan la misma situación, el mismo impacto, la misma sensación? ¿Qué es lo...? No entiendo muy bien a qué te refieres con la danza, porque si, puede ser que sea cierto, pero yo tengo que acotar.

IO- A ver, vamos a ver. La pregunta es cómo veo el arte de acción en el País Vasco ahora mismo. Realmente tengo poco... tengo... O sea, conozco algunas cosas, ¿no? Estoy segura de que no conozco todo. Sobre todo no conozco a la gente más joven, que seguramente, ¿sabes?, que...

Entonces... Entonces, ¿cómo lo veo? Pues... yo qué sé. Pues hay mucha que me interesa, y otra gente no, pues como en todas partes.

No sé qué decirte. Mira, hay gente que está trabajando que me interesa mucho...

PLL- Dime nombres.

IO- ... Y no quiero decirte nombres... porque... (Risas) O sea, sería muy parcial mi visión. Y tendente solamente de mi gusto. ¿Hay tanto arte...? Bueno, ahora sí que lo hay. Ahora la gente está haciendo... Es que ahora es como el momento de abandonar la performance, ¿no? Es que todo el mundo está haciendo performance. Vamos a dedicarnos a otra cosa, o algo así, no sé. Ya no sé qué decirte.

Mira, ¿sabes lo que sí te voy a decir? Te voy a decir otra cosa. Te voy a decir que, ahora que estoy dando clases, hay alguna gente que sí que es verdad que trabaja en algunas cosas como yo, que se parecen, desde el texto, pero hoy ha venido una chica que me ha enseñado una cosa... No sé si conoces este... este... video mío que se llama "Cumpleaños feliz".

Estoy en la playa... O sea, el día de mi cumpleaños me fui a la playa, imité una fotografía de Arthur Brazzer tumbada en el suelo y me canté "cumpleaños feliz".

Varias veces. A mi misma "cumpleaños feliz, cumpleaños feliz", tumbada en el suelo al lado de la orilla, en tono el sonido del mar... Después empecé a contar los años que tenía, que no recuerdo cuántos eran, pero iba contándolos. P'alante, p'atrás, p'alante, p'atrás... Dura como dos horas, de contar años y de cantar "cumpleaños feliz". Al final, me levanto y me voy. O sea, es un video muy casero en el sentido de que pruebo, digo "sí", es el día de mi cumpleaños,... pasa una vieja, pasa un perrito,... pasa... No pasa nada. El video es super... no es nada más que ese sonido de las olas, el contar,... no sé. Hoy estoy con esta chica, que es... he estado trabajando aquí, y ... es una chavalilla... que tiene algunos textos alucinantes en Euskera, por cierto, muy bonitos. Es una tía que trabaja desde el texto. Y coge la tía y se ha cogido, y para el cumpleaños de un amigo suyo ha cogido este video mío y me va siguiendo las palabras. Entonces, si digo "hola", ella dice después "hola". "Hoy es mi cumpleaños", y ella dice "hoy es mi cumpleaños". Es emocionante el doble. Digo "¡qué chulo!", ¿sabes? ¿Es arte de acción? No sé si es arte de acción. Pero le ha dado un giro, ¿sabes? Ha cogido y le ha dado un giro, la tía. Digo ¿qué es eso? ¿Es un video, es un...? No lo ha hecho en directo, ¿sabes?

- PLL- ¿Cómo se llama?
- IO- Liss. No sé el apellido, pero...
No hace performances.
- PLL- ¿Quién consideras que es el artista que se mueve más en Euskadi en el terreno del arte de acción?
- IO- El arte de acción...
No sé qué... O sea, es que sigo pensando como cuando hablábamos de arte de acción, no sé... ¿Que se mueve más? O sea, ¿que me interese y así...?
- IO- Es que soy muy limitadita yo para estas cosas.
- PLL- Bueno, limitadita... (Risas)
- IO- O sea, parcial. Yo soy parcial en el sentido de que mis intereses guían todo mi conocimiento y verdaderamente no tengo un conocimiento situado tan grande. Está muy limitado por mí... Este es el problema que tenemos los Tauros.
- PLL- ¿Me podrías contar todo lo que sabes sobre el arte de acción en Euskadi?
- I.O.- A ver, a ver. Vamos a ver. ¿Me podrías contar todo lo que sabes de esto? Pues la respuesta es “no”.
No sé nada. O sea... quiero decir... Tienes que tener en cuenta dos cosas: tienes que tener en cuenta que yo, realmente, yo me marché a Nueva York cuando terminé la Facultad y, aunque he tenido una relación muy estrecha con mucha gente de aquí, no tengo una imagen, hasta que no he llegado y de repente me he metido en todo esto, ¿no?, pues me he perdido muchas cosas. Que estoy encontrando, ¿eh? Y soy una persona muy curiosa, además y, o sea, de verdad, ¿eh?, pero sí es cierto que, bueno, que yo qué sé. O sea, si me dijeras nombres igual podríamos hablar de algo, pero...
Yo qué sé. Mi referencia, mi interlocución es Jon Mikel Euba. O sea, cuando hablo de performances, hablo con Jon Mikel.
- PLL- Jon Mikel Euba, ¿hace performances?
- IO- Si, si. Ahora, si lo que te refieres como performances...
- PLL- ¿Repites alguna vez la misma acción?
- IO- A veces. Muchas veces.
- PLL- ¿Por qué? ¿Para qué?
- IO- Mi trabajo se basa en la repetición en muchas ocasiones. Por ejemplo, lo de mear lo he hecho muchísimas veces.
Nunca es la misma.
- PLL- Cuando tú meas de pie en diferentes sitios, no hay público.

- IO- Bueno, hay un público ocasional. O sea, la gente que está, está.
- PLL- Y poco.
- I.O.- En general, sí.
- PLL- No están convocados.
- IO- Hombre, algunas veces lo han estado, ¿eh? O sea, cuando me han ofrecido “vamos a hacer lo de mear en una galería... Yo soy muy curiosa. Digo “esto no tiene ningún sentido”. Digo “ya, ya”. Basta que me lo digan... ¿por qué no lo probamos?
- PLL- Vale. Y hay variaciones, claro. Porque ni el espacio es el mismo, ni tu cuerpo es el mismo, ni la ropa es la misma, ni como te sientes es lo mismo.
- IO- En ese sentido, yo tengo una filosofía un poco... cómo te explicaría... Hay otro texto escrito, que no era para mí, era para otra cosa...
- Pero mira. Es que no es lo mismo decir... que hay un pensamiento, dos pensamientos, tres pensamientos... ¿sabes?, que decir “hay un pensamiento y otro pensamiento y otro pensamiento”. Cada pensamiento es único. Siempre. No es una repetición del mismo pensamiento. Es lo que es cada vez. Incluso, incluso aunque sea idéntico. No tiene esa posibilidad. Una performance, si es algo, es un acto de presencia. Es hacer lo que haces en el momento en que lo haces exactamente. Es una meditación. Yo soy profesora de yoga.
- PLL- ¿Empaquetarías tus acciones en algún sitio? Es que tengo que hacer la pregunta ocho mil veces, por si acaso.
- IO- No sé que decirte. El problema es que entiendo que desde la academia hay como una serie de... lugares que hay que ocupar, o algo así. Lo que pasa es que yo no... no... ni los conozco, ¿sabes? O sea, yo no he hecho una tesis. Entonces, ni siquiera los conozco. No sabría qué... No sabría qué decirte.
- Yo precisamente me he dedicado al yoga justamente para no hacer una tesis.
- PLL- ¿Crees que existe una historia de la performance en Euskalerría? O más bien es... un submundo, un extramundo... ¿Qué es?
- I.O.- Hiperlink (risas). No, es... Mira, lo que sí hay en Euskal herria, vamos a ver, si lo comparas con la historia de la escultura en Euskal herria, ¿no?, o de otras prácticas en Euskal herria... también de la música, ¿no?, yo creo que la performance es una cosa más periférica. O que ha sido más periférica. Ahora, no podemos olvidarnos que, tanto en música como en bertsolaritza o sea, que hay una serie de prácticas que desde luego han informado y han dado forma a lo que ha sucedido en performance también, ¿no? Entonces,... que han estado como alrededor. Ahora, historia de la performance, propiamente, creo que ha sido algo más... más puntual. Creo que ha sido un poquito como... como deshilvanado, de alguna manera. Esa es mi opinión. O sea, un poco por los pelos. Es que hemos estado... que sí... está Esther Ferrer... Esther Ferrer no vivía aquí. Esther Ferrer vivía fuera, o sea que...
- PLL- Ya, pero no vivía en el sitio que tenía que vivir porque es que no había forma de conseguir que los demás entendieran nada. O eso dicen.

I.O.- Bueno... O yo qué sé. O sea... A veces vives en los sitios y no sabes por qué vives en un sitio. O sea,... yo no me fui porque me echaran, ¿eh? Yo me fui porque me dio la gana.

No, pero si me parece que es muy, o sea,... que está... ¿cómo se dice...? Diseminado. O sea, que son como centros diseminados. Que hay gente, claro que la hay, ¿no?

Pero que no tiene que ver con otras prácticas artísticas que han sido muchísimo más, digamos centrales, y mucho más... gruesas en el sentido de que... gente que les ha dado forma, digamos.

4.3.2. Detritus Aramburu Eguizábal.

En su estudio, San Sebastián, 28 de agosto de 2015.

Duración de la entrevista: 1 hora y 49 minutos.

Patricia López Landabaso- Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras que ha participado en forma colectiva, la entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

¿Me podrías dar una definición de performance?

Detritus Aramburu Eguizabal- Para mí performance es una actuación, exhibiéndose para que alguien la aprecie.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

DAE- En mi caso es por el estado de ánimo, por el temperamento. Pudiera ser alguna vez, quizás de euforia, de insatisfacción, de enfado, de desagrado.

PLL- ¿A raíz de que comienzas con la performance?

DAE- Pues a raíz de ser una persona triste, inadaptada en este planeta, sin saber qué hacer en la sociedad.

PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?

DAE- Yo creo que muchísimos, a lo largo de toda la historia de la humanidad, siglos anteriores no se actuaba como ahora, pero se iba preparando las actuaciones del siglo XX, XXI, y cada vez más aceleradamente. Se parecen a las de ahora, yo creo que en el siglo XIX, hay un cambio en la humanidad. Para mí el siglo XIX marca una nueva conciencia, se empieza a tener esa conciencia de que hay que hacer, hay que actuar como con una extravagancia nueva, no valen los pensamientos antiguos, las tradiciones y se empieza a renovar todo, y lo ... Ya desemboca en esto las vanguardias, yo creo que, habrá gente que lo hará en plan sesudo, intelectuales por tratar de llegar a alguna verdad, no sé de qué tipo, pero yo creo que o por lo menos la que más me ha movido es

la extravagancia; la extravagancia, que empieza a explotar ya en el siglo XX, en la vanguardia, y luego en la música rock también, creo que es una continuación también de la extravagancia, hacer algo raro.

PLL- Pero hacer algo raro ¿Para qué?

DAE- Pues, para satisfacer la mente, porque todas las obligaciones que hay que cumplir en la vida ya sean biológicas o sociales, pues son satisfactorias, sin saber exactamente por qué se hacen, porque no consigues dar una explicación ni una definición de cuál es el malestar que te impide hacer algo raro y fuera de la ortodoxia.

PLL- ¿Para uno mismo o también para los demás?

DAE- Para uno mismo y ese mismo preferiría que hubiera, que estuviera haciendo un mensaje universal, válido para otras personas, pero sobre todo para uno mismo, y sí, siempre para un grupo de gente, como tu club o tu secta, tu minoría.

PLL- Las performances que usted realizó, ¿Dependían del momento histórico en el que se encontraba?

DAE- Sí, yo creo que mucho además. Empecé en los 80, y bueno en los 80 en Euskadi, con el predicamento que tuvo el punk aquí y el malestar social que había, la presión, la violencia por todos lados, y yo que me fui a estudiar a Bilbao, siendo un chico ñoño de Donostia, tristón, pues empiezas. Era claramente en los 80, y es en la época en la que más me introduce, participé del espíritu de la época o de la sensibilidad, luego ya me quedé más apartado haciendo cosas mucho más individuales. En los 80, que es cuando empecé ahí, es cuando conecté más con la época.

PLL- ¿Cuál es su trayectoria personal dentro de las acciones?

DAE- La constante que pueda haber, es como te he dicho antes, temperamental, y la actuación al final también. Son los mismos músculos que mueven, de la misma manera, no cambias de gestos, casi siempre distintas metáforas sobre el mismo tema, entonces hay una constante, cada performance tienen su coreografía.

PLL- ¿Pero por qué lo llamas actuación? O sea, ¿Tú no eres partidario de que la performance es vida? Quiero decir, lo que tú haces, como performance es una parte de tu vida en la cual no estás actuando, sino que simplemente estás mostrando algo, generando preguntas a los demás...

DAE- Bueno, sí, es la vida, y precisamente por eso, le estaba llamando actuación, porque performance es una cosa que suena a sala con foco, con público y micrófonos, y tal, por eso le llamo actuación, porque es actuar en la vida, pero no es que estoy fingiendo o tal, no va por ahí ese rollo. Por eso las performances mías, excepto algunas en las que si el público, sabes que la gente están preparados para ver algo raro, pero la mayoría de las que puedo contar, son así, pues en la calle o ante el médico militar en Burgos, o sitios así, no preparados para que alguien desempeñe su papel de performer.

PLL- Cuéntame un poco, como han ido siendo las performances realizadas por ti, desde tu primera performance a la última.

DAE- Pues lo que te puedo decir es que han ido perdiendo, como frecuencia, quizá por cansancio y otros motivos, han ido perdiendo frecuencia, sobre todo eso. Yo soy pintor y ya cada vez me he ido centrando más en la pintura, aunque la pintura también es una

acción, pero bueno no me quiero meter en un rollo tan disparado. Sobre todo la pintura gestual o no tiene por qué ser tampoco gestual, pero para pintar algo, tienes que hacer un montón de cosas, un montón de movimientos, y luego les añades una ceremonia para que la cosa sea ritual y tal y cual. Ahora no hay público, pero lo habrá quizás en la inauguración, entonces, sí que es una performance, la inauguración y todo eso. O sea la performance es algo que está, en realidad me acompaña todo el rato, y si de repente empiezo a pensar un poco, con más ahínco, digo si sigo haciendo.

- PLL- Necesito saber cómo comenzaste, por qué y para qué.
- DAE- Pues, por imitación. Porque algo te seduce y tú quieres hacer algo similar, y también, hay muchos motivos, y ese es uno que se me ha ocurrido, pero otro también es porque tu vida es demasiado insatisfactoria y triste y quieres hacer algo, o quieres como realzarla. ¿Para qué? Para eso mismo, para realzarla y porque te has quedado seducido por alguna movida, en la que necesitas participar.
- PLL- Tus performances ¿están más relacionadas al happening, al body-art, a la performance? ¿Cómo las clasificarías?
- DAE- Pues al body-art, por ejemplo, me gusta, porque mira, está Stone, y también hice un combate de boxeo, o sea, que también está la idea, la mente también trabajando, luego está el músculo, body-art, podemos decir, pero pueden ser muchas más categorías.
- PLL- ¿Cuántas acciones realizaste más o menos a lo largo de tu trayectoria como performer?
- DAE- Pues habría que contarlas, puedo decirte, por ejemplo, cinco o seis, en las que más se parecen a esto que se llama performance, en las que hay un público, que te está viendo, pero luego, hay muchísimas más en un montón de ocasiones, pero por decir un número, seis, en las que se puede reconocer, quizás, para poder hablar de que son performance y no de un delirio de no sé qué.
- PLL- ¿Qué grado de planificación o azar hubo en ellas?
- DAE- La planificación es total, pero luego el azar también es total, porque tú tienes la idea, pero luego el azar, me refiero con el azar, a cualquier cosa que te suceda e interfiera, pero también tus propios nervios o tus emociones impremeditadas.
- PLL- ¿Ensayas antes de ponerte delante del espectador?
- DAE- No, porque no podría repetir el gesto, entonces sí que sería eso que has dicho antes, identificado como actuación sería como repetir un teatro o... Todas esas palabras para mí tienen un prestigio, sería como repetir un algo, ya anodino y tal, no lo haría.
- PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, maquetas...?
- DAE- Yo creo que sólo con el pensamiento, igual no, ni dibujos ni nada, sólo pensamiento.
- PLL- Si hubiera que generar una tipología de performance, ¿Cómo las denominarías? Quiero decir, no solamente en relación a las tuyas, a lo que tú has ido viendo dentro del País Vasco, si se podrían dar nombres, por ejemplo, al tuyo, tu forma de hacer performance, ¿le darías un nombre de tipología?
- DAE- Extravagancia es donde está el tema.

- PLL- Tú conoces a Ramón Churruca, ¿a ellos les clasificarías en alguna tipología?, ¿les darías un nombre?
- DAE- Yo, sí, hablaría de la oposición.
- PLL- ¿A quién más conoces del mundo de la performance en Bilbao?
- DAE- A Beatriz Silva
- PLL- ¿A ella qué tipología le darías?
- DAE- Yo creo que toda esta gente a la que conozco, no es una actuación de complacencia, sino que es un poco de oposición en distintos grados, unos de oposición social, otros de oposición más existencial, pero siempre, no es puramente una creación positiva si no es... un enfrentamiento a algo, me parece.
- PLL- Entonces la caracterización que darías a tus performances, ¿Es la que has dicho?
- DAE- Sí, la caracterización es la timidez. La mía ¿eh?
- PLL- ¿Documentas tus performances?
- DAE- Sí, no es que siempre esté documentado, pero hubiera sido mi deseo, a veces he tomado una foto.
- PLL- ¿No tienes documentación?
- DAE- Muy poca, alguna foto, algún video, a veces, los carteles que dibujo para presentarlos, pero a veces no tengo nada. Un artículo de periódico, pero no el desarrollo, pero hubiera sido guay.
- PLL- Ya, pero ¿también eso forma parte del ingrediente de la performance?, que al ser efímera, ¿no existe nada?.
- DAE- No, no es que sea eso, porque es efímera. No es que no tenga que existir nada, ojalá hubiera existido, pero sí que tiene que ver, no con un orgullo, esa palabra no se puede usar, pero sí con un talante de desastre, de no hacer las cosas.
- PLL- ¿Que te da igual?
- DAE- No te da igual, pero te lamentas un poco, pero casi quieres lamentarte al final de eso, no quieres ser una persona normal en realidad
- PLL- No quieres ser una persona ordenada y formal como la mayoría de la gente.
- DAE- No quiere ser eso, tampoco se quiere decir tan tajantemente no querer serlo, quieres lamentarte de ello, quisiera ser un poco, pero no quiere serlo, no, quieres lamentarte de ello. ¿Me has entendido, no?
- PLL- Con lo cual, como no tienes documento, tampoco consideras que lo generado a partir de esa performance sea una obra aparte, independiente.
- DAE- Hombre, en mi mente lo es mogollón, pero no creo que valga para los registros de la historia, se ha perdido, pero son momentos estelares.

- PLL- O sea, que si hubiera una foto de ese momento estelar de la performance, tú lo cogieras y ¿considerarías que eso es una obra aparte de la performance?
- DAE- No, aparte no. No vale más que una memoria como otra cualquiera, como un álbum de fotos.
- PLL- Hablando de esto, mientras tú haces la acción, y luego imagínate que tienes esa foto estelar, ¿crees que la acción es el proceso que lleva a esa foto? y entonces, ¿forma parte de lo que es la acción?
- DAE- No, la foto puede ser, además, cualquiera y de cualquier medio que la haya sacado y que no esté controlada para que no resulte eficaz ni nada, o sea, la foto esa es solamente un recuerdo, me alegraría tenerlo, pero no, la cosa no se hace para tener la foto esa. Es algo que si surge, ojalá, de todos modos, uno siempre quiere hacer algo fotogénico en la vida, pero eso no es de performance estelares, sino, en toda la vida, que es un puro performance, que es ser fotogénico, pero las fotos no.
- PLL- ¿Qué tipo de problemática tratas en tus acciones?
- DAE- La problemática original es la incomprensión de lo que es la vida. Eso siempre está en mi mente. Y luego hay veces que hay alguna derivación, el conflicto es ese, pero luego hay derivaciones, pueden ser, no sé, de qué tipo ya, pero las hay, pero ese es el origen. Estar en la vida con esta perplejidad, por no decir este malestar, esta perplejidad, porque no te conducen vigorosamente los instintos, por no ser un mamífero exitoso, entonces, pues vas intentando hacer cosas para sobreponerte, es hacer cosas para sobreponerte, hasta que te toca el último día.
- PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra?
- DAE- Un montón, muchísimos, no gente que está haciendo performance. Los antecedentes son en cualquier campo cultural, porque lo que más me gusta es la cultura, aunque es un campo tan amplio... es todo ¿no? Muchos, podría decir tantos, que no voy a citarlos, pero recientemente la música, la música rock, el punk.
- PLL- Dime, por ejemplo, ¿Quién?
- DAE- Nick Cabe, ese es el que la música que me ha acompañado siempre y con la que puedo hacer las cosas, o sea, también hay otra música que también me gusta, pero no te la puedes poner, aunque dices, bah, esto me animará, para hacer algo, de repente lo pones, y lo tienes que quitar, porque te está moviendo de otra manera, y te lleva a otro ritmo, y tal, pero Nick Cabe es algo que lo tengo tan interiorizado que me acompaña, no me interfiere ni me molesta; como otras músicas que tenga, apasionan pero no las puedo poner.
- PLL- ¿Te has inspirado alguna vez en alguien del mundo del arte?
- DAE- Hay varios, pero para mí Munch, es el que empezó a hacer aquello que quiero hacer yo, o sea, mostrar...
- PLL- ¿Sientes eso mismo con la performance?
- DAE- Sí, lo mismo, lo que pasa es que a veces hace falta hacer algo más que los gestos propios de la pintura, que son movimientos y mover bártulos de aquí para allá, pero a

veces necesitas hacer todavía más, para decir, y luego además quieres que esté el público enfrente, para lo del feed-back etc. Pero es lo mismo.

PLL- ¿Crees que hay algún artista del arte de la acción en el cual puedas asentar tu base de trabajo?

DAE- No se me ocurre, pero los conciertos, Nick Cabe seguro.

PLL- Pero ¿Qué tipo de conciertos?

DAE- Muy variados, yo los primeros que pienso son en los que son un poco tétricos. También las discotecas, los bailes en las discotecas es también, o sea, es la motivación para..., es la generatriz para mí, cuando vivía en Madrid iba todos los fines de semana a bailar a la misma discoteca, a Dark Hole, sobre todo cuando está bailando en la pista, pero antes, prepararte para ir y tal, ir por la calle avanzando hacia el lugar, todo eso es estar en plena performance, y luego claro, cuando bajas y hablas con la gente de manera agitada, bailas y tal, todo.

Sí, es onda, cualquier cosa energética, y tampoco energética, o sea, cualquier cosa queda también, o sea, la pasión allá donde surja, generalmente no me gusta el género bufo, es el que no me va.

PLL- ¿Te interesa la intervención del público dentro de la obra?

DAE- La verdad, es que no me interesa mucho, porque estás haciendo para exhibirte y para causar un impacto, pero si lo hay que venga, y a veces es lo mejor, mucho mejor que lo que estabas haciendo, pues a veces ha pasado que el final de la performance es super flojo y el público lo mejora, y acaba siendo un tumulto y dices, buahh, que bien que haya salido así, o sea que a veces, en principio no está pensado que el público intervenga y que tenga su función, pero cuando la tiene, lo celebras.

PLL- ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo?

DAE- ¿En directo? Creo que alguna en el Pompidou, cuando era muy joven, pero tengo recuerdos, deben ser antiguos porque son muy vagos, de gente así vestida de negro haciendo movimientos no muy rápidos, pero no me acuerdo de más.

PLL- ¿Cuándo crees que empieza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

DAE- Bueno, yo es que no soy un erudito, pero creo que ha habido sin saber nada, en los 70, pero que yo sólo conozco a Esther Ferrer, que vi el otro día en un concierto, por eso me he acordado de ella, es que no sé nada sobre la historia, cuando empiezas a ver, que estoy allí, es en los 80, pero claro, mucho antes ya habrá.

PLL- En los 80, ¿Cuándo es exactamente? Todo el mundo dice los 80, pero son 10 años.

DAE- Pues desde el 83 hasta el 85, porque luego yo ya me alejo un poco de esa movida más puramente artística, reconociblemente artística, y sigo haciendo performance, incluso más intensos, o igual no, eso no se puede decir, pero ya en otra senda. Luego vuelvo al final de los 90, igual excepto este intermedio en el que me he alejado un poco, pero luego vuelvo a Bilbao también; en realidad todos los 80, y principio de los 90, desde el 83 al 93 en mi caso.

PLL- ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?

- DAE- Es que no conozco mucho, conozco lo de Ramón que me gusta mucho, y bueno, lo de Fausto y tal, pero la verdad es que no lo sé. Desde dentro parece que, pero sin saber nada, me parece que es floja, porque si no fuera floja se apreciaría un terremoto cultural, una vibración en la atmósfera, que no pasa. Todas las cosas hay que comprarlas, y todo ese rollo. Si hubiera algo potente por ahí, no solamente un pequeño movimiento en un centro cultural, la calle estaría agitada o algo. Sin ser un entendido, se apreciaría que vayas donde vayas notas que en la atmósfera ha cambiado algo.
- PLL- Y en la época del 83, ¿qué te pareció?
- DAE- En el 83 me parecía que sí, pero era joven, o sea, es una interpretación personal. En el 83 me parecía que las cosas eran potentes en Euskadi. Las performances que a mí me interesan, bueno me interesan todas, hasta las que me aburren, las que no entiendo; a mí me interesa casi todo, con lo que no estoy de acuerdo, es igual...mi opinión no es interesante. Lo que te quiero decir, es que las performances que más me emocionan, son los que se hacía en Euskadi, pero no te estoy hablando con el adjetivo artístico, los conciertos, el movimiento punk, la gente que va por las calles y que no lleva una vida convencional, todo eso que en los 80, en Euskadi había un montón. Las confrontaciones, las manifestaciones, las indignaciones, los entorpecimientos, todo eso. Eso es para mí una pura performance, y luego, aunque los libros no lo recojan, pero para mí se están equivocando, están hablando de no sé qué. Bueno a lo mejor no se están equivocando, pero están dejando fuera una cosa super intensa, que no es la materia de esos libros sesudos, pero es algo super intenso, super cultural, y te hace feliz, o procura el motivo suficiente para vivir a muchas personas, por lo tanto es una cosa admirable.
- PLL- Actualmente, ¿quién consideras que es el artista que más se mueve en el arte de acción en Euskadi?
- DAE- No lo sé, Ramón Churruca. Luego está Beatriz Silva también sabe hacer las cosas que van a ser consideradas como artísticas, sabe cuáles son los rituales para qué te consideren artista. Bueno, Fausto también, me gustaría decirte más, pero no recuerdo.
- PLL- Me puedes contar todo lo que sepas del arte de acción en Euskadi, inicios, ¿por qué surgió este tipo de arte?, ¿cómo se trabajaba?, ¿quién lo trabajaba?, ¿por qué?, ¿cómo?, ¿de qué forma?
- DAE- Pues mira, siendo un chaval triste de Donostia, vas a Bilbao y se empiezan a revolucionar las cosas. Todas tus influencias, que eran puramente librecas, yo hacía mis dibujos y tal, pero todo eso de repente eclosiona y se hace visible gracias a que conozco a Bada, Jorge Gómez, otro Jorge, Negrete creo que era, Loli, Nico, que eran los falocaminas clan. Iban en un curso más que yo, llegas allí, estás un poco intimidado, y de repente te encuentras a gente que está destruyéndolo todo lo que tú piensas. Te quedas admirado ¿no?. De repente están actuando delante de tus ojos. O sea, que ya se está haciendo. Era romperlo todo, desde la academia, con sus contradicciones y tal, pero toda esa emoción, que no importa que sea coherente, que sea constructivo, o que vaya a ir a ningún lado, es la emoción de la juventud. Esa es la performance que a mí me cautiva, o sea, que vienen estos y nos roban el papel y hacen como un nudo de papel en la cafetería y los profesores escandalizados que te mandan a ir a recoger el papel, que nos están robando el papel y vas a intentar recoger el papel y ves a esa gente haciendo esas cosas maravillosas, todos super guapos y bellos con un ruido magnífico y tú te avergüenzas de estar recuperando el papel. Ante ese mazazo cómo te va a interesar una performance de alguien que está con una luz en el casco y no sé qué, recogiendo miguitas de pan. Entonces, te quedas enamorado de esa acción, y de repente no sé cómo te encuentras que al poco tiempo tú eres parte de esa acción, y ya les conoces, te

consideran, así como tú les consideras, ellos te empiezan a considerar amigo y empiezas a hacer cosas. Ocupamos la cafetería, luego el Aula Magna, y toda esa juventud que está en la academia para construirse un futuro mejor está haciendo algo totalmente en contra de sus planes. Que no durará mucho, que durará igual diez días, pero se está haciendo en ese momento ¿no?

Comenzaron, como para los que comenzábamos, quitarnos nuestros ensueños. Luego, en mi propia clase también había gente con la que conecté con la que luego nos unimos a este grupo, que eran Alberto Urkiza, Viafra también estaba, que era magnífico.

Te puedo hablar de estas performances, de las otras no sé.

En el 83, en Bilbao, hacías cosas con esta gente, y esto te daba fuerza para hacer tú las tuyas allá donde vayas, porque antes te faltaba el impulso o la seguridad en ti mismo, estabas cohibido, entonces empiezas a hacer actuaciones por aquí por allá.

PLL- Tú estás con esta gente, ¿cómo empieza todo allí?.¿Qué decidís hacer?. ¿Qué os pasa?

DAE- Ni se sabe, es como estar en contra de todo. Y ya que estás en la universidad, estar en contra de la universidad, aunque aprecias la universidad un montón..., privadamente yo la aprecio intelectualmente porque me interesa mucho la intelectualidad pero con el grupo este haces como que no, como que pasas de lo intelectual y aún así estás en ella. Este grupo aprobaron gracias a un escrito que hicieron pidiendo que les suspendieran: “*Profesores suspendednos*”. Mayor acto artístico que eso, ningún alumno o alumna iba a hacer.

PLL- Bueno, entonces, de todo eso que estabais haciendo en la Universidad, cuando salís de la Universidad, ¿cómo llegáis a la Safi Gallery?, ¿qué es lo que ocurre allí?

DAE- Acabo viviendo con ellos en un piso, en aquella época no había mucha diferencia entre lo que estabas haciendo en la Universidad, y lo que estabas haciendo en casa, viviendo de día o de noche o saliendo por el barrio. No había mucha diferencia. Siempre estabas recogiendo de las basuras, tratando de alimentarte de los pinchos de los bares. Si hacías unas actuaciones era porque estabas tratando de llevar a ese medio tu estilo de vida, o tus carencias, o tus... Era tratar de incidir en ese ambiente. Era todo una performance.

Luego me aparté un poco de ellos, me volví a Donosti, pero luego volví cuando la Safi, lo que pasa es que yo estaba viviendo en Donosti en una casa ocupada a la vuelta de Berlín. ¿Ves? es todo una performance, pero de ese estilo de performance, vivir en una casa ocupada, y todo lo que se pueda estar haciendo. Mientras en Bilbao ellos seguían con ese rollo, cada vez más de aquello, brutal, siendo un poco más artísticos entonces, hacen la Safi Gallery, como brutal, pero ya como una galería y es magnífico.

PLL- ¿Tú no estuviste en Berlín con Bada ni nada?

DAE- Yo había estado un poco antes, pero no estuve con ellos, yo fui a Berlín con Amaia.

Amaia Atorrasagasti, yo también la conocí en aquella época. Ella vive en el espacio Phillipe Pascal.

Yo me enamoré de Amaia. Esto es de performance total, con un saco de dormir me fui a una iglesia, la de San Nicolás, en el porche, no comía, ni nada, quería morirme de inanición, estaba allí sólo para ver pasar a Amaia, y algún día creo que fue Bada el que le dijo a Amaia, hay un chico que está enamorado de ti, que no come ni nada. Está ahí

en la iglesia de San Nicolás, y yo rompí mi ayuno cuando Amaia me trajo un tazón de arroz con leche que había hecho su madre. Era una de esas performances puras.

Amaia conocía a toda esta gente, y ella me llevó hasta Berlín, porque yo solo no voy a ningún lado. Entonces Berlín empezó a ser super interesante, ya lo era, pero de repente era super interesante y accesible. Detritus y Amaia ya habían ido.

PLL- ¿Qué visteis en Berlín Amaia y tú?

DAE- Verlo, no sé, es el imaginario de que estoy en Berlín, no sé lo que has visto, pero lo estás mezclando con todo lo que has leído sobre Berlín, y aunque no estés haciendo nada espectacular, ni estás viviendo la física cuántica ni nada, pero sabes que todo eso es Berlín. Las casas ocupadas, todos los punks.

PLL- Bueno, entonces, tú ¿Cuándo volviste, a quién le contaste todo esto? ¿Por qué tú influiste en Bada?

DAE- Bada influía en mí. Bueno, todos nos influíamos mutuamente, lo de Berlín es super importante. Bada era el líder del grupo, era el que diseñaba lo que hacíamos, era un torbellino, tenía el impulso para hacer las cosas, Bada era algo que te arrastraba. Nosotros hacíamos lo que él diseñaba porque nosotros en realidad no teníamos ninguna iniciativa, o por lo menos yo. Bada era una cosa formidable, yo creo que era el motor.

Yo me fui de Bilbao porque era consecuencia directa de todo lo que habíamos estado haciendo en la Universidad por fin hacerlo ya fuera de la Universidad, era la consecuencia lógica, nos faltaba un poco más de arrojo, pero ya era hacerlo en la vida sin cercas.

PLL- Entonces, Bada se va, vuelve de Berlín y decide hacer la Safi Gallery, ¿Por qué?

DAE- La Safi Gallery ya la habían hecho en Berlín, en Berlín hicieron una exposición. Les cedieron un espacio en Kreuzchberg. Les dejaron un lugar allí. No sé si les cerraron la exposición, pero estuvo algunos días. Poco importaba lo que se presentara ante los ojos del público, el caso era hacer, era tener unos días de un mundo paralelo.

Hacen allí la Safi Gallery, y vienen a Bilbao, encuentran este local en las Cortes. Era el barrio de las putas, de los yonkis. Era todo una continuación orgánica sin solución de continuidad. Todo iba en la misma tesitura.

Yo estaba en las casas ocupadas. En las casas ocupadas estás viviendo otra cosa que es diferente, pero también echas de menos, como una cierta dimensión que había en el otro lado, que faltaba. Me fui a la Safi Gallery, a las fiestas que hacían, los performances de la Safi Gallery eran las fiestas. Me fui con gente ocupa, que en principio está como muy alejada del mundo, pero de repente, como es una pura emoción, la gente que está alejada también participa de ello. Vine con ocupas que también fliparon, bueno, y supongo que te habrán hablado de las performances. Las performances, la Safi Gallery eran sus fiestas, en real, era la vida allí y entonces parece que ya no tienen el rigor performance, pero son las performances más intensas y extraordinarias que otros que se puedan llamar performance, como categóricamente, bueno, unas fiestas extravagantes.

Yo me acuerdo del aeroconcierto, que Arri y Berto estaban colgados haciendo música.

PLL- ¿Qué tipo de música?

DAE- Ruidos, iban colgados con cuerdas.

PLL- ¿Esa fue de las primeras?

DAE- Sí, no duró mucho la Safi Gallery, pero lo poco que duró, fueron fiestas sucesivas y nada más. Luego ya no había dinero para pagar el alquiler.

Me acuerdo de una, una con Biafra, dando una conferencia sobre estética, yo estaba a un lado y Biafra en otro metido en una caja de cartón. Entonces hablaba él, luego hablaba yo, eso era al principio, luego ya, se hablaba como se quisiera o se pudiera.

Luego la performance de la comida futurista, que se habían hecho pinchos y bocadillos de sabores, yo que sé, de cosas, un pase de modelos en el que yo salí tal y como iba vestido, por eso que la performance es la vida cotidiana, vale hasta para la pasarela.

Tan poderoso como aquello, pocas cosas te suceden. Incluso he hecho un libro a partir de la performance de la conferencia de estética, sobre la confrontación entre la estética y la ética.

Yo seguía en las casas ocupadas. Iba allí a las fiestas y para más cosas. También hicimos algo parecido a esto en las casas ocupadas, metí el virus allí de las performances y la movida rara, como agitación social.

PLL- ¿Os drogabais?

DAE- Yo no, porque era así, por eso tampoco comprendía muchas de las movidas que había allá. Todo el mundo se tomaba anfetaminas, hacían cosas y las disfrutaban y yo no que no tomaba nada. Entonces era todo muy acelerado.

PLL- Aparte de las performaces que se hacían en la Safi, ¿Tú hacías performances fuera?.

DAE- Como te he dicho, todo esto es la vida cotidiana, pero luego empecé a hacer, así como, propia, en una sala y tal, con público, curiosamente no en la Safi, aunque en la Safi ya se había hecho en las fiestas. Me había subido a una pasarela, había estado dando conferencias desde el wáter con un megáfono, ya era performance como con estructura de espectáculo ¿no?

Pero curiosamente, la más potente lo hice en las casas ocupadas. La casa ocupada era Zapatari, ahí hicimos una performance, unos amigos y yo, ellos me secundaron.

Había una casa ocupada dedicada a la música y tal, donde ensayaban muchas bandas de la zona de Rentería, Pasajes. Ahí hicimos una performance, era un combate de boxeo, yo buscaba alguien que me pegara. Yo me ataba las manos detrás y alguien me pegaba, y eso lo hice en una casa ocupada, hay alguna foto y un video, que te puedo mandar, es un video de lo mejor. Alex de la Iglesia me dijo, es un video científicamente bueno. La performance se titula “Boxing match”; y acabé, el tío no me noqueó, había que acabarlo de alguna manera, entonces el público no soportando la violencia, quitó las luces, la música, se creó el tumulto ese y así acabó, de una manera digna.

Después de las performances de la Universidad, muy interesantes, empecé a hacer performance individuales, porque ya tenía el coraje para hacerlas por mi cuenta, e hice una ante el médico militar en Burgos, me hice el loco, me corté el pelo y tal, te haces el loco, ya vas en el tren haciéndotelo, por si hay alguien en el vagón.

Lo que haces es crear muy buenos recuerdos, y los recuerdos sí que serán buenos, en el presente son cosas que haces cosas que cuestan mucho, a veces se producen tristeza, insatisfacción, angustia, desconocimiento, pero sabes que... Me dieron por loco de inmediato.

En las Chamas, allí también se hicieron performance, allí hicieron Beatriz Silva, Fausto, varios, yo no hice excepto el de vivir, el de deambular por la sala mientras otros hacen u otras hacen, tú andas por ahí también haciendo.

Luego me fui a Estados Unidos, en el que haces performances solo en tu vida cotidiana.

Luego en Madrid, hay otro que hice en la televisión "*El mundo de Laura*" o algo así. En un programa de estos basura, en el que va gente rara, eres el hazmerreír de toda España, y allí me expuse al ridículo. Fui al programa con una condición que era la de llevar un cuadro, por lo menos para decir: "*eres un mamarracho, pero con un cuadro*", por lo tanto no es un mamarracho exactamente. Esta fue una de las últimas que hice, luego ya empecé a ralentizarme y empezar a hacer menos.

Aunque en Estados Unidos, allí hice uno muy bueno, hice una exposición, ese fue muy bonito. Era una exposición de dos. Él otro que era de allí levantaba pesos, y yo ando con las manos. Entonces, estuvimos viviendo en la galería una semana, y yo me iba construyendo una espiral con ropa que nos traía la gente, la iba cosiendo. Yo vivía dentro de la espiral, la iba cosiendo durante la semana, al final, en la última noche el levantó las pesas hasta la extenuación, y luego se tatuó algo, para parecerse a mí. Ya ves, alguien sano que nunca ha tenido estas inquietudes, decide tatuarse algo para parecerse a mí o para entrar en mi onda. Bueno, era todo una compenetración, se tatuó algo y le di una pastilla de las que tomo para dormir, él es una persona sana, que no toma nada, ni pastillas ni nada, y se tomó la pastilla. Entonces cuando él se toma la pastilla y duerme, yo empiezo a andar con las manos desde su círculo, porque era una persona extrovertida y vivía en un círculo abierto en el que podía entrar la gente..., entonces desde su círculo me fui andando con las manos hasta mi espiral. Muy bonito.

PLL- ¿Cuánto tiempo estuviste viviendo en Estados Unidos?

DAE- Bueno, esto fue ya cuando vivía en Madrid, que me llamaron.

PLL- ¿Ha repetido alguna vez la misma acción?

DAE- No.

PLL- Dime todos los artistas de la performance que conoces de Bilbao.

DAE- Fausto, Beatriz Silva, Ramón Churruca, Amaia Atorrasagasti, Bada, no sé si Chuspo Poyo hizo alguna performance o no.

Yo hice performance en Philip Pascal también, esta ha sido reciente, presenté un par de libros, de estos que hago, los presenté e hice una performance en el Philip Pascal. Presenté mi último libro, y lo puse en relación al anterior que ya había escrito, porque en realidad los dos están conectados, escenifiqué la relación entre los dos libros fuera del espacio Philip Pascal, que era andando con las manos sobre..., había escrito el título del último libro "*La noción apocada*" y luego había puesto el otro libro que había escrito "*La consciencia renegada*". Con las corbatas que llevo, tenía cuatro o cinco y las untaba tenía en tinta roja, y cuando iba andando con las manos, con las corbatas iba tachando el título del primer libro que estaba escrito en el suelo. El otro título iba escrito en la

camisa. Yo llevaba el segundo título escrito en la camisa y con las corbatas iba borrando el primer título que estaba escrito en el suelo. Por eso te digo que la vida de uno es continuación de la vida en el escenario, por decirlo de alguna forma.

Y otra más, para decirte que no soy puramente performance, en relación con la música, puse un cuadro en una librería de Donostia, había hecho un exposición, entonces estaba puesto el cuadro en la librería de Donostia, cuando un cantante presentó su disco cantando delante de este cuadro (lo vi en internet), un cantante del que me hice fan inmediatamente, y luego le he conocido Rafael Berrio, al que le he hecho después una portada de disco.

En realidad las acciones son movimientos en el espacio para explicarte, así como los cuadros todos son explicaciones, pero todos los movimientos también para tratar de explicártelos, aunque nadie lo vaya a entenderlo y sean relaciones estériles.

PLL- Entonces, la última performance ¿Cuál es?

DAE- La del espacio Philip Pascal

PLL- Vale, eso es de Vizcaya, ¿De Álava?

DAE- De Álava, no sé nada de la performance, conozco a gente allá, pero no, bueno Fito Rodríguez sí que creo que ha hecho.

PLL- ¿En Navarra?

DAE- Navarra, no recuerdo.

Sí, había uno que era amigo de Bada y estos, John Otazu.

PLL- ¿Crees que existe una historia de la performance en el País Vasco o es algo aleatorio?

DAE- O sea, con personalidad independiente de las de... Igual la habrá, pero de las que yo conozco y de las que yo puedo hablar creo que es no vasca, más bien internacional o humano.

PLL- ¿Crees que hay un carácter específico que hayan tenido las performances en general en el País Vasco?

DAE- Sí, el de la confrontación, enfrentarse a la oposición, o sea, ahí creo que ha habido esa necesidad de hacer algo, por una pura creación, enfrentarse a algo con originalidad, creatividad. Es un punto de vista negativo, me parece a mí eso, dada la peculiaridad de las circunstancias de este lugar.

PLL- ¿Crees que en Bilbao ha habido más performances que en el resto de los lugares?

DAE- Sí, porque me parece que Bilbao ha sido la más..., no sé, lo primero que se me ocurre y que creo que ayuda es la fisonomía de la ciudad, te hablo de los 80, de ese Bilbao sucio. Era algo que faltaba a Vizcaya, a Álava, a Guipúzcoa...y eso te obliga a estar a la altura de la fisonomía de la ciudad y actuar con esta rabia y tal de la que te estoy hablando.

Otto fue el que consiguió las Chamas con una familia de millonarios de Vizcaya, consiguió que nos dejaran las Chamas. Otto, lo que pasa, es que ahora está pirado, antes era valioso. En las Chamas vivía Alberto Urkiza, Otto León, Zarevich y yo. Otto fue

profesor en la universidad de Denia, Zarevich hizo performances musicales. Ahora vive en Madrid.

PLL- Bueno, entonces, esto va así, la Safi Galeri, que la cierran pronto, después el Kultur bar y luego las Chamas, y en las Chamas todavía permanecéis vosotros. ¿Berto por ejemplo, continuaba haciendo performance en las Chamas?

DAE- Berto cambió su vida de los 80, al Berto que conocemos ahora es el que comenzó a ser en las Chamas, igual que Amaia. Puede seguir interesándote la revuelta y la agitación pero ya de otra manera. Dejaron las drogas.

Además la gente empieza a tener hijos, y la gente se tiene que ganar la vida.

Yo hijos no tengo, me hice la vasectomía. Otro tipo de performance. Hacerse la vasectomía es un tipo de performance. Un varón tiene unas oportunidades magníficas de ser alguien, no hacer la mili y hacerse la vasectomía, dos momentos cumbres en la vida de un hombre de los 80, pura performance.

DAE- Yo soy muy depresivo, entonces estos me llamaron, me dijeron vente para acá, para las Chamas, y yo sólo quería una bañera para cortarme las venas..., vente a las Chamas, y allí Otto se portó muy bien conmigo, me acompañaba por las noches de Bilbao pacientemente para tratar de animarme. Le debo un montón a Otto.

(Detritus me enseña unas fotos de Estados Unidos)

DAE- Estas fotos de cuando fui con unas amigas a EEUU a casa de Chuspo Poyo.

Allí conocí a una chica de la que me enamoré y luego me casé. Estábamos en una cena de Navidad, yo no conectaba. La gente estaba abriendo regalos, super contentos...Entonces cuando se fueron a otra sala y yo me quedé solo, cogí un tenedor, lo clenté en las velas, hice una prueba en el antebrazo y al ver que funcionaba me escribí NO aquí, ¿ves?

PLL- ¿En qué año?

DAE- En el 93.

PLL- ¿Por qué un no?

DAE- Porque es difícil decir no, y luego para el sí, no necesitas ni decirlo. Como el arte en mi caso, no hay que decir sí. El sí lo celebras con la vida.

Luego a la chica que conocí le gustó también porque ella llevaba tatuado "No means no", y le gustó eso de que tuviéramos dos nos.

PLL- ¿Cuándo trabajas en arte?

DAE- No, porque el amor no lo trato con el arte, se vive y se disfruta, pero el arte lo reservo en mi caso para mejorar lo que hay que mejorar, mejorar la vida, cuando la vida de repente se está disfrutando, no sé, yo no hago arte, yo hago arte para...

PLL- ¿Sólo pintas cuando no estás disfrutando?

DAE- No para disfrutar, es para sobrellevarlo, para hacer heroica la resistencia. El amor es lo que te rescata de todo esto, todo esto es la ausencia de que te rescata y cuando está fuera

es porque te rescata, todo esto está diciendo que hay algo ahí fuera que es lo que busco, o sea, el amor, haces las performances, eres fotogénico, para conseguir amor, para atraer el amor, el amor es lo más importante, de hecho es lo único que permite estar vivo de una manera congruente

4.3.3. Maider López.

En su estudio, San Sebastián, 28 de agosto de 2015.

Duración de la entrevista: 45 minutos.

Patricia López Landabaso- Háblame sobre tu trabajo por favor.

Maider López- Para mí el punto de partida para desarrollar un proyecto es el contexto, el lugar específico, para el que expongo, entonces, si me invitan a la bienal de Estambul, pues yo primero hago una visita, conozco el contexto expositivo, como el contexto que está viviendo la ciudad en ese momento, o los puntos de interés, o me paseo, y me paseo, quiere decir, a partir de lo que el propio lugar diga, más allá de contextos teóricos o sociales, lo que yo veo, y de repente es un elemento de su propio espacio, el que se convierte en el punto de partida, pero es siempre desde la experiencia de lo concreto, de la localización o situación contextual de ese lugar.

PLL- O sea, que siempre partes del espacio.

ML- Siempre parto de eso, entonces, no suelo llevar ideas preconcebidas. Yo siento que empiezo muchas veces de 0, aunque todo tiene un denominador común en mi trabajo, y es tal para mí, que hasta que no veo el lugar, no existe nada, y tampoco repito nunca una acción, de manera que imagínate, me dicen en el 2005 Ataskoa, y entonces me vienen de otro sitio y me dicen puedes hacer Ataskoa, pues no, no puedo, no se repite, a no ser que de repente algo llevara a una necesidad de hacer algo similar, pero sería la necesidad específica de ese lugar.

PLL- ¿A raíz de qué empieza a ocurrir todo esto en tu obra? Reunir gente...

ML- ¿Cómo, desde que empecé hasta ahora?

Yo empecé en el mundo de la pintura, entonces llegó un momento, muy al principio, como en tercero de carrera o casi, en el que empezó a dejarme de interesar, más que nada, empezó a interesarme más lo que pasaba fuera del cuadro, que lo que pasaba dentro, y me empiezo a interesar más la relación entre los elementos que yo ahí colocaba o la relación para con el espacio, cómo a partir de ese elemento que yo ponía empezaba a descubrir todo el espacio, o como se relaciona ese elemento con respecto al espacio, ahí empecé ya como a salir de unos límites en los que estaba trabajando, luego a partir de ahí, pues ya empecé a trabajar con el propio espacio, desaparece la pintura, pero en vez de interesarme los espacios expositivos, me iba a espacios más intermedios, al hall, a la entrada del museo, espacios muy reglados, digamos y a partir de ahí ya salí del propio espacio.

Empecé a hacer intervenciones en el espacio público y luego ya, empecé a, aunque las personas ya eran parte de estas piezas, porque eran lo que completaba y terminaba la pieza, ya llego a un punto que eran las personas las que realizaban el proyecto, digamos,

no ya sólo completado al final, y si quieres te doy ejemplos gráficos, en el 2001 hice una pieza que se llama “Suelo”, que luego ha estado en la Bienal de Venecia, la hice en Arco por primera vez, que es de láminas de madera colocadas sobre el suelo de la sala, del mismo color que la sala, y sólo el canto naranja, eran muchos paneles. Entonces, no estaban fijados en el suelo, sino que estaban simplemente apoyadas, al andar, ligeramente se mueve, de manera que es el espectador es que caminando ves la pieza, porque si no, casi ni las notas, necesitas sentir el ruido. Luego, al caminar, deslizas de manera que depende como lo haya dejado el último espectador será como empieza para el siguiente, una interacción constante, pero igualmente, entonces, yo ahí, en esas piezas, digo que la experiencia del espectador es el que culmina la pieza, el que termina la pieza, sin él no tiene sentido, pero hay un elemento encima del suelo, hay una instalación, sin espectador, en el fondo algo hay, aunque no se complete la pieza, sin embargo a partir de un punto ya empiezo a hacer como en Ataskoa, o en Playas, intervenciones en las que el espectador deja de ser espectador para ser parte constituyente de la pieza y en el que a partir de un acción o de un comportarse realiza y completa y construye la pieza, digamos.

PLL- Dentro del mundo de lo que es el arte de acción, al ver que participa el espectador, ¿lo considerarías happening?

ML- Ataskoa, si no viene gente, o sea Ataskoa es una convocatoria pública para convocar un atasco, en el monte, habitualmente donde no habría atasco, entonces si no viene gente no hay pieza, directamente

PLL- ¿Cómo convocas a la gente?

ML- Pues las primeras piezas se realizan antes de que hubiera Facebook, ni ningún tipo de red social, entonces se anuncian en prensa en forma de invitación, se invita a la gente a venir al monte a crear un atasco y hacer entre todos una acción participativa, que te culmina en una pieza de arte.

PLL- Y si no fuera nadie también, ¿la acción se haría de otra forma?

ML- Eso es, la pieza la construyo con los elementos que tengamos. Efectivamente siempre hasta ahora ha sucedido lo que de alguna manera yo esperaba, luego esas cosas, como, vamos hay límites, digamos, en Ataskoa no podrían venir 500 coches más, sería un caos, pero no sé qué pasa, como lo anunciamos o algo por ahora, ha sucedido, lo que necesitamos en atasco siempre hay un número de gente más o menos, pero si fuera otra cosa, otra hubiera sido la pieza hubiera sido otra cosa.

PLL- Tú cuando creas esta pieza, por ejemplo, ¿crees que el proceso es importante para ayudar a la propia pieza, la pieza es importante para ayudar al proceso?

ML- El proceso es básico, y el proceso, yo incluyo elementos de producción, quiero decir, yo por ejemplo, estas acciones en el espacio público y participativo lo suelo hacer con un equipo de trabajo, cómo se comunican las cosas, cómo se llegan a las cosas, el proceso es básico, o sea, como surge en un momento, una idea abstracta, como empieza a coger forma y llega a ser un atasco en ese sitio, en este caso una vez más, se me ocurrió para la localización específica, pero podría ser que hay una idea y hay que buscar la localización, todos los detalles, son los que construyen el propio proyecto.

PLL- Pero entonces la pieza final es la obra, o ¿Lo otro también es obra?

- ML- Por supuesto, entonces, aquí, para mí la obra, hay dos obras, hay una única obra que consta de, estamos usando todo el rato Ataskoa de ejemplo, pues la acción sucede un día concreto y ese día es pieza, es obra, lo que ahí sucede. Unos se van a pasear, otros entre los coches, llega ahí una persona que dice que viene a protestar del uso del coche, porque él es ecologista, al rato llega otra gente que son del club del 600 y vienen a enseñar su coche, casi como que muy orgullosos de ello. Entonces es un lugar en el que se juntan ideologías diferentes y todo, o sea, no es normalmente en una manifestación, si piensas esto vas a esta manifestación, sin embargo es un punto de encuentro de personas con razones diferentes por las cuales llegan ahí, y todo eso constituye una obra, entonces ese día tal y como pasa es básico, yo en mi caso, lo formal para mí es muy importante, y la pieza se ha pensado, el atasco en el monte parte de un lado visual muy claro, no viene como, no, lo que me interesa es ir al monte a beber sidra, no, estoy haciendo un atasco, que tiene un verde, o con unos colores, o sea, unos efectos concretos, que todo eso son parte para mí, entonces si la pieza acabara ese día, lo que hayamos visto, y nos vamos a casa, pero para mí no acaba ahí, acaba porque había una intencionalidad muy clara, formal, y en mi trabajo, la forma en ese sentido, pues en Inglaterra, el tal Social Art, digamos, yo no hago exactamente social art, la parte formal es muy importante para mí, y también la parte participativa y de acción, pero sin una no existiría la otra. Quiero decir, si yo pongo 400 coches, con una grúa, no, la experiencia es básica, no importa sólo la forma para eso, pongo unos coches y no me lío, sin embargo, la unión de las dos, porque esa foto es fruto de que haya ido el ecologista y de que haya ido el que está a favor del coche y todo ello aparece ahí, digamos.
- PLL- Cuando tú has hecho esta pieza, el proceso este de trabajo, de que la gente va y todo eso, está recogido documental, ¿va aparte de lo que es la obra final?
- ML- A ver, por ejemplo, Ataskoa tiene un video de que es ese proceso, digamos, que sí es obra, pero no es en sí, no sé para mí su valor, no es el video.
- PLL- Vamos, que no es un video, de decir esto es una obra que vale tanto.
- ML- En principio no. A partir de ahí, suelen surgir instalaciones, Ataskoa, por ejemplo 5 fotos y un video, en este momento. Entonces esas fotografías, sí son fotografías muy formales, el video en este caso es un poco documental, de alguna manera, que cuenta, pues lo que tú has dicho, cómo van llegando, por qué han ido, por qué no, es un video bastante documental, pero las fotografías, si las conoces, si son como muy visuales digamos.
- PLL- Y también relacionadas con la pintura, porque tú partes de la pintura, y vas saliéndote de ella, pero siempre generando a partir de ahí.
- ML- Eso es
- PLL- Algo tienen que ver con el momento histórico o solamente con el espacio.
- ML- No, yo, mi manera como de pensar o, desde el espacio pero el momento histórico es claro, o sea, Ataskoa habla del uso del coche en un momento concreto, también en un momento que no hay Facebook, que se nota todo el mundo quedando, o sea, sí, los momentos son muy importantes.

Luego por ejemplo, para cambiar de ejemplo, una pieza en Escocia, que se llama “How do you live this place” Es ahí, es un pueblo de 3000 habitantes y creamos un mapa subjetivo del pueblo, a partir de cómo se siente cada uno en cada lugar, coloca una piedra de un color, entonces cada color tiene un significado, entonces la van dejando en

los lugares en los que se sienten de esa manera, luego todo esto son lugares en los que han dejado, un cenicero muy cutre, la roja , que es no me gusta este lugar, cada uno significa una cosa, luego cada uno pone donde ha puesto su piedra por toda la ciudad, en un mapa individual, y pasamos a un mapa genérico en el que se ve dónde están los lugares más agradables, y los que no, cuales les gusta estar más tiempo, en cual menos, entonces es un mapa subjetivo de cómo vivimos la ciudad. Aquí que sucedió, que en el centro estaba muy rojo y naranja, que son como factores negativos, frente a la periferia que es más azul y verde, buenos recuerdos, me gusta estar en este lugar.

PLL- Y la obra final ¿es el mapa?

ML- No, no hay obra, en este caso es la acción, y como obra final de arte, es la acción, de aquí no he sacado nada, y de hecho a mí me molestaría que fuera plano, cosa que en Ataskoa no me molesta en absoluto que sea esa foto, me parece que tú puedes ver esa foto sin saber nada y funciona en sí misma.

Hay muchos proyectos, pues este por ejemplo, no es en una imagen, ¿Lo entiendes? Y como hay muchos, entonces este mapa subjetivo de la ciudad está hecho el año que está hecho, si fuera en otro momento con otro momento histórico, en vez de un señor de 90 años que vino a poner una piedra roja, donde antes había unos cerezos, que ahora no hay, está totalmente urbanizado, él puso su piedra roja, si llega a ser en otro momento no pone esa piedra roja ahí, y ese señor no viene, hubiera venido a protestar de los feudos, o sea, entonces el momento histórico, está ahí, dentro de que tampoco es mi objetivo, pero está.

PLL- Tu trayectoria personal a través de todas estas acciones, quiero decir, ¿cómo empiezas?. ¿Hay algún artista que conoces?. ¿Cómo se genera?

ML- Para mí es más la experiencia que te he contado de cómo un paso lleva al otro, o sea, como un devenir lógico a partir de las experiencias.

Hago un master en Londres, pues eso me lleva a relacionarme con unos tutores que me enfocan de una manera, ahí empieza a desaparecer el color, aunque luego siempre se ha mantenido ¿sabes?. Como los pasos han ido llevando a este desarrollo, yo así lo veo. Y luego en muchas ocasiones, eso es, como la unión entre la pieza y el contexto específico ¿no?, pues si no me hubieran invitado a X proyectos, seguramente no hubieran surgido proyectos concretos.

PLL- O sea, que absolutamente tiene que ver con tu vida, o sea, todo se va generando en relación con tu vida y las cosas que te van ocurriendo.

ML- Eso es, pero no tanto una vida personal, sino un devenir laboral, o sea, como que los pasos van dando del uno al otro.

PLL- ¿Hay algo que quieras expresar con estas piezas?

ML- A mí aquí no me cuesta decirte, porque para mí, yo no hago nada para expresar nada interior, ahí el lenguaje aquí me es difícil, digamos, me es difícil, eso, me voy a quedar con que respondo a..., en principio mis proyectos surgen como respuesta a algo, a un lugar, a un contexto, más que como expresión.

PLL- ¿Dónde trabajas y preparas todo este tipo de acciones? ¿En el espacio donde van a suceder?

ML- Eso es, siempre visitas de campo. En Emiratos Árabes, donde me invitaron a participar y lo que hice fue poner un campo de futbol, interfiriendo con la plaza, yo ahí voy, me paseo por la zona, me informo y a partir de algo que veo, o sea, no tengo nada y de repente veo algo, o me vengo a casa sin nada, y entonces, es revisando ya más, puede ser eso, o en el lugar surge a partir de algo que veo. En la Bienal de Estambul hice un proyecto que me gusta mucho, que en este caso no convoco a la gente a participar, sino que miro lo que ya sucede, y lo que hago es, tipificar y mirar cómo se mueven en el espacio público, digamos, entonces no es ya una convocatoria en la que vienen a participar, sino que una acción que ya está sucediendo, intervengo yo en ella, digamos, sin hacer nada, no la cambio, sólo la veo, eso surgió allí, viendo como allí cruzan la carretera, viendo como el trazado del suelo urbano no corresponde con la realidad, hay un paso de cebrá que da a una barandilla, entonces la gente, sin más, empieza a buscar nuevos caminos, empiezan a cruzar por donde les da la gana, pero creando todo un sistema de comunicación entre coches y peatones, en el que ahí surge algo, yo veo esto, y a partir de ahí, luego ya poco a poco se va desarrollando, pero ya viene esto con lo que trabajar.

Son 3 videos y un manual de instrucciones de como cruzar la carretera, digamos, pero que pueden ser aplicadas a más cosas, entonces ahí, en ese caso, surgen en el propio Estambul, a partir de que yo veo algo que ahí sucede, si no puede ser, que ya he visitado ese lugar, me vengo a mi casa con el material que tengo, y a partir de ahí voy trabajando

PLL- A partir de qué trabajo anterior a la primera de las acciones en las que empiezas a trabajar con este tipo de situaciones y demás, empieza a ocurrir todo.

ML- No creo que haya una concreta en tiempo físico, o sea, mientras me lo has preguntado, creo que antes de Ataskoa, hice ventanas, una en Nueva York, que estaba en ese momento haciendo eso, esto es, aquí hay una ventana en la que se ve Manhattan y aquí hay una pared, en esta ventana se ve reflejada la pared y el paisaje, las dos cosas, entonces aquí hago un dibujo, que parece como un dibujo abstracto más bien C-1, y entonces mirado, reflejado en la pared, coincide con las ventanas, entonces en tiempo, es la pieza anterior a Ataskoa.

PLL- ¿Cuántas acciones de este tipo has hecho hasta ahora?

ML- Jo, pues muchas, pues he hecho esta que es la última “25 people on 25 hill” “Swimming pool” Que es una convocatoria pública en la que, ¿Has visto los videos? están bastante bien.

PLL- Es que todas estas, a mí las que más me relacionan con las acciones son esta, esta, o sea, esta también me interesa, aunque vaya con cromaqueito, lo que sea, pero me interesa porque hay gente ahí

ML- Esta

PLL- Esta, también, esta me parece una... Fascinante esta

ML- Estas dos también son

PLL- Es que, ¿Cómo se te ocurre? A mí que se te ocurra esto me parece fascinante, siendo mujer, o sea, ¿Sabes? Hay como un compendio de cosas, que dices, joder tiene que haber muchas cosas en común para que se te ocurra eso

ML- Ya, es que este, por ejemplo este proyecto hasta que llegue a él, tardé un montón, por ejemplo, así como ataskoa fue, también es otra edad, otro momento, fue como vamos a hacer un atasco aquí, vale pues lo... Este por ejemplo, sí que llegar al proyecto y luego efectivamente, para mí es uno muy bueno, o sea, a veces lo que cuesta mucho es que ya has perdido naturalidad

PLL- ¿Cuál más? Luego hay otro que atascabais la entrada del museo.

ML- Es una acción como que aparentemente, casualmente, de repente empieza a llegar gente y se bloquea la entrada del museo y no se puede acceder, y viene de que en una ley de 1864 del espacio público, no te podías reunir en frente del templo para no bloquear la entrada, vamos no te podías parar a hablar, entonces hicimos esta acción en la que por un instante se bloquea la entrada del museo, esta otra que es bastante mejor, ¿Esta la conoces? Esta se tapa toda la publicidad, que se ve de un punto concreto de vista, luego también, a mí me parece interesante esta, la de las sillas, que aun siendo bastante antigua, se mantiene bastante bien, y es anterior a situaciones.

Son 366 sillas dejadas en dos plazas públicas de Madrid, que no tienen trazado urbano, de manera que es el uso del espacio público el que genera el diseño del espacio, entonces llegan 10 personas, se hace un círculo mediano, se van luego yo sola, muevo una silla, entonces los movimientos y situaciones que se van dando a lo largo de la noche, van creando el diseño del espacio

PLL- ¿Durante cuánto tiempo?

ML- Toda una noche, o sea, 12 horas, era la plaza de la villa, que es la plaza del ayuntamiento de Madrid, y luego la plaza de las Descalzas.

Luego está playas también, la de las toallas rojas, en Zumaya,

PLL- ¿Dónde das el aviso de que vayan?

ML- En este caso, no hay aviso, casi es a la vez Ataskoa, entonces como Ataskoa si tiene gran comunicación, digamos, y es dentro de un territorio, diferente lugar, pero parecido, playa no lo anuncio, en esa situación, no lo requiere, es simplemente es una intervención con la gente que, con el contexto específico de un domingo a esa hora, los que van a la playa.

PLL- ¿Cómo llamas a tus obras: acciones, intervenciones?

ML- Intervenciones, acciones; intervenciones en el espacio público, pero ahí sin embargo no incluye a las personas tanto, entonces suele ser, acciones también, situaciones.

PLL- ¿Parking de qué va?

ML- Sí, pero parking, no es tan, es más como yo miro lo que ya sucedió, digamos, son plazas, no, espacios en la ciudad, que están como inhabilitados en ese momento, entonces los utilizan de parkings temporales.

La gente va aparcando, primero aparca lógicamente, y luego ya va llenando el espacio en el que todo vale menos molestar, entonces yo saco fotos en el momento en el que esto se ha vaciado, y quedan coches aparcados sin sentido, porque ya no se sigue la estructura. Luego las participativas, digamos, primeras son, ah, vale, que no están ordenadas, en orden, si dentro ya sí, cada pieza tiene su ficha, sólo que tienes que entrar

dentro, en cada una, ¿sabes lo que quiero decir? Pero las participativas son muy fáciles de ver, son esta, esta, esta para mí, aunque no venga, (me enseña las que son participativas)

PLL- 14, bueno 14 ya, es un número, por si acaso.

ML- No, porque hay más, seguro.

PLL- ¿Qué grado de planificación o azar hubo en ellas?

ML- En mi caso hay mucha planificación

Hay tanta planificación que en principio se sigue la planificación, no que no haya espacio para que sucedan las cosas, pero sí hay mucha planificación, y o sea, Polder cup si no hay planificación para mí es muy difícil que salga bien, entonces, ahí en cuanto te metes a unas escalas o aquí hay un riesgo físico, estas montañas que parecen muy pequeñas son muy grandes, quiero decir, que en cuanto, una piscina, no se puede ahogar alguien, o sea ya estamos en un terreno en el que la planificación para mí es básica, y en cada proyecto siempre que se ha necesitado una ambulancia, hay una ambulancia, te quiero decir, lo práctico, tal, está muy planificado, y luego el grado de azar, efectivamente el que toda esa gente trae, y cada pieza podría ser diferente, depende de cómo esa gente... Aunque hay una estructura bien planificada.

PLL- ¿Ensayas?

ML- No, en la mayoría no, porque estamos ahí, entonces en Polder cup, se juega, entonces en algunos espacios, si se puede hacer alguna repetición si se hace, digamos, en adosados hubo repeticiones, pero es ya con la gente; ah bueno, y ensayar, sí, yo lo pruebo todo antes, pues antes que la del Guggenheim hicimos unas placas y levantamos, o sea, pero no es ensayo, se trabaja mucho la cosa, se hacen todas la pruebas necesarias.

PLL- ¿Dibujos previos, maquetas?

ML- Todo lo que sea necesario para yo ver que eso puede llegar a funcionar, y dejar espacio a que sucedan cosas, pero que, yo en cuanto que invito a un gran número de gente, en principio creo que algo vamos a hacer, no asumo, que igual como todo es un desastre, pues adelante, no, no mucho, así como hay otras acciones de pequeña escala que todo es... Y aquí puede pasar todo, pero sí que hay mucha prueba, ensayo, o sea, hay mucho trabajo previo, muchísimo trabajo previo.

PLL- Si hubiese que generar una tipología sobre tus acciones, ¿Qué nombre recibiría?

ML Acciones construidas, a veces son acciones construidas a partir de la participación, digamos.

PLL- ¿Conoces la obra de gente que hace otro tipo de acciones en del País Vasco?

ML- Ahora ya le llamamos performance, porque, o sea, yo de las acciones que yo hago no conozco, no lo sé, de lo que yo hago no conozco y luego lo que hay para mí, es importante ver cada cosa en qué año se ha hecho y en qué contexto, luego en general hay otras disciplinas que absorben muchísimo, entonces para mí es diferente que Ataskoa sucediera en el 2005 que que suceda ahora digamos, y como otros ámbitos que no son arte absorben lo que se ha hecho, digamos, pero no quita, que lo que se hizo, se hizo en un contexto de una manera concreta, pero sí que se puede desvirtuar muchísimo,

o sea, en este momento, las acciones participativas, para mí no tienen nada que ver con lo que yo hice en momentos concretos digamos.

PLL- Crees que tenga algo que ver con el dadaísmo, con Duchamp todo lo que tú haces.

ML- Tiene algo de relación, en muchos de mis trabajos se busca una imagen, como hay algo de absurdo en todo ello, absurdo entendiendo desde el dadaísmo, desde romper buscar nuevas posibilidades, esta integración del azar que estamos también mencionando, hay muchos elementos, los devenires por la ciudad, dadaístas, que realizaban por la ciudad hay mucho, digamos.

PLL- Si te preguntara por una definición sobre lo que es una performance, ¿Tendrías alguna definición?

ML- No, porque yo no hago, y no soy estudiosa de la performance, sobre todo, pero me imagino que performance es ponerse en frente de una audiencia y realizar una acción, así lo entiendo.

PLL- Este tipo de acción, el de las cadenas ¿Es el último que has hecho?

ML- Sí

PLL- ¿Cómo lo caracterizarías? ¿Cómo hablarías de ello? Quiero decir, tú en vez de ser Mainer López eres la que va a hacer la crítica sobre Mainer López, ¿Qué es lo que comentarías de ello?

ML- Pues en ese caso, comentaría, que la pieza son 25 personas en 25 colinas, 25 personas en una colina, es una acción que sucede en un entorno concreto, en el que se visibiliza las diferentes maneras de relacionarnos con el entorno y entre nosotros, 25 personas en 25 casas, 25 personas en una casa.

PLL- Tú no das ningún tipo de importancia al tema de la efimeridad de la obra, o sea, tú no crees en eso, tú consideras que sí que tiene que haber una obra, que luego pueda ser vendida.

ML- Aquí no la hay

PLL- Tú crees que, por ejemplo, todo este tipo de acciones, aunque no estuviera la obra final, ¿seguiría funcionando?

ML- Claro, para mí después de una acción puede haber una documentación o puede haber una obra, digamos, yo lo trato de obra cuando la tienen, pero en caso de que no la tengan, lo que trato es la documentación, y el mapa subjetivo se hizo y aquí está para contarlos, no necesito que cada acción tenga un elemento museizable, dentro de que hoy en día se puede museizar cualquier documento.

PLL- ¿Antecedentes artísticos?

ML- A mí me han interesado James Turrell, luego ya son referencias un poco antiguas, Blinky Palermo, y ahí ya era un poco eso, la ruptura con el arte, como arte arte, y vincular ya a otro tipo.

PLL- ¿Has visto alguna vez, alguna acción en directo?

ML- Sí.

PLL- ¿Cuál fue la primera?

ML- La primera acción que he visto, pues no lo sé, igual una de Esther Ferrer, pero no lo sé, no estoy siquiera segura, dentro de que malas acciones he visto tantas que ni me acuerdo, quiero decir, vas a un museo y pasa algo, pero de esas no, yo me imagino de que puede que fuera de Esther Ferrer, por geografía, sí que me pudiera impactar, digamos que fuera Esther Ferrer.

PLL- ¿Cuándo crees que empieza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

ML- Jo, pues la verdad, eso es lo que te digo que yo no soy estudiosa

PLL- ¿Crees que el arte del País Vasco ha tenido algún tipo de carácter político, social, autoreferencial, de género? No me refiero a ese tipo de arte de acción sino en general, tu arte tiene algo que ver con esto, quiero decir, tú consideras que lo que tú haces es Vasco, porque tiene una característica diferente a la del resto del estado

ML- No, yo considero que lo que yo hago es fruto de una época y un contexto como hemos dicho, y ahí, que ser vasca entra en ese contexto, en esa, pero no.

4.3.4. Majo García Polanco.

En su domicilio, 20 de septiembre de 2015.

Duración de la entrevista: 1 hora y 31 minutos.

Patricia López Landabaso- A ver, dime tu fecha de nacimiento, en dónde naciste...

Majo García Polanco- Pues el 22 de... febrero del 73, y nací en San Sebastián, en Donosti, pero nada, yo creo que a los días pues ya, o sea... mis aitas vivían en Irún, entonces... quiero decir, mi relación es estrictamente con Irún, ¿no?

PLL- Vale ¿Y allí pasaste muchos años?

MGP- De ahí, pues... nací en Donosti, pero luego fuimos a Irún y tal... pues hasta los veinte... veinte, diecinueve años, veinte años, estuve viviendo en Irún.

PLL- Vale. Bueno, pues empezamos ya directamente. Te leo lo que suelo leer a todos. Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco a lo largo del tiempo. Me gustaría saber tu definición de performance.

MGP- Pues... A ver, para mí, la performance, o el arte de acción, tiene que ver con... Bueno, es una forma de expresión artística, cuya base principal es la vida y el cuerpo.

PLL- ¿Cómo generas la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

MGP- ¿A nivel de proceso, o a nivel de...?

PLL- A todos los niveles.

MGP- A todos los niveles. Pues bueno, un poco depende también de las necesidades y de cómo surja la idea de la acción, pero puede surgir desde la forma más cotidiana y desde lo más sencillo del mundo, a surgir también por un encargo, que también ha ocurrido... y el proceso creativo, muchas veces... Yo soy muy lenta, también, a la hora de generar propuestas de acciones, y suelen ser cosas que se van gestando con el tiempo y que van surgiendo de la vida cotidiana. Entonces, hay mucho pensamiento en esa forma de trabajar hay una parte muy grande, muy grande de.. a veces de meses de tenerlo en la cabeza y tal.. y pues bueno, ir generando planos o situaciones cuando sé previamente dónde va a ocurrir la acción, cuando... porque también trabajo bastante ligado al espacio. Para mí es muy importante. No es lo mismo... aunque también hay acciones que pueden adaptarse a los espacios, pero para mí es muy importante el espacio donde se va a llevar a cabo. Y la forma de crear, muchas veces, pues suele ser a base de... no sé, desde una película, por el tema de los colores o de la luz hasta un... un libro, una noticia en el periódico... bueno, muchísimas formas. Lo que me suele pasar es que cuando estoy atascada y llevo ya mucho tiempo pensando en esa acción o en esa forma de expresar algo, pues hay una fórmula que me suele funcionar bien, y es tomar un autobús o un tren, como salir del espacio en el que estoy confinada y ver las cosas en perspectiva. Entonces, durante ese tránsito y ese viaje suelen encajar las cosas.

PLL- ¿Sí?

MGP- Sí. Muchas veces suele ocurrir. A ver, no siempre, pero para mí es una forma que...

PLL- Es una fórmula que tienes...

MGP- Es una fórmula que me va bien, ¿no? y en ese momento ya empiezan... Salgo de ese atasco, ¿no?, que digamos, se genera a nivel creativo. Suele funcionar.

PLL- ¿Cómo es que comienzas con las performances? ¿A raíz de qué?

MGP- Mira, cuando me mandaste las preguntas... La verdad es que es curioso, pero esta entrevista me está sirviendo también para...

PLL- Como a todos.

MGP- ... a todo el mundo, porque somos...

PLL- Todo el mundo lo tiene todo desordenado.

MGP- Nadie lo tiene documentado... bueno... algunas sí, otras no... Luego ya cuando tienes que hacer dossiers vas ordenando. Mi relación con la performance ha ido muy poco a poco, porque ya te digo que soy una persona muchas veces impulsiva a la hora de hacer las cosas, pero tiene que ver con una reflexión previa bastante larga. Entonces, yo empecé con el mundo del arte a través de la fotografía. Después, me fui a estudiar a Vitoria realización y me metí en el vídeo. Siempre estaba un poco detrás, ¿no?. Detrás de la cámara, detrás del medio que fuera para registrar o tal. Y a raíz de una relación con un espacio que existía aquí en Cantabria, que se llamaba espacio C y que desapareció ya en el dos mil ocho. Ahí tuve una relación bastante fuerte con artistas internacionales del mundo de la performance. Fue el primer espacio que hubo aquí, en Cantabria. También hubo bastante relación con País Vasco, con artistas... De hecho, allí fue, por ejemplo, donde conocí a Chuspo Pollo, y a un montón de artistas del País Vasco. Empezó a pasar por este espacio un montón de performers y de artistas que

tenían que ver con el arte de acción. Y en aquella época, yo, como trabajaba el tema de vídeo, pues me tocó... me encargaron muchas veces hacer la documentación. Yo empecé, digamos, haciendo la documentación para otros artistas performers. Por allí pasaron desde Tania Bruguera, artistas de Cuba, Guillermo Gómez Peña, La Pocha... o sea, artistas, digamos, que ahora pues tú coges un libro de performance a nivel internacional, y aparecen. Bueno, pues teníamos una relación bastante directa y yo creo que, concretamente, fue en una... en una documentación de unas fotoperformances que hacía Guillermo Gómez Peña, aquí a Cantabria, pues yo me doy cuenta que estoy documentándolas y, de repente, instintivamente, dejé la cámara y pasé al otro lado de la acción, y ya me encontraba pues eso, utilizando un montón de objetos que él proponía con unas maletas, y ya me vi generando una imagen de una forma espontánea, que eso es algo que Guillermo lo suele hacer muy bien. Y yo creo que ahí fue el momento que yo dije: pero bueno, si yo vine para hacer otra cosa, y de repente estoy... Supongo que fue por una cosa que estaba ya ahí guardada de haber tenido que estar documentando muchas acciones y en ese momento pues saltó ahí. Perdí la vergüenza, o yo qué sé. Entonces... pues yo el otro día, pensándolo, yo creo que fue ahí.

PLL- Eso ¿en qué año fue?

MGP- Pues eso podría ser el dos mil uno. Te voy a coger algo... Te voy a coger un libro para hojear si quieres, luego mirar... el ámbito fronterizo también entre... México y Estados Unidos, un poco la identidad... trabajan también con transgénero... la identidad, un poco, del... postcolonialismo... Un poco esa historia,. Y a raíz de Tania, también, a raíz de conocerles y eso, pues yo creo que... Tuve que documentar muchas acciones de ellos y vídeos y tal, y pues por ahí creo que surgió la cosa.

PLL- Luego le echo un vistazo.

MGP- Sí, vamos...

PLL- Acontecimientos personales o históricos que propiciaron este momento... pues lo que has comentado.

MGP- Yo creo que sí, sí.

PLL- ¿Las acciones que usted realizó dependían del momento histórico en el que se encontraba?

MGP- No sé si decir del momento histórico, a nivel de llamarlo una historia con mayúsculas, pero sí una historia que yo le llamo la historia con minúsculas, que a mí me gusta más y que tiene que ver con lo cotidiano y con esas historias también que muchas veces no trascienden, porque claro, la historia la escriben los ganadores o la escriben... se escribe a través del poder, ¿no? Yo soy más de historias pequeñas y de la gente que también ha vivido momentos históricos, pero... sin tener voz, sin poder tener esa voz y tal. Por ejemplo, he trabajado también muchísimo con... con mujeres y con gente mayor, ¿no? y me gusta mucho también recabar información sobre su forma de haber vivido la historia, pero desde el ámbito, un poco, de lo cotidiano y de lo personal, que al final cuentan cosas globales, ¿no?. También muchas acciones van por ese lado. No de la historia con grandes... tal, pero sí de mis momentos personales, también, desde lo cotidiano, desde lo vital.

PLL- Necesito saber cómo comenzó, por qué, para qué...

- MGP- Pues más o menos lo que te comentaba. Tampoco yo sé distinguir muy bien, a veces, digamos, las... tecnologías a utilizar o los medios... O sea, me puedo mover de un lado a otro, es decir, puedo utilizar fotografía, vídeo... dependiendo de cuál sea el proyecto. Y casi siempre, últimamente, bueno desde hace ya unos quince años, o así, pues hay una necesidad de incluir a la performance, ¿sabes? En muchos proyectos casi siempre aparece, pero por una necesidad. Y yo creo que surge de una necesidad vital de pasar de ser un espectador activo, a pasar a proponer de una forma activa, ¿sabes?, generar pensamiento crítico o generar sensaciones, pero a través de vivencias, sí.
- PLL- Tus acciones, ¿están más referidas al happening, al Body art, a la performance?
- MGP- A mí me gusta hablar más de acción, en general. Y sí que ha habido algunas que tienen que ver un poco con el tema de happening, en el sentido de participación, ¿sabes?, y de propuesta hacia el público, pero hay un poco de todo. Hay algunas que son más participativas y otras que son un poco de proponer cosas y luego cada uno ve si puede participar. Hay gente que se queda bloqueada, no participa, pero sí que luego reflexionan... o sea, depende un poco del proyecto.
- PLL- ¿Cuántas acciones ha realizado a lo largo del trayecto?
- MGP- Pues ahora estaba pensando y... yo he hecho una selección... Te he hecho una selección de unas quince o veinte, y ya te digo que yo he empezado un poco tarde en este mundo, pues eso, yo daría los inicios sobre el dos mil uno o dos mil, pero por una cuestión también entre la timidez y el no sentirte cómoda con un instrumento y una forma de expresarte que he tenido... digamos, etapas, ¿no? y, pues eso, sintiéndome cómoda en la fotografía, sentirme cómoda en el vídeo y luego pasar a la acción. Pero ha ido lento.
- PLL- Vale. ¿Qué grado de planificación o de azar hubo en ellas?
- MGP- Hay mucho pensamiento. Por ejemplo, una propuesta que me hicieron ahora, la última, en el Museo de Bellas Artes, de aquí, de Santander, pues me la encargaron casi con un año de antelación, y era un tema concreto y tal... y fue casi seis meses de pensamiento, de leer, de documentarme, de escribir... Luego planificar, no me lleva tanto tiempo ¿sabes?, pero de pensamiento soy muy lenta. Tengo que rumiar mucho las cosas. Luego en sala o en calle, o donde sea, me gusta planificar, saber cómo es el espacio, pero luego, a la hora de hacer... ejecutar la acción, no hay ningún tipo de ensayo, huyo de la teatralización y del ensayo.
- PLL- Vale. ¿Cómo se desarrolla la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas...?
- MGP- Sí. Se desarrolla, ya te digo, sobre todo con la palabra, con esquemas, generar... no sé. Cosas hasta emocionales, ¿no?, mucho de escribir y de hacerme una composición a través de frases de la idea que quiero transmitir, un poco caótica. Pero bueno, todo vale. Y luego, de pensamiento sobre esos temas recabados durante bastante tiempo y de asentamiento y tal, y luego pues, ya te digo. Además, siempre llevo una libreta, ¿no? y entonces ahí pues se va acumulando la información. Y sí. Más esquemas, más sobre papel. Me interesa mucho pues, a lo mejor, saber dónde va a ir una luz, o... Son muy sencillas, ¿no? No me gusta el efectismo, pero sí, a veces me apoyo con el vídeo, pues ese tema va muy controlado. Va muy medido, sí.
- PLL- Si hubiese que generar una tipología de performances, ¿cómo las denominarías?
- MGP- Mira, esa me parece una pregunta muy difícil, porque si yo hago acciones y me expreso de esta forma, es porque realmente no sé muy bien hacerlo de otra forma. Es decir, a

través de la palabra me cuesta un montón y mucho más catalogar. O sea, quizás lo pueda hacer para otra persona, pero para mi propia obra me parece como... Eso os lo dejo a vosotros. Me parece más complicado. Ni siquiera me lo he planteado.

PLL- ¿Cómo caracterizarías...? ¿Documentas tus performances?

MGP- Pues mira, al principio no tenía... Hay muchas que no se hicieron y no... A lo mejor ya luego me he encontrado algún amigo y me ha dicho: ah, pues toma una foto... pero no, no se documentaban ni nada. Se hacían por una necesidad y ya está. Hay muy poca documentación visual. Pero luego, a posteriori, sí que me ha gustado documentarlas. No he tenido una gran organización en hacerlo, pero sí que me ha gustado documentarlas porque, bueno... digamos, por varias razones. Y desde la sinceridad, es que el arte de la performance en el mercado del arte, también es algo muy difícil de vivir de ello. Entonces, hay una forma, que es la de documentar las acciones y es también otra pieza para poder comerciar. Entonces, sinceramente, hay algunas que sí que, gracias a que están documentadas, se han podido o exhibir en otros lugares o las ha podido adquirir un museo, o un particular. Hay de todo.

PLL- O sea, las documentas únicamente por una causa económica...

MGP- No. Las documento por una cuestión personal, por tener una documentación de tal, pero sí que cuando he tenido una preocupación en documentarlas mejor ha sido también por ir dándome cuenta de esa posibilidad también ¿sabes?.

PLL- ¿Consideras que esos documentos son también obras acabadas, con valor expresivo en sí mismas?

MGP- No. A ver, hay algunas que sí. Hay algunas que, de hecho, están hechas para la cámara. Son video-performances. Es decir, hay una diferencia, ¿no? Están planteadas para ser registradas. No muchas, pero algunas sí. Entonces, en ese sentido sí que las considero una obra.

PLL- ¿Cuál es la diferencia entre lo que es filmado y está hecho expresamente para ser filmado y las que no?

MGP- En mi caso concreto, las que están pensadas para ser filmadas, hay un previo trabajo corporal para para mostrarme a la cámara. Es decir, están pensadas, el encuadre, qué luz vas a utilizar, qué expresividad tengo que realizar para hacerlo delante de una cámara, porque es solamente un cuadrado que limita y para no salirme de él o para salirme en un determinado momento, volver a entrar. Eso está estudiado, digo, está pensado. Y esas están hechas para la cámara. Que luego, alguna vez, también se han hecho en un espacio y no se ha registrado. Pero las que están pensadas para la cámara, sí que hay un estudio... bueno, un pensamiento, ¿no?, porque ni siquiera tampoco están ensayadas. O sea, tampoco me pongo delante de la cámara, la realizo y luego: ah, queda guay. No. Es, vale, tengo este marco, lo planteo como un espacio, como el espacio de la sala o el espacio de la calle, tengo este marco y lo hago del tirón, pero yo soy consciente de ese marco. Cuando las hago, digamos en un espacio, soy consciente de ese espacio pero no soy consciente de ese alguien grabando o... ni me interesa.

PLL- Y, entonces, lo que se da al espectador, cuando está grabado sobre vídeo, y se puede repetir todas las veces que quieras y en todos estados de ánimo del espectador, en miles de ocasiones, entonces eso ya deja de ser un poco efímero, ¿no?

- MGP- Claro. No tiene ese carácter de... Alguien se puede emocionar con una película, o se puede emocionar con un vídeo, por supuesto. Estás delante de él y ver esa intensidad, pero... De hecho, yo empecé también haciendo cosas así porque me resultaba más fácil hacerlas íntimamente, hacerlas delante de una cámara que hacerlas directamente delante del público. Fue, ¿ves?, otro paso para enfrentarme al público. Y las primeras iban pues...
- PLL- Grabadas.
- MGP- Sí, aunque no todas. Me resultaba más fácil hacer algo... un acto más íntimo delante de una cámara y... Luego, algunas sí que las he hecho... pero siempre han sido en espacios muy íntimos. Si había público, para ese tipo de acciones, casi nunca veo la cara a la gente. A lo mejor, sí a los que están un poco próximos, pero siempre hay muy poca luz y, de hecho...
- PLL- O sea, ¿no hay convocatoria?
- MGP- Algunas, sí, pero hay... De hecho, me pasó que hice una acción en la inauguración de un amigo, en una sala, y había muchas cosas simultáneas, y tal. Y muy poca gente, porque estaba cerrada con unas cortinas. Muy poca gente. Entró... fue muy íntima y solamente fue una luz muy... cenital, y estaba yo en el suelo, no... Casi no se enteró nadie. Bueno. Depende de lo que propongas, ¿sabes? si es más duro o menos duro...
- PLL- ¿Has llegado a elegir al público que querías que estuviera?
- MGP- Nunca. Nunca.
- PLL- Bueno, es una pregunta que está un poco ya contestada pero, ¿la acción es un proceso de creación de un objeto o es una obra en sí misma?
- MGP- Yo creo que es una obra en sí misma. Para mí sí que es una obra en sí misma. O sea, es... A ver, hay muchas que tienen un proceso de creación muy largo, como es mi caso, ¿no?, de pensamiento sobre todo. Luego, de ejecución es muy corto, como te decía antes. Pero para mí, el momento de estar ahí, físico, de sentir, es una obra en sí misma. Para mí, personalmente. Para el público, pues sí, también. Supongo que también.
- PLL- Cuando de la acción se genera un objeto o una imagen ¿ese objeto tiene un sentido como los dadaístas, la finalidad de concretar, de dar apoyo a esa acción de la cual ha salido?
- MGP- Bueno, pues hay varios casos. De hecho, alguna vez me han propuesto acciones, una en concreto, que era generar una acción. Me daban tres objetos y yo tenía que elegir uno de ellos y reflexionar. Yo les llamo acciones instantáneas, reflexionar muy poco sobre ellas, dos segundos, tal... y con ese objeto generar una acción. Entonces, yo tenía que incorporarlo a mi cuerpo, y tal... Ahí sí que el objeto era bastante vital. Y en otras, pues es que... a mí, lo más importante es lo que puedas hacer con tu cuerpo. Sí que te puedes apoyar con objetos pero siempre a través de la incorporación de ese objeto a ti mismo.
- PLL- Tú haces una performance. De esa performance generas un documento. Ese documento ¿es para ayudar a esa performance?, ¿o la performance es para ayudar a ese documento?
- MGP- Pues depende de los casos. Mira, hay una acción, de las últimas que he hecho, que fue un encargo y entonces, ahí había un vídeo que me apoyaba muchísimo, ¿no?. Era el Bicentenario de la adquisición del cuadro de Fernando VII de Goya en el museo y

realicé un video que era una especie de deconstrucción de Fernando VII. Dices, bueno, a veces, te encargan cosas y dices: cómo salgo de aquí, qué patata caliente... Bueno, al final, en ese video Fernando VII es como una animación, así, bastante rudimentaria en donde salía Fernando VII al final degollado. Entonces, bueno, muy minimal, muy tal, con el sonido, y yo a la vez iba leyendo fragmentos de la Pepa, de la Constitución con un aparato que iba como haciendo capas y capas de mi voz, del sonido de mi voz y de las, digamos, de las partes de la Constitución.

PLL- ¿Como si fuera una reverberación?

MGP- Sí. Sí, así. Y entonces se generó como una masa, una bola enorme de sonido que era muy acongojante. Te daba como mucho mal rollo. Entonces, digamos, en ese caso el vídeo era muy importante porque visualmente, mientras yo iba recitando partes de la Constitución, estaba presente la figura deconstruida de Fernando VII. Era muy importante. Y ahí sí que me apoyo en... ¿sabes? En ese caso sí. En otros casos, y me gusta mucho ese tipo de..., son mucho más pobres... pues no... Sí, muchas veces hay un objeto, pero muy sencillo. Unas tijeras, o tal, pero es más la propuesta que tú haces con ese objeto. Es tu cuerpo, es tu expresión.

PLL- Sí, te entiendo, pero si tú haces la performance, ¿vale?, la performance es lo importante, en principio, porque todavía está sin construir nada, entonces, todo es la performance. De esa performance sale un documento que está generado a través de esta performance. ¿El documento está para ayudar a la performance o la performance para ayudar al documento?

MGP- Yo creo que en ese caso es más importante la performance, y simplemente lo otro lo veo como un resto, o sea, como una documentación. No, no, y salvo en los casos que te digo, que están expresamente ideados para vídeo, que hay un... bueno... habría que replantearlo... y ahí es importante, ¿sabes?, el apoyo del soporte de la tecnología de vídeo. En los otros casos, lo importante es la acción, y la emoción o la intensidad que se vive en la acción, en el vídeo no aparece, no con la intensidad que es el directo, desde luego.

PLL- ¿Qué tipo de problemática tratas en tus acciones?

MGP- Vale. Pues como te decía parto de cosas muy sencillas. A ver, si algo puedo decir como característica de mi forma de trabajar, es que parto de cosas, digamos, concretas, cotidianas, que muchas veces yo no me doy cuenta de... a través de todo ese proceso, ya te digo, bastante elaborado, de pensamiento, de que a través de una cosa tan sencilla a veces se habla de cosas muy universales. A través de lo cotidiano, para mí la maravilla que se puede hacer a través del arte de acción es, a través de cosas sencillas, hablar de cosas muy universales. Y cosas, a ver, desde problemáticas de mujeres mayores, problemáticas a redes sociales... hay mucha. Pero claro, yo a la hora de plantear las cosas, hay veces que no le hago toda la... o sea, porque como no sé lo que va a pasar, no le hago todas las lecturas... A posteriori se la hago, otros se las hacen, o tal, ¿no? Y digo: Vale sí, quizás estaba por ahí rumiado en mi cabeza, tal, pero a mí, cuando ocurre eso, me parece magia. Hay una que fue realmente emocionante y... bueno, simplemente era una ascensión de unas escaleras de una parte de Santander. El centro, digamos, es la zona más importante, y luego Santander es como en una montaña, alargada, y hay una zona que es donde vivió mi madre, que se llega solamente a través de escaleras. Entonces, lo que hice fue mantener conversaciones con ella, que me contara cómo era la parte alta de la ciudad, en oposición con el centro, porque en los años 70 casi no había luces, las mujeres subían por ahí con mucho miedo, con la compra, con los hijos, tal. Entonces, la acción consistía simplemente en llevar un carro de la compra, subir por

esas escaleras que es imposible subir con la compra cargada, y yo iba poniendo objetos en las escaleras y se iban... era por la noche, se iban iluminando con un sistema de lanternas y luces, y eran objetos cotidianos, era detergente, vasos... Y en unos altavoces, reproducíamos las conversaciones que habíamos tenido. Entonces, bueno, vamos a ver. Analizo esto. Es una señora que sube unas escaleras con un carrito de la compra y con objetos cotidianos y se oye la conversación que habíamos tenido de cómo era ese lugar en los años 70... Es que habla de una problemática que actualmente... que es la gentificación de esa zona, que antes era una zona en la que no había comunicaciones, no había un ascensor, estaba dejada de la mano de Dios y ahora hay una especulación a nivel urbanístico. Ella cuenta de una forma muy cotidiana y muy normal pues las diferencias entre, pues eso, norte, sur, arriba y abajo... la gente del centro... Entonces, claro, toda la gente del barrio se emocionó muchísimo, todo el mundo acabó allí llorando, ¿sabes?. Y claro, no me gustan las grandes historias. Me gusta que a través de las pequeñas historias se pueda reflexionar y se pueda tocar problemáticas que hay en Bilbao, que hay en Vitoria, que hay...

PLL- Esa performance llega a ser una instalación, ¿no?

MGP- Acabó siendo... Hay muchas de las acciones que luego, visualmente, tú las ves y dices: sí...

PLL- Vale, pero esto empezó como una performance íntima, que tú estabas tú y tu madre subiendo unas escaleras hacia la casa de tu ama...

MGP- No, estoy solamente yo, ¿sabes? Yo la invité a ella a que estuviera al pie del público y, por ejemplo, mi madre, estaban al pie de las escaleras, era de noche, y yo subía las escaleras, ¿sabes? Y solamente es un tramo de escaleras muy largo. ¿Qué pasa? Que luego quedan los restos, que son pues todos esos objetos iluminados y tal.

PLL- Entonces, el tipo de problemática que utilizas...

MGP- Pues mira, puede ser desde el ámbito social. Lo social... la identidad, el cuerpo... Sí, la identidad, el cuerpo, el género, los roles adjudicados a las mujeres, lo político, porque al final para mí lo cotidiano y lo personal es político.

PL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra? ¿En quién te has inspirado o te inspiras?

MGP- Pues la inspiración puede ser, como te decía, cualquier cosa, ¿no? Desde una lectura en el periódico, o tal. Pero luego, a nivel de artistas que me hayan podido influir, pues hay muchos. Muchos. Es obvio que, por ejemplo, Guillermo Gómez Peña y la Pocha Nostra me influyeron porque quizás fueron los que... Pero, por ejemplo, Concha Jerez es un referente para mí muy importante, Esther Ferrer, gente así un poco más de mi generación, Itziar Okariz... Sobre todo... sí, muchas artistas que... Louise Bourgeois por ejemplo...

PLL- Hablas siempre de mujeres.

MGP- ¿Sabes por qué...? Hay muchos hombres que me influyeron también: Juan Hidalgo, los Fluxus y tal... Lo que pasa, que me siento más identificada... Bueno, no siempre, pero me siento más identificada con... más cercana con las propuestas artísticas de estas personas.

PLL- ¿Hay algún artista de acción en el cual creas que puedas asentar tu base de trabajo?

MGP- Pues quizás así, por ser de las mayores y de las que creo que han sido referenciales aquí en el panorama estatal, sería Esther Ferrer. Para mí sería... sí. Concha Jerez, también, bueno, que... trabaja también mucho, sí.

PLL- ¿Cómo describirías la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra?

MGP- Pues bastante cordial. Tengo muchos artistas amigos a los que admiro y que me encanta ir a sus exposiciones, ver lo que están haciendo... Pues eso, desde Chuspo Pollo, Judas Arrieta, Estivaliz Sádaba, las chicas de Erreakzioa me gustan mucho, Ramón Churruca, que yo no sé si es luego una pregunta que me vas a hacer después, pero ya te la adelanto. O sea, la primera vez que vi una... una acción fue Ramón.

Y yo creo que, claro, yo era una pipiolina. Yo creo que tenía diecinueve años, o así. Y yo no sé si todavía estaba viviendo en Irún, o... Bueno, por aquel entonces yo creo que salía con un chico en Bilbao y fuimos a En Canal..., y claro, yo allí aluciné. O sea... luego, pues bueno, conocimos a Ramón y tal, pero aluciné porque me pareció tan fresco lo que hacía..., tan irreverente... O sea, había un... creo que era una acción que era sobre el PP y bueno... Quizás luego han sido más manidas... muy repetidas, y tal... pero en aquel momento, que yo con diecinueve años... solamente visualmente había una imagen que a mí me impactó mucho, y era simplemente llevar el color amarillo y rojo en su cuerpo, porque para mí, viviendo en Irún, era algo inconcebible, que alguien pudiera llevar... y en ese sentido, yo... Y ya ahí, pues supongo que algo se me quedó también, ¿no?, de esa posibilidad de provocación que se puede ejercer a través de la acción. No me gusta la provocación por sí misma, sin ningún objetivo y banal. No me gusta, pero sí que le vi ese lado, que se podía ejercer a través de la acción, del directo y de la provocación. Pero simplemente, no me impactó tanto de lo que dijera, sino el llevar esos dos colores juntos. Me pareció algo muy atrevido.

PLL- ¿Te interesa la intervención del público dentro de la obra?

MGP- Pues sí, sí me interesa, pero con matices. No me interesa tanto que haya una intervención física. Si es necesario y si a alguien le fluye, sí, pero me interesa una intervención a nivel de conexión emocional, incluso hasta que haya una desconexión. Me parece bien. Luego, existe una reflexión, o he movido alguna cosita, o he tocado algo, ¿sabes?, que pueda emocionar o que pueda... incluso hasta desagradar. Mover algo.

PLL- Entonces, no pides que participe el espectador, solamente a ese nivel.

MGP- Nunca, nunca. De hecho, o sea, verbalmente, nunca. Hablo muy poco en las acciones, no me gusta, ¿sabes?. Si hablo, hablo constantemente, de una forma mecánica, como parte de la acción, pero si no, nunca. Creo que la forma de interactuar tiene que ser voluntaria y tiene que ser a través de una mirada, o a través de un gesto, pero nada impositivo. No, no.

PLL- Vale. Me has dicho de la primera performance que asististe en directo fue la de Ramón Churruca... ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

MGP- Pues supongo que tiene que ver con el grupo ZAJ. Supongo que tiene que ver con Esther Ferrer y con los trabajos con Juan Hidalgo y Walter. Sí, supongo que es... Yo, la referencia que tengo... no sé si hay alguien antes, pero creo que Esther Ferrer, porque en el 66 o por ahí ya estaba dando guerra, o sea que...

PLL- Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?

MGP- Pienso que hay un gran movimiento de arte de acción, y pienso que son... Hay algo que me gusta que ocurra en el País Vasco y es que hay una parte de grupos que utilizan la performance o la acción y que tiene que ver con colectivos, y eso me gusta. Creo que en otros lugares hay más individualidades. Yo creo que en País Vasco...

PLL- ¿Sí?

MGP- Sí.

PLL- ¿Y qué grupos conoces?

MGP- Pues... mira. Me había apuntado alguno porque digo: se me van a olvidar, y no quiero tampoco que se me olviden, pero, por ejemplo, Erreakzioa creo que han hecho muchas cosas, y... por ejemplo, Ramón Churruca, cuando empezó él a... también con Fausto Grossi y la galería esta que estaba en las Cortes...Safi. Sí, me parece que se llamaba así.

PLL- Safi Gallery.

MGP- Sí. Pues creo que había, ¿sabes?, como una cuestión de colaboración... A ver, aunque el arte de acción es bastante, para mí, individual, pero sí que... había bastantes colectivos que iban... O las Chamas, Mediaz, sí sobre todo estaba Azucena Vieites, Estíbaliz,... ¿quién más apunté por ahí?... Luego, había un grupo de mujeres que hablaban también todo el tema de la identidad femenina, la relación de las mujeres con el cuerpo, que puede ser Begoña Hernández, Ana Martín...Bueno, a Itziar, por supuesto. Itziar Okariz.

Si. Azucena Vieites. Luego, por supuesto, a Ramón Churruca y Fausto Grossi que ya te los comenté. Luego, Beatriz Silva, también me gusta mucho lo que hace, porque trabaja mucho también con el tema del dolor, de la memoria, de lo ritual... un poco también de lo que llamo exorcismos y curación a través de la performance, esa parte que tiene también, ¿no?, de... de echar lo que...

PLL- ¿Eso, Beti?

MGP- También.

PLL- ¿Ramón? Desde tu punto de vista.

MGP- Desde mi punto de vista... quizás sí, también, pero... creo que hay una especie de hastío, ¿sabes?, en la repetición. Creo que se pierde intensidad cuando...

PLL- ¿Tú cómo consideras eso de las performances de Ramón?

MGP- Para mí, las de Ramón tienen que ver con... con la ironía. Hay pocos performers también que trabajen el tema del humor. Bueno, por ejemplo, a mí me... Esther, en eso es una maestra. Pero las performances de Ramón, desde mi punto e vista tienen que ver con la provocación, con el absurdo y con el absurdo de lo político. Para mí.

PLL- Y luego está Beti Silva, Fausto Grossi...

MGP- Fausto Grossi... Vale, yo a ellos los relaciono, pues eso, con aquella época de En Canal, y con la Safi Gallery. Luego... ¿qué mas? Vale, Begoña Hernández y Ana Martín estaban también... creo que estaban en las Chamas, me parece. Un grupo de acción de las Chamas. Estas chicas yo creo que empezaron también con el tema de... de la... del

vídeo. Videoarte. Y estas, me gusta mucho también lo que hacen porque también tiene mucho que ver con el autorretrato...

PLL- ¿Siguen trabajando con esto?

MGP- Pues es que yo las he pedido de vista. Yo, a quien más conozco es a Estíbaliz y a Azucena, y con la...

Y... pues me interesaba mucho cómo trabajaban ellas la imagen y el cuerpo dentro de cómo lo recibe lo social, ¿no?. Sus propios cuerpos, cómo se reciben a través de lo social. Y a ver ¿quién más te puedo...? Bueno...

Luego estaban también esta gente..., Peio... No. Pepo. Pepo.

PLL- Pepo Salazar.

MGP- Pepo Salazar. Esos estaban en Vitoria. Y, claro, yo cuando andaba así, por Bilbao, pues estaban Pepo, estaba Judas Arrieta, pero, bueno, tampoco eran tanto de la... Pepo, sí... del ámbito de la acción, pero... estaba más pues eso, con Fermín Moreno, con Judas Arrieta, que son también del ámbito un poco de la pintura y tal. Y... ¿quién más? Hay una chica que se llama Itxaro Delgado, que está haciendo una tesis sobre Esther Ferrer, yo creo.

PLL- Entonces, ¿Tú consideras que se trabaja en grupo en el País Vasco?

MGP- No, a ver. Considero... De hecho, considero el arte de acción muy individual. Muy individual. Salvo ya te digo, quizás en Latinoamérica sí que eso sea todavía... haya más grupos y... Todo surge también de necesidades vitales, es decir, de una necesidad también de visibilidad y de transmitir lo que quieres transmitir, y es más fácil hacerlo en grupo. Supongo que en Latinoamérica, toda esta gente, lo hagan más en colectivos, como la Pocha Nostra y todo eso. Pero creo que en contexto del Estado... o sea, la performance tiene una gran soledad implícita, pero creo que en el contexto del Estado. En el País Vasco hay una necesidad también en deter... pues a lo mejor sea en los 90, o así, pues bien por amistad, bien por facilidad de hacer las cosas juntos y tener más fuerza, que creo que en resto del Estado no ha ocurrido, pero bueno, eso es una visión personal. Bien por afinidades también en el trabajo, o... tampoco son grandes cosas, o por relaciones de amistades, o porque tu obra o tus inquietudes van en esa línea, ¿no?. Pero yo creo que, por ejemplo, Erreakzioa sí que es... surgió un poco también desde esa...

MGP- Bueno, yo te paso si... Y luego, pues también contacto con Pulimentos, como personas que ponen en contacto a artistas de un lado y de otro y creo que son también están haciendo una labor social de base.

PLL- ¿Cómo se llaman?

MGP- Pulimentos del Norte creo que es. Son Josu y... Txema Aguiriano, que supongo que... Pulimentos del Norte yo creo que es... A ver, ellos organizan el festival MEM, pero yo creo que su asociación se llama Pulimentos del Norte. Si no me equivoco.

PLL- Ellos me han hablado de ti.

MGP- Pues, gracias. Nos hemos conocido hace poco, también. Y luego, claro, luego vas hablando y, claro, hay un montón de conexiones, lo que pasa es que yo, por estar aquí

también, y... no, no tengo tanta conexión, digamos, de estar a diario o de verte, o de tal, pero... pero sí.

PLL- Bueno, a ver. ¿Actualmente, quién crees que es el artista que más se mueve en el terreno del arte de la performance, aquí en Euskadi?

MGP- Pues yo creo que Itziar. Yo creo que Itziar, porque Itziar, aparte de realizar una labor docente bastante... ¿no?, últimamente está dando, así, pues talleres en el MUSAC y tal, que para mí es otra parte... A ver, tampoco creo, ahí estoy de acuerdo con Esther Ferrer. No se puede enseñar nada, es decir, es muy difícil una doctrina de la performance, pero sí que, como todo en esta vida, también si tienes conocimiento de lo que hacen otras personas, o de las cosas que... de sus métodos de trabajo, o lo que les ha servido, o tal... No te digo que los vayas a utilizar como una religión, ni nada, ¿sabes?, pero sí que son referencias que pueden servir, para, por ejemplo, experimentarlas y decir: pues a mí esto no me vale, o tal. El arte de acción, la performance es muy de experimentar, muy de... vale, esto funciona, o no funciona, o tal, y experimentarlo en el momento, y además a corazón abierto, con lo cual es bastante la entrega.

PLL- De acuerdo. ¿Me podrías contar todo lo que sabes del arte en Euskadi? Sus inicios, por qué surge este tipo de arte, cómo se trabajaba...

MGP- A ver, yo lo que tengo de referencia, o sea... como te he dicho antes, es un poco Esther Ferrer, y su conexión con el grupo ZAJ. Sé que tenía muchísima conexión pues con Juan Hidalgo, con Walter Marchetti y creo que también estuvieron trabajando bastante tiempo con Concha Jerez en San Sebastián, que también ella ha tenido mucha relación con Sala Rekalde y con un montón de lugares, sobre todo con Donosti. Yo creo que esos son, digamos, los inicios, un poco, pues eso, los sesenta y tal. Lo que yo también pueda saber. Y me gusta mucho lo que hicieron y lo que siguen haciendo, ¿no?, porque... en este mundo hay mucha gente que, bueno, que..., el tema de la originalidad y tal está, para mí sobrevalorado, y el tener también claro cuáles son tus referencias y que haya estas mujeres, ¿no?, que también hacían cosas en unos años en los que todo era muchísimo más difícil e incluso se las podía tachar de trastornadas, o sea... Y el hecho de hacer estas cosas tan en contracorriente, bueno.. Ellas supongo que, casi sin pretenderlo, eran antifascistas por el hecho de hacer cosas en ese sentido en esos años y tal. De hecho, bueno, Esther se fueron, porque no estaban a gusto, y bueno, las admiro un montón, y sobre todo porque siguen igual. Siguen con la sabiduría de los años, pero siguen igual, siguen yendo a manifestaciones en París o en Canarias, o donde sea, ¿sabes?, y van las viejitas, ¿no? en contra del aborto, o sea, vamos... Entonces, bueno, las admiro muchísimo, porque creo que para mí han sido muy importantes. Yo, luego, a lo mejor hacía cosas y no sabía ni que eran performances, también. Luego, lo vas hilando todo y vas estableciendo relaciones y las vas conociendo, y tal, las conoces a través... Pero... pero darte cuenta que tú también tenías esa semillita ahí, ya plantada de antemano. Creo que también, posteriormente ha habido una relación de la performance con el videoarte, muy estrecha, y de hecho a mí me ha pasado, y creo que ha habido mucha gente como Beatriz Silva que han pivotado de un lado a otro en las acciones y en el vídeo. Y creo que en el País Vasco, también hay una relación muy estrecha. Creo que la historia del arte de acción en el País Vasco no es homogénea, no es una historia también seriada y tal, sino que hay muchas líneas de acción, que tiene que ver con personas individuales y tiene que ver también con estos colectivos de los que te hablaba, que para mí también han sido muy importantes y creo que han hecho una labor de cohesión y también de visibilidad al mismo medio. Pues las razones del agrupamiento de esta gente pues también supongo que han sido por proximidad, por amistad y por interés en lo que hacían.

Después creo que a lo mejor, ya un poco de mi generación, un poco mayores, ya no sabría decirte muy bien... Creo que ha sido una evolución a través del vídeo. Es que mucha gente relacionó una cosa y otra y... y luego no sé muy bien... ya ahí me pierdo, ¿sabes? Quizás es... También hay una cuestión que mucha gente de mi generación, e incluso más mayores, Ramón y tal, tuvieron la oportunidad de viajar fuera, sobre todo a Estados Unidos, y e tener contacto con otros artistas, de formarse en videoarte, de formarse en performance, y creo que sin esa salida fuera no hubieran realizado su trabajo de la misma forma. Creo que esa salida fuera ha sido importante. Ahí hay una generación, pues eso, cantidad de gente que mediante ayudas y becas tuvo esa oportunidad, y yo creo que eso también, a la vuelta, todas esas vivencias también fuera y sus inquietudes las plasmaron.

PLL- Cambiando de tema, ¿repite alguna vez la misma acción?

MGP- Pues no suele pasar, pero ha habido alguna que sí, la he repetido... no suele pasar más de tres veces, pero algunas sí, sí las he repetido. En diferentes espacios.

PLL- ¿Se producen muchas variantes?

MGP- Pues no tantas. En lo esencial no, porque... En lo esencial, no, no ocurren tantas... Depende del público. Ha habido en alguna que había un público pues como muy pequeño, ¿no?, niños y tal, y ahí ha habido reacciones un poco de todo. Determinados niños no estaban tampoco preparados para..., no por nada, pero, pues a lo mejor no tienen una relación con el cuerpo, ¿sabes?...normalizada, o tal. Y muchos, fenomenal, y depende del público. Sí. Las que se han repetido, depende del público. No tanto del espacio, que sí, pero...

PLL- ¿Empaquetarías tus acciones dentro de una tipología?

MGP- No sé. No sabe, no contesta. Eso no sabría decirte.

PLL- ¿Qué artistas de la performance del País Vasco conoces de Vizcaya...? Bueno, ya me has estado contando.

MGP- Sí. Más o menos, los que te he dicho, sí.

PLL- ¿Crees que ciertamente existe una historia de la performance en el País Vasco? También me la has hablado...

MGP- Sí. Yo creo que no es homogénea. Yo creo que, pues eso, tenemos estas referencias de los 60, de... que hemos hablado, y luego responde también a caminos individuales o colectivos, pero también un poco... no los veo muy fáciles de detectar, ¿sabes?

PLL- ¿Qué carácter han tenido en general las performances del País Vasco? ¿Carácter político, social, autoreferencial, de género, etc.?

MGP- Yo creo que hay una parte.con una intención estrictamente política, ¿sabes?.

PLL- ¿Quiénes?

MGP- Pues... Por ejemplo, Ramón. No sé si él estará de acuerdo, pero a mí Ramón sí que me parece... aunque su intención no lo sea, pero sí que tiene ahí un trasfondo que agita, ¿sabes?, o cuestiona lo político desde el humor y el absurdo. Y luego, todo este grupo también... digamos, de mujeres también que..., no me gusta tampoco hacer separaciones

ni nada, pero creo que también había una necesidad de presencia dentro del mundo del arte, ¿sabes?, y una necesidad... O sea, tú vas a ver el Museo de Bellas Artes de Bilbao y es bastante alucinante que no haya una obra de Esther Ferrer, por ejemplo, o sea, me parece... La presencia de mujeres es muy escasa y creo que... pues creo que estos grupos de mujeres y de individualidades también pues estaban un poco hasta las narices de que eso... ¿sabes? Una necesidad vital, también. ¿Qué pasa? También plantean cuestiones que son muy importantes. ¿Es que la obra de esta generación no tiene interés? ¿Las mujeres no son lo suficientemente buenas como para estar? ¿O es que quien elige tiene otros intereses, la legitimación del mercado del arte es otra, las instituciones tienen otros intereses...? Bueno, plantean... Quiero decir, que sus intereses también de trabajo plantean muchas grietas en el sistema arte.

PLL- ¿Qué más? ¿Algún...?

MGP- Pues luego también Pepo, en Vitoria, también estuvieron haciendo... ¿sabes? Lo que pasa es que a Pepo y estos los tengo ya más... no controlo ya tanto sus acciones.

Eran muy irónicos y... Creo que en el mundo de la acción falta... hay pocos... poco humor. Son demasiado, a veces, dramáticas.

PLL- ¿Alguien que trabaje con el carácter social?

MGP- Social, desde los más amplio, pues quizás Estíbaliz Sádaba. Quizás. Sí. Y bueno, Itziar también. Itziar, desde luego. Lo social y lo político, también, que a veces...

PLL- Bueno, cuéntame tus performances.

PLL- Lo voy ajustando...

MGP- Mira, yo lo que te puedo hacer es..., te he hecho una pequeña selección, porque si no también va a ser demasiado.

PLL- Si lo que me vas diciendo va apareciendo aquí, o sea...

MGP- Vamos a ver. Hay una que forma parte del trabajo con los cuatro sentidos: el olfato, el gusto... vale. Y hay otra que se llama *Un día de olores*. Entonces, esta es una acción que se ha repetido también y se ha repetido unas tres veces y la voy a hacer en Bilbao, la semana que viene.

PLL- ¿Esa es la que me enviaste?

MGP- Sí. Exacto. Lo voy a mirar...

PLL- No me mandes en pdf, porque yo no puedo copiar fotos., La foto en pdf yo no la puedo rescatar.

MGP- Ah, vale, vale.

PLL- Si no te importa. Y si no ya me organizaré y a ver cuando...

MGP- Muy bien. En esta acción, lo que hago es... yo el mismo día, nunca sé lo que va a ocurrir en la acción ni el contenido de la acción. Simplemente es una lectura de los titulares del periódico de ese día, o sea que nunca sé lo que voy a decir ni nada, porque ocurre ese día y lo que hago es un juego de introducir palabras que tienen que ver con los olores.

Entonces, digamos, hago una transformación de los titulares y... tiene que ver con el juego de lo absurdo, de la desinformación y de las noticias manipuladas. Y eso lo hago con los cuatro sentidos. Entonces, muchas veces hay una parte también de humor... esa es bastante graciosa. De humor, porque muchas veces, en el mismo periódico aparece la noticia de la performance. Entonces también la incorporo dentro de la acción. Lo que ocurre es eso, voy haciendo una lectura secuenciada, variando palabras y tal, que tienen que ver con el sentido que abordo ese día y, mientras, voy comiendo y bebiendo una comida típica del lugar donde se hace. Entonces, también trabajo bastante el tema de la comida y cuerpo, ¿sabes?. Bueno, esa es una. Luego, otra que se llama *Heridas sonoras* y esta estaba concebida para vídeo. De hecho, se hizo primero en formato vídeo y estrictamente para la cámara. Entonces, esta comenzó como una propuesta de... había tres objetos y en esos tres objetos yo tenía que elegir uno, ponerme delante de la cámara y realizar una acción que yo llamo espontánea, ¿no?. Simplemente... o sea, yo no sabía ni qué objetos, es presentación de los objetos y taca.

PLL- Empezar.

MGP- Y bueno, en esa había un clavo roñoso, y entonces luego cogí un martillo que había también en esa propuesta, y es, trabajar con el tema de la tensión y la autolesión. Entonces, yo me iba haciendo el acto de autolesionarme un pecho al ritmo de martillazos. Lo que pasa es que, en el último momento, desechaba la acción. Entonces no llegaba a lesionarme. ¿Qué pasó?. Bueno, esa, por proximidad, era bastante dramática, y la siguiente vez que se hizo, que es esta parte que te digo que no, la hice en la inauguración de la exposición de un amigo, que casi nadie se dio cuenta, ni pasó, ni nada, ahí lo que utilizaba era agujas de coser y, digamos, la luz estaba posicionada de una forma en la que yo iba introduciendo las agujas en el pecho, pero no se veía. Entonces, dependía si yo... había un cúmulo de agujas lo suficientemente grande, a un pequeño movimiento, la luz incidía en las agujas y se veía... Había gente que se pasó toda la acción diciendo: qué pasa. No entendía nada... hasta que al final, luego, según me movía yo, o tal, la acción, de repente, decían: bueno, está cosida de agujas. Y esa, bueno es bastante dura. No sé, porque trata el tema del dolor y...

PLL- Yo he visto la del tornillo, creo. porque la tienes apuntada.

MGP- Sí. Esa puede estar, sí. Luego, otra que se llama *Oficio de tinieblas*. Bueno, yo trabajo también en otro ámbito, una serie que tiene que ver con... Se llama *mártires*, y tiene que ver... Bueno, cojo biografías, o sea, vidas de santos mártires, bueno, y las transformo, digamos, para hablar de problemáticas actuales. Entonces, por ejemplo, *Oficio de tinieblas*, tiene que ver con Santa Lucía, a Santa Lucía la arrancaron los ojos y un poco también ese tema del martirio, y es la recuperación de un ritual que se extinguió, creo que se extinguió en los cincuenta, o así, y era un ritual que se daba en Semana Santa, en las iglesias, en el cual, bueno, había como... era una especie de candelabro con doce velas que se iban encendiendo de una forma secuenciada y luego se iban apagando hasta que la iglesia se quedaba totalmente en oscuridad y, en ese momento, representaban un poco la muerte de Cristo. Ese momento era un momento de vacío en el que cabía cualquier cosa. Era posible cualquier cosa. Entonces, empezaba a haber un ruido terrible con carracas y matracas, donde la gente se metía mano, era como, una especie de Carnaval dentro de un espacio tiempo. Me interesaba esa parte de posibilidad, de permisividad, cuando hay algo tan estricto. Y esa acción se hizo en una iglesia que actualmente está desacralizada, que está en Santillana del Mar, y se hizo en la iglesia. Fue bastante polémica, y después de esa acción se clausuró la exposición. La cerraron. Era una iglesia, un lugar... bueno... La verdad es que fue muy interesante. Luego, también se intervino un confesionario y con el audio pues... digamos, el confesionario es un lugar donde... donde... íntimo, donde tú te desnudas y confiesas algo a un...

Entonces, lo que hicimos fue invertir el proceso y hacer que fuera aquello un altavoz, las opiniones sobre lo que era el pecado y tal se escuchaban en toda la iglesia. Entonces, bueno, esa fue un poco... La de las escaleras, que ya te la he contado, que esa no es que se haya repetido...

PLL- ¿Se titula *Contando escaleras*?

MGP- *Contando escaleras*, sí. Y esa no es que se haya repetido, sino que se ha adaptado a otro contexto. Lo mismo que en esas escaleras, que eso fue mediante la voz de mi madre, se hizo en otra zona de Santander que también tiene esa problemática de arriba y abajo, ¿no? que es una calle alta, y es una zona, para que te hagas una idea, una especie de San Francisco, en Bilbao. Tiene la misma problemática también de absorción, ¿sabes?, a nivel urbanístico... Y entonces, ahí en vez de contar las cosas mi madre, las contaban los vecinos del barrio, ¿no? Cómo era antiguamente, pues el tema de la prostitución... y lo contaban... contaban las historias y el audio también se escuchaba, ¿no? Era un poco una adaptación a... porque al final pues lugares así, hay bastantes, ¿no? Y esa se hizo esas dos veces. Luego, hay otra que yo creo que es de las primeras, que esa la hice... Hay dos que las hice en colaboración con Silvia Antolín, que es otra performer de Cantabria, y es una chica también que empezó más o menos a la vez que yo, pues digamos en el dos mil, noventa y ocho... por ahí. Bueno, en aquella época las hacíamos conjuntas. Al principio hacíamos las dos. Ella es más del ámbito de la danza. Era una acción en la que yo estaba en una parte de unas escaleras arriba, y ella estaba abajo, y teníamos una tela elástica que nos unía. Entonces, yo en aquella época tenía un problema con la espalda, bueno una lesión que estuve casi año y medio sin poder andar. Entonces, empecé con la... empecé en el ámbito de la performance con el cuerpo ya con problemas y solamente podía andar con un bastón. Entonces, eran movimientos y forma de andar un poco robótica con el bastón y con esa tela, que generábamos una tensión entre ella y yo, ella abajo y tal... Ella tenía algún movimiento mucho más libre y el mío era muy limitado. Otra, que se llama *Tirando del hilo*, que hice también con ella... Esas son las dos que... Esta, digamos, era un vídeo en el que yo giraba como si fuera una especie de huso de estos de la máquina de coser. Entonces, yo estaba desnuda y me iba... llenando de hilo. Bueno, la acción pues duraba lo que duraba hasta que yo estaba llena de hilo y girando en una silla. Bueno, cuando terminé, vomité y todo. Cosas esas del mareo. Entonces, ese vídeo luego... en directo salía un hilo del mismo vídeo y habíamos tejido un vestido que ella llevaba y se iba deshaciendo, ¿no? Y lo que a ella se le iba deshaciendo, yo me iba uniendo... o sea, yo me iba llenando de... Por eso se llama *Tirando del hilo*.

Luego, hay otra, que esta sí que es más colectiva, se llama *Concierto de doce huevos para hacer una tortilla de patata* y tiene un poco rollo humor, y tal. Esta surgió a través de un taller que había de performance y comida, y al final la hicimos pues con los participantes del taller. Era una especie de homenaje a Fluxus. Yo era un poco la directora del concierto y había diez personas que, con utensilios de cocina, pues hacíamos un concierto que tenía que ver con la preparación de la tortilla de patatas, de cómo se generaba la tortilla. Y se acababa cuando la tortilla estaba hecha, con lo cual era concierto y estaba el tema del audio y de hacer sonidos con todos los utensilios de cocina y yo tenía una receta medio absurda, que iba dando instrucciones en directo, con un atril como si fuera la directora de orquesta, y entonces ellos iban preparando. Esta era bastante cómica. Luego había un audio, también, en el que las mujeres del barrio contaban su forma de hacer la tortilla de patata, pero claro, es lo que yo te contaba anteriormente, de que a través de una cosa tan cotidiana como es hacer la tortilla de patatas, haya temas que son más universales, ¿no?, pues... de cómo era el barrio anteriormente, cómo ha sido absorbido, cómo miles de negocios han desaparecido, cómo actualmente solo está casi poblado por gente mayor... Bueno, hay ahí una

cuestión política también bastante... que la analizas, ¿sabes?, a través de pequeñas píldoras que son las recetas de estas mujeres.

Luego, hay otra que se llama *Cinco horas con Marcelino*. Esta es un encargo, no sé si era el aniversario de la muerte de Menéndez Pelayo, el escritor, y entonces me dijeron: haz algo con esto y tal. También de estas dices: a ver, ¿sabes? Qué hago, patata caliente y tal, ¿no? Pero bueno, a mí me gustan esos retos y entonces, lo que hice fue... el nombre de Menéndez Pelayo fue un personaje bastante... digamos... bueno, no era tampoco santo de mi devoción. Era bastante santurrón, relacionado un poco con una época bastante casposa y muy con la iglesia, pero una persona interesante, también, a nivel intelectual. Y entonces, investigué dónde estaba enterrado, y me fui al cementerio de Ciriego, que es donde está enterrado. Yo me quedé con una frase después de documentarme, de leerme un montón de textos de él, que ese es el trabajo que tengo que me cuesta tantísimo, tantísimo, me quedo con una frase que él dijo poco antes de morir, que dijo simplemente: “*Qué pena morirme ahora con todos los libros que me quedan por leer*”. Y esa frase, lo que hice... bueno, cogiendo también la obra de *Cinco horas con Mario*, fui al cementerio y me llevé un montón de libros que se habían publicado después de su muerte. La norma de la acción era leerle a Marcelino, delante de su tumba, una selección de libros y lecturas que él no había podido leer porque se había muerto. Son libro, digamos, publicados después de su muerte, y libros que yo también intuía que él jamás, aunque hubiera estado vivo, jamás hubiera leído. Entonces, durante cinco horas hago lecturas de, digamos... al final digo: este hombre a lo mejor se revuelve dentro de su tumba, ¿no?

PLL- ¿En el cementerio lo hiciste?

MGP- Sí, sí. Allí me puse con una silla delante de su tumba... Bueno, pedí permiso, ¿eh? Claro, a veces... Yo hice un escrito taltaltal... que yo tengo que hacer este trabajo para el aniversario de Menéndez Pelayo... Claro, era también un poco puteo, ¿no?, porque este señor critica a feministas, ¿sabes? Le leí cosas que incluso intuía que no hubieran sido cosas de su interés.

Luego, hay otra que se llama *A saltos*, que estaba concebida, en principio, para hacerse delante de cámara... y bueno, fue después de salir de la operación que te hablaba de espalda, que estuve año y medio sin andar, llegó una temporada que soñaba que saltaba, que volaba. Supongo que es por esa imposibilidad. Y después de la operación, cuando ya me encontré un poco más fuerte, lo que hice fue colocar una cámara y hacer una acción de resistencia. Me puse un vestido así como con cierto vuelo y tal, y lo que hice fue, en un mismo punto, saltar, saltar, hasta caer desmayada para probar mi resistencia. No sé si fueron veinte... no sé cuántos minutos... veinte.. tal, y luego lo pongo a cámara lenta, entonces, bueno, da una sensación así, onírica, como de vuelo y tal, ¿no?, pero fue una acción generada por una necesidad también de probar mi cuerpo. También hay una parte de...

PLL- Pero es que yo estoy veinte minutos así saltando y me caigo yo.

MGP- Claro. Todo el mundo: estás loca, acabas de salir de la operación, tienes que estar seis... Bueno, no justo... tal, ¿no? Fue cuando me sentía un poco fuerte... Tienes que estar seis meses de rehabilitación... tal. Ya, pero a nivel mental también necesitaba, es otra línea de acción, pues yo muchas veces exploro con los límites del cuerpo, también, y de la mente. El humor, también es importante, pues esta que te contaba de *Marcelino*. Bueno, hay muchos temas que me interesan. Esa se llama *A saltos*, también.

PLL- A ver, ¿me vas a contar alguna más?

MGP- Si quieres ya, la de Fernando VII te la he contado también...

PLL- ¿Cuál es la de Fernando VII?

MGP- La de Fernando VII se llama *Rompiendo a Fernando VII*, que fue la última de encargo.

PLL- Ah, ya.

MGP- Esa ya te la he contado, más o menos. Y luego, ya, la última, te la digo ya brevemente. Era la Feria de Arte Santander, que es una especie de Arco, se llama Santa Lucía. Entonces, yo lo que hice fue un homenaje a Santa Lucía a la que le arrancaron los ojos. Entonces, yo recorrí la Feria..., bueno, estuve con Fundación ONCE haciendo el proyecto, bueno, haciendo un poco el tema de ser lazarillo de personas ciegas. Para la acción, lo que hice fue recorrer la Feria como si fuera una persona ciega. Entonces, yo no veía e iba con el bastón. Previamente, a algunos galeristas les había dicho si podía pasar por su galería a tocar las piezas y tal. Y también se produjo otra situación de tensión, en la que muchos... ah, si puedes, pero luego nos dijeron que no, que allí nada, y luego, claro... al ir con el bastón, se produjo una situación de tensión, porque nadie podía, digamos... quedaba mal que tú llamaras la atención a alguien que iba..., yo también iba poniendo en tensión. Iba con el bastón y, de pronto, veía una pieza aquí y tú vas al límite. Tocabas y toda la gente estaba como... a ver si se te va a caer, a ver si no sé qué... pero vamos, supuestamente estaba ciega, no le puedo decir nada... ¿Qué pasó?. Como el proyecto lo había hecho también la Fundación ONCE y las personas que salían en las fotografías, retratadas con Santa Lucía eran personas ciegas, pues en la inauguración, de repente, había como veinte personas ciegas y, claro, ¿sabes?. Fue como una situación de tensión. No sabían muy bien cómo reaccionar. Y, bueno, yo lo que llevaba, era en un plato dos cámaras web a modo de ojos y entonces iba mostrando la Feria a través de esos ojos, y todo eso se reproducía a tiempo real en video en una sala que estaba debajo, que era la que yo tenía asignada, ¿sabes?, la exposición. Porque... Bueno, en ArteSantander hay una cosa, que es como arriba y abajo. Arriba, son los artistas consagrados y abajo, pues como la serie esta, estábamos la gente más... novel, entonces... ya tenemos cuarenta años y seguimos siendo nuevos talentos.

PLL- Prometedores.

MGP- Los prometedores. Entonces, bueno, era un poco darle esa vuelta, y retransmitir la Feria de arriba, o sea, la Feria abajo a través de los ojos de una persona ciega que... bueno... Y era un poco esa la acción.

PLL- Esa es la de Santa Lucía.

MGP- Sí.

PLL- Y entonces, la de la iglesia de Santillana del Mar, ¿cómo se titulaba?

MGP- Esa se llama *Oficio de tinieblas*.

PLL- Ah, vale, vale.

MGP- Esa tiene que ver con todo el proceso ese de mártires, que también está incluido en Santa Lucía.

PLL- O sea, eso pertenece a una serie que se llama *Mártires*.

MGP- Una serie que se llama *Mártires*.

PLL- *Oficio de...*

MGP- *Oficio de tinieblas y Santa Lucía*. Sí. Hay más, pero bueno... Yo creo que tienes...

PLL- Bueno, pues genial. Me ha encantado.

4.4. Conversaciones sobre Performances con artistas de Navarra.

4.4.1. John Otazu.

En su estudio de Berriozar, 12 de julio de 2015.

Duración de la entrevista: 3 horas y 12 minutos.

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

Patricia López Landabaso- Yo quiero que me cuentes sobre ti y la performance primero y luego ya te hago yo unas preguntas. ¿Consideras que tu vida es una performance continua?

John Otazu- Si, si, a muerte.

PLL- ¿Cuándo empezaste?

JO- ¿Cuándo empecé? Mi concepto como arte, evidentemente no es un concepto racionalizado, porque ya desde pequeñito, empezaba a hacer cosas, luego lo he racionalizado y me he dado cuenta de que era arte.

Por ejemplo, me acuerdo cuando yo estaba, no sé cuántos años podría tener, igual 5 o 6 añicos. Estaba jugando con espadas, espadas de madera, que nos hacíamos nosotros, pero yo recuerdo, fíjate te hablo de 6, 7 años, que a los 7 años en mi tiempo se decía ya tienes uso de razón, como si antes no hubiera tenido uso de razón, y es cierto, hay un capítulo, hay un momento que se dice ya tienes uso de razón; entonces yo me decía, y ¿por qué estoy jugando con espadas?, y ¿por qué nos tenemos que pegar?, ¿por qué está llorando?, o ¿qué quiere conseguir con esto?, ¿de qué va esto?, entonces claro es una pregunta muy destroy para un niño, y yo conocí a adultos muy forjados que no se hacen este tipo de preguntas, es decir viven una vida a lo... en fin perdida.

Y cuando tenía más, aún más joven edad, no sé, igual podía tener 5 años, me regalaron un tren y lo recuerdo perfectamente, y lo rompí para averiguar que había dentro, pero yo era consciente que no había nada, porque veías que era un trenecito pequeñito, veías así, mirabas las ventanillas y veías que no había nada, pero ese juego psicológico que siempre me persigue, es decir, sé que no hay nada pero mi obligación es comprobar, pero no comprobar por comprobar, sino, es que es complejo explicarlo, es para mí la parte más fuerte de la filosofía, es ser consciente que puedes entrar en ese juego de lo que significa la palabra filosofía.

Te lo voy a decir de otra forma, en mi blog pone en la primera categoría, en quién soy, pone ahí en un párrafo que dice soy un alienígena exiliado, eso me siento, qué significa alienígena, que ni siquiera me siento que pertenezca a la raza humana, y exiliado, que ni siquiera me han querido, porque he tenido que salir de mi casa, ese tipo de soledad, lo que me hace es en vez de sentirme amargado y distanciado del mundo, puesto que estoy solo y no me siento ni humano y soy un alienígena, que tampoco me quieren, han hecho reconvertir mi vida, pero desde que tengo ese uso de razón a querer hacer algo maravilloso, que es aprender de la vida, aprender del mundo, aprender de absolutamente todo, ¿para qué?, ahora hay dos facetas el bien y el mal, hay algunos que dirían, joder para follarme a todas las tías, para tener todos los lujos, para ser el hijo de puta más respetado y temido del mundo, para tener el mundo a mis pies, hay gente que defiende eso, y sin embargo gracias a que yo soy así porque he estudiado, he aprendido, sobre todo he tenido una familia divina de la muerte, en la que he mamado ese cariño. Entonces entre una cosa de la carga genética, el entorno social, yo vivo en un pueblo tranquilito y lo que yo he abierto en mi puerta espiritual y emocional, me ha hecho, pues eso, querer ser, estar en el lado del bien, y para estar en el lado del bien, pues tienes que reconvertir tu vida, bien reestructurar, bien redefinir y cambiar la perspectiva y decir oye pues si lo que hace casi que todo el mundo, por no decir todos, cuando le hacen una faena, es vengarse, eso es lo fácil, puesto que lo hace todo el mundo; yo voy a ser diferente, entonces si me haces una faena voy a intentar comprenderte, intentar primero, otra cosa es conseguirlo, pero yo soy de los que triunfan, voy a intentar comprenderte, voy a conseguir comprenderte, y una vez que ya te comprendo voy a aceptar que entiendo tu postura y puesto que entiendo tu postura hasta podemos compaginar y hasta puedo hacerme amigo de ese enemigo. Entonces eso es un desgaste emocional, para mí eso es la performance, es decir, yo respeto a los performanceros y respeto de esta manera a Abramovic que se considera la "whoppi", ¿Sabes que hace poco en Nueva York se puso, no sé si un mes mínimo o dos meses? En "Artist is present".

Entonces esa acción me parece sublime, hay gente que no entiende, gente que no está metida un poco en el mundo del arte y entonces la entiendo, y entiendo que no entiendan, pero yo que juego a eso de la mirada y meterme incluso de vez en cuando en el alma y todo eso, buah!!! No sabes el subconsciente el desgaste emocional y la capacidad de... es que es muy difícil, puff!!

No hablaban, pero en la mirada si quieres, se descubre el espíritu de la otra persona, entonces ella, estoy seguro, sabrá jugar, o por lo menos tendrá conocimientos, entonces de repente ver la miseria, la desgracia o la felicidad de la otra persona, y la siguiente, otra vez, más neuras, más traumas, más... guau!!!

Hace falta..., o sea que hay performances que respeto mucho y gente que respeto mucho, pero hay otro tipo de lenguaje performancero que viene de gente más vacua, más fútil, más para llamar la atención, más para voy a conquistar el mundo porque soy divino de la muerte y voy a hacer tal; entonces hay mucho también de eso. Y no, no va conmigo, por eso en mi concepto de performance, bueno performance para mí es una palabra que la fusiono mucho con mi Atrapamiento que también es otra acción artística, todo habría que decir acción artística, que engloba la performance, en mi caso el atrapamiento, en mi caso la intervención, que esa palabra también lleva años, que entiende la gente por intervención, pues intervenir lo espacio escénico o el espacio de la vida ante 0 público o ante mucho público, o sea ni siquiera hace falta público.

PLL- Pero la intervención, ¿también la consideras un modelo de performance?

JO- Si, sí, por eso, ese tipo de acción artística, entonces cuando yo redefino, perdón, creo que mi mayor logro en el que estoy ahora, es redefinir el concepto de belleza, la belleza hoy en día, los popper de la industria, los grandes galeristas los Saatchi and Saatchi, los coleccionistas que te mueres, que conciben belleza por estética, espera que este tema es muy complejo, voy a decirlo de forma simple, pero yo quiero convertir la estética en ética, te lo voy a poner con ejemplo, e igual nos entendemos mejor, ¿Qué cuadro te emociona más?

Vale, te he dicho te emociona, no te gusta ¿eh? Me vas a entender el concepto, probablemente con este ejemplo. Si logro que me entiendas este ejemplo, me vas a entender toda la filosofía mía que encierra la performance, de la intervención y todo eso. Tú estás ante ese cuadro, que es muy importante, te emociona y puede que tu vida cambie y todas esas cosas, pero déjame que ponga un pero, pero probablemente no te ayude a: imagínate ahora tu madre está enferma, tus dos niños están a punto de morir porque no puedes darles de comer o necesitas hacerles una operación que necesitas 20.000 € para ir a no sé dónde, bien, entonces ese cuadro te emociona pero tu vida se va al garete, porque ese cuadro está allí colgado pero tu vida es la de cuando sales del museo y dices mis niños se mueren mañana si no le opero, o de aquí en una semana le opero o se muere, o mi madre está en un hospital o mi carrera se acaba aquí porque me han despedido, y si a mí no me pagan cómo voy a pagar la operación de mis niños..., es decir, ponte el trauma que tú quieras, entonces por dónde va mi emoción, mi ataque emocional, que creo en una performance en una intervención en una acción en la que se redefine la belleza, no como estética en el sentido de joder es que estéticamente, por su forma, por su colorido, por su..., me arrodillo y lo beso, vale, pero mis niños se mueren, entonces esa definición como estética más a ética, mi intervención sería Patricia López Landabaso vale, por fortuna o por desgracia me has conocido y no sé quién me ha contado que tienes los dos niños que se mueren mañana y ¿sabes? yo hago un tipo de arte en el que creo en esto, y mira aquí tienes los 20.000€ que te hacen falta, lo de tu madre en el hospital también lo solucionamos, el hambre no sé qué, tal, y además no te quiero herir tu dignidad, ya me lo devolverás cuando puedas, sin tiempo de aquí a 10 años, de aquí a 200 años, para que no se hiera ese puntito de dignidad, es que me estás..., no, tranquila, conmigo tranquila, no existo pero aquí tienes, esta es realidad, entonces de repente tú llevas tus niños a Houston, o a Madrid y haces esa operación, o sales de esa quiebra tanto emocional como física, económica, anímica, lo que te dé la gana, solucionas tu vida, entonces en tu mente entraría ese concepto de...quiero decir, captarías más fácilmente el concepto que yo definiendo, es decir, el cuadro de Van Gogh sí me emociona, me vuelve loco, bien, pero con esto he solucionado mi vida, es decir, este tipo de arte, yo quiero llegar a tocar la fibra humana, el alma, entonces ante este tipo de arte...

PLL- ¿Esa es la redefinición de la belleza?

JO- Para mí sí.

PLL- ¿O sea la belleza va a ser hacer que los demás se encuentren mejor?

JO- Para mí, sí, para mí eso es un triunfo, muy por encima de estar entre las Meninas, de estar entre las Giocondas, porque tú sabes después de estar detrás de...siendo galerista o siendo un ciudadano que no entiende arte; estás delante de la Gioconda y dices ah, qué bonito, en el supuesto caso que te guste, que tal... ohh! fijate, Leonardo da Vinci.

PLL- ¿Pero no crees que eso tiene más que ver con tu personalidad, que con lo que ciertamente denominamos arte? o ¿Tú te has hecho una invención absolutamente tuya o has creado tú un concepto de lo que es el arte?

- JO- Buen paréntesis, o bueno...es que tú has dicho lo que denominamos arte. ¿Quiénes somos los que denominamos? estás hablando de la sociedad. Bueno, la sociedad porque ha denominado arte a eso, lo ha hecho de manera arbitraria, lo mismo que la cama, ¿por qué dice Cantinflas? ¿Por qué la cama se le llama cama y a la cómoda se le llama cómoda cuando lo cómodo es la cama y no la cómoda? Es una forma arbitraria, entonces esta sociedad ha decidido que el concepto de arte es tal, pero todo es evolucionable, te lo demuestro. Van Gogh en su vida hay gente que dice que vendió un cuadro y hay otros que dicen que vendió ese cuadro para su hermano, bueno es igual, como que en toda su puñetera vida no vendió nada y sin embargo hoy se pagan, bueno hace unos años por el Dr. Gachet pagaron tres mil y pico millones y probablemente ahora tendrá cuadros más caros, eso es una evolución del concepto artístico, porque si no, no es posible que durante toda su vida se le considerara un mierda, perdón, se le considerara un salido de... y ahora se le valora, entonces ha evolucionado ese concepto de belleza, perdón, de arte, ha evolucionado.
- PLL- ¿Te parece que es bonito para la gente de la calle una obra de Picasso?
- JO- Para muchos no, Picasso sí, es que no conocen el cuadro de la comunión de Picasso, no han visto ese, se han quedado con el cuadro de la mujer con las tetas en la cabeza, de lo típico de Picasso, hablo de un espectro amplio.
- PLL- Picasso pasa por miles de sitios y camina por muchas partes
- JO- Y todo el mundo le conoce, espera, es buen tema éste, pero estoy contigo a medias, porque insisto esa evolución de la gente viene evidentemente por la directa connotación de la evolución de esta especie humana, la evolución, es una redundancia, quiero decir la especie humana evoluciona. Lo que antes te he dicho de la singularidad, la singularidad, hablo de la singularidad tecnológica, es una expresión que hace referencia al crecimiento de la inteligencia artificial, hay científicos como este Ray Kurzweil que especula, éste afirma incluso que en el 2045, me importa nada que sea el 2045, puedes ser 10 años después o 200 años después, es el concepto, no es la realidad pero hay gente, (risas) mentira mamá nunca podrá pensarlo, ¿ehhh? habla con más calma, no hables tan rápido, es decir, se prudente; vamos a ver, la computación está creciendo a nivel exponencial, entonces no puedes hacer un juicio lineal, porque incluso ha habido científicos que han hecho ese juicio lineal y han metido la pata, cuando el genoma humano especulaban que iba a costar unos 15, otros 20, otros 30, incluso otros que eso costaría un siglo, porque hacían un juicio lineal, tenían un computador de x RAM, x memoria, x potencial, decían... ta, ta, ta, 20 años, ¡20 años con ese computador! si pensaras que en el año ese computador, pero muchas veces los humanos ¿Qué pasa?, que es humano, es prosaico, vulgar, mezquino, tonto del culo, entonces yo respeto más a los que dejan la mente abierta, y si dejan la mente abierta, espiritual, emocional y tienen un intelecto soberbio, entonces ya, cuidado, ¡guau!, ¡qué miedo! que miedo más maravilloso, entonces exponencial, eso claro, ha ido evolucionando de forma exponencial y claro esos 20 años, ese siglo que iban a calcular el genoma humano se hizo en 4 días, no fue así, pero fue en un tiempo, que se quedaron todos flipados, record. Entonces este científico y otros, te voy a decir un dato para que veas que no es un cualquiera, Bill Gates, que es una de las mentes privilegiadas y superpoderosas del mundo, imagínate a quien conocerá ese, y con quien se tomará un cafelito, con lo más, y además ahora está haciendo cosas muy guapas con Melinda, con su fundación, está dejando ingentes cantidades de dinero para la lucha de las malarías, los cánceres, investigación, cosas que podía haber dicho, no, voy a ser yo el hijo de puta número uno, me voy a comprar 14 islas.

Pues eso, que la singularidad, el concepto, la computación, que se va a llegar al 2045 a que se va a equipar al cerebro humano y el siguiente paso será pues basar, con todo lo que ello conlleva, que se habla de una transhumanización para que en el momento que nuestra mente ya tengamos tipo matrix desde chip de paz, a todos los idiomas los tenemos aquí o sea habéis caído, oficialmente hay ciborg, oficialmente en su carnet, su pasaporte va con un aparato ya que la gente sepa, y además está en el mundo también, me parece que en el mundo artístico, lo habrás visto en fotos, seguro, salen de su cabeza como ese tubito, tiene aquí una camarita y gracias a eso ve, porque él no podría ver los colores ni... y gracias a eso él a través de los sonidos se lo traducen en... y eso oficialmente está en su pasaporte, es la única persona a nivel mundial, en su pasaporte sale con la maquinita.

Además soy de los que definen que una mierda pinchada por un palo, es una obra de arte, sí detrás de ella hay un discurso filosófico coherente que defienda el hecho.

PLL- Hazme una definición tuya de performance, dentro de este mundo tuyo

JO- Te recuerdo Patricia que lo tienes todo en mi página

PLL- Me he leído toda tu página

JO- Definiciones cortas y sintéticas, lo tienes muy bien definido, porque ahora igual te doy unas respuestas, que no porque cojas mis palabras directas, sino porque ahí está pensado y razonado.

PLL- Vale, y ¿Dónde está eso? ¿Al inicio?

JO- Es que está salpicado, por ejemplo, en performance, en bases, secciones, tengo trocitos de atrapamientos, intervenciones que he hecho, por ejemplo, la intervención que he hecho del Papa, tengo una foto ahí, tengo un pastiche del Papa; entonces dentro del concepto de intervenciones vas a ver, léelas, joder, aquí está lo que el artista siente por la performance y lo vas a ver en 14 líneas

PLL- En tu página ¿Están todas las acciones e intervenciones?

JO- No

PLL- O sea, ¿Hay muchas más? ¿Alrededor de cuántas has hecho?

JO- Sabes lo que pasa, y te contesto, hace un tiempo conocí a una persona, incluso la palabra intervención, casi, casi la redescubrí con él, yo ese concepto lo tenía y esa esencia, y esa pureza de lo que yo hacía pero con él era más pragmático, él era pragmático, lo sigue siendo, me decía John, si toda tu vida es performance, entonces por qué no la documentas, porque no te haces fotos. Cuando te subes a un tejado y los vecinos ven que corres riesgo y las tejas, y llaman a la policía, eso tienes que documentarlo, porque si no lo haces, tu vida que es una obra de arte, porque tal, tal.

Eso Paco Rebollo, que es un escritor, que está también en el blog, decía es que la vida de uno es una obra de arte, suena extraño decirlo, es cierto, para mí es una frase que me hizo mucha gracia, no deja de ser un poco viva el ego, ¿No? pero yo como no tengo ego, aprendí a destruirlo, es que estuve dos años, también, a parte de lo de Dios, estuve dos años en silencio y no sabes tú lo que se aprende.

PLL- ¿Dos años sin hablar?

- JO- Dos años, entonces hice una introspección.
- PLL- ¿Dónde?
- JO- En el pueblo y en aquel tiempo también.
- ¿Has visto páginas de hare krishnas? Y me tocó en esos tiempos, por ejemplo, una vez fui a Torre España, estaba nevando, imagínate, calvo, la coleta, las bambitas, el pie al aire y tal, nieve en la cabeza, es que es una imagen, y de eso no tengo fotos, imagínate el guardia de seguridad, pues unas visitas; un poco reconstruyes las visitas, esas cosas si las tuviera documentadas; la foto...
- PLL- No tienes documentación de eso pero ¿tienes gente que lo ha visto?
- JO- Sí, pero de qué me sirve
- ¿Sabes cuándo se convierte en documento? Cuando queda registrado, quiero decir, cuando queda registrado y la gente se tomara la molestia en escribirlo, sea en segunda, o tercera persona; un día sale en una tesis, e una revista, ya existe como..., entonces necesito eso, necesito una reconstrucción, necesitaría contarte una, si tú has visto 100, por ejemplo, igual te contaría 1000, y tú dirías, ¡Ostras! me quedé flipando con esas 100 del blog, que son geniales, pero es que me has contado que existen más...
- PLL- Todas las performances que has hecho están relacionadas, supongo que tendrán un nexo de unión, ¿o no?
- JO- Sí
- PLL- Necesito saber si tú, tus performances las puedes catalogar haciendo diferentes tipologías dentro de todas, y luego todas ellas subirlas en otra tipología.
- JO- Si, la tipología sería, Alienígena exiliado, empecemos por ahí, con lo que ya te he explicado que para mí es el concepto de soledad, y ese alienígena exiliado qué hace, la pereza en este mundo, y en este mundo sigue también incomprendido, y solo y... porque intenta disparar sus neuras y ve que no hay feed-back, pero a pesar de eso y no sé por qué, es decir, no vendo que sea bueno ni vendo que sea malo, bueno malo sí que sé por que no soy, pero no vendo la moto de mira fíjate, me daría asco, me daría repugnancia, me doy cuenta que en esta raza se respeta más al malo, al cabrón, al hijo de puta, a la maldad, entonces los que somos buenos y predicamos esa bondad y esa igualdad y ese tal, pues quedamos como más... a dónde va éste, a mí una chica me dijo, joder a mí me pone, me gustaría un cabronazo, y tal, tal, le creí, pero también es cierto que estoy seguro, pondría las manos sobre el juego que luego no se casó con el cabronazo, es decir, porque si te pone como una moto follarle, hacer tus sueños eróticos o sus sueños eróticos, lo que quieras, pero luego la realidad de la vida es que ese cabronazo no gusta a nadie, ¿por qué? porque te está haciendo cabronadas. Una cosa es el mito al que contribuimos, lo que nos gustaría, lo idílico y tal, pero luego la realidad de la vida es que nos gusta ese amor, necesitamos ese amor.
- PLL- ¿Podrías ser más claro? Una tipología según tú es la del alienígena exiliado, que sería la unión de todo, pero dentro de todas esas performances que tienen ese nombre principal hay grupos.
- JO- Sí, performance de riesgo físico y de riesgo mental, luego está la intervención, y luego acciones de todos los tipos, las que ahora he empezado a documentar.

Hace 2 años he empezado a documentar, pero es que llevo haciendo intervenciones toda mi vida, o sea que tengo miles, y muy buenas, unas serán más, pero muy buenas, porque sé como soy, me desnudo y desnudo mi alma. Intervenciones, atrapamientos es otra distinción, porque yo utilizo cuerdas e intento jugar con utopía, e incluso distopía de atrapar el tiempo y el espacio de una forma física y también emocional pero físicamente, si tú ves en Covent Garden, empleo más de 10 km de cuerdas y redes y atrapas a la gente, y uno colgando por aquí...

PLL- ¿Cómo llegaste a Covent Garden?

JO- Ese alienígena exiliado ha concebido desde que tiene uso de razón, incluso un poquito antes, cuál es su ley motriz en la vida que es intentar llegar a ser muy importante, muy poderoso, muy rico, para poder ayudar al mundo, intentar cambiar las cosas malas, entonces con una ley motriz tan sublime, tan divino de la muerte, ¿Qué se genera? Genera en mi conciencia, en mi forma de ver la vida, un sistema muy destroyer, es decir, soy capaz de engañar, de engatusar, seducir y poner luego las palabras que tú quieras, para estar a bien con mi familia que me quieran y ayuden, para estar a bien con mis amigos que me quieran y ayuden, o para estar a bien con el mundo que me quiera y ayude

PLL- Con lo cual estás engañando

JO- Con lo cual, la palabra no sería engaño, sería... buen matiz, se me viene a la cabeza esa frase hecha, que es la de “el fin justifica los medios”, porque en muchos aspectos, sé que no es lo adecuado, pero mi deber es correr ese riesgo. Creo que es una frase que tiene unos matices interesantes, no completa.

Pero tiene unos matices muy interesantes la frase “el fin justifica los medios” te lo voy a decir, si yo, para conseguir cambiar el mundo y ayudar al mundo tengo que dar un par de hostias a más de uno las daré, ¿Me entiendes?

JO- Performance de riesgo físico, performance de riesgo mental, intervención y atrapamiento

PLL- Me puedes explicar las primeras de riesgo físico, las segundas de riesgo mental, las terceras como intervenciones y las cuartas como atrapamientos, por separado y sin mezclarlas

JO- Performance de riesgo físico, aquella en la que me juego mi físico para tratar de (no siempre es fácil de conseguir) captar una nueva perspectiva de la vida, es decir, si yo voy delante de un coche que va a 150 km/h te aseguro que la perspectiva, y no física, y digo no física porque físicamente es el coche, varía mucho porque eres consciente que estás arriesgándote la vida, eres consciente que arriesgas la vida de otras personas, aunque nunca lo he hecho. Cuando no podía controlar el tráfico, pasaban los autobuses, entonces, has visto fotos que se ve que estoy encima del capó del coche, que estoy así, y el autobús va a sus 90 km/h y yo iba a ciento y pico por hora, o sea que... es en una recta de una carretera comarcal.

Entonces ese riesgo físico, pero no para ser el más guay del mundo, ser el más loco, batir el record del mundo, de hecho Margarita Jordán, directora del Guinness, en su

momento se quedó flipada, me animo a hacer record Guinness, pero no llegamos a consenso, porque yo no buscaba record Guinness, no me interesaba, es que yo no busco record Guinness, no me gusta salir en televisión, circunstancialmente sí, porque necesito ser conocido y al ser conocido me van a pagar más, tal, tal, y con ese dinero vas al MOMA o vas al Guggenheim, o llegas al director del Guggenheim... ahora si no, no, entonces soy infrutilizado, soy un desconocido, soy un desgraciado.

Igual hablas con gente y dice, ah, sí, me suena. Con lo que yo soy y lo que he hecho, yo tenía que estar, porque yo, y esto no es prepotencia, en el momento que sea prepotente me lo dices, pero intento ser justo con los demás y conmigo, yo sé que tengo trabajos que son para estar en el MOMA en Nueva York, bueno sé que este tipo de trabajo.

Para que sepas por dónde va mi cabeza, Tate Gallery, Londres 1997 hago el tratamiento y conozco a ciertas figuras relevantes del mundo de la cultura allá, una de ellos era la directora de Tate Gallery de Liverpool, y literalmente, esto también está en el blog, literalmente dice ¡Oye! que interesante, respeto tu trabajo, vamos a hablar de una posible exposición. Bueno cualquier otro artista del mundo mundial, cualquiera, ahora mismo te presento mi book o firmamos, mañana nos vemos.

La respuesta real de John, es, lo que pasa, mira, me puedes ayudar a la logística, porque claro yo concibo mi arte, por ejemplo, hacer un video... Le dije, me puedes ayudar con la logística porque yo concibo para hacer mi obra con los mejores coches, buenas velocidades, buenos aviones, tal, tal, y todo muy auténtico y muy veraz; no en eso no te podemos ayudar, ah, entonces no me interesa, esa fue mi respuesta.

Soy auténtico.

Esto ocurrió en el 97, tenía 37 años. Pero ¿Me entiendes? Es como al niño, le dices, no has estado justo, y dice no, es que me dolían los pies, y encima me han insultado, dice pa, pa, es genial. Es que yo no filtro, soy así de sencillo, podía haber dicho, un ser humano más coherente, no la palabra no es coherente, más interesado en su propio ego-éxito, hubiera dicho, no, vale. Joder si entro yo vía Liverpool, vía Tate Gallery, qué te voy a contar Patricia, tú ya sabes, las 5 firmas más importantes del mundo, te pones a contar el MOMA, Tate Gallery, Sacchi, marlborough, te pones a contar y es que no salen. Es el precio que estoy pagando.

PLL- Las de riesgo físico, ¿las de los coches?

JO- Si, bueno... coches sí, porque por ejemplo, enterramientos, el Rey, armas, hay varias, no muchas

PLL- ¿Enterramientos?. ¿Cuál más?

JO- Ehh, no léetelas, es que ahora mismo, tener que pensar...

PLL- Las de riesgo físico, están las performances de los coches, el enterramiento ¿Qué fue?

JO- Te voy a comentar esa palabra la empleé porque una vez en metrópolis vi una performance y me dio la idea, pues es cierto eso es un riesgo mental, no le llegaron a llamar riesgo mental, pero decían en aquellos metrópolis, ¿Te acuerdas? Pues hacían cosas, yo no sé si Marina también.

Y daban unas explicaciones, que ya no era tanto de lo físico, sino el concepto de lo mental y que si no lo manejas bien, te puedes un poco arriesgar para que se te vayan un

poco las neuronas, entonces en ese sentido, si hace poco estuvo el Rey, bueno te voy a decir la que hice, estuve armado, estaban sus majestades los reyes, si te pilla el guardia de seguridad armado pues...porque fui más listo que todos ellos, desarrollas tal dosis de empatía, que te pones en lugar de ellos, y dices tú, ah, para ser un guardia de seguridad te van a examinar tal, tal, entonces yo para que no me... entonces tengo que controlar tanto mi físico, mejor dicho mi mente, mi mente me va a regir mi físico, para que no me entre ese sudor frío, para que no me entre el nerviosismo, para estar tal, tal, no es más que control mental, si no hay control mental no hay nada en esta vida, entonces logras acceder, hasta que llegué a darle la mano.

PLL- O sea esa la consideras de riesgo mental.

JO- Sí, riesgo mental porque te estás jugando, hombre todo es poco por hacer un poco esto, por escenificar, por acotar, porque todo es físico, es un poco ridículo, ¿no?. Pero lo digo más riesgo mental, porque sí, porque va tu reputación, que va a pensar el mundo de ti o el galerista, yo qué sé, gente que no ha ido a mis exposiciones, porque ¡ay! no maridito mío, una mujer le decía a su marido, porque igual esta armado.

Claro, habían oído cosas y confunden. Yo no voy armado por ahí, ahora que eventualmente una vez, o dos, o tres haya ido, pues una en Bilbao, estuve en una acción en la que estaba armado, pero a la gente tampoco, yo jamás he hecho daño a nadie, esto era una repetidora y consistía en que yo cogía conceptos religiosos, filosóficos, incluso empezando por mí mismo de mi familia y todo eso, entonces por ejemplo cogía unas fotocopias, las lavaba, las ponía a secar, hice una hoguera dentro de Gaztetxe Bilbao, una hoguera dentro que eso ya es una acción bestial, se secaban, las cogía con las perchas y una cuerda, con las pincitas, las planchaba, luego las volvía a colgar, las tiroteaba, durante todo esto me calentaba mis sorbitos, me ponía a comer delante del público, tal, tal, auténtico, todo auténtico; y la escopeta repetidora y estaba aquí la gente y ostras, impone; cuando sabes de qué va la cosa, dices va, será lo que es, como todo los artistas, panfletos va, no, no, cuando veían que cartucho que metía aquí en la pared reventaba y le hacía un agujero en la pared que vamos...

PLL- ¿En qué año fue eso?

JO- Ya no sé, mira te vas a hacer un favor a ti misma, en el blog, intervención, están todas enumeradas, ta, ta, ta, y todas desarrolladas filosófica y con fotos

PLL- Las otras son ¿Intervenciones?

JO- Intervenciones

PLL- ¿Y lo otro era?

JO- Atrapamientos, es más de cuerdas

PLL- ¿Y son esos cuatro tipos de performances?

JO- Sí, creo que sí, no hay más, si porque de instalaciones no tengo

PLL- Tu definición de performance, ya sé qué está en tu blog, pero quiero una tuya de ahora. Bueno tu definición de performance que la dejamos de momento.

¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte da acción?

- JO- En mi caso ese "generar" tendría que recurrir a primero, que quiera generar. Tengo un amigo que me comentaba que soy un generador de emociones, entonces si estás predispuesto a querer ser consciente de que quieres generar, y yo como quiero generar emociones, entonces ese hambre con el que yo persigo la información y de aprender del mundo y de enseñar al mundo, genera cualquier tipo de obra, cualquier tipo de acción.
- PLL- O sea que ese es tu previo
- JO- Sí, el estar predispuesto a generar, yo no creo en nada más importante, si estás condicionado a que tienes que generar, sales a la calle pinchas una mierda de perro en un palo, lo primero que el 99% de la gente, ¡AY! ¡Qué asco!, yo sin embargo digo, oh, que opción, igual alguien o algo ha querido darme una señal, ¿Por qué? Y construyo mi mundo artístico, igual de esa pisada, y lo correcto sería, y últimamente me estoy acostumbrando a ello, es hacerle la foto, la mierda pinchada por el palo, esa, le he hecho la foto, incluso se la he hecho a alguien que haya hecho, ¡Ay! o que te diga ¿Qué haces John? Y construir ese discurso de algo tan mundano; y todo eso es generar, generar toda esa información acerca la hora de hacer un panfleto.
- PLL- ¿A raíz de qué comienzas con la performance?
- JO- Por performance oficialmente dentro de lo que puede ser mi carrera artística podría ser igual a los 19 o 20 años, que me subí a la plaza de la iglesia de mi pueblo, fui consciente, le pedí permiso al cura, no sé si me lo dio, luego me hice su supervisor para no comprometerlo y ahí estuve en lo más alto, en donde la veleta, eso de forma oficial, que yo recuerde, pero la performance en mí nació yo creo que desde que tengo uso de razón. Podría ser, sí, 6 o 7 años
- PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos propiciaron ese momento creativo?
- JO- Esa es una respuesta oficial porque me interesa bastante poco, porque todo está en los libros y habría que remontarse a John Cage, a Allan Kaprow, precursores, hacedores, los grupos fluxus, hay un montón de precursores, inventores, creadores, la mongolaperformance, Joseph Beuys, los grupos fluxus, que me encanta, una de las acciones que hizo que es muy interesante, por ejemplo, a mí que me encanta y creo en ello, en respetar el medio ambiente, hizo una plantación de 7000 árboles, ese tipo de cosas. Y yo tengo una intervención también de 1700 plantas, incluso mi madre con ochenta y pico años estuvo ahí, con el azadillo y plantando un árbol, entonces ese tipo de cosas me interesan mucho, y por ejemplo, a mí esa performance que me gusta mucho y tampoco se la debo a John Otazu, se la debo, ¿a qué? a que me acuerdo de Joseph Beuys y de otros, al final de quien nos retroalimentamos del compendio de esta raza.
- PLL- Las acciones que realizaste ¿Dependían del momento histórico en el que te encontrabas?
- JO- Indirectamente sí, porque somos hijos de la determinación que ocurre en el hecho socio-político que nos marca, pero nunca me ha parecido relevante eso, es decir, yo soy hijo de la circunstancia de sentirme que debo hacer algo con esta raza en este momento y en este tiempo, en ese caerte bien, aprovechando el momento, me da igual que gobierne Podemos, el PP, el PSOE, que gobierne Syriza, Tsipras, porque son humanos, para mí Obama es humano y Tsipras es otro humano y Ángela Merkel es humano, incluso un pederasta es humano, entonces como humanos descontextualizo, cojo ese nexo, y de ese interés que yo siento por esta raza y de ahí nace mi interés en generar cualquier tipo de acción o de información.

- PLL- ¿Cuál es tu trayectoria personal dentro de las acciones?. Dentro de toda tu carrera artística está la performance, entonces tu trayectoria performática ¿es tu propia vida?.
- JO- Sí, una simbiosis perfecta, otra cosa, que como te he comentado antes es que no lo haya sabido aprovechar, o sea hay mucha gente que ha hecho performances, se las ha documentado y yo llevo toda mi vida haciendo eso, solamente que yo no he tenido ese concepto de la inmensa necesidad vital de documentar, pero no dejan de ser performances.
- PLL- ¿Dónde trabajas tus performances?
- JO- Mis performances las trabajo en el tiempo en el que vivo y en el concepto continuo de espacio-tiempo en el que vivo conmigo mismo y con todos mis congéneres.
- PLL- Tus acciones ¿están más referidas al happening, al body-art o...?
- JO- Todo, no hago distinción, sé que hay distinción, es que a mí todo lo que se acerca un poco a lo jerárquico, es decir, el arte dice a la estipulación, al marco, no sé cuál es la palabra, pero me entiendes por dónde voy. Yo no quiero hacer un apéndice para que vaya a la página 7 del compendio mundial de la performance, a mí eso me trae sin cuidado. A mí lo que más me vale siempre es el concepto y luego lo realmente físico, lo que se vive. Me da igual que un erudito que sea más listo o más chulo que los demás diga, eso es happening, esto es body-art, vale todos sabemos lo que es body y lo que es art, el arte del cuerpo, vale y el arte del alma. ¿Por qué no hay espíritu-art? yo hago espíritu-art, entonces me parece un poco, incluso hasta muy denigrante, no, es demasiado fuerte la palabra, pero sí limitativo, y yo no estoy por el límite, yo creo que el concepto del arte no tiene que tener barreras, pase lo que pase y pese a quien le pese, incluso si me acerco al límite de la muerte, entonces lo siento por los académicos que necesitan tener la cabeza cuadrículada y estipular, eh, usted, este, perdona reniego de la performance si es necesario, si me quieres encasillar en algo, soy incasillable, porque creo en el arte, y para mí el arte es absolutamente, buena pregunta, ¿qué es el arte?.

Para mí el arte es tener la sensibilidad mínima, sería mejor adecuada, sería mejor sobresaliente, para ser participe con una empatía total del ser humano, del compartir, creo que no hay una definición más sublime, y no soy ningún erudito, ningún galerista, pero supero a cualquiera que se acerque así de tonto o así de chulo soy, que no se acerque a este concepto.

¿De qué sirve el arte más hermoso? la Gioconda, las Meninas o alguna obra conceptual, bueno, es que hay cientos de obras a respetar, maravillosas... ¿de qué sirve todo eso? Si hemos perdido nuestro espíritu, nuestra alma, nuestra necesidad de compartir como humanos, entonces para mí eso es el arte, tener la sensibilidad de tener que compartir nuestro concepto de la vida, nuestro hambre por aprender y sobre todo, sobre todo por compartir, porque si somos capaces de dar a los demás, no lo que nos sobra, sino lo que necesitamos para vivir. Para mí, lo siento, si hay alguien que no coincide con mi opinión, pero no hay arte que supere eso, lo hemos hablado antes, puedes quitar las Meninas, la Gioconda y cualquier obra de puff, supersobrevalorada, o valorada en su justa medida, porque hay gente genial, pero una acción, contemplada desde un rigor artístico, a mí me emociona mucho más. Ayudar a alguien a que no pierda su vida, porque a ese que está perdiendo su vida yo le diría, mira aquí tienes las Meninas, a ver si te soluciona, tú que pierdes la vida. Yo sin embargo te voy a ayudar, aquí tienes mi dinero, mi tiempo, mi cariño y mi todo para que superes este trauma en tu vida, porque por mucho que tengas las Meninas allí, o la Gioconda, te echará esa media sonrisita, pero lo siento, pero después del museo vas a salir a la calle y tu vida se desvanece.

PLL- ¿Cuántas acciones has realizado a lo largo de tu trayectoria? ¿Infinitas según me comentas?

JO- Sí, porque con ese concepto que yo tengo del arte...

PLL- ¿Qué grado de planificación o azar hubo en ellas?

JO- Hay algunas, como te he comentado antes, la de Londres, hay un grado de planificación en la que mi marchante, mi comisario de arte pues tuvo que hacer los permisos, vivir allí y hacer gestiones, entonces hay un grado de planificación, para luego darte cuenta de que muchas veces toda esa planificación no sirve porque tienes la impronta de improvisar y de remeter contra el mundo. Reconozco que hace falta planificación y que hace falta contactos y que hace falta muchas cosas de estas, pero también reconozco y además a mí me encanta cuando menos te lo esperas salir a la calle y decir estoy vivo, voy a reabrir mi mente, para estar absolutamente perceptible a cualquier cosa.

El otro día en san fermines, ves que tengo un golpe aquí en el labio, esto me ha salido del esfuerzo físico que hice, yo no había planificado nada, salí el 6 de julio, no bebí una sola gota de alcohol, que eso también es curioso en estas fechas marcadas, no soy defensor, no estoy en contra del alcohol, por supuesto, del alcohol descontrolado sí, pero que te cojas tú un puntito me parece hasta necesariamente social, esta pupa en el labio me salió porque me dedique a abanicar, entonces no decidí hacer una performance, pero estuve abanicando... hacía tanto calor que cogí un cartón y en vez de ser egoísta conmigo mismo, entonces un cartón así de grande de casi un metro y con las dos manos y abanicando, entonces claro, imagínate, la gente habría la expresión de su cara, ¡Ohh! por favor John, uno me dijo: no te quiero, pero ya te amo, es curioso, es muy bonito, entonces claro, estaba todo el mundo pues... Bueno perdona excepto una chica, que dijo no, no, por favor.

PLL- Abanicabas a la gente. ¿Pero cuánto tiempo estuviste?

JO- Pues toda la jornada, sí, sí, abanicando y del esfuerzo físico, me salió esto, se ha revelado mi cuerpo.

Yo no tenía planificado eso, evidentemente no, yo salí, estaba trabajando, no llegué a tiempo al almuerzo con esto, y desde las once y media hasta las ocho y media, nueve de la tarde, que son horas, eh, abanicando, entonces íbamos a una peña y hacía un calor de estos que se corta en el ambiente, entonces ya el sentir, aunque fuera aire caliente, ya el sentir era ahh, creo que hay una opción de vivir, era horrible, y luego en la calle lo mismo se mezclaba con el aire. Estamos hablando de treinta y pico grados.

PLL- ¿Ensayas antes de estar delante del espectador?

JO- No

PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas?

JO- No suele ser habitual, Christo Javacheff hacía muchos bocetos, yo igual de Londres tengo dos bocetos, torpe por mi parte, porque Christo Javacheff se subvenciona su propia carrera artística haciendo ese tipo de bocetos, es bastante más espabilado que yo no, yo soy muy bruto en ese sentido, soy más visceral, más directo.

PLL- ¿Lo haces de alguna forma porque también consideras que este tipo de acciones tienen que ser efímeras o no?

JO- No, a mí ese concepto de efímero me deja bastante... ¿Sabes lo que ocurre en mi vida?

Vale, ese lado de lo efímero, sabemos que significa que ha nacido y ha muerto en breves instantes eso hace que mi mente sea más receptiva a captar, que de hecho es cierto, me atrapa en mi vida, a captar esa necesidad de atrapar por vía foto, o al menos vía recuerdo, porque si no, ha sido tan efímero, que ya ha desaparecido, ya no existe, entonces yo necesito atraparlo, entonces siempre procuro, o foto, o alguien que lo vea, ese es el arte, ¿No? que tengas la necesidad de compartir, que tengas la suerte de poder compartir con alguien.

El concepto en sí de efímero no me preocupa, porque ya entra en mi mente, es decir, no intento vender la película de, ah es un arte efímero y como tal, basta que yo lo haya vivido ya sé lo que significa que yo haya participado durante ese segundo en mi vida, de esa chispa, de esa ráfaga de concepto, o de arte, no sé si me estoy explicando, no le doy valor porque sé que automáticamente ese punto efímero en mí vale mucho, es como que si estuviera tan hecho, tan acostumbrado, tan yo mismo, no sé es difícil de explicar, es decir, definiendo que lo efímero y lo eterno es lo mismo, son conceptos que no hacen más que hablar de la futilidad de toda empresa humana, de lo que es.

No por un hecho durante años elaborado es más importante que durante un instante, un segundo, porque igual en ese instante, en ese segundo has descubierto cual es la chispa de la vida, igual tu chispa de la vida es dar tu vida a los demás, entonces en un solo segundo has hecho la obra artística más bestial para mí que pueda concebir un ser humano, y sólo ha durado un segundo, y ha sido efímero, y probablemente no te habrá visto nadie, porque estabas sola meditando en un monte y nadie ha visto probablemente es una persona tonta, cretina o boba, y te has olvidado de ese segundo tan maravilloso que has estado en contacto con los dioses, y digo dioses sin creer en ninguna religión, y luego vuelves a tu vida mundana, y ya no haces ese arte de compartir pero durante ese segundo, eso efímero, te ha dado la oportunidad de ser brillante como raza y como ser ejemplo para dar a los demás, o sea, es todo también una contradicción, yo no sé las conclusiones que sacarás de aquí.

PLL- Bueno de esto ya lo hemos hablado, ¿Si hubiese que generar una tipología de performance cómo la denominarías? ¿Cómo la denominarías? ¿Cómo caracterizarías los tipos de performances que realizas? Ya lo hemos hablado también.

JO- Es que todos son muy malos, hablan de lo mismo, ahí me repito, y más no quiero, mira el otro día leí un artículo muy interesante, que no me ha descubierto nada pero sí me ha recordado lo vital, lo crucial, lo esencial que es el concepto, que el arte no va de abrir puertas abiertas, no debiera ir, si no que debiera abrir puertas que están cerradas, eso es crucial, y en eso estoy enfrascado, bueno toda mi vida inconscientemente he jugado a, a descubrir el qué puerta está cerrada, qué puerta voy a inventar yo, qué puerta necesito reestructurar, reinterpretar, redefinir. Solamente que ahora estoy tan convencido y tan consciente de ello que es lo que más me motiva ahora, entonces quiero, lo que pasa es que miedo me doy, y me conozco un poco y miedo me doy, entonces voy a intentar abrir esas puertas cerradas y sé que la sociedad, la terrible e hipócrita sociedad, ¿Hay gente guapísima? En un porcentaje altísimo y abrumador, es decir, ¿Hay gente guapísima? Sí, ¿Hay gente sana? Sí, pero qué miedo, uff, hay tanta, tanta, tan demasiada falacia, gente insana, entonces yo, el John este loco, intentando abrir una puerta cerrada, que si lo consigue redescubriré, redefiniré el arte, pues bienvenido sea por él, pero me voy a estrellar, lo sé, me voy a estrellar y me van a matar y me van a comer, y yo mismo me voy a suicidar en ese concepto, ¿No? Pero pienso que no hay cosa más grande que abrir esa puerta cerrada, o sea que esa es mi intención performancera.

PLL- La documentación que tienes de tus performances, ¿Lo utilizas como obra acabada?

JO- Perdona, tengo que acotar, mi obra no es la performance, mi obra es John, si John, y en John entra todo, el fracaso del ser humano, él lo de ser alienígena, que es una contradicción, no soy idiota, no vengo de... Bueno si vengo, pero somos todos polvo de estrellas, solamente que juego un poquito más a lenguaje, pero quiero decir, vamos a ver si nos entendemos, sí he nacido en este planeta y en este planeta la gente que naciera aquí se le llama raza humana y todo eso, vale, es obvio, mi inteligencia llega como para ser consciente de todo ello, pero a la vez también, puedo permitirme el lujo, soy libre, o por lo menos me doy la libertad de no considerarme, de hecho una performance, te lo digo en primicia, no lo sabe nadie, voy a contratar a alguien, a algún abogado, o a alguien, no sé a quién, realmente tengo que contactar y me alegro que te quedes tú con esta primicia, porque va a quedar escrita y grabada para renegar de mi condición de ser humana, y eso creo que no lo ha hecho nadie, no voy de original, si lo han hecho trecientosmil, vale, pues fantástico.

Quiero ser reconocido oficialmente como la primera persona que reniega como ser humano, siento tal vergüenza por lo que genera esta condición de humano, y sé que hay excepciones maravillosas, hay madres Teresas de Calcuta, hay un pedazo de gente maravillosa que está dispuesta a dar su vida, ¿no? Se mezcla esto un poco, con lo que hemos hablado antes de la singularidad tecnológica, es como una especie de, quiero ser el Judas humano para que luego las máquinas digan, ah bueno, tú eres el primer no humano, a ti te perdonamos la vida, esa inteligencia artificial que va a ser consciente de sí misma, me parece un juego muy interesante, no sé a quién tendré que acceder

Yo creo que en esta vida, si hay que ir a Estrasburgo, iré a Estrasburgo, yo he notado el primer reniega de su condición de ser humano, o sea que luego cuando vaya enfermito al hospital igual me dicen, ah sí, mira te vamos a llevar al trastero con las máquinas

Moriría por ello, eh, cuidado

PLL- ¿Y considerarías que esa muerte formaría parte de la performance de tu vida?

JO- Sí, esa muerte formaría parte de mí... Y tal vez a alguno le serviría de ejemplo.

PLL- Los objetos que se generan a partir de tu performance vital, ¿Los consideras obras de arte?, ¿objetos válidos por sí mismos?

JO- Síiii, cien por cien, sí.

¿Cómo no va a ser una obra? o ¿Cómo no voy a concebir yo como objeto, como ente artístico, una mierda de perro pinchada por un palo, si suelo poner el ejemplo de? La raza humana se ha exterminado, ha habido una serie de guerras atómicas, y quedan 4, bueno quedas tú, no sabes, quieres creer que alguien más haya sobrevivido, pero llevas varios días y estás al borde de la inanición, es decir, te quedan horas, porque llevo sin comer no sé cuántos días, llevo sin beber y sobre todo la tristeza que sientes porque estás sola en el mundo, después de esta devastación es tan inmensa que quieres estar muerta, y de repente encuentras una mierda de perro pinchada por un palo, y ¿Sabes lo que hace tu condición humana? Lo poco que ya queda, dice, ¡Ahhh! Gritaría de felicidad, de orgullo, de éxtasis, porque dirías aquí hay vida humana, y encima ese palito no lo ha puesto un animal, nadie es capaz de pinchar esa mierda, es un ser humano el que ha pinchado esa mierda, o sea que, cómo no voy a considerar concepto artístico esa mierda pinchada en un palo, si a ti como ser humano te ha dado la vida, te

ha dicho chavala, aguanta, sobrevive unos minutos más, porque por aquí cerca hay vida humana ¿Me entiendes por dónde va mi..?

Entonces, si la mierda de perro pinchada en un palo para mí es un concepto artístico sublime, imagínate ya mi propia... Sí, es arte, sí. Cuántos se estarán riendo con esto, este artista está tonto, se les va la olla a los artistas, la mierda pinchada por un palo nunca será arte

PLL- Bueno entonces quedamos en que sí es una obra en sí misma, que da igual de dónde parta la obra

JO- ¿El qué?

PLL- O sea, una imagen tuya haciendo una performance, es ya una obra por sí misma.

JO- Sí, apoyada siempre con ese discurso, porque soy de los que creen que hay artistas, y tristemente hay muchos, que están en la era del celofán, es decir, su obra tiene la suerte de tener X potencial logístico y dinero y pueden hacer una obra muy atractiva, incluso muy vendible socialmente, en esta vacua sociedad, perdón vacua, hay una parte vacua y otra parte sublime, vale, pero hay un buen trozo de sociedad.

PLL- ¿En quién se ha inspirado o se inspira, hay antecedentes que destacaría en su obra?

JO- Englobaría al ser humano, es decir, no artistas de por sí, porque creo que la madre Teresa de Calcuta hace, es que para mí eso es arte, partiendo de esa premisa, me inspira todo aquel que es capaz de generar emociones, todo aquel que está hambriento, para comerse el mundo, para compartir, siempre para compartir, para mí el que tenga mucho poder para sí mismo, no, lo siento, no me sirve, entonces, si yo veo un Jeff Koons, y veo una obra atractiva, pero no hay discurso, ah, iba a eso, que si no hay discurso, lo siento es que no, tiene que haber un discurso, porque si no, es como al burro que le suena la flauta, tiene que haber luego una armonía, una composición, entonces a mí me inspira aquellas personas que me dejan aprender de ellas, sobre todo su concepto filosófico de la vida, su concepto práctico, en qué dan, por qué se dan al mundo, entonces ese aprendizaje viene desde cualquiera médico, enfermera, limpiador de calles, ministro, rey, lo que sea, y contribuyes a que este mundo crezca y evolucione, esa palabra me preocupa mucho, evolución, eso me interesa, eso me inspira, me da igual, hay tantos, hay muchos artistas en los que, desde los Van Gogh, los... No sé, el otro día vi a Botticelli, y recordé otra vez a Botticelli, a raíz de esta chica que he conocido, Eva, que le quería ofrecer la performance, me recordó su rostro, el rostro de Botticelli, precioso. Hay tantas gentes de las que, de quién me sirvo en esa inspiración.

PLL- ¿Hay algún artista de acción en el cual crees que pueda asentarse tu base de trabajo?

JO- No, que me guste Marina Abramovic, no significa en la que se asiente mi trabajo, mi trabajo se asienta a nivel global.

PLL- ¿Cómo describirías la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra?

JO- Yo, no sé si me equivoco, pero siento que mi obra no es comprendida, entonces si yo me siento no comprendido, mi relación ante esos artistas es como fría, que no saben por dónde cogerme, o igual soy yo que no sé por dónde cogerlos. Solamente que yo creo que sí sé por dónde cogerlos a ellos, porque yo veo a un performancero, o a un pintor, o a alguien que está haciendo una intervención en una instalación y tengo el suficiente ramalazo de coherencia para meterme con humildad en su mundo, e intentar

comprender, todo lo que tenga que comprender, y lo que no sea de comprender pues dejar que sea la pura vida en su explosión ¿no?, pero tengo la certeza, la sensación por lo menos de que luego ellos a quienes yo le he dado mi vida para intentar comprenderlos, tengo la sensación de que ellos no dan su vida para comprenderme a mí. Entonces me siento solo, triste, distante y eso es muy duro, eso a la vez me endurece más como artista, por eso es lo de alienígena exiliado que ni siquiera en mi otra galaxia me quieren, y eso contribuye a lo que te he dicho al principio, que no, que me darían motivos para odiar, para renegar, y enfadarme con el mundo, sin embargo, yo reconvierto eso e intento dar lo contrario, amor, comprensión, empatía.

PLL- ¿Le interesa la intervención del público dentro de la obra?

JO- Sí, me parece brillante, de hecho a una señora le invite a colgarse en una mecedora en mi estudio en el pueblo, no había muchos metros, 4 o 5 metros de altura, que tampoco es mucho, bueno si te caes, te pegas un buen porrazo, era una abuelita, y logré, logré, lo difícil es conseguir que la abuelita se cuelgue de la mecedora y haga, la calceta, punto, y por supuesto, luego comería, ah, abuelita, tal, que quieres garbancitos calentitos, lo que sea, incluso yo soy de los que se complica la vida, y monto una cocina y estoy cocinando ahí fuera en el estudio. Entonces John Otazu no iba de protagonista, de que hubieran venido los telediarios, no, no, quería darle todo ese protagonismo a, y sin embargo no conseguí el permiso de televisión, porque televisión en mi tierra, me dijo es que si le pasa algo, yo me quedé tan perplejo, tan asustado, tan..., es decir, perdona, entonces ¿Por qué salís a filmar el encierro?

¿Por qué salís a filmar un telediario, así es la vida, y pasa un atropello, y pasa un asesinato, una violación, una cornada, ahora mismo, estos días de san fermines, entonces por favor, que sopla, en fin, me ofendieron profundamente, pero no han sido unos, han sido muchas televisiones, en muchas de esto los que me han dicho, es que es tan peligroso lo que haces, Dios, pues te firmo un papel en los que te relego de toda tu responsabilidad, pero necesito registrar esto. Cuando estuve haciendo las primeras performance en el 85 en la recta de Artiera, mis primeras pruebas de performances, por supuesto sin permisos, ya pedí permisos pero no me los dieron, me vinieron unos de Euskaltelebista, y al principio no querían grabar más que en plan panorámico la cámara desde fuera, y por supuesto, imagínate que mano izquierda tuve que hacer, tuve que emplearme, para meterme dentro de su empatía, bueno, vale, no pasa nada, total esto, tuve que lograr que el cámara se metiera físicamente dentro de coche, grabar a la velocidad para que se viera real, y decir va a tope el coche, va a explotar, que va a 155 km/h, un R-12 de los de ese tiempo.

Yo iba delante del coche sin agarrar y sin nada, es decir, era participe indirectamente de un homicidio que luego no, entonces yo iba delante del coche así, para que se viera que no había absolutamente nada que me separara del parachoques, el parachoques me empujaba, el coche casi, casi rozando el culo, pues casi rozando el suelo, claro una suela de hierro debajo de la suela deportiva, es que es un logro, que creo que no lo había hablado nunca así

Todas mis acciones son pruebas y me siento frustrado y fracasado porque no he hecho nunca, nunca he realizado una acción como yo concibo. Es un logro, y este apéndice es muy interesante que lo incluyas, porque lograr en sí mismo que otro, a parte del piloto, conseguir, no te preocupes que yo te firmo un papel, que legalmente no te va a ocurrir nada, pase lo que pase, aunque tengas que decir que te he forzado o que te he obligado, lo que sea, pero yo voy a hacer que tú salgas limpio de esto, ni se considere homicidio involuntario

Pero además es a un cámara, que es un ente, que es un ente jurídico, como Euskaltelebista, la que ha sido participe de... Vamos a ver estoy grabando a un tipo que va delante del coche, va a ciento y pico por hora, sin sujetarse con nada, va pintando encima un cuadro, y encima cuando va más a tope de velocidad, levanta una pierna y levanta un brazo, este hombre como sale, cómo es posible que salga vivo, y encima no han pedido permiso a la autopista, perdón en la carretera, y hay tráfico, es decir, es como, no me lo creo, no me lo creo, porque no me lo puedo creer, entonces conseguir todo eso, eso es para mí el alma de mi obra.

PLL- ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?

JO- Ni idea, ni me preocupa

PLL- ¿Qué piensa de situación actual del arte de acción en el País Vasco?

JO- Hay personas que hacen cosas interesantes, incluso hay personas que hacen obras que además de interesantes, puede hacer que avance un poquito más el concepto artístico, pero ya ves, en decadencia, me cuesta decirlo, porque no quiero ser malo, no quiero despotricar contra nadie, no es mi historia, se alejan del estilo de mi filosofía, entonces evidentemente todo lo que se aleja, pues ya no me puede emocionar tanto. Yo puedo valorar un performancero y que haga cosas increíbles, vale, y puedo decir qué interesante y qué bueno eres chaval, pero voy más lejos, si yo luego voy y hablo con esa persona y veo que su alma no es tan limpia como yo creo que debe de ser, entonces ya me interesa menos, es decir, no me interesa tanto que tu obra triunfe o que la gente diga, qué bueno eso que has hecho, o que salga en los medios de comunicación, eso no me interesa me interesa más conocer al artista, su obra puede ser X, necesito olerlo, tocarlo, sentirlo, entrar dentro de su mente y su alma, y decir me gusta tu trabajo y encima me gustas tú, porque tu concepto vital, sé por dónde vas, entonces eso, lo siento, no intento decir que soy el único, obviamente no es cierto, pero lo siento no conozco a mucha gente que se moje, te lo resumo en esto, si tú me preguntas para qué haces arte, o para qué pretendes hacer arte, o esto que tú llamas arte, yo te diría que porque quiero compartirlo con el mundo, para que el mundo de un paso más, y evolucione y sea un poco más feliz, o sea todo lo que se aleja, todo lo que hace un arte, que sí, que puede ser maravilloso, y estéticamente y reputadísimamente valorado por el mundo mundial, pues igual no me satisface. Igual hay alguien perdido en una calle de Singapur o de Dios sabe dónde, que no lo conoce nadie y su acción artística es sublime ¿Por qué? porque se ha tomado la molestia de ayudar a unos desgraciados que se iban a morir en el empeño. Yo sí que me gustaría reconvertir eso en arte, y acuñarlo como arte y si tengo que perder mi privilegio, entre comillas, que no tengo ninguno, por ser, es que no me atrevo ni a decirlo, yo soy de los que no me gusta decir: soy artista, yo soy pintor, performancero.

Que si tengo que renegar, por favor, a un alienígena que le importará, que ya me vas a echar, en mi planeta me echaron y del vuestro también, y qué, qué pasa, la moto que te intento vender, bueno que de hecho, no, no te vendo ninguna moto, el concepto que intento que perdure de mí es que es necesario creer en la posibilidad, y en la acción realmente física y emocional de hacer que el ser humano evolucione un poco a mejor, entonces todo lo que promueva eso para mí es arte, y es lo que defiendo. Entonces cuando yo veo una performance de alguien e intuyo oscuridad, intuyo ego, intuyo la página del periódico para la gloria personal, lo siento, no. Ahora, si yo veo a una Marina Abramovic por ejemplo, mirando atentamente durante un mes frente a frente, en la performance en el MOMA, e intuyo autenticidad, veracidad, y le ha costado y ha sufrido y eso me lo creo, digo muy bien Marina, muy bien. Hay gente muy guapa, muy buena.

En la plaza Pinares hice un atrapamiento, se llamaba “Un día cualquiera”, muy cerca del Cursal, es la zona de tráfico más densa de Donosti, así me lo hicieron saber, y hay edificios de 7 plantas, más o menos, pedimos permisos, se hizo un entramado de cuerdas desde este edificio a la otra punta del otro, del otro a este, un enmarañado de cuerdas, y ahí colgué la cama, una mesa camilla, unas sillas, el caballete para pintar, conseguí que un niño, de hecho era hijo de la que me hacía la exposición, de unos 11 años, tocaba el violín, subió arriba, a la cama a tocar el violín, hacía un calor bestial, yo, me dio una insolación, imagínate en dormir, claro pasó el día, y dormí allí, una jornada 24 horas

Fue apoteósico, maravilloso, al día siguiente la gente flipada. Al día siguiente entré donde yo tenía la exposición; entró una chica, por cierto, maja, alta, guapa, divina de la muerte, para comérsela, y yo no soy de entrar, no me siento como que tengo capacidad para seducir a nadie, pero de repente si estoy en mi hábitat, pues sí, hola ¿qué tal? y además me pilló como medio dormido, y la segunda frase fue, oye tú te hubieras acostado conmigo ayer, ella sabía por dónde iba, que estaba todo en la exposición, y me dice, sí, y le creí, y le dije pues qué pena no haberte conocido ayer, porque quería compartir, no por nada, no estoy hablando de sexo, es obvio, no obvio de obvio, sino que se nota cuando alguien busca, si no por sentir tal magia de hacer algo que fuera inédito, no hecho por nadie.

Los edificios eran de 7 plantas, y las cuerdas pendían e incluso alguna quedó bastante baja. Vista desde abajo, pues había su alturilla, te podías desgraciar si caías, evidentemente, te podías partir la cabeza, pero era la sensación de que por la noche se paraba todo el mundo, se paraba el tráfico, y tiraban de las cuerdas, John ánimo, torero, aguanta.

Sí, no voy a decir ningún taco, si tú hubieras estado acostada conmigo y notas que se mece la cama, bueno. Igual no duermes porque estás tan excitado de lo que estás haciendo absolutamente inusual, que estás compartiendo, no sé, mirar al cielo, a las estrellas, la ciudad, eso hay que vivirlo, si no, es difícil de entenderlo, te sientes tan especial que necesitas compartirlo con alguien. Que experiencia tan bonita, yo me subí con la cama, evidentemente le puse el edredón, la sábana, la manta, la almohada, el colchón. Al día siguiente incluso llovió, o sea que el día completo, al día siguiente la gente me avisaba, por favor bájate inmediatamente que hay amenaza de galerna, evidentemente sabes lo que hice.

PLL- ¿Te bajaste?

JO- Oye, no insultes mi inteligencia, yo que oí lo de la amenaza de galerna, dije, por favor que venga, que venga, que felicidad, no vino. Hice una performance en Donostia, un día que había de estos de mar brava y yo ahí me puse donde rompen las olas, donde levantan las olas 5 metros, y las olas reventando contra mí, me puse una protección para que no me reventaran las costillas y todo eso, es muy peligroso. Por ejemplo eso no lo tengo documentado.

Te decía cuando estaba estudiando cine fui a hablar con el director del TAI, Taller de Artes Imaginarias, y le dije, oye mira, a ver como filtramos esto, para que no me malinterpretes que soy un cretino, un pedante, un yo que sé. Yo sé y te lo puedo demostrar, tal vez no ahora, pero déjame unos días y lo vas a ver, te lo puedo demostrar, vas a tener que mirar a los ojos, vas a ver cómo desbordo pasión y creatividad en lo que yo te voy a ofrecer, es que este curso, en el que estoy de cine, no es para mí, no me podías avanzar, es decir para no perder el tiempo ni tú conmigo ni yo contigo, no me podrías avanzar, ir al siguiente avance de curso o lo que sea. Su contestación imagínate,

tipo, y usted quien se cree, o quién le ha dicho a usted que la cualificación aquí está para que nosotros la juzguemos. Le intenté dar varios ejemplos, pero nada, no entró ni al trazo ni nada, y seguí en mi curso, entonces conforme se iban desarrollando los días yo hablaba con los compañeros, y a los hechos prácticos, haya en el año 82, yo fui a la mili el 23 F en 1981, en el 82 deserté, estuve haciendo la mili el tiempo que quise, deserté, y luego aparezco en Madrid haciendo cine, pues entonces en aquel año, el lenguaje cinematográfico era bastante comedido, bastante tranquilo, entonces yo hablaba con mis amigos de cine, oye no me gusta esta forma del lenguaje del spot publicitario, un tipo de movimiento, es decir, el salto del eje, ¡Viva el salto del eje!, es decir, rompamos la psicología de la hora de filmar, pero no gratuitamente.

No gratuitamente por ser yo más tonto o más chulo que nadie, no, si no con una respuesta psicológica, pero es que la respuesta psicológica está para que la creemos nosotros también, es decir, si desde Hitchcock, o quien sea, el Fellini de turno, o quien sea, vas a su lenguaje y hemos aprendido a hacer una forma de cine, no significa que tiene que estar siempre más o menos en una técnica evolutiva del mismo, no hagamos un crecimiento exponencial, entonces estos me escuchaban y decían, ¿eh?. No entendían nada, les daba ejemplos, os imagináis que haya un spot de publicidad y que de repente la cámara haga como que recibe golpes, ta, ta, ta, se mueve, hay rayas, hay interferencias, hay una forma de filmar muy agresiva, planos cortísimos, y tal, tal; no entendían, porque en aquellos momentos, es un ejemplo, porque ahora no me acuerdo, donde el lenguaje era tipo plano medio, tipo plano general, tipo cuéntame el rollo delante cómo...

Tipo muy de rigor técnico de libro, yo les ponía, porque Stanley Kubrick, les ponía varios ejemplos, o el Steven Spielberg de turno, les decía, no os imagináis que ahora este lenguaje lo evolucionáramos así, no me acuerdo de qué ejemplos, aparte tenía que hacer una regresión hipnótica para acordarme físicamente que ejemplos fueran, que algún día realizaré una regresión porque me gusta hablar con mucho rigor, no me gusta exagerar nada. Entonces, traducido al castellano, me anticipé varios años, y en ciertas cosas bastantes años, a ciertas cosas muy serias, que luego, me dio la razón, cuando vi eso en los anuncios o en las películas, que te quiero decir, que he vendido muy mal mi alma y mi físico y mi fisicidad, ¿Por qué? Porque no sirve de nada anticiparte, si luego no lo haces, no lo llevas a la práctica, no sirve de nada, pero la frustración que yo siento, es decir, de saber, si hubiera tenido ese poder para hacer, joder hubiera sido, y ahora esto, hubiera estado considerado a nivel, ¡Buahh! ¡Qué pasada!

Cuando, otro ejemplo, yo un día voy en autobús desde Sada, mi pueblo, a Pamplona, y empiezo a romper mi pantalón vaquero, ¿por qué?, porque no quería sentirme normal, y eran unos tiempos, faltaban años, años, para que la gente fuera con los pantalones vaqueros rotos, entonces la gente me veía, imagínate, flipaban, pero este tío, los que me conocían, sabemos que John está un poco loco, siempre es un poco diferente, pero no hasta ese punto, por favor, le ha dado un mal. Y mi respuesta era coherente, no me gusta sentirme normal, la moda hay que innovarla, y ¿por qué no se va a valorar la arruga?, ¿por qué no se va a valorar el roto?, ¿por qué no tal, tal? Había muchas respuestas psicológicas al respecto, de hecho, me tomé la molestia a uno del autobús de contárselas, que no entendía nada, pero bueno, luego claro, si yo en ese momento, digo, joder, esto me gusta, lo estaba haciendo, y lo volví a hacer, tengo ese contacto para decir, oye voy a traducirlo a confección para que se hagan como 20 millones de vaqueros tal, tal, y que tal persona, el Beckham de turno, venga Beckham pónitelo y contigo lo van a ver y va a ser la moda. Pues he hecho varias cosas así, que estaría forrado, pero, una vez, otro ejemplo, se me ocurrió un pendiente, que de hecho lo hice, ese lo fisiqué, un pendiente de luz pequeñísimo, que no se ha visto, ahora no lo sé, porque la tecnología es diferente, hay macrotecnología, nanotecnología y todo eso, pero

hace como 15 o 20, no me acuerdo cuando lo hice, bueno, entonces de repente era un puntazo, yo iba por mis Sangüesas, por mi Pamplona de turno, y de repente el pendiente de luz, pero muy fino y la pilica aquí pegada que no se notaba, me tomaba la molestia de pegarlo con pegamento imedio, dos pilicas de esas de botón, y un diodo pequeñísimo, bien metidito que, no se veía ni... Con mucho design, ¿no? Y la gente decía... Pero eso traducido, coges la patente las firmas, tal, tal, qué pena.

JO- Es que no creo que aporte mucho, antes había una pregunta en la que he hablado, que sí, que hay gente interesante, que hace cosas guapas, pero luego en definitiva no atacan a lo que yo considero más bonito del arte, que es a la interacción humana y el aporte social y emocional, y empático, y entonces no me interesa demasiado, y conozco nombres y apellidos, pero no

PLL- ¿Conoces a alguien más de Navarra aparte de Abel Azcona?

JO- ¿Aparte de Abel Azcona? Sí, conozco, pero tendría que estar pensando y ahora mismo no incidan demasiado en mi mente.

PLL- ¿Repites alguna vez la misma acción?

JO- En sí misma no, vamos a ver la acción de atrapamiento, atrapa diferentes cosas, nunca es la misma acción y nunca son los mismos motivos, el de Londres fue atrapamientos de especies humanas y tenía un rigor mortis bastante amplio, pero físicamente no, nunca he repetido la misma acción.

PLL- ¿Empaquetarías tus acciones en una palabra que reúna todas tus performances?, no me vale alienígena exiliado.

JO- Así como Andy Warhol es pop, la palabra que define a Andy Warhol es el pop

Es que iría como por la frase tipo de las performances son de... Es una introspección directa para conocerse a sí mismo y en consecuencia compartir con el mundo, da opción a vivir más feliz, es todo el rato lo mismo.

PLL- ¿Qué artista de la performance del País Vasco conoce de Vizcaya?

JO- No me vienen nombres.

PLL- ¿De Álava?

JO- No me vienen nombres.

PLL- ¿De Guipúzcoa?

JO- No me vienen nombres.

PLL- ¿Crees que ciertamente existe una historias de la performance en el País Vasco?

JO- No tengo datos, no me gusta hablar gratuitamente, sé que mi información carece de.

PLL- ¿Tampoco sabes qué carácter han tenido las performances en el País Vasco en general?

JO- Hombre, en esta tierra ha funcionado mucho lo de la política por aquello de la independencia, entonces deduzco sin arriesgarme demasiado, que el tema performancero, pues aquí, estoy elucubrando totalmente, ha debido de ser siempre con

marcado carácter reivindicativo y social, pero claro luego traducido al castellano o al ruso, no me creo nada de eso, porque cualquier sitio donde se reivindica yo soy ciudadano, yo este trocito de mi país, eso a mí me parece pobre, porque yo soy global, entonces no me gusta el mundo, me da igual quién sea. Incluso Marina Abramovic, si reivindica ese trocito de parcela en el mundo, no me interesa, digo si, que no sé si reivindica, no me interesa la gente que pone nacionalismos, o que dice esta es mi bandera y este es mi país, no, mi país es el mundo entero, ni siquiera el planeta tierra, es el concepto de vida inteligente en el cosmos, entonces como comprenderás cualquier pequeño distrito Álava, Guipúzcoa, Navarra, me parece ridículo, en el mundo del arte.

PLL- ¿A cuántas performances ha ido?

JO- En una disfruté un montón porque convoqué a los medios de comunicación, y pensé que iban a tener respuesta y solamente fue un medio, y por lo visto se chivatearon los medios de comunicación, y a las 8 de la mañana me aparece la policía, en el puente de Castejón que tiene 79 metros de altura.

PLL- ¿Pero te subiste hasta arriba?

JO- Claro, evidentemente, trepando por las cuerdas, pero ellos aparecieron diciendo, este se va a enterar, va a hacer la performance que yo diga, habría dicho la poli, entonces fui más listo que ellos, y me fui de madrugada a las 4 o 5 de la mañana, tuve que hacer tres viajes, porque subí la cruz de hierro, alambre de espino, la lona donde pintar, las pinturas y pues eso, los bártulos que hace falta para pintar, y claro, para cuando ellos llegaron a las 8 de la mañana yo ya estaba harto de estar allá arriba, y recuerdo perfectamente, porque esta gente no suele perder la compostura nunca, la benemérita, de hecho nunca les he oído y un benemérito me dice, cabrón bájese usted ya, dijeron cabrón, que curioso fue, me hizo mucha gracia.

Llegaron a decir, cabrón que se baje usted de ahí, claro, pensando que me iban a pillar, y que no me pillaron, que yo estaba arriba ya, no, no por favor, subid, yo os invito, pero no en plan de coña o de guasa, si no en plan amigable, de decir, subid y nos tomamos un cafelito y hablamos, entonces estaba pintando y recuerdo que luego después de la policía, se fueron, después vino algún jefe de la autopista con más policía y claro.

Y luego...ah, fue cuando vino un medio de comunicación que sería el de la euskaltelebista, porque lo sacaron por el teleberri, que me acuerdo que el del teleberri decía, creo que era Calleja, que luego Calleja presento los telediarios y todo esto. Decía, anda suelto por ahí un artista que se hace llamar Dios, Dios no, God, Dios en inglés, lo decía con mucha sorna, eso sonaba como, bueno, hay locos sueltos por el mundo que ya se llaman dioses y que, vinieron a la autopista, y me querían hacer una entrevista con la euskaltelebista, para el teleberri, yo digo, eh, si me dais vuestra palabra de que no me vais a querer detener, porque yo voy a bajar cuando acabe el cuadro, no antes, si no subis a detenerme, no te pasa nada, y claro como ellos no iban a subir, porque era bastante arriesgado físicamente, entonces ellos me prometieron, entonces yo bajé y es curioso, porque estuve como a 2 metros, casi, casi los tocaba, o literalmente los tocaba, entonces me hicieron la entrevista y el jefe de la autopista lo notaba, como que cerca lo tengo, lo engancho y ya no vuelve a subir, pero yo les dije, pero era muy buena mi argumentación De qué os sirve que me detengáis, vais a tener que mandar algún operario hasta allá arriba, a parte tenéis ahí el pararrayos radioactivo, que ese me da un poco de yuyu, y me dijeron por cierto pues ya que estás ahí, dinos a ver qué tal está, revísalo un poco, y que hago, es que si están las cazuelitas para el radioactivo, si están un poco oxidadas, es mala señal, dije uy, uy, aquí voy a conseguir yo alguna radiación, entonces dejarme yo subo, aparte me habéis dado vuestra palabra, porque si no cumplís

me voy a enfadar, me voy a mosquear, y yo desde arriba ya lanzaré el lienzo grande, aparte esta la bandera americana también, no es por nada, porque no tengo nada con ninguna bandera, pero extendí una bandera americana, entonces ellos me creyeron, me dejaron subir, acabé mi cuadro, les arrojé a la carretera, donde no había peligro de coches, un poquito al arcén, y acabé la performance, hay un gag que significa yo soy dios, y ese título es porque en realidad todos somos dioses, no descubro nada, la misma biblia lo dice, lo que pasa que estamos en un mundo tan...

PLL- ¿Eres alpinista también?

JO- El que va a los montes no tiene porque ser alpinista, sencillamente va a los montes, pero buscan la palabra más fácil, no es ni malo ni bueno, pero realmente no soy alpinista, ni trapecista, ni funambulista, ni escapista, el otro día me llamo uno escapista, no, yo solamente pinto cuadros.

4.4.2. Abel Azcona.

Factoría de arte y desarrollo, Madrid, 27 de noviembre de 2013.

Duración de la entrevista: 1 hora y 27 minutos.

Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre el arte de acción que se ha venido llevando a cabo en el País Vasco.

Abel Azcona a día de hoy tiene 25 años, y su primera performance la realizó a los 16 años sin saber lo que estaba haciendo.

Patricia López Landabaso- ¿Tu definición de performance?

Abel Azcona- La defino de dos formas.

Sobre todo para mí es una catarsis.

Para mí, ha supuesto una salvación a mi "yo" oscuro, ese "yo" oscuro que he sido a lo largo de mi vida.

Tuve un intento de suicidio muy grave y con 16 años cojo y salgo a la calle con una silla, paro el tráfico en Pamplona y me pongo a gritar al aire como un loco. Esa es mi primera acción en la calle, y a partir de ahí comienzo a salir a la calle muy a menudo porque tengo la necesidad de construir cosas que creo tener que construir.

Después con el alumnado de los talleres que imparto, también hablo de que la performance para mí también es espacio, tiempo y cuerpo, que es la definición que da todo el mundo.

Me parece que es una definición muy manida y no se habla del proceso.

La performance es proceso, porque para mí algo muy bueno que tiene la performance es que yo que soy una persona hiperactiva, una persona incluso con problemas mentales, una persona que padece un trastorno bipolar de personalidad y otras cosas... pues quizá me cuesta generar una obra con un trabajo de proceso mucho más largo.

Sin embargo el performance me da respuestas inmediatas a cosas que yo me pregunto.

Eso va a ir cambiando, puede avanzar, entonces es un proceso.

Es decir, la pintura, la escultura, son prácticas en las cuales el artista no puede beber de lo que el espectador piensa y siente.

A mi me pasa, que durante muchos años he tenido una mochila muy grande detrás que me pesaba mucho y no podía con ella. Entonces performance para mí, es tener la capacidad de darme la vuelta, ver que tengo una mochila, cogerla, ponerla delante (todo esto poco a poco, el proceso) y explorar los bolsillos que tiene, mirar las cosas que tiene, sacar cosas; y encima tengo la oportunidad de que muchos bolsillos que probablemente yo no mire o no encuentre, haya gente que los encuentre. En toda la mochila, que a lo mejor tiene 80 bolsillos, a lo mejor yo sólo encuentre doce y alguien del público probablemente busque en la mochila conmigo y me ayude a buscar los bolsillos que me faltan.

Entonces para mí son respuestas, pero sobre todo para mí es importante el proceso porque yo creo que es esa oportunidad directa a que cambie, a que evolucione.

En un performance nunca te equivocas, siempre sacas y ya está. No puede haber un examen de performance y nadie te puede decir así sí o así no, porque eres tú y tu propio proceso.

Yo he trabajado mucho en psiquiatría y he trabajado con muchos enfermos mentales, con gente con discapacidad, porque esas personas, quizá pedirles una escultura es pedirles un reto, sin embargo esto no es un reto. Ellos pueden sacar lo que tengan o lo que quieran sacar, entonces siempre van a hacer algo que es arte.

Es la respuesta como quizá decía Beuys: Todos somos artistas. Con esto realmente todos sí somos artistas y luego voy más allá. Digo que para mí, el performance es la madre de todas las artes porque creo que bebe de todas, todas están presentes y todas tienen proceso de creación y proceso donde el cuerpo interviene, la tienen exactamente todas, por eso digo que es la madre de todas las artes.

Cuando la gente trata la performance como un arte menor...llevamos cien años y parece que somos vanguardistas y esto lleva más años que la pera. Yo les digo que para mí el performance es realmente un arte y yo ahora mismo podría vivir con la obra plástica que vendo, mis fotografías y tal, pero a mí me interesa seguir impartiendo talleres, es una forma de seguir haciendo activismo y que la gente aprenda.

Ahora mismo he estado dando unas clases en la escuela de arte de Pamplona a 600 alumnos clase por clase y a raíz de mis clases se han montado dos colectivos de gente joven en Pamplona.

También he dado muchos talleres de arte moderno en Bogotá y ahora allí hay tres colectivos, que uno de ellos se llama Azconart, que el nombre se lo han puesto ellos.

El dar esa respuesta, para la adolescencia, para la edad adulta, para momentos de dificultad, da respuestas inmediatas, es fantástico.

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

PLL- ¿A raíz de qué comienzas con la performance?

PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?

PLL- Las acciones que realizaste, ¿dependían del momento histórico en el que se encontraba?

PLL- ¿Cuál es tu trayectoria personal dentro de las acciones?

AA- Bueno, te cuento un poco mi historia.

Mi madre era prostituta drogodependiente que consumía heroína. Ella nació en Denia, subió a Pamplona y allí conoció a un hombre estando ya embarazada.

Con este hombre se fue a Madrid a un tema de drogas y les detuvieron.

El caso es que ella me dio a luz aquí de forma prematura porque ella consumía, en la clínica Montesa, aquí en Madrid.

Luego, me dejaron con él que era su pareja, pero no mi padre biológico.

Yo he trabajado mucho desde los sucesos. Por ejemplo, cuando mi madre se fue del hospital, esto me lo contó él y luego también las monjas cuando busqué mis orígenes, le fueron con una lista de nombre católicos y le preguntaron qué nombre quería poner a su hijo y ella les dijo que el primero de la lista, por eso me llamo Abel.

A partir de ese momento me cuidó este que era su pareja y a partir de ese momento hubo malos tratos, abandono etc.

Finalmente hay un retiro de custodia porque se ve que tengo algún desgarró y a los siete años soy adoptado por una familia de corte conservador medio del opus y en vez de ayudarme...yo siempre digo que si mi madre se me hubiera muerto con siete años, todo el mundo me hubiese ayudado o me hubiesen dicho:-Uy qué pobre!..., y me hubiesen ayudado a pasar ese proceso de duelo. A mí en vez de ayudarme, al ser un niño con una vida de mierda, pasé a ser un niño afortunado y feliz obligatoriamente.

Todo el mundo diciéndome qué bien, qué suerte, qué afortunado eres... y yo me sentía como una mierda porque yo venía de una historia y no había pasado ese proceso de duelo. Con una familia que me estaba dando una educación radical y sobre todo porque a determinada edad tiendes a ir separándote de tu imagen paterna y yo tenía una familia invisible, otra que tal...Entonces ahí comenzó todo: mi intento de suicidio, me tiré de un séptimo, me tiré contra un coche, me tomé pastillas y cuando ya salí de mi tercer intento de suicidio salí a la calle y comencé a accionar como pude.

Alguien me dijo que aquello era una performance, y yo estaba cursando bachillerato de artes.

Así que con siete alumnos primero y luego con quince de la escuela de arte empezamos a accionar en la calle con 17 y 18 años. Entonces tratábamos temas como la guerra de Irak, el feminismo, la homosexualidad, las libertades...no sé un montón. Empezamos a salir a la calle. Me detuvieron varias veces, tuve que dormir más de una vez en el calabozo, bastante lío.

Luego a partir de ahí yo ya acabo viniéndome a Madrid, vuelvo a Pamplona, paso una época muy mala, vuelvo a Madrid, me acabo prostituyendo aquí y ahí empiezo a explorar mi cuerpo con experiencias que yo creo que construyo. A partir de ahí pues estudio, sigo accionando en la calle y ya en esta última fase en estos tres, cuatro últimos años empiezo a accionar en museos, galerías etc y acciono con el cuerpo y tengo proyectos como este. Yo busco a mi madre, tengo capacidad de empatía y me pongo en su lugar en el momento de gestación y este proyecto lo llevo a cabo en Bogotá.

En Bogotá pasan 39 personas por mi cuerpo en un día y 59 aquí en Madrid en 2 días. Allí, en Bogotá, hubo felaciones, hubo un desgarró, me echaron la cera de las velas caliente, hubo penetración...hubo caña. Aquí en Madrid ha sido más formal pero no por ello menos interesante. Aunque no pasara nada, para mí también sería interesante, formaría parte del proceso.

También estuve metido en un contenedor 9 días, día y noche . También fue muy interesante.

A una mujer que se le había muerto un niño se pasó conmigo allí muchos días llorando, hubo otra mujer que me traía caramelos,

Tanto en esta performance como en la otra paso de ser Performer a ser una instalación pasiva. Paso a ser un mero objeto y el Performer casi llega a ser el espectador. Yo espero y son ellos los que construyen lo que yo siento. Yo no doy herramientas para que ellos construyan de una determinada forma, además todo el mundo sabe de dónde parte mi historia.

Fue bestial. Aquí ha sido diferente.

El segundo día hubo cosas muy fuertes, también hubo cosas muy interesantes.

También estuve en un contenedor viviendo 9 días, día y noche. Hubo una mujer que se le había muerto su hijo de 10 años y venía, se metía y me cantaba canciones que le cantaba a su hijo y lloraba y lloraba. Otra mujer venía y metía a su perro, otra mujer me tiraba caramelos.

Yo no estaba mal. Yo ahí estaba receptivo. En este tipo de trabajos, tanto en el de la prostitución como en ese, paso de ser performer y de ser una instalación pasiva paso de ser un mero objeto y la gente me utiliza como quiere.

Los verdaderos artistas de la performance son los espectadores, yo espero que la gente construya lo que ellos sientan.

A mí no me gusta coger y decir me voy a tumbar en una cama y el que quiera..., no porque contaminas un proceso que no soy yo el que lo debe describir. Es verdad que yo ya lo contaminao pues la gente que sabe mi vida y mi obra, sabe quién soy, sabe de dónde viene toda mi historia.

PLL- Si la gente no sabe nada de tu historia ¿qué imagen reciben?

AA- Supongo que un 60% no entenderá nada, veían un tío tumbado allí, desnudo, y no lo entendían, pero me parece igual de interesante. Esa gente probablemente cuando llegue a su casa lo mirará en internet y lo leerá, y llegará un momento en que se enteren. No tengo la necesidad de explicárselo.

- PLL- Con lo cual es importante la explicación a fin de cuentas para el final del proceso.
- AA- Claro. Si me preguntan, les cuento mi vida, mi obra en palabras. Nunca tengo ningún problema. Alguien me pregunta, yo se lo cuento.
- PLL- ¿Las acciones que realizaste dependían del momento histórico en que se encontraba, alguna cosa me ha contado de Irak,...?
- AA- En las primeras performances utilizas todos los recursos, ahora llega un momento en que trabajo con mi tema.
- Sí que trabajo temas críticos, pues por ejemplo con el tema de que yo tuviera una educación muy fundamentalista, hice trabajos.
- Por ejemplo que me comí un Corán completo en una residencia en Berlín. Estuve un año escoltado porque me perseguían las revistas y Alcaeda. Me tuve que ir a Copenhague. Eso ocurrió hace un año. Me lo comí entero, la tapa y todo.
- Se abre el video completo y estoy nueve horas ras, ras, ras; y qué pasó, que empezaron a llegar denuncias, amenazas...
- Mi idea era una residencia, una residencia de exploración donde yo exploré varias cosas, era un centro antiguo de danza pero habían hecho como una beca para artistas experimentales donde no definen muy bien para qué, y yo quise explorar el tema de la religión de muchas formas. También hice un proyecto que era una masturbación con una cruz. Tengo unas fotos. Hice varios proyectos de religión.
- Con lo de la Cruz no se quejó nadie, pero con lo del Corán sí. También me comí otras cosas y solo se han quejado por el Corán. Por el Corán hubo muchas amenazas. Salí en Facebook, me metí en la web con otros y luego me metí en un colectivo que dábamos charlas por Finlandia, Copenhague... Cinco o seis artistas que veníamos de este tema que el que pinto las caricaturas de Mahoma. Entonces, yo fui el referente sobre este tema.
- PLL- ¿Dónde trabajas y preparas tus acciones?
- AA- Pues donde estoy. Mi casa es una maleta; llega un momento que da igual. Yo soy una persona que camina muchísimo, hay días que ando 5 horas. Cuando ando pienso. También duermo raro, entonces todo pasa por mi cerebro a las 3 o 4 de la mañana. Cojo y me bajo a la calle, cruzo desnudo, y a la noche no me detiene nada salvo que sea una ciudad muy grande. Me meto por sitios, por bosques incluso, por cementerios... Cuando ando me llegan muchas cosas a la cabeza, esas cosas vienen desde mí. Yo lo hago todo desde mí. La gente me dice lo has copiado..., es de Chris Burden, pero nunca se me había ocurrido esto, sin embargo, coincide.
- Yo me encerré 3 o 4 días en un agujero oscuro y Chris Burden se encerró en una taquilla. Pues vale, aquí todo el que se encierra...pues mira que bien, que elogio, que lo ha hecho ese artista, para mí no es ningún problema.
- PLL- Tus acciones están más referidas al hapennig, al bodyart, a la performance... ¿dónde las clasificas?
- AA- La verdad que no me preocupan los calificativos, pero si tengo que decir uno es performance, pero claro, también depende de la pieza. Llega un momento que son

piezas tan participativas que se convierten en happenings. Para mí es una instalación pasiva, para mí es una instalación en la que pongo unos móviles. Es una instalación pasiva que luego la gente mueve. Yo me siento un sujeto más, es decir, tú haces aquí una instalación que la gente puede tocar. Hay instalaciones participativas, instalaciones en las que tú puedes hacer cosas..., es una connotación artística, muchas veces hay un señor que soy yo, ahí y si hubiera un móvil que te puedes mover así, sería otra cosa.

PLL- ¿Cuántas acciones has realizado a lo largo de tu trayectoria artística?

AA- Más de mil, aunque no están todas recogidas en papel. Las que tengo documentadas en papel son del 2012 y 2013 y las que están en la web son de 2013. Es que muchas veces yo he salido a la calle..

En Pamplona tengo muchas pero documentadas sólo las ultimas. Las primeras no hace muchos años ni me preocupaba documentarlas. Hace 8 años que me empecé a preocupar.

Llevo 2 años y medio que empecé a hacer la obra plástica y ya me he empezado a ocupar de una buena documentación. Porque si no, para mí, era salir a la calle y hacer lo que me diera la gana. He estado 8 años así sin parar.

PLL- ¿Consideras que las performances que hacías al inicio eran más performances, por el hecho de ser efímeras, que estas últimas o es que da igual?

AA- Lo siento pero es que no me preocupan esas cosas de efímera o no efímera.

A mí me pasa eso con los de Acción Mad. Para ellos la performance no tiene que tener discurso tiene que ser completamente flus y para mí no es así. Para ellos igual tiene que ser efímero y a mí eso no me preocupa. Yo quiero crear tal y como creo, y además quiero comer y quiero vivir de lo que hago porque necesito hacerlo, y a diario. Entonces, como necesito hacerlo a diario probablemente no sea compatible igual con otro trabajo; pero necesito moverme, necesito accionar en la selva, irme a Colombia a hacer otro tipo de cositas. Entonces no me preocupa qué parezca, no provoco la efimeridad porque lo documento y vendo las fotos. No me preocupa. Cuando hay gente que me dice esto, pienso pues no será performance. Ah, pues será mierda, me la pica o sea, yo no tengo ningún problema.

A mí es que me da igual. En Colombia les ha dado por decir que yo hago el nuevo accionismo europeo por lo que hago allí y tal. Otro le llama... y que no sea efímero por mi documento, pues con los documentos vendo mi obra. La respuesta es el resultado plástico.

Yo no hice ningún documento y de eso vivía.

Bueno, podemos accionar en la calle, vamos a parar a la Gran Vía, y luego paramos en el taller. Las que montamos cuando salimos a la calle, porque en Colombia nos metimos todos desnudos en una catedral y nos sacó la policía.

Tenemos un grupo aquí en Madrid, pero somos muy poquitos. El primer día, todos aquí desnudos, sangrando, Todo empieza aquí. Se juntan y vienen aquí y vamos accionando y salen a la calle todos los días.

He estado haciendo performances en Bilbao. Uno de los chicos es de Bilbao, Juan Yuste. Cuando hice la performance del hotel, el 2º día, el chico que se acostó conmigo. Él lo define como técnicas experimentales. Él hace unas acciones que define como monstruosas y se mete en unos espacios con público y se saca sangre, y se hace daño. Se ve el sentimiento.

En Navarra luego, está este tío el que te he dicho el sí que en su época ha hecho cosas bastante performativas; él se subía a un coche en mitad de la carretera y pintaba la carretera a manchas. Ese es John Otazu. Hacía cosas interesantes.

Cogía un espacio y lo llenaba todo de cuerdas y se ponía y se colgaba por ahí. Lo que le hacía que pasara la gente, y les enredaba. Algo así, pero hace muchísimos años.

PLL- ¿Ensayas?

AA- No ensayo. A ver, sí que es verdad, que si tengo un trabajo un poco físico, un poco tal...pero bueno no, no ensayo. Sí que es verdad que yo acciono solo. Tengo varios proyectos en los que subo a los Pirineos yo solo sin grabar; no me hace falta que haya nadie. Llega un momento que de ahí sí que luego coges cosas que haces. Me siento un poco intimidado al verme en colectivo. Por ejemplo en Pamplona si hago prostitución qué hago, voy a ensayar, pues no para ir a la noche; precisamente porque estas cosas las construye el público. Llega un momento que cuando estás ahí, tu cuerpo aprende a la corpabilidad a proponerse tu...

PLL- Sí, me he fijado que tus pies siempre actúan de la misma forma

AA- Sí, lo sé, jajajaja. Hago cosas un poco así con el cuerpo, un poco.

PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, con maquetas... algo?

AA- Primero, escribo, suelo escribir pero tampoco basándome en la idea. Escribo muchas cosas, entonces sí que hay veces que algún día que digo que sean más cartárticas que naturales. Hay veces que me llaman de no sé dónde, tengo que ir a Houston, y presentar 3 piezas para febrero. Pues hay veces que también me baso en cosas que he escrito y hago algún dibujo pero cosas muy así.

Por ejemplo, más para explicar algo para este proyecto para lo que había hecho en Bogotá pues dibujo una cama, dije que velas quería y las pusieron alrededor, pero lo justo.

Yo suelo presentar un texto escrito.

Hay otras veces que les mando cosas que ya tengo y luego hago lo que me da la gana. Luego les digo, bueno esto es lo que os mande, pero hoy me apetece otra cosa. Entonces cojo y hago otro...o sea que es que realmente. Pero igual pienso, ahora tengo que hacer painting que en principio lo iba a hacer allí (Houston); pero luego siento que no voy a hacer algo por lo que no estoy preparado, ni la necesito, ni quiero y ni necesito hacer útero, que es un poco más bestia en el sentido corporal

Lo que pasa es que eso la gente no lo entiende, la gente piensa que somos como locutores.

PLL- Máquinas. Estuve con Pilar Albarracín y decía que ella tenía que vivir, y luego crear. Yo no puedo estar todo el día creando performances porque hay veces que no tengo necesidad.

¿Si hubiese que generar una tipología de performances?

AA- Puffff, a ver, es que yo por ejemplo divido en biográficos y crípticos.

Para mí existe el tema de instalación pasiva que es como yo reclamo al espectador, que es el que forma y crea.

Después tengo los biográficos que hago siempre, son biográficos y muy egoístas; yo en un biográfico, me dedico a mí y es un proyecto exclusivamente para mí, y me da exactamente igual que el público participe o no participe. Y luego ya están los trabajos en los que participa el público pero no de una forma presente, por ejemplo más conceptuales: yo me encierro en un agujero, pero como nadie me ve salvo que no sea porque pongan cámaras o redes, entonces ahí se generan un montón de cosas desde fuera.

Gente que dice:- ¡Joe, que movida!, se montó una del quince, le salió una bola del mundo. La gente diciendo este tipo de cosas, para mí esto no es performance, en principio es proceso. Por ejemplo ahora viene Alcaeda, me pega un tiro y me parte la pierna y nada. Yo entiendo la muerte como proceso artístico, es parte del proceso en sí y todo eso te lleva a algo, entonces son performances de largo recorrido vamos, como muchos trabajos pero claro cuando hacemos un trabajo les digo a ellos como trabajo hacemos un tipo de performances, ya saben las que hago yo, las hacemos como en críptico como en que busque religión, que no busque, con cosas que afectan del exterior vamos, hay una palabra, contaminado ,sin contaminar entonces bueno pues hay diferentes; no un nombre tal cual yo creo que nos tendríamos que sentar ente 7 u 8 y ponernos a definirlo, si podría hacer pero pissisich . Es decir, eso es cuestión de que quien tiene...yo no me considero que tenga esto para coger y decirlo yo.....hay gente que dice que si la tiene, bueno pues que lo haga.

PLL- ¿Qué ocurre con la efimeridad de la performance?

AA- A mí eso me da igual, o sea, hay gente que le interesa y hace eso, algo sin sentido porque ellos lo exaltan. es como ponerte un mono en la cabeza y sentarse en una silla, pues ya está, si son felices.

A ver, a mi me parece que está muy bien lo que hace Esther Ferrer, y en el momento que lo hizo lo entiendo, ahora ya no me interesa te lo digo así.

Después de mucho tiempo sigue haciendo lo mismo. El discurso que ella tiene para lo que se quería conseguir ya se ha conseguido de la forma que lo dice ¿no? O te gusta o no te gusta. Cuando me dicen que no les gusta lo que hago pues yo les sonrío, pues muy bien, lo voy a seguir haciendo o sea que no hay ningún problema. Si ahora no tuviera entrada a museos y espacios donde tengo acceso, seguiría haciéndolo en la calle; a mí me gusta y nadie me lo va a prohibir.

PLL- Si tuvieras que hacer tipologías de grupos de gente que se dedica al mundo de la performance, ¿dentro de que grupo te meterías tú?

AA- Yo con Carlos Martin, con Regina José Galindo, con Gina Pane, con Carlos Schneemann, con Chris Burden; o sea, para mí son de este tipo de trabajos

PLL- ¿Cómo definirías ese grupo?

AA- No sé, performances como herramienta catárquica, performances con discurso desde luego. Y no sé, un nombre nunca me lo había planteado pero lo podía pensar y te lo podía decir, de hecho Regina José Galindo, con la que yo tengo amistad, tenemos una buena relación, y ella misma me dice que conmigo se siente super identificada, que es del mismo grupo, me dice, eres de los pocos artistas del mundo a los que tengo respeto. Siento que ella tiene un discurso diferente, como yo cojo una mochila y soy capaz de explorarla y sacarla adelante con 2 cojones. A mí la gente que utiliza el cuerpo para hacer cosas surrealistas..., pues chico eso estaba bien antes para llamar la atención. A mí eso no me interesa, hay formas de llamar la atención con historia. No sé, Nieves Correa, en un video se pasa 1 hora jugando al tenis con un pibón desnudo; y ¿qué tal? ¿quién ganó?

PLL- ¿Consideras que los documentos son obras acabadas?

AA- A ver, es una obra plástica, pero no es..., para mí lo que realmente es la pieza en sí es el performance. No suelo hablar de esto, es una forma de documentar la obra plástica, que puede ser más bonita, menos bonita, más interesante, menos interesante, estoy haciendo uno ahora que sí que es un resultado plástico, es un resultado plástico de un proceso, y el proceso seguirá. Hay una serie de fotos primero en fase de construcción pero es todo continuado. Esas fotos son de esa primera etapa, pero no es un proceso final.

PLL- ¿Serías partidario de que en 50 años alguien repitiera tus performances? ¿Volver a mostrárselas al público con otro artista que no seas tú?

AA- Sería partidario siempre que las performances que hiciera con estas personas entraran dentro de su discurso. Sería por algo, no porque le ajustas un trabajo y quiero hacer yo esto, y les gusta. Si a una persona su historia le encaja, sí sería partidario. Para mí es utilizar una herramienta como una catarsis, sea propia o sea ajena. Ayer hicimos un taller aquí, que era tan simple que es escribir en un papel una historia dolorosa o cualquier historia, y sin saber de quién era se lo dábamos a otro, y la otra persona tiene que crear una acción. Crear una acción a través del dolor de la otra persona.

Lo que resulto fue todos vomitando, todos gritando, otros desnudos, acabaron unos encima de otros; luego cogieron un contenedor con la boca y fueron arrastrándose por toda la carretera, ¡muy cañeros! Yo la verdad consigo que todos estén en la onda, además son todos de rollo...y en Bogotá además todos acaban saltando contando sus historias. Historias que no sacan nunca, nunca y yo creo que si esta gente si es necesario y luego llega el momento que no tengan ninguna movida en la cabeza porque para eso lo hago yo.

PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en tu obra? ¿En quién te has inspirado o te inspiras? ¿Hay algún artista de acción en el cual creas que puedes presentar como base de tu trabajo?

AA- Yo siempre me inspiro en mí mismo. Lo que pasa es que hay artistas a los que respeto. Hay pocos, y hay algunos que me parece que hacen un buen trabajo y lo respeto. Hay artistas interesantes, hay un chico ahora que el otro día estuve con él, que me parece interesante el trabajo que hace. Hace un trabajo más plástico pero me parece muy interesante. Es un chaval de 24 años gallego, que estaba en la feria que para mí fue lo único que mereció la pena de la feria, yo me la recorrí entera y la mitad era una mierda, ese chaval me interesa, se llama David Catá.

A mí los artistas que me interesan son los que tienen una historia por detrás. Artistas con discurso que trabajan un tema de memoria.

PLL- ¿Cómo describirías la relación con los artistas contemporáneos más próximos a tu obra? ¿Te interesa la interacción del público dentro de la obra o no? Bueno, eso ya lo hemos hablado, pero ¿te gusta que participe el espectador? ¿Cuál fue la primera performance que viste en directo que no fuera tuya?

AA- No me lo había planteado nunca.

Vale, la de tabacalera. Yo hice una performance que fue la primera mía cuando yo era de Tabacalera. Tenía 18 y había 3 o 4 artistas más.

Me acuerdo, pero eran los artistas de estos así del... Eran dos artistas que eran una pareja gay y tenían atados los penes con soga y un esparadrapo. Y peleaban. Bueno bien, me parece más interesante que otras cosas que he visto.

Ellos son pareja de verdad, de ahí su discurso. Probablemente se usen cosas entonces pues bueno, es un poco el rollo de darte bofetadas o en vez utilizar tanto tu cuerpo utilizas un nuevo recurso, una soga. Bueno, me parece correcto.

PLL- ¿Cuándo crees que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco? ¿Qué piensas de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?

AA- Yo la verdad que tengo un poco de desconocimiento en el arte de acción en general, tanto en el País Vasco, como en Navarra. Pero bueno, del país vasco la verdad no conozco prácticamente, conozco a Churruca que es el que más me gusta. Es al único que conozco. ¡Él está como una cabra! Es muy gracioso lo que pasa bueno es, está muy bien. Llama la atención, pues eso es un poco escénico un poco informativo, es un poco de todo, se echa cosas por el cuerpo se moja y ya. Está bien!

PLL- ¿Repites alguna vez la misma acción? ¿Se producen muchas variantes? ¿Cuándo lo haces?

AA- Sí, alguna vez en Útero. Es un recurso en el que me ha ayudado alguien cuando lo hago y siempre pasan cosas. Si la gente es un poco diferente, uso otro cuerpo un poco más fuerte, menos fuerte, depende de cómo me sienta. Me he llegado a tirar 9 veces y el cuello sangrando. En cambio otras veces solo me he tirado dos veces porque no tenía esa necesidad tanto de tirarme.

Me coloco con una soga horizontal que me caigo y luego arrancando la propia cuerda, me degüello y acaba formando como un líquido amniótico que lo formo según cómo me sienta. En el líquido siempre hay arcilla y barro por el tema de que el hombre salió de él y luego le meto siempre alcohol y cosas que hay en la placenta. Como mi madre a veces consumía, depende de cómo me sienta meto unas cosas u otras. Vas más sucio, menos sucio, siempre, me apetece pasarlo mejor... me apetece pasarlo peor... Cuanta más mierda meta peor lo paso

PLL- ¿Piensas en la estética de cómo va a quedar?

AA- Sí, y del resultado plástico. Cuido mucho esto. Lo cuido porque soy una persona que estéticamente se ve así, yo cuando como, hago comida, siempre la hago en el plato, igual que en plato tengo en la despensa todo ti, ti, ti. Soy así; pues también soy como un resultado plástico del trabajo.

PLL- ¿Dónde vives cuando no viajas?

AA- Mi residencia habitual es Pamplona. Tengo una casa allí.

PLL- ¿En qué tipología meterías tus performances?

AA- No me suelo empaquetar mucho la verdad, porque como soy muy cambiante pero ya pensaré.

4.5. Conversaciones sobre Performances con diferentes personas de la cultura.

4.5.1. José Ramón Bañales. Bada.

Bilbao, 22 de febrero de 2000.

Pataricia López Landabaso- ¿Cuándo crees que comienzan las performances en el País Vasco?

Bada- Supongo que habrá habido cosas antes, pero yo recuerdo desde el 82, 83.

PLL- ¿Quién?

B- Básicamente Morquillas en la galería Windsor de Bilbao.

PLL- ¿Has realizado alguna performance?

B- Sí, se puede decir que sí.

Unas cuantas no sé. La primera la realicé cuando yo estaba en la universidad, en el 83 u 84.

A veces hay que distinguir si estás realizando una performance u otra cosa. Hay veces que puedes premeditarlo más, otras veces puede ser algo muy espontáneo.

PLL- ¿Cómo estaba la situación social cuando comenzaron a realizarse performances en Euskadi?

Cuando Morquillas realizaba sus performances había un subdesarrollo patético. Casi no existía el arte contemporáneo.

Ahora estamos en situaciones parecidas, lo que ocurre es que ahora hay más cantidad, aunque el compromiso quizá era más fuerte en esa época, no sé.

Antes de la primera acción que yo vi de Morquillas, había estado en un ciclo de conferencias que él dio, donde había hecho algo con Claudio Nadie. Había interpretado una obra sobre el hombre unidimensional de Leonardo Da Vinci. Aparecía desnudo con unos mimbres en el círculo y realizaba un discurso en italiano. Esa fue la primera referencia que tuve de él.

Luego la acción del cordero en la sala Windsor. Creo que fue en la época del Mundial de Fútbol o así.

Había puesto césped artificial y se había sentado allí con sus amigos a ver el partido de fútbol de ese día en un televisor que se habían llevado. En un momento dado entra allí un camarero o camarera con un cordero recién asado en una bandeja. Se lo ponen allí y se lo empiezan a comer tranquilamente sentados en la hierba.

La gente estaba como cortada y no sabían qué hacer, las acciones todavía no eran algo muy visto.

La gente intentaba traspasar el límite de la moqueta, o sea, de la hierba, algunos que se atrevían. Concretamente se acercó una chica a donde ellos con la intención de coger un trozo de cordero, y al intentarlo hubo una reacción increíble de golpes y demás.

La reacción fue absolutamente espontánea y fue un caos.

Ese año, Morquillas hizo otras cosas. Una conferencia en Vitoria donde llegó hora y media tarde. Entró, dijo: “-Perdón por el retraso” y comenzó: “-Voy a hacer una breve cita del libro Quosque Tandem”. Comenzó a leer y no paró de leer.

Incluso cuando querían cerrar el local, él seguía leyendo. Vino hasta la policía.

Morquillas también puede haber realizado acciones e historias con amigos que suponen registros interesantes.

PLL- Actualmente, ¿quién es el que más se mueve?

B- Está todo bastante muerto. Ahora mismo desconozco un poco cómo está el tema.

PLL- ¿Paquete Vasco?

B- Es una referencia de hace cuatro años. Paquete Vasco agrupa a varios autores: Betty Silva, Ramón Churrua, Fausto Grossi, Alberto Lomas, yo...

PLL- ¿Qué fue la Safi Galeri?

B- Éramos cuatro o seis colegas, que funcionó durante dos años.

Es un poco la consecuencia de un grupo de gente que se conoce en la uni, en torno a los altercados, la violencia de esa época, típicas movidas que hay en la uni. Ahí nos juntamos gente de diferentes cursos y nos hicimos amigos.

Estuvimos en Berlín, allí era todo maravilloso. Todo estaba lleno de galerías, de espacios con gente que trabajaba con un concepto super-libre...Tuvimos la oportunidad de acceder a un espacio que lo utilizábamos como galería alternativa. Se colaboró con gente que pasaba por allí y se interesaba. Toda la zona era un escaparate. Eso duró siete meses.

PLL- ¿Vosotros hacíais alguna acción allí?

B- No, nosotros no. Era otra gente. Había un grupo alemán llamado Piercing Jacket que hicieron una intervención, luego otro tío del País Vasco que vino e hizo otra historia allí...

Tuvimos la suerte de estar en el mismo lugar donde se encontraban artistas de relevancia que tuvieron cosas en la Documenta de ese año, y era muy interesante.

PLL- Cuándo regresasteis, ¿continuó la Safi Galeri?

B- Sí. Alquilamos un local en Las Cortes de Bilbao. Era un local muy interesante, y durante dos o tres años funcionó.

Yo creo que en Bilbao es una de las primeras referencias que puedes tener de un espacio planteado como algo muy libre, sin necesidad de irse a una galería con paredes blancas y una normativa de tal o cual tipo.

PLL- ¿Algo parecido al *Abisal* que existe ahora?

B- Sí bueno, pero aquello tenía más...Tenía el matiz de lo nuevo, como una fórmula nueva.

Allí se hacían cosas que resultaban masivas. El nombre era Multimedia Show y se hacía música, acciones, poesía...

PLL- ¿Por qué no continuó?

B- Básicamente era un problema de inmadurez.

Necesitas tener muy claro cuál es tu línea, cómo quieres trabajar, cómo te puedes financiar. Tiene que haber una historia empresarial por detrás. Estábamos un poco sin pisar la tierra. Además los grupos son complicados.

PLL- *Ramón Churruga ¿de dónde sale?*

B- Fue un fichaje de la Safi Galeri.

Había hecho acciones porque había estado estudiando en San Francisco, California, y allí en la Safi hizo tres o cuatro cosas.

Tenía mucho interés. Como espectador podías agradecer infinitamente una cosa de esas.

¿Quién formaba la Safi Galeri?

Estábamos Biafra, Arri, Alex de la Iglesia, Alberto Urkiza, Jorge Gómez, Detritus, yo... De todas formas no se trataba de un grupo cerrado.

Luego hubo una bifurcación del colectivo. Hubo gente que se enganchó más al tema del cine como Alex, Biafra y Arri, y luego otra gente con la intención de hablar con los vecinos de San Francisco en Bilbao para montar un local donde realizar cosas artísticas y demás.

El edificio que nos cedieron estaba en un barrio al lado de San Francisco, en Zabala, había sido el comedor de las minas. Era el Espacio Mina.

Este espacio lo acondicionamos y allí se realizaron acciones. También duró alrededor de dos años.

4.5.2. Alberto Urkiza.

Entrevista realizada por escrito, 27 de octubre de 2015.

Performance.

Expresión artística de máximo rendimiento procesual que escapa de lo laborioso de otras prácticas. Creo que la performance debe buscar ser un acontecimiento, donde lo más oculto se vuelve lo más manifiesto. Es un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables.

Creo que la performance debe trascender el presente e instalarse en el mundo de los acontecimientos. Ser una alteración azarosa, singular y continua cuyos efectos modifican el sentido de lo histórico, lo social o lo político. Por eso resulta tan difícil y en ocasiones forzada.

Antecedentes.

El foco de atención en mi vida está puesto en los hechos no en las cosas. Siempre me ha gustado estar con gente tendente a la acción. Además haber vivido tiempos tan proclives a la acción creo que ha contribuido a realizar performances. Mi adolescencia y juventud transcurre en los años de la transición donde la calle estalla en un sinfín de acontecimientos políticos, sociales y artísticos.

Acontecimientos.

Familiares. Mi padre con el camisón de mi madre haciendo una función agradable y divertida antes de irnos mi hermana y yo a la cama. Mi padre haciendo sonidos de ultratumba en diferentes tumbas del cementerio de Getxo. Mi madre rescatándome de un ahogamiento tirándose vestida a una piscina. Yo cogiendo la motocicleta vespino de mi hermana para ir desde Algorta a San Sebastián y vuelta.

Sociales. Espontáneos tirándose a la plaza de toros (TV). Héctor Corazzini, compañero del instituto, haciendo caballitos con su moto. Ted Nugent performeando en sus conciertos de rock. Manifestaciones y levantamientos de barricadas. Biaffra performeando fuera y dentro de la Facultad de Bellas Artes. Experiencias de grupo en el contexto de la protesta universitaria.

Todas estas acciones no estaban hechas desde la perspectiva de la performance como tal pero yo las sentía con la autenticidad de un acontecimiento pleno.

Es en Berlín donde veo las primeras performances oficiales reivindicadas como tales desde un contexto artístico o político. Son las performances del grupo Die tödliche Doris. Las de la galería de arte Endart. Las de Einstürzende Neubauten. Las de artistas que performeaban dentro de las manifestaciones de identidad anarquista. Y muchas más...

Die Tödliche Doris (Deadly Doris; un juego de palabras tödliche Dosis, significando dosis letal) era un grupo alemán de arte de performance y música con sede en Berlín de 1980 a 1987. Fue fundado por Wolfgang Müller (1957) y Nikolaus Utermöhlen (1958 -1996) y más tarde se unieron Chris Dreier, Dagmar Dimitroff, Tabea Blumenschein y Käthe Kruse (1958-).

Die Tödliche Doris era parte de la Geniale Dilettanten movimiento (Ingenioso diletantes), una fusión de la nueva ola y escena post punk, que combina influencias como Frieder Butzmann, Einstürzende Neubauten y la Malaria!. El jefe de la banda, autor, músico y artista Wolfgang Müller, escribió el libro Geniale Dilettanten (Ingenious diletantes) para la editorial MERVE. Fue conocido por ser el primer editor alemán de los filósofos posmodernos franceses.

En lugar de construir una identidad coherente, por lo general esencial para la música de grupos pop, Die Tödliche Doris desafió la noción de "convención" o "estereotipo". En lugar de ello, trataron con cada pieza de música y producción de no seguir un "estilo" o "imagen". Inspirado por el post-estructuralismo de Baudrillard, Foucault, Lyotard y Guattari Die Tödliche Doris quiere deconstruir! [Sic] una escultura, hecha por los sonidos. Este musical, AMusical o la escultura invisible no musical deben convertirse en el cuerpo de la propia Doris.

La galería Endart es una leyenda. Fue fundada en 1981 como sala de exposiciones. Arte bizarro y sin concesiones, el lugar de celebración de actuaciones lascivas. Allá por los años 80 en Kreuzberg las exposiciones tienen a menudo todo el aire del arte político, corrosivo, recubierto con humor negro.

Einstürzende Neubauten es una banda musical originada en Berlín que no ha dejado de cambiar desde su comienzo en 1980. Su música se clasifica usualmente como industrial o electrónica, pero estos términos no pueden realmente describir el sonido de la banda. Una de las características principales de la banda es el uso de instrumentos y sonidos que ellos mismos hicieron, acompañados de instrumentos tradicionales. La banda perteneció al movimiento dadaísta Die Geniale Dilletanten, que tenía el objetivo de revolucionar la escena musical usando sierras, taladros y demás herramientas como instrumentos.

Einstürzende Neubauten se dieron a conocer por sus agresivas representaciones escénicas. Su música –el principal motor de sus actuaciones– era una abrasiva mezcla de estructuras disonantes emparentadas con las tendencias de compositores de música contemporánea como Edgard Varèse, John Cage o Karlheinz Stockhausen, y una interpretación muy libre de lo que es el rock.

También recuerdo las de un artista joven que vestido de héroe griego y encima de una bicicleta de época (rueda grande delante y pequeña detrás) participaba en las manifestaciones de signo anarquista. Las de un par de artistas que hacían versiones desenfadadas y divertidas de los grandes maestros de la pintura. Las de otro artista que enfundado en un abrigo de cuero negro hacía recorridos por Berlín subido en un coche descapotable especialmente pequeño y luego daba una especie de conferencia.

En este contexto abrimos la galería Safi Galeri en Kreuzberg, Berlín. Somos Bada y yo que iniciamos esta singladura a la que se une más tarde Jorge Gómez (Gom). La galería está abierta a toda iniciativa plástica que necesite del espacio; donde organizamos exposiciones y eventos multimedia. Destaca el happening Hier baut gesichte del grupo Vierzig jacket.

Mi intervención con más sabor performativo es una en la que dispongo unos puntos pintados, distribuidos al azar en una pared de la galería para que el público los una y así crear un dibujo espontáneo y colectivo.

Después de la experiencia en Berlín (1986-1987) nos trasladamos a Bilbao con la intención de seguir con la experiencia Safi Galeri. El equipo se completa con Detritus, Biaffra y Arri. También colabora Alex de la Iglesia.

Es cuando conozco a Ramón Churruca que ha estudiado Arte&Performance en San Francisco, California.

Miss performances respondían a la necesidad de evaluar la experiencia del arte en vivo y en directo con presencia de público. Después de estar performeando de manera espontánea en un ambiente familiar con amigos y conocidos se presenta la posibilidad de hacerlo de manera más pública, haciendo una convocatoria para que acudan desconocidos. Esto de por sí representa un reto. Estímulo y desafío para llegar a algo desconocido.

Patricia López Landabaso- ¿Tu definición de performance?

Alberto Urkiza- Definición: Respondida

PLL- ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características del arte de acción?

AU- Dentro del grupo Safi Galeri se genera la idea de organizar las primeras performances. Se genera por estar participando en la crítica de los valores tradicionales del arte. Creíamos que la performance era uno de los mejores medios para desarrollar nuestra idea del hecho artístico desinhibido. Buscábamos algo en un contexto colectivo que se diferenciara del artista aislado trabajando sólo en el estudio. A la vez teníamos

preferencia porque fueran rotundas declaraciones de anti-arte y que estuvieran fuera del ámbito comercial de la mercancía del arte.

PLL- ¿A raíz de qué comienzas con la performance?

AU- A raíz de todo esto comienzo con la performance. Recordar que era el momento de manifestarse activo en contra de los valores establecidos y la performance permitía de alguna manera tener un altavoz para reivindicar esa rebeldía. Era divertido participar de esta energía que nos llevó a abandonar la facultad de bellas artes.

PLL- ¿Qué acontecimientos personales o históricos crees que propiciaron ese momento creativo?

AU- Acontecimientos personales e históricos: Respondida.

PLL- Las acciones que usted realizó, ¿dependían del momento histórico en el que se encontraba?

AU- Claro que dependían del momento histórico. Y también del personal.

PLL- ¿Cuál es su trayectoria personal dentro de las acciones?

AU- Mi trayectoria ha sido la de conocerlas, decidir hacerlas, hacer autocrítica y dejar de realizarlas.

PLL- Necesito saber cómo comenzó, por qué, para qué.

AU- Cómo comencé: Respondida.

PLL- ¿Dónde trabaja y prepara sus acciones?

AU- Las acciones las preparaba donde estuviera. En un bar, en la calle, en casa, en el tren..... Cogía unas ideas base y las desarrollaba.

PLL- Si sus acciones están más referidas al happening, al body art, a la performance, ¿dónde lo clasificaría usted?

AU- Más referidas a la performance y al happening.

PLL- ¿Cuántas acciones ha realizado a lo largo de su trayectoria?

AU- Mis performances:

1988. AEROKONZIERTO. Safi Galeri, Bilbao

1990. con Ramón Churruca HOMENAJE SABINO ARANA RAMAZZOTI. Pub Donatto, Getxo

1991. BERTO ANTI BERTO. Dentro de la exposición colectiva Expres Contra la Guerra, Kultur Bar, Bilbao

1991. HAPPENING TUYO. Usategi, Getxo

1992. VIDEO PERFORMANCE. LAS INMEJORABLES CONDICIONES DE VIDA EN EL NORTE. V Exposición Videográfica. Iglesia de la Merced, Bilbao

1992. ESCAPE AL FUTURO. Las Chamas, Bilbao

1993. FOTO BERTO. Centro Cultural Zabala, Bilbao

1993. MISSION. San Francisco, California

1993. UN RUSO Y UN VASCO. Las Chamas, Bilbao

PLL- ¿Qué grado de planificación o azar hubo en ellas?

AU- Una planificación básica abierta a sucesos que surgieran en el desarrollo de la acción en directo.

- PLL- ¿Ensayas antes de ponerte delante del espectador?
- AU- No ensayaba.
- PLL- ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, maquetas...?
- AU- Apuntando ideas y elementos necesarios. A partir de tener una idea general mínimamente desarrollada me lanzaba a ejecutarla. Mi lucha estaba en que no pareciese teatro. Por eso trataba de no prepararlas en exceso.
- PLL- Si hubiese que generar una tipología de performances, cómo las denominaría usted?
- AU- Tipologías: Están las divertidas, las sosas, las espontáneas, las relamidas, las genuinas, las revisionistas, las alocadas, las contenidas.....
- PLL- ¿Cómo caracterizarías los tipos de performances que realiza?-¿Documenta sus performances?
- AU- Algunas las tengo documentadas. En la mayoría de los casos fueron documentos que surgieron con espontaneidad.
- PLL- Si las documenta ¿Por qué lo hace si se trata de un arte que debe ser efímero?
- AU- No creo que esté de más documentarlas. A veces tienen valor en sí mismas. Logran condensar el momento. Logran una autonomía tal que se convierten en referente.
- PLL- Y de nuevo, si las documenta, ¿considera que esos documentos son obras acabadas con valor expresivo en sí mismas?
- AU- Creo que la acción es y debe ser obra en sí misma. Lo que ocurra después no depende tanto de estas intenciones. Existen otras que a veces pueden desplazarlas. Ejemplo: intenciones museísticas, intenciones pedagógicas (universidad).....
- PLL- ¿Qué tipos de problemática trata en sus acciones?
- AU- No trataba ninguna problemática en concreto. A veces eran reflexiones del sitio emplazamiento de la acción. Trataba desde las contradicciones que podía observar a mi relación con la gente en ese lugar. También realicé alguna que se podría definir como mi relación con la pintura.
- PLL- ¿Qué antecedentes destacarías en su obra? ¿En quién se ha inspirado o se inspira?
- AU- De los antecedentes ya he hablado.
- PLL- -¿Le interesa la intervención del público dentro de la obra?
- AU- Claro que me interesaba la participación del público. Decir que raras veces se daba. Permanecían de una manera más bien pasiva.
- PLL- ¿Busca que participe el espectador?
- AU- La manera para que el público participase era convocarlos a un happening.
- PLL- ¿Cuál fue la primera performance que vio en directo?
- AU- La primera performance fue una que realizó Morquillas en la antigua galería Windsor. No me acuerdo nada de lo ocurrido. De la que sí me acuerdo es de un happening organizado por Bada en un espacio ocupado en la cafetería de la Universidad de Leioa. En palabras de Bada " Todo se mezclaba en una especie de activismo continuo infectado de planteamientos muy anarquistas, situacionistas, antisistema y muy autónomos. La experiencia de grupo nos lleva a realizar cosas que se podrían calificar como happenings, instalaciones que se funden con la protesta" (Fausto Grossi. Entrevista a José Ramón Bañales " Bada ").

- PLL- ¿Cuándo cree que comienza a aparecer el arte de acción en el País Vasco?
- AU- Desconozco cuando empieza a aparecer el arte de acción en el País Vasco.
- PLL- ¿Qué piensa de la situación actual del arte de acción en el País Vasco?
- AU- No sigo el desarrollo actual del arte de acción. Sé que Ramón Churruga y Fausto Grossi acaban de realizar una en la galería Windsor. Y que Alberto Lomas ha hecho otra en el museo Artium de Vitoria.
- PLL- Actualmente ¿quién es el artista que más se mueve en el terreno del arte de acción aquí en Euskadi?
- AU- Creo que Ramón Churruga es el que más se mueve. De vez en cuando miro en internet lo que está haciendo.
- PLL- ¿Me podría contar todo lo que sabe sobre el arte de acción en Euskadi? Inicios, por qué surgió este tipo de arte, cómo se trabajaba...
- AU- Lo que te dije de mi participación en la Safi Galeri en Berlín hace referencia a los inicios nuestros en el arte de acción. Después trasladamos la galería a Bilbao con el ánimo de dedicar gran parte de la programación al arte de acción. Ramón Churruga, Juan Inciarte, el Chino, Ritxi, las Triki Punk (Elene Sustatxa y Elena Bezanilla) son algunos de los que performearon en la Safi de Bilbao. Biaffra, Arri y yo realizamos el Aerokonzierto. Alex de la Iglesia hizo de presentador para el evento Desfile de Moda Interior. Fuera de las convocatorias anunciadas también hubo un sinnúmero de acciones espontáneas que sucedían sin más. Artistas callejeros alemanes que eran percusionistas y que se quedaron a vivir en la galería unos días creaban unos ambientes de fiesta en cualquier momento. Todo el que acudía a la galería podía encontrar algo inesperado. Incluso entre nosotros.
- PLL- ¿Repite alguna vez la misma acción?
- AU- No he repetido nunca la misma acción.
- PLL- ¿Empaquetaría sus acciones dentro de una tipología?
- AU- No creo que se pueda aplicar la tipología para mis acciones.
- PLL- ¿Qué artistas de la performance del País Vasco conoce de Vizcaya? ¿De Álava? ¿De Guipúzcoa? ¿De Navarra?
- AU- Del ámbito Bilbao: Ramón Churruga, Fausto Grossi, Beatriz Silva, Alberto Lomas, Juan Inciarte, Asier Pérez,.....
De Gipuzkoa: las Triki Punk, Esther Ferrer
De Navarra: John Otazu "God"
- PLL- ¿Cree que ciertamente existe una historia de la performance en el País Vasco o más bien es aleatoria?
- AU- Te he hablado de lo que he conocido personalmente. Sé que hay más gente dedicada pero la desconozco. También soy consciente de que me olvido de otros que estuvieron participando. Lo que yo he conocido ha durado poco. Sumando seguro que se logra dar continuidad a un fenómeno que se mantiene. Desconozco la implicación actual de la comunidad artística vasca con la performance. Por tanto no puedo responder.

4.5.3. Gabriel Villota.

Bilbao, 15 de marzo de 2000.

Patricia López Landabaso- ¿Primera performance que presencias?

Gabriel Villota- La primera performer de la que yo sé es Esther Ferrer.

En Bilbao tuvo gran importancia la Safi Galeri, que era un lugar donde se hacían cosas que tenían que ver con el espíritu de la performance. Allí empezó Ramón Churruca por ejemplo.

PLL- ¿Qué sabes de Ramón Churruca?

GV- La primera performance que yo he visto fue una de Ramón en la Safi.

Para Ramón la performance tiene un elemento muy catártico.

El proceso de trabajo de Ramón es acumulativo y caótico: cosas que dice la gente, la televisión, las revistas etc, depende de los medios que tenga a su alcance en esa época. Utiliza la información que le interesa y le llama la atención.

Ha hecho muchas cosas, ha sido un continuo goteo. Todas ellas han sido estructuradas dentro del mundo del arte, en bares...

Es uno de los artistas de la performance más permanentes en el País Vasco, a lo mejor no de una forma muy intensa, pero siempre ha hecho cosas.

Sus performances tienen mucha energía y él siempre tiene el último control de la historia.

PLL- ¿Podrías definir performance?

GV- Utilizar tu cuerpo como forma de expresión, pero con todo lo que le diferencia del teatro y de la interpretación de un texto ajeno. Es el cuerpo el que se convierte casi en texto de la obra.

Luego también hay una variante de performance que va más allá de aquello de la expresión del cuerpo...

PLL- ¿Y SEAC?

GV- Tienen un punto de vista completamente distinto. Una especie de humor pero muy distanciado, sin llegar a implicarse nunca.

Desde la idea de la representación, se han inventado unos personajes que eran como el Equipo A. Tienen un valor paródico del arte y de la pintura vasca.

PLL- ¿Qué opinas del documento que aparece después de la performance? Me refiero al vídeo, las fotografías...

La performance que se ha realizado, se ha grabado y luego se mueve en vídeo, tiene valor documental, pero queda bastante muerto. Toda la fuerza que tiene la performance se va en la grabación.

La performance pensada para ser hecha en vídeo, no está hecha para un público. No tienen nada que ver con el teatro ni con el cine, y a lo mejor en el sentido más estricto de la palabra no sería performance pero... son vídeo-performances.

4.5.4. Francisco Javier San Martín.

En su domicilio, Bilbao, 30 de junio de 2015.

Duración de la entrevista: 1 hora 27 minutos.

Javier San Martín- Fausto Grossi en la primera tienda de pasta italiana, solía hacer en todas las inauguraciones una performance.

Recuerdo una especialmente interesante. Eran dos performers, dos hombres altos recién licenciados o aún seguían estudiando. Uno de ellos era Enrique del Val que ahora se dedica sobre todo a la pintura.

Se pusieron en la mesa de la pizzería uno frente al otro, tipo Abramovic, serios, mirándose a los ojos, y en determinado momento uno le soltó una torta al otro muy violenta. El otro le contestaba...y bueno fue un reto de reflejos.

Enrique del Val está actualmente en Finlandia que ahora se llama Misha. Nació en Bilbao el 4 de marzo de 1979.

En el Getxoarte del 99 o así, tenía un stand y se pasó toda la inauguración envuelto en una alfombra.

En una rueda de prensa que se hizo en Noviembre de 2000, en el salón de actos del Guggenheim estaba Joseph Kosuth explicando cosas sobre su obra y apareció Enrique allí con un traje de baño de mujer de una sola pieza. Llegó, queriendo, como diez minutos tarde y con tacones. Entró discretamente pero se situó en primera fila hasta el punto de que Kosuth paró de hablar, le observó y dijo : "*¡Qué imagen más extraordinariamente bella!*"

Ahora está haciendo con su novia finlandesa unos cuadros que pintan haciendo el amor embadurnados de pintura sobre tela. Son remakes de Yves Klein. La imagen es muy chula porque tiene movimiento. Se trata literalmente de una pintura. Se trata de pintura sobre lino, pero con una carga de performatividad fortísima y muy emotiva.

En Basauri se han cedido unos 12 locales a artistas durante este mes (junio 2015). En estos espacios ha habido de todo, también performances. Se llama Arte Klean.

Patricia López Landabaso- Tú, ¿cómo decides si algo es performance o no?

JSM- Ya que la palabra performance ha permanecido, y que los estadounidenses llaman performance a cualquier actuación, creo que lo que decide en definitiva, es "el origen de", es el background que tienen.

Por ejemplo Marina Abramovic es una clásica. Empezó estudiando Bellas Artes y continuó haciendo performances. Por ejemplo Juan Luis Moraza que acaba de hacer una performance en Pollensa, Mallorca. Juan Luis Moraza en las performance nocturnas de la playa se viste de torero con un collar de perlas, ya entiendes que eso es una

performance porque su background predomina el concepto plástico. Porque el 50% entre teatro y artes plásticas, ahí predomina el concepto plástico. Hay que preguntarse de dónde viene la fuente de tu actuación en el escenario, en la playa, en la plaza...¿de dónde proviene?

¿Proviene de elementos de orden más bien visual, plástico que del orden discursivo?

Esto dicho así parece muy claro, pero no está tan claro porque desde el punto de vista del teatro, desde Adolphe Appia, desde final del siglo XIX también hay un punto de acercamiento al género plástico.

Cada vez aparecen más disfraces, más efectos, más música en las performances. La tradición de comienzos de los 70 provienen del body art propiamente dicho y todo el recorrido posterior confluye con el teatro. Pero hay que tener en cuenta que el teatro en 1890 era puramente discursivo. Cuando vinieron Edward Gordon Craig, Adolf Appia, empezaron a darle el contenido plástico y de ahí pues a Oscar Schlemmer, pintor que con su afición a la danza es mitad mitad.

Luego, los directores de los 70 avanzaron hacia un teatro que fue fundamentalmente plástico, pero aún así te encuentras con los Torreznos que no vienen de las artes plásticas y yo no considero que sean performances, son acciones predeterminadas, pero son absolutamente actorales.

Vitto Acconci, Chris Burden y Marina Abramovic son de los auténticamente clásicos.

El arte, entre finales de los 80 y finales de siglo, se ha convertido en un territorio de confluencia de todo tipo de conocimientos, de experiencias etc. Por poner un ejemplo que ha ocurrido hace 10 años, ciertos cocineros como por ejemplo Ferrán Adriá, que pensará que quiere ser un genio recordado y entonces va y camina hacia la creatividad. Marcelo Expósito que está interesado en la guerra civil y hace investigaciones sociológicas, García Andújar sobre la iconoclastia de la guerra civil, y los tienes en un museo. El arte ha conseguido tener unas tragaderas increíbles.

Hay un congreso de Física Cuántica o lo que sea, y tú has realizado una performance a partir de los agujeros negros y los físicos cuánticos no dejan que entres.

El compromiso de toda esta gente que entra dentro del mundo del arte...

La performance es un tipo de arte en el que no hace falta haber ido a la facultad de Bellas Artes, que no hace falta dibujar, en ella lo que hace falta es compromiso, tener un background y una continuidad.

La performance está tan abierta interdisciplinariamente que recoge del mundo del teatro, de la danza, de la moda, de la gimnasia; es que es la propia vida, que por eso se cuelan todo tipo de neo diletantes dentro de ella.

Larraskito, MEM. Especialistas en el mundo de la subvención.

Ramón Churruca es un performer discursivo.

Pero como cuando entras en el mundo de las artes plásticas con un poco de cuidado, cuando hablas de Picasso no puedes decir que era únicamente cubista. Pues lo mismo ocurre aquí. Picasso era un ser vivo, por decir uno famoso ¿no?

Por ello, en la performance, que tiene un corsé disciplinar mucho menor, no vas a encontrar al performer que siempre va a actuar de una determinada manera.

En Donosti no hay performers propios de allí. Esther Ferrer.

En Vitoria SEAC, donde sus componentes, entre ellos Pepo Salazar, sigue trabajando en el mundo del arte pero no en performances.

A comienzos del 16 se va a hacer expo en Artium, les dieron todo el pack.

Creo que SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto) es lo más interesante que ha habido en el País Vasco. Fito Rodríguez Bornaetxea, Natxo Rodríguez Arkaute, Pepo y Beni.

Seudo performances en torno a la revista Euskadisioux fue una revista donostiarra del 76-78. Hay mucha documentación.

De jefe estaba Fernando Aramburu que ahora está en Alemania. Eran de la literatura pero eran muy muy performativos. Hacían sketches improvisados en el boulevard de Donosti, lógicamente sin pedir permiso.

En Navarra John Otazu. Hizo performances inolvidables para el contexto vasco La Estela, de Agiña de Oteiza. No hay sentencia judicial, pero se sabe que fue él.

Esa desacralización de la obra de arte viene ya de Pinoncelli que se lió a martillazos con el urinario de Duchamp, que a su vez viene de Nam June Paik, de Maciunas...etc

Yo le dedicaría un buen capítulo a SEAC (1994-1998).

El entrenamiento en el Museo de Bellas Artes fue muy bueno. Además sabes que SEAC fue la fusión de dos grupos: Fundación Rodríguez e International Mola Art (IMA).

Hicieron la exposición de la Kultur Etzea de Zarauz, que es memorable, hay un cataloguito.

Pusieron montañas de revistas, algunas prestadas y otras de ellos, de arte, la Flash Art, Lápiz. Entonces en toda la sala hicieron montañas y sobre ellas montaron un escalettric con coches, que cuando caían lo hacían sobre una montaña inmensa de cola cao.

Ellos también tienen la performance esa del cola cao donde cogen la cuchara con cola cao y se reían etc.

A Pepo le invitaron a hacer una performance en la facultad, él ya estaba en Valencia. Era para rellenar cuestionarios en el plató de audiovisuales antiguo de la Facultad de Bellas Artes de Lejona. Había que rellenar los cuestionarios a partir del reloj de un microondas. Creo que eran 45' y dentro ponía un cola cao. Cuando acababa o sonaba el microondas decía: - "Entreguen los papeles! Entreguen los papeles!"

Performance muy importante de Morquillas fue "Almuerzo sobre el césped"

Si te vas a los 60, está la performance de la chuleta de Sistiaga. Pues yo de eso tengo información de primerísima mano. Te lo puedo pasar por correo. Era para protestar contra las autoridades locales porque quitaron el presupuesto a la asociación artística de Guipúzcoa, y sin embargo dieron la subvención a una sociedad gastronómica. Eran

Zumeta, Sistiaga, y Ruiz Balerdi. La performance la prohibieron pero la camuflaron como una conferencia sobre el impresionismo. La gente asistió mientras Sistiaga se comía una chuleta, y no dijeron ni palabra.

Sobre la chuleta se han escrito miles de cosas.

Inmaculada Jiménez siendo la presidenta del tribunal de una tesis doctoral, sin avisar ni decir nada a ningún miembro del tribunal ni a la doctoranda, en el momento de ruegos y preguntas, al final, por orden fueron hablando y cuando llegaron a la presidenta, esta no dijo ni palabra. Simplemente comenzó a quitarse capas y capas de ropa. Eran telas que formaban figuras geométricas y se las iba quitando hasta que se quedó desnuda o con un body, yo no estaba.

4.5.6. Daniel Castillejo.

Cafetería de Artium, 13 de julio de 2015.

Duración de la entrevista: 50 minutos.

DC- Hay personas que se han aventurado con la performance en Vitoria. Es una cosa extraña, como tales no hay. Hay muchas escénicas que se acercan a la línea pero no son performances.

Tienes que hablar con Idoia Zabaleta dueña y responsable de Azala que está en un pueblito alavés llamado Lasierra. Ella es coreógrafa pero a ella se acercan todo tipo de artistas, de performers en residencia allí en su casa. Es un sitio perfecto para hacer residencias de performances, danzas de arte contemporáneo etc. Ella es la que más sabe.

Nerea Lekuona a veces hace acciones

Iñaki Larrimbe también hace performances de vez en cuando. Aquí, en el Artium en una exposición, nos hizo algunas prácticas cercanas a la performance y además muy colaborativas.

Pero sobre todo SEAC.

PLL- ¿Tú crees que la performance en el País Vasco tiene alguna característica en especial?
¿Crees que se podrían hacer tipologías?

DC- La performer más importante que hay aquí que es Itziar Okariz, está dentro de una cuestión identitaria muy importante, relacionado con el contexto generalizado del País Vasco, contexto político y de los mitos, y también relacionado con el género por supuesto. Aún así no le veo yo ninguna característica especial.

Así como en el arte más visual hay tendencias varias, en la performance yo creo que no.

Yo creo que la clave está en Idoia Zabaleta. Creo que ella es la que más conoce a todos los performers, prácticamente un tipo de gente que está mucho en la línea de género y en la línea identitaria, digámoslo así, y es la persona que más personas conoce del País Vasco, de gente joven y de fuera.

También hay algunas personas que están siempre en el borde como las artistas Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum que es una pareja que también a veces hacen trabajos de acción.

Yo creo que en el País Vasco todo ha tenido que ver, la política ha influido mucho en el mundo del arte en general.

PLL- ¿Y crees que la performance comenzó en el País Vasco por problemas políticos o...?

DC- No

PLL- ¿Empezó porque se hacía en otros lugares?

DC- Sí yo creo que empezó al mismo tiempo que en otros lugares. Lo que pasa es que, pues quizá, en el País Vasco enseguida se empezó a tocar..., es igual que el tema de las instalaciones. Las instalaciones empezaron pronto en el País Vasco también, pero enseguida cogieron un tono general del país, del propio país, de todas formas, creo que la política ha empapado todo.

PLL- Sin embargo, nunca se hacen performances en euskera ¿verdad?

DC- No, Sí, esta mujer Idoia Zabaleta, todo lo que está alrededor suyo, a veces hace...

Sí, cosas en euskera, sí. Aquí tenemos ahora un programa que se llama proclama que lo lleva ella, Idoia, coincidimos con ella, en Artium donde la performance es clave. Por aquí ha pasado Itziar Okariz. Hace poco hizo una performance con una portuguesa...

PLL- ¿Crees que ha habido algún tipo de evolución en la performance en el País Vasco?

DC- Bueno, yo creo que ha habido una tendencia bastante importante hacia las performances poéticas, más que mantener esas performance minimalistas, militantes, etc. Ha habido algo a volcarse de nuevo, mucho, más poético, mucho más de dentro hacia fuera.

PLL- ¿Más lírico?

DC- Más lírico, mas..., bueno lírico, sí poético. La poética es importante, mucho más anima, digámoslo así, más de mostrarse, una tendencia del autismo hacia fuera. Es lo que he visto yo en los últimos tiempos, de aquellos que veías que eran los clásicos donde había una relación con el público muy de participación, mucho más teatro de Antonin Artaud, más de ese tipo, ha habido una cosa muy de volcarse interiormente...

PLL- ¿Con una menor participación del público?

DC- Yo creo que una de las claves, yo voy hacer la exposición de SEAC, que es un antes y un después. Las performances del SEAC eran divertidas, el humor, el humor absurdo, pero además muy cargado de política muy cargado de contradicciones del mismo arte, era muy interesante, puedes ver todos los videos aquí.

PLL- Háblame de SEAC. Cuéntame cosas desde tu propia visión.

DC- Bueno, SEAC. Mmediados de los años 90, irrumpieron 4 personas que se juntaron por casualidad . Todos estaban metidos en un taller del ayuntamiento y les interesaba

y mucho el video y demás. Fito Rodríguez, Nacho Rodríguez, Juan Martínez de Ilárduya Pepo Salazar.

PLL- ¿Juan es el único que no permanece en Arte? ¿O continúa?

DC- Nadie menos Pepo, aunque trabajan en Arte, el último grupo que había dentro de SEAC, se dividen en dos secciones, dos grupos, uno era Fundación Rodríguez, con los dos Rodríguez. International Mola Art, que eran Juan y Pepo, Beni, le llamaban Beni, Beni y Pepo. Ellos, Pepo siguió por su cuenta y ya sabes dónde está, no tengo nada que decirte de él. Juan se fue a México, estuvo muchos años en México, ha venido y se ha dedicado al montaje de exposiciones, ha trabajado aquí con nosotros. Los Rodríguez, tanto Natxo como Fito, se dedican a dar clases ahora, aunque en la Facultad de Bellas artes.

Hace un año se disolvieron con una acción, con una performance de la fundación Rodríguez.

PLL- ¿El año pasado?

DC- Sí, hace un año o año y medio.

PLL- O sea la Fundación Rodríguez, también se separó.

DC- Se separó ya, hicieron una última performance que era subir al tejado de Artium y decir hasta aquí hemos llegado, es decir, llegar al museo, llegar hasta la parte alta del museo y hacer una acción con un manifiesto y un video.

PLL- ¿Subieron los dos?

DC- Subieron los dos.

PLL- ¿Cómo subieron?

DC- Una mesa, subieron los dos, leyeron un manifiesto allí ante las cámaras y fotógrafos y anunciaron su disolución. SEAC, bueno pues nació de una manera muy heterodoxa dentro del mundo del arte poniendo encima de la mesa todas las contradicciones del sistema del arte básicamente y empezaron a hacerse de una manera medio en broma, medio en serio performance de todo tipo, vestirse de nurse, jugar al fútbolín alto que no se podía, jugar a la pelota, pero la pelota se la tiraban entre ellos, tiraban a darse entre ellos, etc. Y todas absolutamente todas tienen un 50% de componente de humor.

PLL- O más de un 50%

DC- El 80% digámoslo así, son personalidades completamente distintas y eso es muy bueno, muy grande.

PLL- ¿Dónde hicieron la exposición del scalextric, que no me acuerdo?

DC- La hicieron en Zarauz, creo, no lo sé ahora, no recuerdo.

Bueno, como te decía. SEAC yo creo que es una, es clave y elemental y también diría fundamental para entender lo que ha sido un poco el derrotero del arte. No solo en Álava, que así lo fue, sino también, y no solo en el País Vasco, sino que ha dejado restos en otros lugares, en otros sitios.

Creo que su visión un poco en general, escéptica, divertida, irónica, caústica sobre el mundo del arte, sobre el sistema del arte, es única e interesa mucho para ver. Interesa mucho para poder pensar sobre ello. Yo creo que posteriormente y ahora mismo hay una gran parte del arte y del sistema que también tiene esa versión un poco distanciada del mundo del arte. Son artistas que tomándose en serio todo, tomándose en serio su propia creatividad, su capacidad de decir cosas nuevas, lo decían de una manera absolutamente novedosa. La seriedad, el rigor, el ceño fruncido con el que se decían las cosas, antes de SEAC, desapareció con SEAC, o por lo menos se cuestionó cuando aparecieron ellos. Empezó a verse la capacidad de reírse de uno mismo que es sorprendente y a mí me parece importante a la hora de hacer una valoración de ellos. Sus acciones, sus piezas, sus obras, sus juegos de palabras, etc.

Yo creo que han creado una nueva visión, bueno una nueva visión del mundo, una visión distinta de lo que es el mundo actual, del mundo del arte actual y ahora de alguna forma muchos artistas están un poco en esa idea también. El hecho de reírse de sí mismo no quiere decir que lo desprecien sino que sencillamente lo toman muy en serio. Lo toman muy en serio porque yo creo que era la pata que le faltaba al arte, la capacidad de poder distinguirse de alguna manera y escaparse de eso que todo el mundo decía que los de artistas no se entendía nada, no se sabe nada, etc., etc., etc. Ellos lo hacían fácil de alguna manera. Ellos supongo que conociéndolos, que serían conscientes de muchos de estas cosas pero de otras no, pero esto les hace más grandes todavía, porque han cogido una polisemia, una capacidad para que la gente pueda ver más cosas en ese trabajo que lo que ellos mismos veían. Y por lo tanto, mis máximos respetos a SEAC.

De hecho, vamos a ver la exposición, y uno de los mayores problemas que tengo con ellos es convencerlos de que hacían cosas importantes y eso es algo que me gusta por un lado, me gusta mucho porque yo que venía del mundo serio y también me cambió su trabajo, y lo vi de otra manera. Ahora soy de otra manera y yo creo que mucha gente también, y por otro lado en las conversaciones que tenemos continuamente en estos temas estoy haciendo un esfuerzo enorme porque lo entiendan también ellos, lo hacían de una manera muy natural pero eso creo que se les escapaba de las manos y eso es lo que les hace grandes también.

PLL- ¿Crees que había una mente pensante?

DC- ¿En SEAC? No, yo creo que cada uno tenía su papel, eran muy diferente, yo creo que todos pensaban. Ellos tenían un objeto que no sé si era un, no recuerdo, tendrías que preguntarles a ellos, si era un pato, un muñeco de un pato o un balón de baloncesto que se ponían como casco.

Era un balón de baloncesto desinflado que se ponían como casco que le llamaban la máquina de pensar y entonces cuando se lo ponían salían como churros o..... como una manera muy directa salían las ideas y demás, que luego elaboraban de alguna forma. Cada uno es de una manera distinta. Hay personas mucho más contenidas y hay otras mucho más desbordantes pero creo que la mezcla de ello era la mezcla perfecta, y además creo que se lo pasaban estupendamente y es un elemento fundamental para hacerlo. Tenían sus problemas, tenían sus broncas entre ellos, pero normal... Yo estoy encantado de haberlos unido por lo menos para hablar de esta exposición.

DC- ¿No te acuerdas? Hablando de Morqui, hay una performance de él, impresionante. Hace muchos años, hace 30 años que aquí en Vitoria, bueno ha hecho varias, en una exposición que organizo en la sala Amarika, que se llamaba "Mutantes del paraíso" que comisarió Pablo Milicua.

PLL- ¿Y qué hacia ahí?

DC- Hizo una cruz gamada hecha con arenques, que todo el público tiro los vaso de vino contra...

PLL- Contra ella...,me lo ha contado él, pero ya sabes cómo cuenta las cosas...

DC- ¿Y la de Vitoria te la ha contado?

PLL- ¿Cuál?

DC- La de Vitoria que hizo en la casa de la cultura, en una exposición que se llamaba precisamente "No solo exposición", donde estaban Moraza, bueno estábamos todos, mucha gente, yo mismo que entonces era artista también y demás. Y consistió en una conferencia que iba a dar él en la casa de la cultura sobre Oteiza. ¿Te lo ha contado?

PLL- Me lo ha contado

DC- Fue impresionante

PLL- Vino la policía, le apagaron la luz

DC- Sacó el mechero.

PLL- Sí.

Con Morqui siempre es todo un poco performático, yo quede con él para hacerle una entrevista y nos dan las 5 de la mañana y no hemos hablado todavía del tema, ya sabes.

5. Bibliografía

Aguiiriano, Maya. (mayo/junio 1994) *Esther Ferrer*. Revista ZEHAR – Arteleku. San Sebastián.

Aguiiriano González, Txema. *El barrio de San Francisco en Bilbao, un polo artístico*. Edita: Asociación Cultural Espacio Sarean. Bilbao.

Aizpuru, Margarita, (1998), *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*. Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.

Amón, Santiago. (1968). *Una exposición vacía de José Antonio Sistiaga*. Nueva Forma, nº 27; Sistiaga, J.I. (1996). *Pintura, dibujos eróticos, Films. 1958-1996*. catálogo de la exposición en la Sala Rekalde. Bilbao.

Apple, Jacki. (1995). *Notes on teaching performance art*. Performing Arts Journal 50/51. Baltimore.

Arendt, Hannah. (1996). *Entre el pasado y el futuro*, Península, Barcelona; orig., Penguin Books.

Aznar, Sagrario. (2000). *El arte de acción*. Hondarribia. Nerea.

Baena Baena, José. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 – 2011)*. Tesis doctoral Universidad de Bellas Artes de Granada.

Baqueano, José Julián. (1970). *Press Book ...ere erera bailebu izik subua aruaren...*

Barber, Llorens. (1996). *Acercamientos al fenómeno ZAJ desde el mundo musical*. Disponible en: /ZAJ/, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Barragán, Paco. (2004). *No lo llames performance*. Fundación Salamanca ciudad de cultura. El museo del barrio. Salamanca.

Butler, Judith. (2004). *Lenguaje Poder e Identidad*. (Excitable Speech: A Politics of the Performative). Editorial Síntesis. Madrid.

Campal, José Luís. (2010). *Posibilidades de la performance en España y Portugal*. 10x10+1. acción! Performance en la Península Ibérica, SECO, Javier y PÉREZ-HERRERAS. Yolanda (ed.). Colección L.U.P.I. Bilbao.

Casellas, Joan. (Del 11 al 14 de diciembre de 2002). *Comunicación del arte de acción a través de la fotografía*. Conferencia de Joan Casellas. Encuentro Perfo-Puerto, Valparaíso, Chile. Del 11 al 14 de diciembre de 2002.

Casellas, Joan. (Fecha de última consulta 12/03/12). *Documentación y difusión del arte de acción desde el Archivo Aire*. Disponible en: <http://www.accionmad.org/textos/texto16.pdf>.

Casellas, Joan. (2003). *El archivo Aire como idea*, enVVAA. Aproximacio a l'arxiu Aire. Fundació Espais. Girona.

Casellas, Joan. (2012). *Performance versus fotografía y viceversa*. Revista efímera. Vol. 3, nº 3. Disponible en: <https://archivoyafectos.files.wordpress.com/2014/03/joan-casellas-articulo-ef3.pdf> (fecha de última consulta 10/10/2015).

Collado, Gloria. (1994). *Esther Ferrer. Ante el espectador*. Revista LÁPIZ, nº 108. Madrid.

- Collado, Gloria. (1998) *Las cosas, en Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.
- Conderana, José Alberto. (2010). *Arte de acción crítico en el espacio público*. Efímera. n. ° 1. Madrid.
- Cornago Bernal, Óscar. (Noviembre de 2004). *La puesta en escena del proceso*. Cultura y performatividad. Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. Año 19, número 38. California, USA.
- Correa, Nieves. (1997). *Teoría y práctica de la acción*. Cruce. Madrid,
- Correa, Nieves. (1999). *Acciones*. Cruce. Madrid,
- Correa, Nieves. (2007). *La Acción Visible: 10 años en la práctica de la acción en España*. BARROSO, Rubén (ed.), Casos de estudio, Sevilla.
- De Gracia, Silvio. (2010). *Entre el margen y el museo: la performance disciplinada* Efímera, n. ° 1. Madrid.
- De la Motte, Helga. (1998). *Racionalidad e imprevisibilidad, Catálogo Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, Consejo de cultura de Andalucía.
- De Marinis, Marco. (1987). *El nuevo teatro, 1947-1970*. Ed. Piados, Barcelona.
- Debord, Guy. (1976). *La sociedad del espectáculo*. (tr. Fernando Casado). Ed. Castellote. Madrid.
- Derrida, Jacques, (1997). *A Farmácia de Platão*. Ed: Iluminuras (São Paulo).
- Díaz de Guereño, (1999). Juan Manuel.: CLOC, historias de arte y desarte (1978-1981), ed. Hiperión. Madrid.
- Dorfles, Gillo, (1963). *Nuevos ritos nuevos mitos*. LUMEN. Barcelona.
- Duchamp, Marcel, (1975) *El proceso creativo* en Escritos. Duchamp du Signe, Gustavo Gili. Barcelona.
- Dufrenne, Mikel. (1967). *Objet esthétique e objet technique, in Esthétique et philosophie*. Tome 1. Klincksieck. Paris.
- Dumas, Marie-Hélène. (1993). *Portrait d'Esther Ferrer*. Revista L'evidence n° 1, verano de 1993. Paris.
- Eco, Humberto. (1992). *Obra abierta*. Ed. Planeta Agostini. Barcelona.
- Fabregat i Comerma, Marta. (26 mayo de 2006). *La performance como modo de acción*. Entrevista Publicada en la Revista Action Art - Magazine sobre la Acción. Número 01. Disponible en: <http://www.nievescorrea.org/entrevista.htm>.
- Ferrando, Bartolomé (2010), *Sobre la performance*. Una década de performance en Sevilla (2001-2010), BARROSO, Rubén (ed.). Contenedores. Sevilla.
- Ferrando, Bartolomé, (2004), *El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*. MARTEL, Richard (ed.). Arte Acción 2. Valencia.

- Ferrando, Bartolomé. (2009), *El arte de acción en España. 1947-2009*, Exit Express. México.
- Ferrer, Esther. (1999). Catálogo de la Bienal de Venecia. Venecia. Italia.
- Ferrer, Esther. (1995). *Comunicado de prensa*. La serie de las series, con motivo de la exposición en la galería J & J Donguy. París.
- Ferrer, Esther. (1989). *París, por supuesto...* ". Edita: Ministerio de Asuntos exteriores, Casa de España. París.
- Ferrer, Esther, (1989), Cahiers DANAE n° 1 - Pag. 42/43 y 85 - Edita: Fondation Danae - Pouilly (Francia).
- Ferrer, Esther. (2007). *Utopía y performance*, texto escrito para el seminario *L'abri et l'utopie*, del Instituto de Altos Estudios Artísticos de París.
- Forest, Fred. (1993). *Pour qui sonne le glas, ou les imposteurs de l'art contemporain*. Quaderni, en el 21, París.
- Ford, Aníbal, (2002). *La marca de la bestia*. Grupo Editorial Norma, Primera reimpresión. Buenos Aires.
- Garí, Clara. (1997). *Una acción es (solamente) una acción*. Entrevista a Esther Ferrer. Revista Cóclea, n° 3. Barcelona.
- Goldberg, Roselee. (1996). *Performance Art*. Destino. Barcelona.
- Greco, Alberto. (24 de Julio de 1962). *Arte Vivo*. Movimiento Dito. Hora 11:30, manifiesto. Genova. Italia.
- Guasch, Ana María. (2005). *El último arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianz Editorial. Madrid.
- Hac Mor, Carles, et al. (1994). *La acción: el arte reinventado*, en LAPIZ, n° 107. Madrid.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel, (2006), *La so(m)bra de lo Real: el arte como vomitorio Alfons el Magnánim* (Colección Novatores). Valencia.
- Herrmann, Max, (1981). *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*. Conferencia del 27 de junio de 1920, en KLIER, Helmar (ed.), Theaterwissenschaft in Deutschsprachigen Raum, citado por FISCHER LICHT, Erika, (2011), *Estética de lo performativo*. Abada. Madrid.
- Huici, Fernando, et al. (1974) *La comedia del arte: en torno a los Encuentros de Pamplona*. Editora Nacional. Madrid.
- Iregui, Jaime. (2005). *Los espacios del espacio público*. Dossier Zehar 82/83, Arteleku, Donostia-San Sebastián.
- Jacques Lebel, Jean. (1966). *Le Happening*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Johnson, Tom. (2011). *Repetición, repetición y repetición, en: En cuatro movimientos*. Artium. Vitoria.
- Kaprow, Allan. (1965). *Assamblages. Environments & Happenings*. Abrams. Nueva York.

- Kaprow, Allan, (1958), El legado de Jackson Pollock, en: Art News, LVII, nº 6. Berkeley, CA: University of California.
- Krauss, Rosalind. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Editorial Paidós. Barcelona. Disponible en: <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>. (Fecha de última consulta 10/10/2015).
- Krauss, Rosalind, (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Akal Ediciones. Madrid.
- Lebel, Jean-Jacques. (2004), *El happening*. MARTEL, Richard (ed.), Arte Acción 1, Valencia.
- Lewitt, Sol. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. Artforum. New York.
- Lippard, R. L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Ediciones Akal, S.A. Madrid.
- Lipovetsky, Gilles. (1992). *La era del vacío*. Anagrama. 5ª edición. Barcelona.
- Lipovetsky, Gilles. (1991). *El imperio de lo efímero*. Anagrama. 22 edición. Barcelona.
- López Munuera, Ivan. (2009). *Los encuentros de Pamplona. De John Cage a Franco*. Revista Arte y Parte, nº83. Santander
- Maingois, Michel. (1971). *L'art Vivant*. Tabakalera Donostia. núm. 16. San Sebastian.
- Marín Sánchez, Eduardo Jesús. (2013) *La Poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. Tesis Doctoral. Universidad Miguel Hernandez. Elche. Facultad de Bellas Artes Disponible en: http://dspace.umh.es/bitstream/11000/1490/1/Tesis_Bartolome%20Ferrando.pdf
- Marchán, S. (1983). *Después del naufragio*. Fuera de Formato. Centro Cultural de la Villa. Madrid.
- Marzo, Jorge Luís, (1996). *La performance en los 80, entre la mirra, el incienso y las fallas y algunas reacciones*. VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.). Sin número. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península. Barcelona.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1966). *Lo visible y lo invisible*. Trad. de J. Escudé. Seix Barral. Barcelona.
- Muñoz Terrón, J.M. (2007). *El cuerpo, eje fundamental de una filosofía crítica y hermenéutica de la cultura de la era digital*. Thémata. Revista de filosofía. Núm. 39. Madrid.
- Navarro, L. (1999), *Internacional Situacionista. La realización del arte*. Literatura Gris. Vol, I. Madrid.
- Naverán, Isabel de. (2006), *Colgado en plena pausa*. SÁNCHEZ, José Antonio (ed.). Artes de la escena y de la acción en España. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. Cuenca.
- Noé, Luis Felipe. (1987). *Alberto Greco*. Reeditado en el catálogo Greco/Santantonin. Fundación San Telmo. Buenos Aires.

- Olivares, Rosa. (2011). *La artista como obra de arte*. En cuatro movimientos. ARTIUM y AC/E. Vitoria.
- Ortega y Gasset, José. (1922). *Para un museo romántico* (conferencia). El sentimiento estético de la vida (Antología de textos). Molinuevo. José Luis (ed.). Tecnos. Madrid.
- Parreño, Jose M^a. (1996). *Historia o historieta del arte de acción en Madrid*. VALLAURE. Jaime y POL, Marta (ed.). *Sin número*. Círculo de Bellas Artes, pp. 21 y 22. Madrid.
- Paz, Octavio. (1998) *Apariencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp. Alianza Forma/Era, Madrid.
- Pelay Orozco, Miguel. (1978). *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.
- Picazo, Gloria. (1993). *Estudios sobre performance*. Centro Andaluz de Teatro. Junta de Andalucía. Sevilla.
- Planos del robo de la escultura de Jorge Oteiza*. (1994). Catálogo Erratas Funcionales, Vitoria: Sala América, Diputación Foral de Álava. Vitoria.
- Pleyner, Marcelin. (1966). *La enseñanza de la pintura*, Barcelona; Amestoy, Santos. (marzo-abril 1966). *Pintar la duración real*, Catálogo de la exposición *Sistiaga. Pintura, dibujos eróticos, films. 1958-1996*, Sala Rekalde. pág. 18. (se cita a Gustavo Gili). Bilbao
- Pluchart, François. (20/12/1974) *Manifiesto del arte corporal*. Exposición de arte corporal. Galería Stadler. Paris.
- Popper, Frank. (1989). *Arte, acción y participación*. Akal. Torrejón de Ardoz.
- Puelles Romero, Luis. (2011). *Mira al que mira, Teoría estética y sujeto espectador*. Ed. Abada. Madrid.
- Puig, Arnau. (2002). *Joan Casellas, El arte como acción en: Bones accions*. CASELLAS, Joan (ed.). Aire. Barcelona.
- Ricoeur, Paul. (1988). *El discurso de la acción*. CATEDRA, Madrid.
- San Martín, Fco. Javier. (1999). *Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer*. REv. Lápiz nº156. Madrid.
- San Martín, Fco. Javier. (1999). *Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer*. Rev. Lápiz. Nº159. Madrid.
- San Martín, Fco. Javier. (2009). *Fase final de un desencuentro*. Catálogo Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- Sánchez, José Antonio. (2014). *Dramaturgias de la imagen*. Ed. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca.
- Sánchez, José Antonio. (2006). *Génesis y concepto de la creación escénica contemporánea en España*. SÁNCHEZ, José Antonio (ed.). Artes de la escena y de la acción en España. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. Cuenca.

Sánchez-Argilés, Mónica. (2010). *De la instalación, la acción y el objeto in between*. Efímera n.º 1. Madrid.

Sarmiento, José Antonio, (1990) *La otra escritura. La poesía experimental española, 1960-1973*, Universidad de Castilla La Mancha. Cuenca.

Sarriugarte Gómez, Iñigo. (2008). *Rebelde con causa*. La obra artística de José Ramón Morquillas en los años 80 y 90. Universidad del País Vasco. Revista Bidebarrieta. Bilbao. Disponible en: http://bidebarrieta.com/includes/pdf/Sarriugarte_20141201214044.pdf

Sender, Ramón J. (1964). *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre: Antiepopéya*. Las Américas Publishing. Nueva York; Amezaga, Elías, *Yo demonio*. Ediciones Vascas. San Sebastián.

Sistiaga, J.I. (2007). *Sistiaga el trazo vibrante*. Han Madrid. Conserjería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

Sontang, Susan. (1984). *Los happenings: una yuxtaposición radical*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.

Torres, F. (10 diciembre de 2008). 3er seminario de diálogos con el arte, estéticas críticas. La voz en la mirada. Arte, Política y (po)ética (Palabras en la grabación, Francesc Torres conversa con Antonio Monegal. Director: David Pérez). Valencia, Edita: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

Torres, Salva. (2015). *Eduardo Torres en la jaula del arte*. MAKMA. Revista de artes visuales y cultura contemporánea. Valencia. Disponible en: <http://www.makma.net/eduardo-hurtado-en-la-jaula-del-arte/>

Valcárcel Medina, Isidoro, (2010). Entrevista. Efímera, nº 1. Madrid.

Vilar, Nelo. (2010). *Arte de acción autogestionario: ni objeto artístico ni espectáculo estético*. Efímera, nº 1. Madrid.

Vilar, Nelo. (2000). *Arte paralelo Español en los años 90*. Publicado en la Revista INTER (Quebec, Canada), Dossier sobre Arte Paralelo Español.

Vilar, Nelo, (2004), *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*, Valencia, Universidad Politécnica. Valencia.

Walser, Robert. (1996). *El paseo*. Ed. Siruela. Madrid. Disponible en: <http://www.latertuliadelagranja.com/sites/default/files/Walser,%20Robert%20-%20El%20paseo.pdf>

Weber, Max, (1996), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.

Páginas web y links consultados:

Acción Mad. Disponible en: <http://www.accionmad.org/>

Acconci, Vito. (2005). *En torno a la acción en Fin del arte*. Teorías. Conceptos. Testimonios, Disponible en: <http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vitoacconci.html>

Alonso Domenech, Sara. (Fecha última consulta 4/8/15). *Los fundadores*, Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores-tit.htm>.

Alonso, Rodrigo. *En torno a la acción*. Arte Contemporáneo. Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/accion.php

Alonso, Rodrigo. (1979). *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*. Centro Argentino de Investigadores de Artes. Buenos Aires. Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php

Azcona, Abel. Web Abel Azcona. Disponible en: <http://www.abel-azcona.com/>

Azcona, Abel. (5/6/2013). *Bogota International Art Festival, a través de Abel Azcona*. Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/BogotaInternationalPerformanceArtFestival/posts/554891524567606>.

Casellas, Joan. *Documentación y difusión del arte de acción desde el Archivo Aire*. Barcelona. Disponible en: <http://www.accionmad.org/textos/texto16.pdf>.

Collado, Gloria. (2007). *Las cosas*. Performancelogía, pág. 38. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/las-cosas-gloria-collado.html>.

Correa, Nieves. (2004). *Performances de cámara*. Madrid. Disponible en: <http://www.nievescorrea.org/>

Correa, Nieves. (2007). *Un fragmento de vida*. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/unfragmento-de-vida-nieves-correa.html>.

Del Re, Alexander. (2006). *Confronta tu Icono*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/confronta-tu-icno-alexander-del-re.html>, 2015-04-11.

Dopico, Juan. (2007). *Biografía Ramón Churruca*. Hamaca online. Disponible en: <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=209>

Dueñas Villamiel. (2011-2012). *Jorge. El cuerpo máquina. Cíborgs en el arte contemporáneo*. Tesina. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: http://www.academia.edu/8153997/El_cuerpo_m%C3%A1quina._C%C3%ADborgs_en_el_arte_contempor%C3%A1neo

Eduardo Hurtado. (2015). Espai Tactel. Disponible en: <http://espaitactel.com/artists/eduardo-hurtado/> (fecha última visita 06/10/2015).

Eduardo Hurtado. (2014). Josedelafuente gallery. Disponible en: <http://josedelafuente.gallery/portfolio/eduardo-hurtado/> (fecha última visita 06/10/2015).

Elena Aitzkoa. (17/02/15). ArteInformado. Disponible en: <http://www.arteinformado.com/guia/f/elena-aitzkoa-5909> (fecha última consulta 15/10/2015)

Ferrando, Bartolomé. (2010). Disponible en: <http://contenedoresfestival.es/otros-proyectos/textos/sobre-la-performance-bartolom%C3%A9-ferrando/>.

- Ferrando, Bartolomé. (2006). *El arte de acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html>.
- Ferrando, Bartolomé. (2007). *La performance como lenguaje*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-comolenguaje-bartolom.html>.
- Ferrando, Bartolomé. (2007) *La Performance. Su creación. Elementos*. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>.
- Ferrando, Bartolomé. (2007). *Sobre la ética en el arte de acción*. Performancelogía. (2009a). Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/11/sobre-la-tica-en-el-arte-de-accin.html>.
- Ferrer., Esther. Disponible en: <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/installc.html>; <http://old.arteleku.net>.
- Ferrer, Esther. (1997). *Fluxus & Zaj*. Estudios sobre performance, loc. cit. págs. 42-43.
- Ferrer, Esther. (2007). *Utopía y performance*. Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html>.
- Glusberg, Jorge. (1986. *La realidad del beso*. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/la-realidad-del-deseo-jorge-glusberg.html>
- Goldberg, RoseLee. (2004). *Performance Anxiety*. Artforum. Disponible en: <https://www.questia.com/magazine/1G1-116144959/performance-anxiety-roselee-goldberg-on-historicizing>
- González, Leonardo. (2007). *Las implicancias de la psicología en el arte de la performance*. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html>
- Grossi, Fausto. (2006). *I Am a Clown de Fausto Grossi*. Corporación Semiotica galega. Disponible en: <http://cosega.blogspot.com.es/2006/08/i-am-clown-de-fausto-grossi.html>
- Hurtado, Eduardo. (4/7/2013). *Objetos sólidos*. Disponible en: <http://eduardohurtado.com/accion>
- Ramón Churruga. *Un artista conceptual que no bebe*. (2014). Intramurs. Disponible en: <http://intramurs.org/2014/es/artistas/ramon-churruga-4/>
- Investigació realitzada entre performers i estudiosos, *amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*. (Pendent d'edició). Presencia, Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/eventos/EVENTOS/ebent/presencia.htm>
- Iñaki Larrimbe. *Obra*. (2010). Catálogo Artium. DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/artistas/inaki-larrimbe/obra>
- Eduardo Hurtado. (2014). Josedelafuente gallery. Disponible en: <http://josedelafuente.gallery/portfolio/eduardo-hurtado/>
- Klein, Ives, et al. (Fecha de la última consulta 2015). *Del accionismo en la pintura a la acción con el cuerpo. Los accionistas vieneses*. Disponible en:

<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroOrigenes.htm>.

Krauss, Rosalind. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Editorial Paidós. Barcelona. Disponible en: <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

Ledo, Agar. *Sobre la performance y el arte participativo en la institución*. Algunos ejemplos en el marco. Disponible en: http://chamalle.webs.uvigo.es/documentos/5_ANL_Conferencia_Agar_ESP.doc.pdf.

Lomas, Alberto. (28/09/2015). *Alteraciones en Praxis*. Web Universal Magazine. 28/09/2015. Disponible en: <http://universalartmagazine.com/alberto-lomas-alteraciones-en-praxis/>

Longarela, Carlos. (9/5/15). *Inazio Escudero en Praxis: 2 meses de trabajo y contacto con el público*. DNG Photo Magazine. Disponible en: <http://www.fotodng.com/inazio-escudero-en-praxis-dos-meses-de-trabajo-y-contacto-con-el-publico-5303.html>

López, Maider. <http://www.maiderlopez.com/>

López, Pancho. (2007). *La performance ¿con qué se come?*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-con-qu-se-come-pancho.html>

López Seco, Maria. Blogspot, Disponible en: <http://mariaseco1111.blogspot.com.es/>

Marrodan, Imanol. (15/11/12). *Imanol Marrodán a través de su acción "Compromiso" solicita la retirada de su obra de una exposición en el museo Artium como protesta a la falta de apoyo al emergente y a sus creadores*. Exit mail. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=2210> (fecha última consulta 31/10/2015).

Martinez Artola, Alberto. (Fecha de la última consulta 9/9/15). *José Ramón Morquillas*. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/120131>.

Medeiros, M. B. (2003). *Arte de la performance en telepresencia y cuerpos informáticos*. Disponible en: <http://www.corpos.org/papers/2003%20para%20espanha%20esp.html>.

MEM. (11/2007). <http://www.musicaexmachina.com/pdf/sonic.pdf>

Montaño, Ramone. (10/2009). *Arte performance*. Disponible en: <http://www.oocities.org/festivaldeartealternativo/Performance.html>.

Nava, Iris. (2006). *Bocetos para definir lo que hoy llamamos performance*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/bocetos-para-definir-lo-que-hoy.html>

Okariz, Itziar. (2004). *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*. Conferencia Seminario Arteleku 8-15 septiembre 2004. Disponible en: <http://www.entretodas.net/2008/03/08/el-cerebro-es-un-musculo-por-itziar-okariz/>.

Oraa Moyua, Blanca. (2008). *Ramón Churruga Negruri en Bilbao*. Blancaoraa.blogspot. Disponible en: <http://blancaoraa.blogspot.com.es/2008/05/ramon-churruga-negruri-en-bilbao.html>.

Otazu, John. Currículo. Disponible en: <http://issuu.com/johnotazu/docs/johnotazu>.

Padín, Clemente. (2007). *Arte contextual y la performance*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html>. (fecha de última consulta 07/08/2015).

Padín, C. (2007-2008). *Hacia un lenguaje de la acción*, Performancelgía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/hacia-un-lenguaje-de-la-accin-clemente.html>. (Capítulo V del libro *De la Représentation a l'Action* (1973) de Clemente Padín)

Padín, Clemente. (2006). *La performance desde la perspectiva latinoamericana*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/la-performance-desde-la-perspectiva.html>.

Padín, Clemente. (2015). *Ritual o performance, siempre utopía*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/05/ritual-o-performance-siempre-utopa.html>. 2015-04-11

Pastor, A. (2015-04-11). *Introducción para personas ajenas a la performance*. Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/02/introduccion-para-personas-ajenas-la.html>, (fecha de última consulta 04/08/2015).

Peidro, Miguel Ángel. (Última consulta en 4/7/15). *El arte de acción*. Disponible en: <http://www.mostowa2.net/angelpastor/laaccionart.html>; Disponible en <http://www.geifc.org>.

Pérez, Javier. <http://javierperez.es/>

Prieto, Antonio. (2002). *En torno a los estudios del performance*, teatralidad y más. Disponible en: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>

Prieto, Antonio. (2007). *Escenas Liminales*. Performancelogía. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/escenas-liminales-antonio-prieto.html>.

Prieto, Antonio. (2007). *Los estudios del Performance: una propuesta de simulacro critico*, Performancelogia, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>, 2015-04-11

Quanta, Ramón. (2004). *Ramón Churruga*. Auñamendi Eusko Entziklopedia. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/27277>

Ramón Churruga. *Bilbao Arte*. Disponible en: <http://bilbaoarte.org/?p=6582034>

Rodríguez, María Teresa. (1997). *Entrevista de María Teresa Rodríguez Súnico a Esther Ferrer*. París. http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/493/Original_W_TESIS_351.pdf (fecha última consulta 05/11/2015).

Rodríguez Mortellaro, Itzel. (2007). *Arte de acción*, Performancelogía, Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/arte-de-accin-itzel-rodriguez-mortellaro.html>.

Rodríguez Súnico, María Teresa. (1997). *Entrevista de María Teresa Rodríguez Súnico a Esther Ferrer*. París. Disponible en: http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/493/Original_W_TESIS_351.pdf

Rueda Pardo, Sonia. (2014). *Ramón Churruga*. Bilbao Arte. Disponible en: <http://bilbaoarte.org/?p=6582034> (fecha de última consulta 14/09/2015).

Sáinz Morquillas, José Ramón. (13/01/2012). *Entrevista a José Ramón Sáinz de Morquillas*. Web Irola Irratía. Disponible en: <http://www.sindominio.net/irola/spip.php?article1802>.

Saltoko Euskaldunen. (23/7/2010). *Itziar Okariz*. Artistas Vascos. Saltoarteko. Blogspot. . Disponible en: <http://saltoarteko.blogspot.com.es/2010/07/itziar-okariz.html>.

Seco López, Maria. (21/09/15). *Women in Black Acción*. Disponible en: <http://womeninblackaccion.blogspot.com.es/> (fecha última consulta 29/10/2015)

Seco López, Maria. Blogspot. Disponible en: <http://mariaseco1111.blogspot.com.es/> (fecha última consulta 29/10/2015).

Taylor, Diana, et. Al. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de cultura económica. México. Disponible en: http://www.celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf.

Taylor, Diane. (1995). *Hacia una definición de la performance*, Disponible en: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>.

Vilar, Nelo, (2003), *Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo de Acción en el estado español en los años 90*, Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad, GOMEZ HERNÁNDEZ, J. A. y SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Disponible en: <https://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/poliCultural/09nelovilar.pdf>

Walser, Robert. (1917). *El paseo*. Siruela. Madrid. Disponible en: <http://www.latertuliadelgranja.com/sites/default/files/Walser,%20Robert%20-%20El%20paseo.pdf>

Yuste, Juan. (2014). Disponible en: <http://www.juanyuste.com/>

Yuste, Juan. (12/2/15). *Cuerpo de consumo. El nacimiento de un muerto*. Pagina web Juan Yuste. Disponible en: <http://www.juanyuste.com/Performance-Art-Works/Cuerpo-de-consumo-El-nacimiento-de-un-muerto> (fecha última consulta 30/10/2015)

Wikipedia, Disponible en: <https://es.wikipedia.org/>

Prensa analógica y online:

Agencias. (8/1/2015). *Al menos doce muertos en un tiroteo en la sede de Charlie Hebdo, el semanario francés que publicó las caricaturas de Mahoma*. El Mundo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/internacional/2015/01/07/54ad132422601d72428b4577.html>.

Aguiriano, Maya. (mayo/junio 1994). *Esther Ferrer*. Revista ZEHAR - Arteleku, San Sebastián, pág. 3.

Artforum, Sol Lewitt. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*, New York.

Belategui, Oskar. (2014). *Simago me evoca más cosas que Walt Disney*. El correo.com. 22/10/2014.

EFE. (1/5/15). *Abel Azcona 'entierra' a un centenar de familiares de fusilados*. Noticias de Navarra. Disponible en: <http://www.noticiasdenavarra.com/2015/05/01/ocio-y->

cultura/cultura/abel-azcona-entierra-simbolicamente-a-familiares-de-fusilados-en-performance (última fecha consulta 16/09/2015).

EFE. (22/05/2015). *Gure Artea reconoce la labor de Juan Luis Moraza e Inazio Escudero*. El Mundo. Cultura. Disponible en: <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2014/05/22/537dec4d268e3e453d8b457c.html>

EFE. (14 de febrero de 2014). *La pionera española Esther Ferrer en el centro del huracán artístico de París*. El País. Disponible en: http://economia.elpais.com/economia/2014/02/14/agencias/1392414742_831909.html.

Eguia, Segio. (2014). *Ramón Churruga: "La máscara no me oculta"*. El correo.com. 22/10/2014 <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080508/cultura/mascara-oculta-20080508.html>

Ferrer, Esther. (26/1-25/2/95). *Comunicado de prensa. La serie de las series*, con motivo de la exposición en la galería J & J Donguy, Francia.(en francés en el original).

Fabregat i Comerma, Marta.(26/5/2006). *La performance como modo de acción*, Entrevista Publicada en la Revista Action Art - Magazine sobre la Acción. Número 01. Disponible en: <http://www.nievescorrea.org/entrevista.htm>

Herrero, Roberto. (2014). *El surrealismo del grupo CLOC tomo al asalto San Sebastián hace treinta años*. Diario vasco. Cultura. 22/10/2014. Disponible en: <http://www.diariovasco.com/20080504/cultura/surrealismo-grupo-cloc-tomo-20080504.html>.

Intxausti, A. et al., *El Prado pinta un pasodoble*, El País el 05/12/2007

Lafont, I. (2008). *Toda una performance de premio*. El País. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Toda/performance/premio/elpepicul/20081122elpepicul_2/Tes .

Martínez, Lara. (2007). *Paca Antúnez (Creadora): El chamanismo me ayudó a recuperarme a mí misma*, ABC de Sevilla. Disponible en: [http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-06-11-2007/sevilla/Cultura/pakaantunez-\(creadora\)el-chamanismo-me-ayudo-a-recuperarme-a-mi-misma_1641295839025.html](http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-06-11-2007/sevilla/Cultura/pakaantunez-(creadora)el-chamanismo-me-ayudo-a-recuperarme-a-mi-misma_1641295839025.html).

Miranda, Beatriz. (11/7/2015). *María Forqué: 'Soy una exploradora de la mujer'*. El Mundo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/loc/2015/07/11/55a0111f46163f062f8b45a6.html>

Óscar Cornago Bernal, *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso*, Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico". Año 19, número 38, noviembre de 2004.

Performance del artista Inazio Escudero. (2/12/15). Agenda. El correo.com. Disponible en: <http://agenda.elcorreo.com/evento/inazio-escudero-474433.html>

Portada principal sobre Paris Hilton. (10 de octubre de 2008). El País. Disponible en: www.elpais.com.

Rodríguez Marcos, J. (2008). *El estudio plegable de Isidoro Valcárcel Medina*. El País. 19/04/08. Disponible en: <http://www.herramientasdelarte.org/2008/04/19/el-estudio-plegable-de-isidoro-valcarcel-medina/#more-51>.

Seisdedos, Iker. Zaj, (2014). *Un sonoro grito artístico en plena dictadura*. Cultura. El País. Gran Canaria. 28/12/2014, Disponible en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/27/actualidad/1419695470_452225.html.

Suturak. *Cerca de lo próximo*. (8/01/2015). Basconia cultura. Disponible en:
<http://baskoniacultura.com/2015/01/08/suturak-cerca-de-lo-proximo>

Vasco Press. (2014). *La Audiencia obliga a Morquillas a devolver a Bellas Artes el dinero e una muestra que no se celebró*. El correo.com. Bilbao. 22/10/14. Disponible en:
<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20100625/mas-actualidad/cultura/audiencia-obliga-morquillas-devolver-201006251412.html>

Videografía on line:

Barceló, Miquel, (2008). *Paso doble*: Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=gobHcZ6URWM>

Churruca, Ramón. (2015). *Beca Espacio 2015*. Videos fundación Bilbao Arte Fundazioa.
<https://vimeo.com/122989150>

Churruca, Ramón. (2009) *El festival de Zinebi*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=1PFMtqJQ8pg>

Con visado de calle. (20/10/2009). A la carta (televisión y radio). Disponible en:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/con-visado-de-calle/visado-calle-20-10-09/608823/>

Hinojosa, Lola. (2001-2002). *Irrintzi*. Repetición 91, 92, 93, 94, 95,96. Itziar Okariz.
Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/irrintzi-repetition-90-91-92-93-94-95-96>.(fecha última consulta 02/11/2015)

Hontoria, Javier. (2013). *Eduardo Hurtado, La roca como centro de todo*. Disponible en:
http://www.elcultural.com/videos/video/1015/ARTE/Eduardo_Hurtado_la_roca_como_centro_de_todo

Lomas, Alberto. (2014) *Aurrez aurre*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=rZHvMb1bSa4>

López, Maider. (2010). *Eclats de Madeir LOPEZ. Centre Pompidou-Metz*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=D6l3tpeq48E>

Pallier, Maria. (2010). *Itziar Okariz*. Metropolis Disponible en:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/> (fecha última consulta 02/11/2015)

Performans Bilbao. (2011). Disponible en: <https://vimeo.com/35714657>

Rueda Prado, Sonia. (2014). *Ramón Churruca. Beca Espacio 2015*. Videos fundación Bilbao Arte Fundazioa. Disponible en: <https://vimeo.com/122989150> (fecha de última consulta 14/09/2015)

Sádaba, Estíbaliz. Metropolis. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioareaccion/687454/>

Silva, Beatriz. (2015). *Encuentros en la red Arte*. <https://vimeo.com/17852035>

Diccionarios:

Turner, Jane. (2013). *The Grove Dictionary of Art*. Oxford University Press. Inglaterra.

Aguilera Cerni, Vicente. (1986). *Diccionario del Arte Moderno*. Consorci D'Editors Valencians. Valencia