

In- Presen table 2007–2012

— All pieces sold 2007–2012



110 preguntas de Fernando Quesada, María Jerez, Maral Kekejian
y Emilio Tomé a Juan Domínguez

P. 17

Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández

¿Por qué haces lo que haces?

P. 18

Mette Edvardsen / Bojana Cvejić

Bruselas, 26 de junio de 2014

P. 33

TIME OUT (Tiempo muerto)

Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

P. 51

We are Young and Wild and Free...

A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

P. 67

Hablar de ello no basta

Por Alejandra Pombo y Mårten Spångberg

P. 97

Una cita de Antonia Baehr con Gary Stevens

P. 133

La escena no es mala, más bien está llena

Una conversación entre Goran Sergej Pristaš y Victoria Pérez Royo

P. 157

Cuqui Jerez juega a *What's My Line?* con un artista desconocido

P. 181

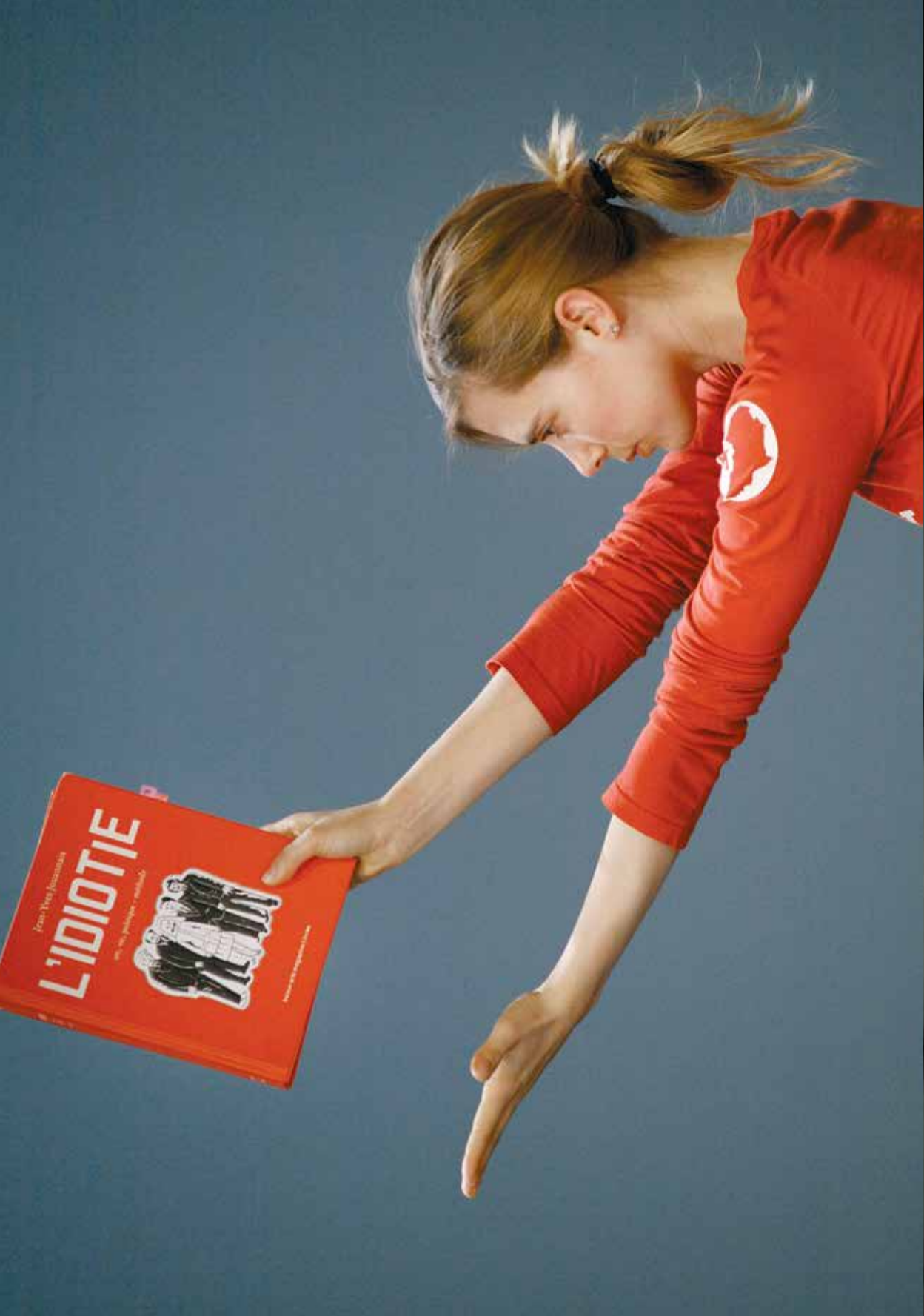
Créditos y agradecimientos

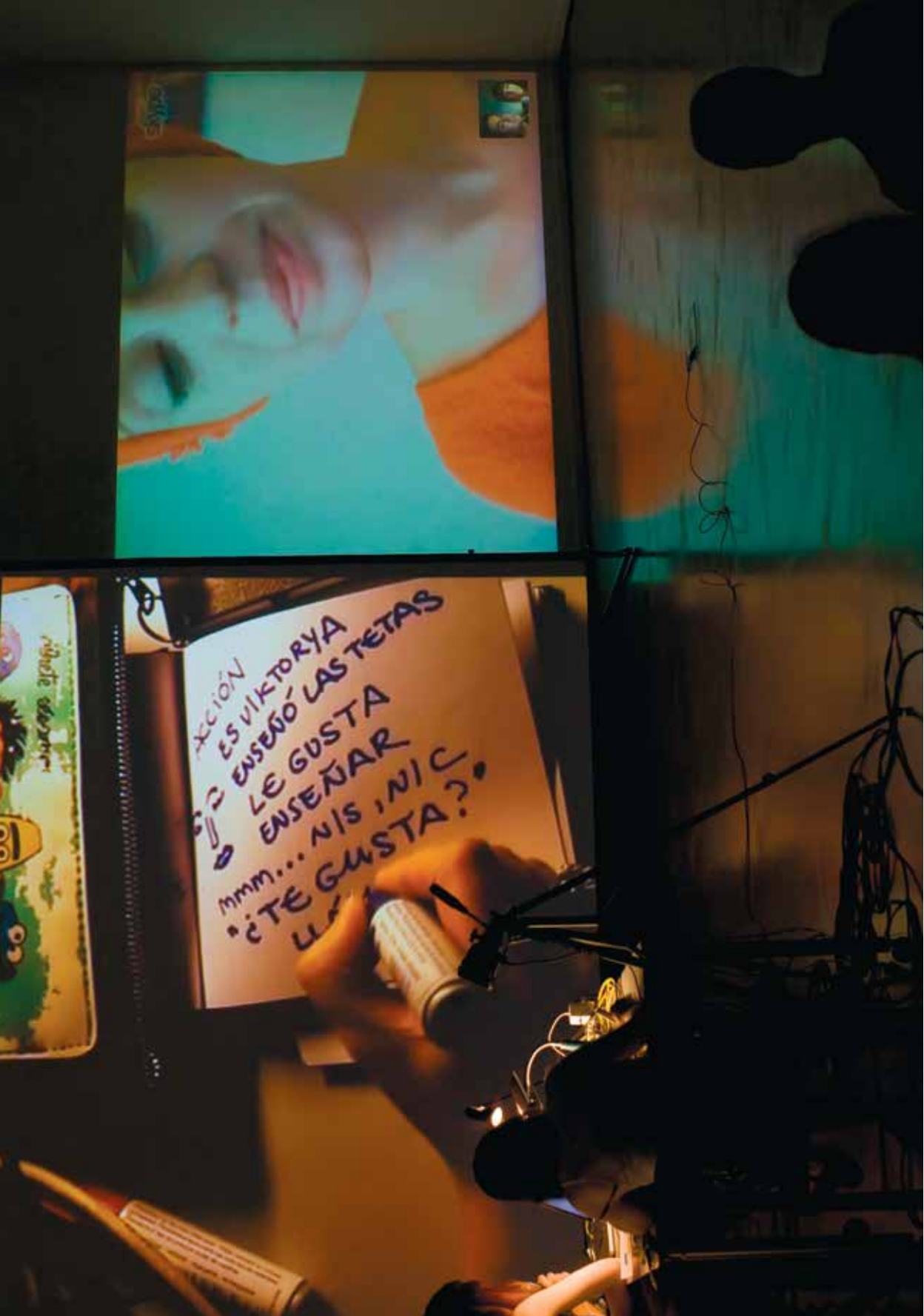
P. 208–209

















Nam quantur? Ti officti aspero eum que natempo repelluptat am, tem. Accae maio con nusdant lis ni re dolles expla qui blabo. Apitatur sed esti con nim verrum untorum consentore invento tatempos dolum volorectusam volorum que rest rernaturi ipsumque ea doluptas sus cus int elestiam am fuga. Dae nonet et illaces sint ipit labo. Nequibusdae. Ullant quam quate sit, quam, sam eatur, apelitiseum autet el mos nimodis parchilitam niaepero te porporporis modit aut es nonetus alis aut pos ipsus.

Me pori rendellab ius consequi iandit estotat asperferum quiatus, conse assum qui unt laut experia nonsequi qui reperis dolorum repella vit, elignimagnis illoris si blabor sequi utecae. Edis rem apid quo ex esectot adicit qui audita doluptatiusa sima inulpa cuptas eiuntunt, consequam repudis volorro volorro enessim usamus etum, quam id quid quid minctatendi cus as explabor archillabo. Nam iureperum in providi gnimus auditin cipsum, eum quissunt el ipit aut quid quodition et voluptatenis et as sum liciusa arum atinull iciandant haribus endi omnis exces anto mo quant endel il estotatur aut ut evellabo. Nes aceaque odipien destota turerum volore pellat quodit rest, totatiasi conemporum volorum est, cus sit et qui cuptae volor moluptur? Qui consequam doluptates ex eossequ iasel ius apisciist aribusame comni con raernatist lis reius adi ressi ipsantora dolore aut ut odia nihillibusti doluptat lam sit laccessunt qui as expe nost por as nobitiatios quo et vel ma duntium quiatias ipsunt.

Lucía Casani Frail

Directora de La Casa Encendida

Introducción

In-Presentable 2008–2012

En junio de 2012 tenía lugar la última edición del festival In-Presentable. Diez años de proyecto llenos de ilusiones, compromisos, esfuerzos y satisfacciones. El proyecto tuvo un final tan coherente como excesivo. 100 artistas invitados (en representación de muchos otros que no estuvieron) se auto-organizaron y desarrollaron el programa interno y público de cada día. La improvisación y la espontaneidad fueron factores fundamentales que no habían tenido tanto espacio hasta entonces, y que hicieron de este cierre su edición más caleidoscópica. La intensidad con la que se vivió este final no se limitó a la parte organizativa, sino que trascendió al ámbito de lo cotidiano y afectó a los tiempos, los espacios y los modos de encuentro, que se extendieron por diversos puntos del barrio de Lavapiés que rodea La Casa Encendida.

Los *entres* del trabajo, como los desayunos, comidas, cenas y copas, los descansos en las escaleras, en las cafeterías, en solares, en parques, los encuentros fortuitos y los premeditados dieron a esos diez últimos días del proyecto un dinamismo cuyos ecos todavía nos alimentan y cuyos efectos han dado razones para generar este libro.

Después del primer volumen, dedicado a los primeros cinco años del Festival, nos urgía un segundo que abarcara los últimos cinco años. La pregunta era cómo afrontar, dos años después de su final, una publicación que no sólo hablase de esa historia reciente sino que también generase una experiencia por sí misma.

Esas conversaciones infinitas y urgentes, que se dieron durante la última edición, nos dieron la pista de la dirección a tomar. Fueron momentos sin forma ni tiempo, sin presión de ningún tipo, con la tranquilidad de saber que estás en un entorno de trabajo, de encuentro y aprendizaje donde das y recibes y solo tú pones los límites.

El equipo de editores se propuso retomar esta idea e invitar a participantes del Festival a hablar y dialogar entre sí, dando lugar a ocho entrevistas que buscan esa tranquilidad en la conversación y esa urgencia en los asuntos que son relevantes actualmente para crear diferentes relaciones con la herramienta que In-Presentable fue y que, con esta edición, pretende seguir siendo.

Todos los creadores invitados y los editores han colaborado en los últimos años con el proyecto y aceptaron generosamente participar en esta publicación. A cada uno de ellos se les ha propuesto reconsiderar el formato “entre-vista”, focalizando en este mirar “entre dos personas” y utilizar las entrevistas como una táctica para producir conversación, diálogo, encuentro, desencuentro, discusión, reflexión, juego, ficción, etc.

El diseño del libro sigue las pautas del primer volumen. Si en la primera edición los contenidos se organizan con formato “diccionario” –contraponiendo imagen con texto–, la segunda ordena el contenido separándolos. Se abre y cierra con imágenes que captan en vivo a muchos, aunque no a todos, de los protagonistas de In-Presentable 2008–2012; mientras que las entrevistas forman el bloque central: en la parte superior las ocho entrevistas de los invitados, en la parte inferior Juan Domínguez, comisario del Festival, es sometido por el resto del equipo editor a un intenso interrogatorio.

El equipo editor:

**Juan Domínguez, Maral Kekejian, María Jerez,
Fernando Quesada y Emilio Tomé.**

110 preguntas de Fernando Quesada, María Jerez, Maral Kekejian y Emilio Tomé a Juan Domínguez

Hola Juan,

Lo primero *feel free* para contestar o no a estas preguntas, para contestar con palabras o con lo que consideres oportuno contestar, imágenes o cualquier otra cosa que veas que activa las cuestiones. También se trata, si te parece, de que te apropiés de las preguntas o de las ideas que contienen, sea para estar de acuerdo o para estar en total desacuerdo, o para dejar ver dudas y cuestiones que ni tú ni yo tenemos por qué tener del todo claras, aunque nos rondan la cabeza.

Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?



2/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

18

Fernando, antes de responder, te diré que la idea que me proponéis de abrazarme a preguntas me apetece mucho. Intento responder a todas durante cuatro días, entre navidad y noche vieja ¿OK?

Fernando Quesada – Pregunta nº 1

Empiezo con esta pregunta. En In-Presentable, tanto los artistas como el público han experimentado desplazamientos y movimientos de todo tipo, que en muchas ocasiones han sido voluntariamente incómodos, una especie de desafío compartido en plan: acompáñame en esto. Voy al grano, en el festival y en los trabajos presentados y en general en los procesos mostrados o producidos en él se ha transitado desde la caja negra a la caja blanca, y de ahí a la calle, y de ahí al domicilio privado, la casa, etc., es decir,

19

¿Por qué haces lo que haces?

Porque no puedo hacer otra cosa. No tengo la sensación de que haya opciones.

Otra cosa es que me guste lo que hago. La vida es un recorrido único en un mapa de miles de recorridos y cuando llego a un cruce pienso: ahora tengo que elegir.

Y elijo.

Pero cuando he elegido me doy cuenta de que mi elección está totalmente condicionada. No había tal elección.

que se han ido desocupando unos territorios y ocupando otros. Cuando se clausura el festival parece que todos los lugares o territorios posibles, tanto para el artista como para el espectador, han sido objeto de desplazamiento. Así que te pregunto por el futuro, por cómo o mejor dicho por dónde crees que a partir de ahora se transitará, cuál será el nuevo recorrido y qué destinos nos esperan. Se me ocurren tres posibilidades, aunque siempre hay muchas más: o bien comenzamos de nuevo, o bien abandonamos algunos de esos territorios para instalarnos sólo en algunos de ellos, o bien incluso los abandonamos todos y buscamos territorios nuevos. Yo te imagino en el tercer lugar, pero dime tú.



¿Por qué haces lo que haces?

Pues a ver, porque lo hago bastante bien.
Esa es la realidad.

Me sale mejor que ninguna otra cosa a estas alturas.

Y si tuviera que intentar ganarme la vida haciendo otra cosa, pues tendría que trabajar muchísimas más horas.



3/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

20



4/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

21



¿Por qué haces lo que haces?

Porque me gusta mucho.

Es el trabajo que yo pueda imaginar en el que más me río.

Me río mogollón trabajando.

Y reírme para mí es fundamental.


Juan Domínguez – Respuesta nº 1

Igual habría que pensar en cómo abandonar todos sin hacerlo realmente. Algo así como sentir la libertad de estar en ellos como pienses que tengas que estar o no estar. Es muy difícil abandonar los territorios existentes y crear otros nuevos o estar entre territorios o no estar en ninguno, estas iniciativas requieren de un esfuerzo muy grande. Creo que los territorios muy definidos nos dan pocas oportunidades de ser diferentes, y a veces hay que negarlos o destruirlos para poder ofrecer una alternativa, incluso a ti mismo. Pero también es verdad que esas iniciativas tan radicales, además de difíciles de llevar a cabo son, con respecto al tiempo, futuristas. No se verá su efecto hasta mucho después de ser creadas, y si necesitas un efecto en el presente es más efectivo utilizar herramientas y entornos populares, cercanos, afectivos.

En esa tensión ando yo siempre, alejándome y acercándome de y a mi tiempo. Un tiempo que además no es tan claro, así que a veces la intuición es mi única luz. De momento me he alejado a ver qué pasa.


FQ – P nº 2

En una de las entrevistas de este libro se dice que “el arte no puede tener aspiraciones modestas”. Alguna vez te he oído defender ideas parecidas con otras palabras menos grandilocuentes. ¿Qué límites te impones e impones a los trabajos artísticos que te interesan a la hora de medir sus aspiraciones?

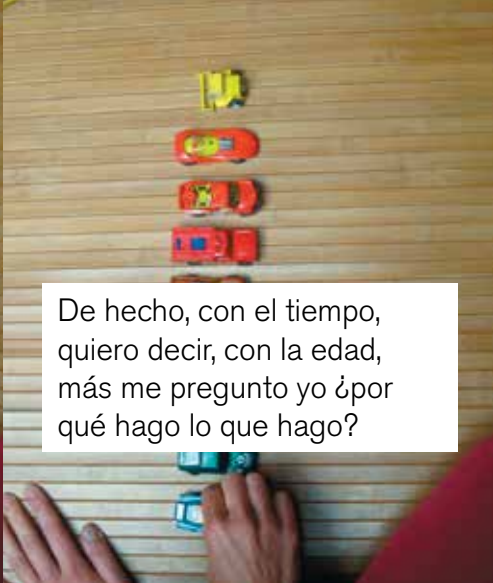


¿Por qué haces lo que haces?


No lo sé. Eso me pregunto yo muchas veces: ¿por qué hago lo que hago?



Incluso se me está llegando a instalar un miedo, casi, de estarme equivocando.



De hecho, con el tiempo, quiero decir, con la edad, más me pregunto yo ¿por qué hago lo que hago?



De que yo no debería hacer lo que hago.



5/15

Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

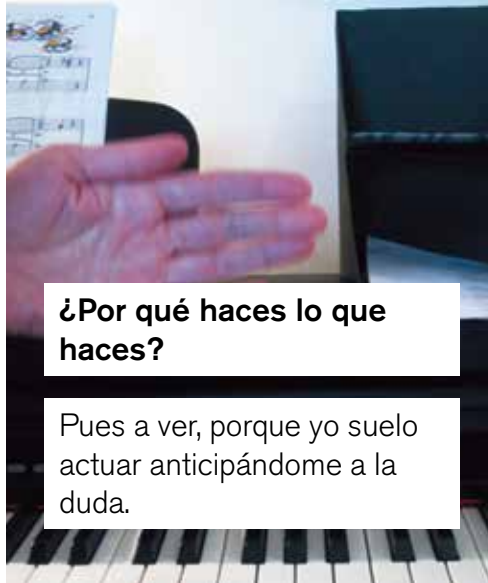
22



6/15

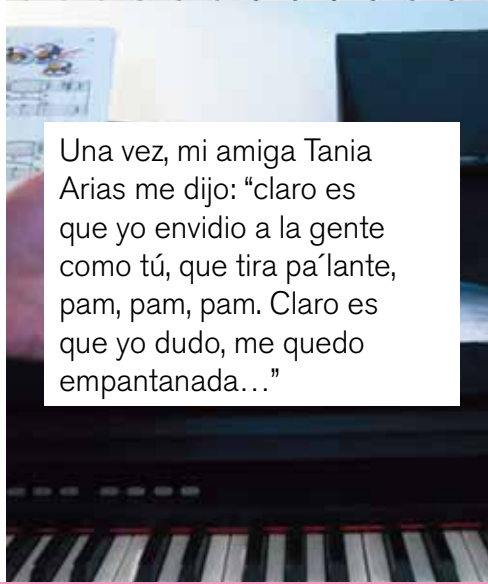
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

23

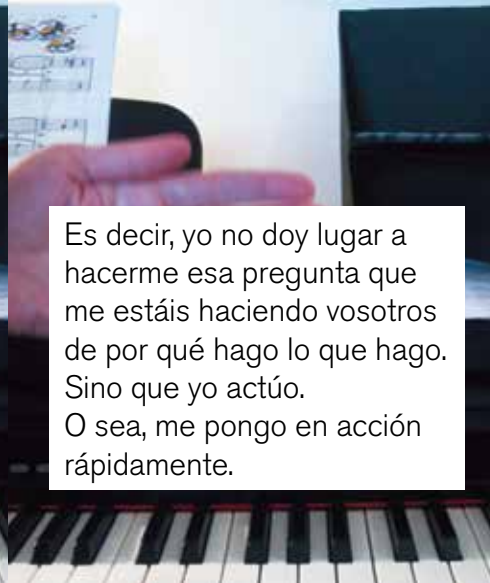


¿Por qué haces lo que haces?

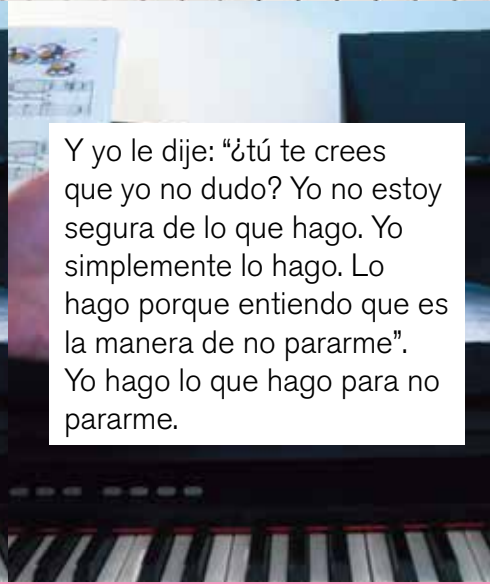
Pues a ver, porque yo suelo actuar anticipándome a la duda.



Una vez, mi amiga Tania Arias me dijo: “claro es que yo envidio a la gente como tú, que tira pa’lante, pam, pam, pam. Claro es que yo dudo, me quedo empantanada...”



Es decir, yo no doy lugar a hacerme esa pregunta que me estáis haciendo vosotros de por qué hago lo que hago. Sino que yo actúo. O sea, me pongo en acción rápidamente.



Y yo le dije: “¿tú te crees que yo no dudo? Yo no estoy segura de lo que hago. Yo simplemente lo hago. Lo hago porque entiendo que es la manera de no pararme”. Yo hago lo que hago para no pararme.

JD – R nº 2

Creo que el arte, a parte de las presiones circunstanciales a las que pueda ser sometido, es un entorno de libertad. Nadie te dice lo que tienes que hacer, eres tú mismo el que pone límites o el que no los pone. Así que no veo por qué limitarte, creo que hay que ser lo más radical que se pueda en tu trabajo y su finalidad. La posible concesión viene cuando piensas en –y te importa– quién va a experimentar el trabajo. Pero esa concesión puede ser también una herramienta que haga llegar el trabajo más lejos. Entender esta relación es algo bastante complejo pero bien entendida no tiene por qué frustrar tus ambiciones. Aunque...

Desde luego los trabajos artísticos que me interesan, que no tienen porqué ser los que más placer me den, son los que me crean verdaderos problemas, los que me crean cortocircuitos emocionales e intelectuales, los que me sorprenden, los que insisten, los que desbordan mis sentidos, los que dejan que mi subjetividad se desarrolle. No suelen ser trabajos sin aspiraciones.

FQ – P nº 3

Esas aspiraciones, ¿se refieren a la capacidad de transformación del trabajo artístico? ¿A qué tipo de transformación, más vinculada al arte mismo o a lo demás?

¿Por qué haces lo que haces?

Porque yo siempre me sentí rara desde pequeña. Siempre fui rara. Siempre fui más alta, más flaca... Entonces, ya que yo me identifiqué con la diferencia, pues creo que cuando fui adolescente quise ser también diferente, quise ser artista, que es como la idea de lo diferente que puede tener un crío: cantar, bailar, no sé, como algo de fantasía.

Quizás es por eso, porque en realidad siempre fui supertímida hasta decir basta. Lo más contrario a exhibicionista. Bastante vergonzosa. Lo del arte no va nada, en realidad, con mi esencia.

Para la gente que no es artista el mundo de los artistas es como fantasía, como diferente.

Pero como yo sabía que iba a ser diferente pues supongo que quise hacer de la diferencia un valor, no un *handicap*.



7/15

Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

24



8/15

Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

25

¿Por qué haces lo que haces?

Pooooor convicción.

Pooooor miedo.

Pooooor amor.

Pooooor egoísmo. Pooooor altruismo. ¿He dicho por duda? Pooooor seducción. Pooooor sinceridad. Pooooor desorientación. Pooooor dinero. Pooooor mis hijos. Pooooor el futuro. Pooooor dios. Pooooor (silencio).

JD – R n° 3

Entiendo y veo tangible la transformación del trabajo artístico, sin embargo me interesa desde hace tiempo la transformación de lo demás, que no es sólo artístico.

Para eso el artista tiene que desprenderse de cierta idea de finalidad, de la idea de lo acabado, la idea del objeto final. La experiencia tiene que ser circular, tiene que volver a ti de una manera u otra. Y ahí no hay control alguno por tu parte. Al volver tiene que darte de lleno. Si vuelve de manera dócil o amansada algo no funciona. Así que hay que proponer complejidad para que te devuelva complejidad. Es importante saber dónde poner la energía para no perderla en el camino. La complejidad puede ser agotadora, por lo

que el cómo se propone es otro espacio tan importante como el del qué se propone. Es en el cómo donde entra la seducción, la sensualidad, la empatía, la provocación, la austeridad, y todo lo que buenamente puedas manejar y jugar para que llegue y vuelva con intensidad.

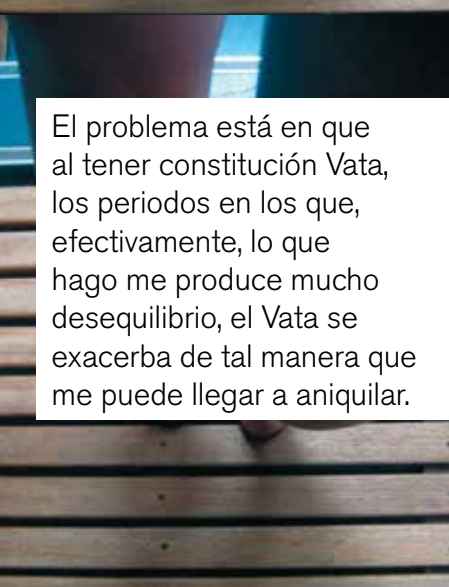
FQ – P n° 4

¿Quiénes son desde tu punto de vista los destinatarios de esa posibilidad de transformación: el artista, el espectador, todos los demás y en qué medida o en qué porcentaje?



¿Por qué haces lo que haces?

Porque me resulta bastante fácil.
Yo soy "Vata".



El problema está en que al tener constitución Vata, los periodos en los que, efectivamente, lo que hago me produce mucho desequilibrio, el Vata se exagera de tal manera que me puede llegar a aniquilar.

En la medicina ayurvédica hay tres constituciones: Vata, Pitta y Kapha. Yo soy Vata. Las personas Vata siempre elegimos profesiones que nos obliguen a entrar, salir, ir, venir. Tener de pronto dinero y luego no tener un duro. Tener dobles y triples vidas. Porque el elemento dominante en Vata es aire, y el aire pide desequilibrio.

Entonces, hago lo que hago por eso, porque soy Vata, es como un tipo de profesión.



9/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

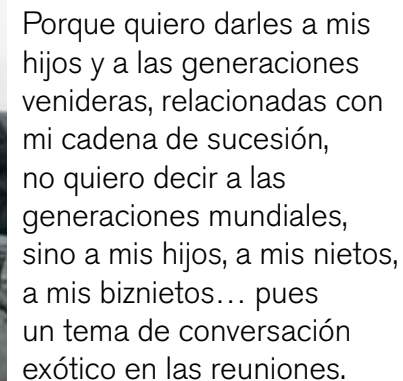
26



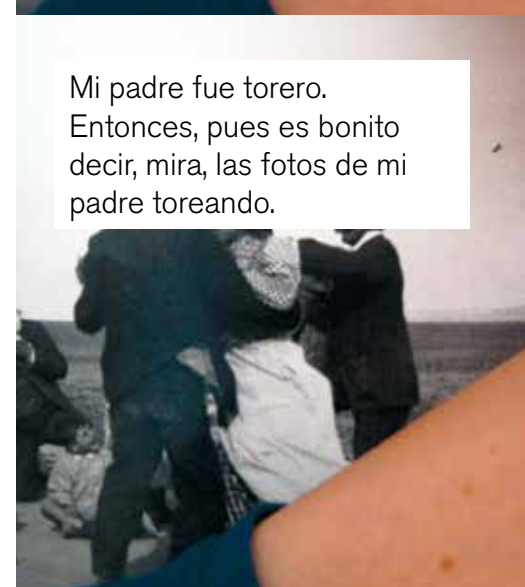
10/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

27


¿Por qué haces lo que haces?



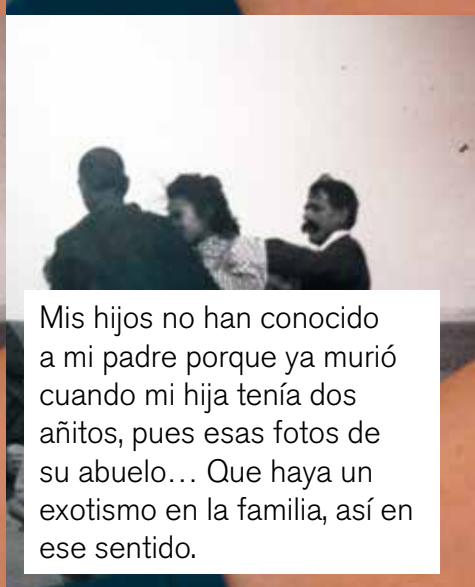
Porque quiero darles a mis hijos y a las generaciones venideras, relacionadas con mi cadena de sucesión, no quiero decir a las generaciones mundiales, sino a mis hijos, a mis nietos, a mis biznietos... pues un tema de conversación exótico en las reuniones.



Mi padre fue torero. Entonces, pues es bonito decir, mira, las fotos de mi padre toreando.



Sí mi madre, sí, la abuela, la que era artista... Y que tengan así como fotos de la abuela...



Mis hijos no han conocido a mi padre porque ya murió cuando mi hija tenía dos añitos, pues esas fotos de su abuelo... Que haya un exotismo en la familia, así en ese sentido.

JD – R nº 4

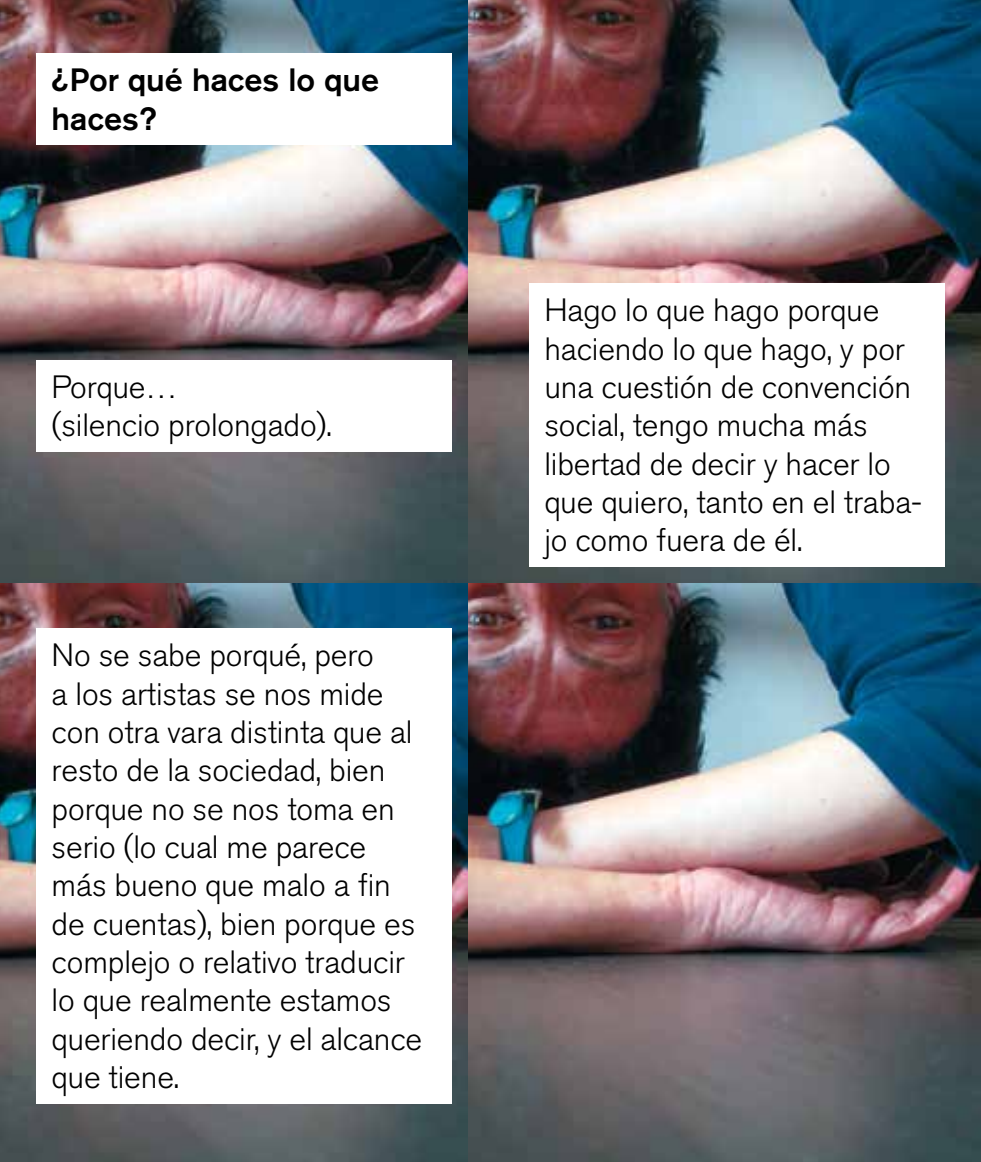
Idealmente todos. Pero ni siquiera entre el grupo de espectadores se va a dar el mismo impacto, por lo que hay que emanciparse de cierta expansión colonizadora y trabajar con lo cercano, con lo asible.

A veces puedes experimentar con escalas absurdas que se escapan a tu comprensión. Picos de intensidad en los que pierdes el control total. Creo que es interesante trabajar en una escala en la que se puede multiplicar y traspasar el entrono artístico. Como un virus que sale de su entorno habitual y genera otro tipo de trastornos. No hay que tener miedo a eso. Yo definiendo mucho el entorno artístico, porque al igual que el artista es radical, el espectador que me interesa también lo es. El espectador viene con su

deseo de experimentar, buscando lo desconocido, atreviéndose a ser vulnerable, siendo algo que no puede ser si no está en este entorno artístico, por lo que este entorno se convierte en único. Pero es interesante ver lo que pasa cuando este entorno se abre y se populariza. Peligroso en cuanto a que se pueda instrumentalizar erróneamente, pero muy interesante poder percibir hasta dónde puede llegar.

FQ – P nº 5

¿Qué vínculos crees que se pueden establecer entre lenguaje y emoción? Más allá de los que establecen las ciencias como por ejemplo la neurociencia; pensemos en un plano más de andar por casa, no estrictamente científico pero tampoco ingenuo o ignorante de la ciencia.



¿Por qué haces lo que haces?

Porque...
(silencio prolongado).

Hago lo que hago porque haciendo lo que hago, y por una cuestión de convención social, tengo mucha más libertad de decir y hacer lo que quiero, tanto en el trabajo como fuera de él.

No se sabe porqué, pero a los artistas se nos mide con otra vara distinta que al resto de la sociedad, bien porque no se nos toma en serio (lo cual me parece más bueno que malo a fin de cuentas), bien porque es complejo o relativo traducir lo que realmente estamos queriendo decir, y el alcance que tiene.



11/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

28



12/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

29



¿Por qué haces lo que haces?

Porque, en escena, parezco mejor de lo que soy. Parezco más... más fantástica, o más no sé qué es...

Es alucinante, es superbonito, que alguien te diga, sintiéndolo y de todo corazón, "eres maravillosa".

Entonces la gente te devuelve una imagen de ti... tan extraordinaria, cuando te ve en la escena...

Es una parte de la realidad. No diría que esto es el porqué hago lo que hago, pero hay una parte de esto.

JD – R nº 5

El dominio del lenguaje es casi sinónimo de libertad. Cuanto más lo domines más puedes transformar y al transformar produces movimiento y agilidad. Dicho de otra manera: emoción.

Para mí el vínculo es directo. Un lenguaje dormido produce una emoción vaga. Un lenguaje pobre produce una emoción delgada, un lenguaje nuevo produce una emoción incontrolada, un lenguaje justo produce una emoción pizpireta, un lenguaje excesivo produce una emoción a la que se le puede cortar la digestión.

Dependiendo de la emoción que quieras producir debes utilizar un lenguaje

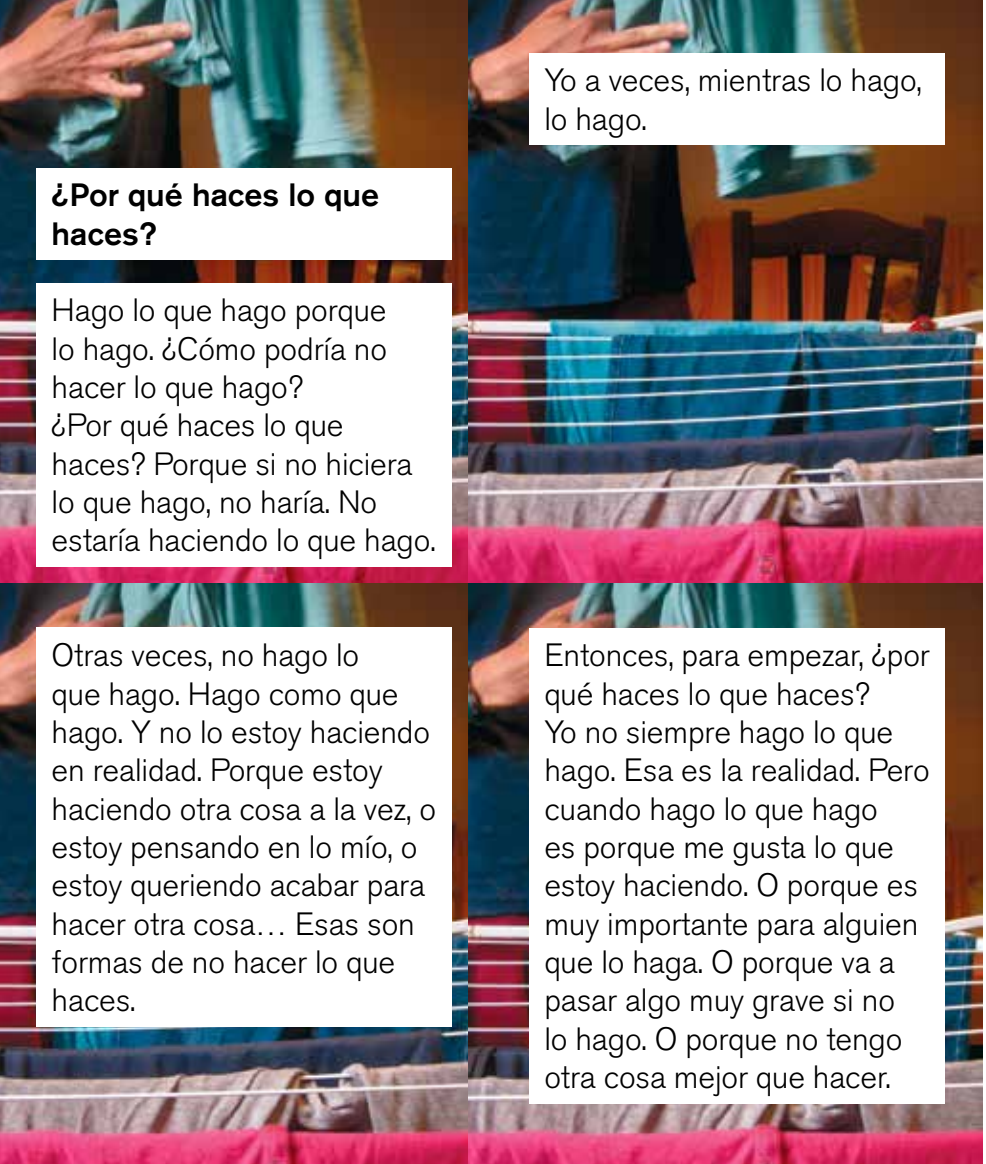
u otro. La emoción está ahí esperando a ser estimulada. Si la emoción no aparece se produce un evento único, uno sin emoción. Igual estamos hablando de un lenguaje académico, concreto y eficaz, científico. No digo que no pueda producir emoción, simplemente que su finalidad no es producirla.

FQ – P nº 6

¿Crees que el artista escénico trabaja fundamentalmente con las emociones del público mediante estrategias o modos de trabajo del lenguaje?

JD – R nº 6

Sí, de manera inevitable. Normalmente tanto el deseo de uno como el del



¿Por qué haces lo que haces?

Hago lo que hago porque lo hago. ¿Cómo podría no hacer lo que hago? ¿Por qué haces lo que haces? Porque si no hiciera lo que hago, no haría. No estaría haciendo lo que hago.

Otras veces, no hago lo que hago. Hago como que hago. Y no lo estoy haciendo en realidad. Porque estoy haciendo otra cosa a la vez, o estoy pensando en lo mío, o estoy queriendo acabar para hacer otra cosa... Esas son formas de no hacer lo que haces.

Yo a veces, mientras lo hago, lo hago.

Entonces, para empezar, ¿por qué haces lo que haces? Yo no siempre hago lo que hago. Esa es la realidad. Pero cuando hago lo que hago es porque me gusta lo que estoy haciendo. O porque es muy importante para alguien que lo haga. O porque va a pasar algo muy grave si no lo hago. O porque no tengo otra cosa mejor que hacer.



13/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

30



14/15
Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?

31



¿Por qué haces lo que haces?

Porque me gusta mucho comer en restaurantes. Es una cosa que me encanta.

Entonces parte de las consecuencias de hacer lo que hago es que, por ejemplo, comes en los aviones. Me encantaba la comida de los aviones cuando la daban. Todo el mundo se quejaba de la porquería de comida en los aviones... a mí me resultaba un momento maravilloso.

Yo idealmente, si tuviera mucho, mucho dinero, creo que comería en restaurantes diversos y variados, no el menú de la esquina, varias veces a la semana. Para mí es una alegría.

Normalmente comes fuera cuando estás por ahí. Comes en restaurantes distintos y eso es un disfrute para mí. El estilo de vida de comer en restaurantes, dormir en hoteles, me divierte bastante. Me gusta.

otro son fuerzas de tal naturaleza que se van a encontrar en un campo emocional de guerra y amor. De celo y de recelo, de audacia y timidez, de pasión y de sosiego. De riesgo y de juicio, de riesgo y prejuicio.

FQ – P nº 7

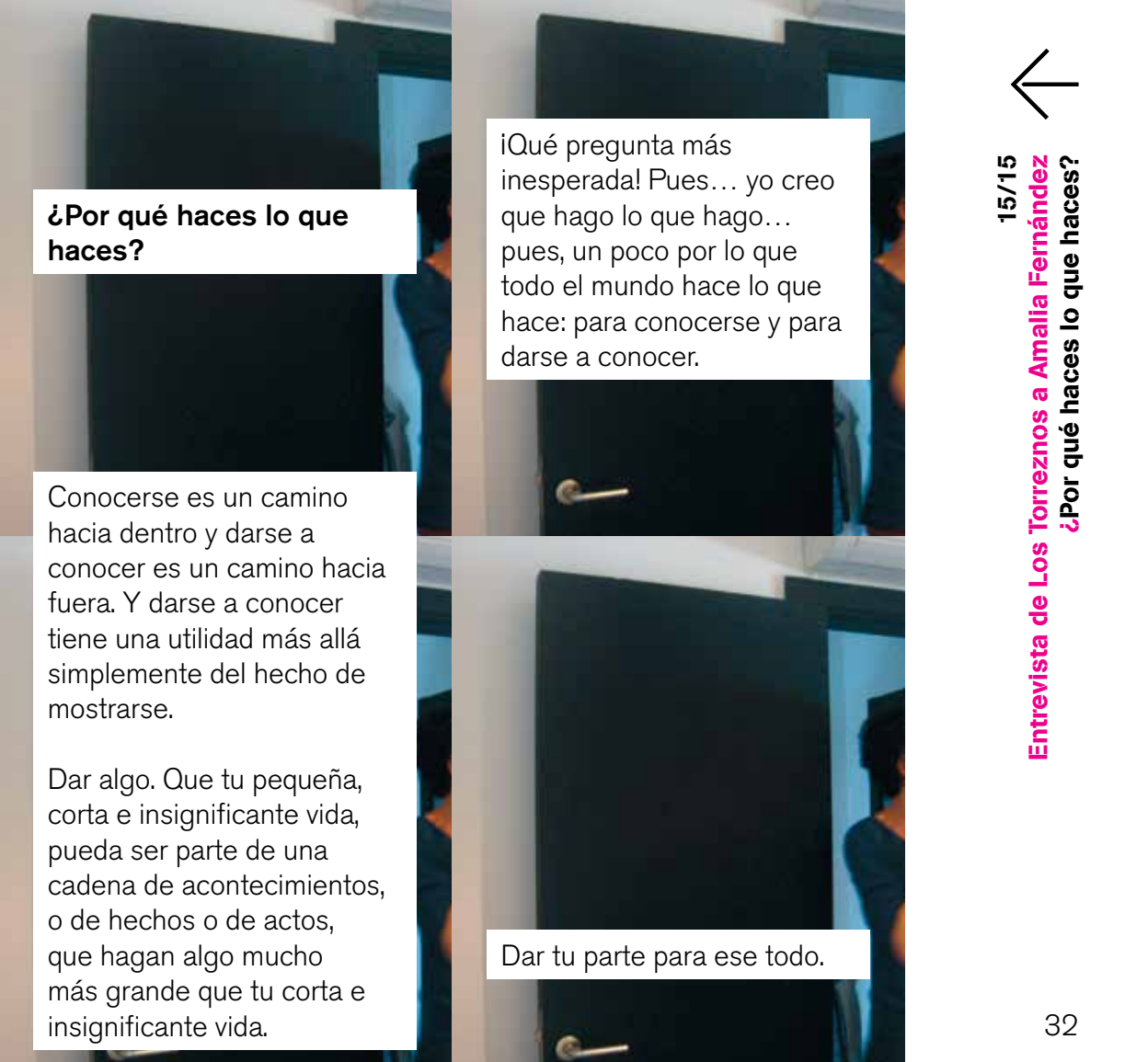
Si te ha interesado la pregunta anterior sigamos un poco más. Si la estrategia del artista es lingüística, y esto no quiere decir que trabaje necesariamente con palabras o signos del lenguaje, sino que emplea técnicas, procedimientos e instrumentos propios del lenguaje, no de, digamos, carpintería, deporte o tecnología, ¿es entonces el artista un emisor?

JD – R nº 7

Lo es, pero en un mundo interconectado, lo cual hace que sea uno de los diferentes emisores. Un mundo lleno de emisores. Lo interesante es qué se transmite y cómo se transmite esa emisión, no tanto quién la transmite. Y a partir de ahí qué relaciones puede generar y qué ocurre con esas relaciones o con esos picos de intensidad o erupciones volcánicas. Me interesa mucho cuando no se sabe quién es el emisor.

FQ – P nº 8

Si lo es, ¿en qué medida se diferencia de, por ejemplo, una página web, que es un emisor de información?, ¿sólo cambia el medio en estos dos casos



¿Por qué haces lo que haces?

¡Qué pregunta más inesperada! Pues... yo creo que hago lo que hago... pues, un poco por lo que todo el mundo hace lo que hace: para conocerse y para darse a conocer.

Conocerse es un camino hacia dentro y darse a conocer es un camino hacia fuera. Y darse a conocer tiene una utilidad más allá simplemente del hecho de mostrarse.

Dar algo. Que tu pequeña, corta e insignificante vida, pueda ser parte de una cadena de acontecimientos, o de hechos o de actos, que hagan algo mucho más grande que tu corta e insignificante vida.

Dar tu parte para ese todo.

15/15

Entrevista de Los Torreznos a Amalia Fernández
¿Por qué haces lo que haces?



32

o cambian otras cosas que dificultan la comparación o la hacen estúpida?

JD – R nº 8

Cambia el medio, cambian las reglas, cambia el tiempo, cambia el compromiso, cambia la responsabilidad, cambia el tipo de comunicación, si es que llega a haberla. La red es un baúl infinito de información, es un útil, una herramienta, una digresión, una ficción, una representación, una actualización, un engaño, un acceso, una máquina del tiempo a la que puedes acceder cuando quieras en un mundo eléctrico de miles de kilómetros de cableado y de ondas.

El medio artístico en vivo es único en su temporalidad, en su momento, es siempre igual y siempre diferente, es efímero y material, es para ti que estás



Mette Edvardsen Fui a la primera edición de In-Presentable, por entonces no se llamaba In-Presentable sino Procesos (Coreográficos), con mi primera pieza, que había creado dentro del contexto de *P5* junto a Juan Domínguez, Eva Meyer-Keller, Cuqui Jerez y Alexandra Bachzetsis. No sé si te he hablado de esto antes; *P5* era una especie de proyecto en el que participábamos los cinco, por aquel entonces todos estábamos trabajando en solos y nos juntábamos para compartir los procesos de trabajo y comentarlos. Era algo auto-organizado y habíamos conseguido un mes juntos en Bélgica, y otro en Berlín, para encontrarnos y mostrarnos los trabajos unos a otros dos o tres veces por semana. Las piezas no se crearon con la idea de presentarse juntas, cada uno tenía diferentes fechas para su estreno, pero surgió esto en Madrid, y aquella fue la única vez que estos cinco trabajos se presentaron juntos en un mismo contexto. Fue a través de Juan; él iba a presentar su pieza en La Casa Encendida y Laura Gutiérrez Tejón, que por entonces llevaba la programación de escénicas allí, le pidió que también propusiese otros trabajos para ampliar un poco el contexto en torno a su propia obra. Así que fue entonces. Luego volví en el 2008 y recuerdo que en aquella ocasión tú también estabas allí.

Bojana Cvejić Fue en 2008, sí. Creo que fui para dar una conferencia y para trabajar con un colectivo de coreógrafos, no un colectivo al uso, que Juan había juntado para hacer algo similar a lo que me cuentas; es decir, para trabajar unos con otros. Se suponía

ahí y ahora, no es para nadie más. Es activo y no definitivo, es móvil, flexible, su forma es variable, es frágil, es vibrante, es visiblemente individual pero también colectivo, no es un espacio de soledad, no es un espacio de todo, no hay publicidad, no puedes rebobinar, te propone atención, sabes que lo que está ocurriendo está ocurriendo. Que son ellos y tú los que estáis generando un resultado. No hay vagancia posible, de otra manera no puede ocurrir. Lo puedo creer porque lo veo, porque lo huelo, porque me lanza un cojín y me rompe las gafas.

que yo tenía que actuar como facilitadora externa de la colaboración: debatir sobre algunas de las cuestiones que quizás en aquel momento eran temas relevantes para el ámbito en torno al que se iban a encontrar. También por mi experiencia al haber trabajado con un colectivo –con el cual aún hoy sigo colaborando–, TkH/Walking Theory de Belgrado; por entonces teníamos un proyecto en torno a la colectividad, que se llamaba *Collect-if*, en el que trabajaba con Emil Hrvatin/Janez Janša y algunos otros performers. Supongo que por eso me invitaron. La tercera razón era, y ahora no recuerdo bien si esto fue en 2008 o en 2010, que tenía que impartir un taller para jóvenes críticos o jóvenes escritores que escribirían sobre In-Presentable. Recuerdo que nos percatamos de que el festival curiosamente no tenía presencia en los medios; ningún periódico estaba interesado en cubrirlo, y en ese aspecto, para un público general, parecía algo bastante marginal. Así que estas fueron las tres cosas que hice allí, creo.

ME A lo largo de los años me he ido dando cuenta de que conocí a mucha gente durante y a través de In-Presentable. En las tres ocasiones en que estuve, en 2003, 2008 y 2012, me quedé una semana o diez días. En 2008 esto también respondía a una necesidad del trabajo que iba a realizar en el festival y que requería que pasara tiempo en el espacio; pero, en general, recuerdo que esto era una elección consciente y un deseo de Juan, que no se trataba sólo de ir, actuar y marcharse, sino que se generaba una especie de situación ahí, en ese lugar.

BC Sí, el festival consistía en crear juntos un contexto e incluso quizás

2/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

34

el tiempo?, ¿que el protagonismo de la situación en general fue ganando importancia con el tiempo frente a los diversos ingredientes que construyen dicha situación?

JD – R nº 9

Es difícil responder a esta pregunta. De alguna manera ocurrió en ciertos momentos y claramente se atentó contra la formalidad conocida. Presentar algo que se anuncia como no obra es una contradicción, pero por otro lado es dar paso a otras posibilidades. Adentrarnos en terrenos desconocidos es una evidencia de fragilidad, pero a la vez de sinceridad y de ir casi a la vez todos juntos explorando lo que es posible y lo que no. Mucha osadía pero también mucho desarrollo desde lo ya conocido. Es verdad que se buscaron siempre

3/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

35

una responsabilidad hacia la situación. Y eso es una característica que diferenciaba este festival de otros. No ibas allí, tal y como has dicho, para hacer un bolo y marcharte, sino que te implicabas con la gente y la programación de diversas maneras. Entonces es cuando surge la cuestión sobre quién es el público. ¿Somos nosotros mismos el público de nuestros trabajos? ¿Cómo de cerrada está esta comunidad? ¿Crece dicha comunidad? Yo creo que crece, pero no exponencialmente. Falla en los números. Es como has dicho, sólo después conoces a la gente que te encontraste allí. Y creo que no debería cuantificarse en números, porque la calidad de las relaciones es diferente.

ME Hay en esto algo de grupo endogámico. Pero al mismo tiempo encuentro interesante que aunque esto podría ser una crítica, la naturaleza experimental en los tipos de trabajos que se invitaban, así como los modos de hacer y el pensamiento que había detrás de la estructura del festival prevalecían. Como dices, sería difícil medir el impacto, pero al mismo tiempo, cobró un cierto peso, incluso a pesar de tener esta forma tan experimental.

BC El carácter experimental reside en el hecho de que los artistas que iban a presentar sus obras durante el festival seguían trabajando a lo largo de este. Tal vez este sea uno de los significados del título In-Presentable: no se trata de una presentación o una exposición de los mejores trabajos. Juan nunca asumió el rol de comisario en este sentido, sino que seleccionaba a los artistas basándose en una relación de intercambio continuo y la curiosidad de unos hacia los trabajos de los otros. Esto es algo que lo diferencia profunda-

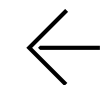
situaciones que nos propusieran confrontación, cuestionamiento, riesgo, provocación. Pero durante muchas ediciones del festival fue muy importante el cómo se proponía. Puse mucho énfasis en cómo articular.

En una situación representacional no controlas la lectura de la representación pero sí la manera en la que la propones. La diferencia con una situación no representacional es que esta última propone que quien la experimenta forme parte activa de la construcción de la situación. Yo he intentado introducir esta idea en diferentes momentos del festival, me parece una herramienta fundamental para que todos estemos involucrados en la responsabilidad del entorno que se está generando. Una especie de ecosistema colectivo.

mente de la relación que se establece en el ámbito escénico entre el programador/presentador y el artista. Una vez aclarado esto, he de decir que siempre acudieron programadores de otros sitios que obviamente venían a *pescar* nuevos trabajos. Creo en los festivales dirigidos por artistas y en otros tipos de organizaciones originadas o dirigidas por artistas, ya que no hay cuentas que rendir a otras autoridades; pero esto también implica un cierto grado de auto-referencialidad y endogamia como consecuencia de esta auto-organización, y esto es lo que habitualmente se le critica. Un festival de este tipo no necesita que se le mida por la cantidad de público. Su impacto es otro, los de fuera vienen a ver cómo funciona.

ME Esto supone también una fortaleza y una libertad. Luego hay que mantenerse en ello y no sentir la tentación de pasar a otro nivel o posición con esto; seguir siendo artista e implicarse desde ese plano. De hecho, es algo más parecido a un proyecto.

BC Es cierto, “proyecto” y todas las palabras que usaría para definirlo de un modo positivo podrían usarse también contra éste, por ejemplo, que era un producto creado por una gran familia. A lo largo de las dos últimas ediciones, en especial la de 2010, se hizo evidente que la familia se estructuraba en torno a la figura carismática de Juan Domínguez, tal vez uno de los coreógrafos más destacados de su generación, pero también un entusiasta de la fiesta. Ese año fue cuando un grupo de artistas del que yo formaba parte, *6Months1Location*, tomó el festival; al igual que antes habíamos tomado el Centre National de la Danse de Montpellier, organizando nosotros todas las actividades: la formación, las residencias, el



4/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

36



5/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

37

festival y los proyectos en los que coreógrafos, performers y una teórica (yo misma) participaban, asumiendo diferentes roles como colaboradores unos de otros. Después de esta experiencia, Juan propuso que el mismo grupo organizase In-Presentable. Pero en lugar de mostrar únicamente nuestras últimas piezas, continuamos trabajando con los formatos experimentales que habíamos desarrollado en Montpellier. Por ejemplo, nuestra estrategia consistía en reservar las horas centrales para los formatos experimentales y programar piezas por la noche, respondiendo así a las exigencias de un festival.

Yo estaba feliz de poder seguir explorando *Running Commentary*, un formato discursivo que se desarrolla a partir de una performance. La noche anterior se grababan las obras que se presentaban y luego las proyectábamos ante el público junto a comentarios en directo audibles a través de tres canales. Los comentarios incluían conversaciones con el coreógrafo o los performers y una voz que hablaba en solitario sobre la obra desde una perspectiva externa particular. El público podía navegar entre estas voces en off. El auditorio de La Casa Encendida, equipado con cabinas de traducción, era ideal para esto. En la edición de aquel año éramos tanta gente y había tantas actividades programadas a lo largo de todo el día que nosotros mismos acabábamos siendo el público los unos de los otros. Algo que la dirección de La Casa Encendida no apreció en absoluto. Pero para mí esto no es un problema, más bien desvela un problema, refleja las condiciones de trabajo: cuando los propios artistas deciden interferir en éstas, está claro, se hacen cargo. Así que: ¿eran todos trabajos de calidad? Creo que esto es menos relevante que la ideo-

FQ – P nº 10

¿Crees que, en caso de haber contestado sí a la pregunta anterior, ese modo procesual se desvinculó, en algún momento o en algunos casos, de esos ingredientes más modestos, que sueltos dejan de tener valor y sólo adquieren valor puestos en situación?

JD – R nº 10

¿Me aclaras esta pregunta?

¿Cuáles son esos ingredientes de los que hablas?

Me refería a los componentes estancos o cerrados de una pieza escénica

que pueden ser apreciados y valorados por el espectador de forma individual, sin tener que establecer otra posible relación con nada más que su propia inteligencia individual, es decir, lo que escapa al contexto de la situación escénica del aquí y ahora. Pero igual nos desvía demasiado esta cuestión del camino que llevamos.

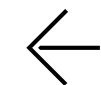
FQ – P nº 11

De nuevo pensando más en la evolución de In-Presentable que en el presente, sea cual sea ese lugar mental en el que se encuentran tu trabajo y tus intereses, ¿crees que el festival intentó y consiguió generar un público más responsable, más colaborativo en los procesos, más interior a la escena que exterior a ella?

logía y el espíritu que la gente aportó al festival. Esto era parte del funcionamiento del festival y el público también lo podía percibir. Por supuesto, existe esa fina línea que uno debería tener cuidado de no traspasar –no volverse autocomplaciente o dejarse llevar por la amistad y, ya sabes, las relaciones incestuosas–. Pero siempre hubo bastantes deseos de compartir con un público y no acabar en una fiesta para iniciados.

ME El hecho de que este tipo de experimentación pueda llevarse a cabo y convertirse realmente en el foco principal del festival es genial. La forma de presentar y la experiencia son diferentes: el orden de las charlas, las actuaciones, las muestras y el modo en que eso afecta a tu atención como espectador.

BC La intensidad de In-Presentable era extraordinaria, una implicación de la que no podías escapar. El Kunstenfestivaldesarts, por ejemplo, también tiene una duración extensa, pero hay una alienación profesional en base a la cual se toman las decisiones. Las obras compiten por ganarse la atención. La alienación profesional proviene del giro curatorial en las artes escénicas, en el que el tiempo de producción se reduce a favor del de presentación. Como creador, se es responsable del producto incluso antes de llegar a ofrecer la pieza a un programador/productor. Esto tiene consecuencias en el trabajo, excluye su complejidad. No estoy segura de si somos conscientes de este cambio en el que las instituciones externalizan el proceso de creación al dominio de lo privado.



6/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

38



7/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

39

Por otra parte también recuerdo que durante In-Presentable yo misma me hacía preguntas del tipo: ¿Somos lo bastante rigurosos? ¿No debería nuestro criterio ser más sólido? ¿Somos lo suficientemente críticos los unos con los otros? Pero mirado retrospectivamente, e incluso aunque no todos los trabajos fuesen brillantes y los artistas a veces pudieran ser autocomplacientes, entre todos se creaba un ambiente libre de competitividad. Esto era fantástico, en lugar de competición se daba solidaridad de ideas, curiosidad hacia el otro y no sólo un intercambio simbólico de valores.

Cuando comprendí que In-Presentable ya no continuaría en su forma original y que Juan ya no iba a programarlo, pensé que era lo de siempre: la dinámica de los encuentros, una formación que se agota a sí misma, la gente necesita seguir adelante, se consumen los recursos, cambian las políticas culturales. Me preguntaba si la escena sentiría su cierre como una carencia y si en consecuencia lucharía para mantenerlo o transformarlo. No puedo especular sobre el impacto que tuvo en el contexto local, más allá del ámbito específico del performance, la danza y el teatro y de los actores que participaron en él.

Ya te lo comenté antes: también me pregunto qué ocurre cuando un proyecto como este se desvanece, una colaboración internacional, una red de colegas y amigos que experimenta con otros modos de producción. ¿Separamos nuestros caminos? ¿Transponemos algo de los principios y valores contenidos en este proyecto? ¿Redirigimos algunos de sus efectos hacia nuestros propios contextos? ¿Cuáles? O por el contrario, nada cambia y todos retornamos a

JD – R nº 11

Sí

FQ – P nº 12

La misma pregunta anterior pero donde dice público pon “institución y sus representantes”.

JD – R nº 12

No. No me daba tiempo a hacer tantas cosas. Ojalá que haya ocurrido ya que mis interlocutores en la institución eran bastante inteligentes. Pero mi

relación con la institución acababa en ellos. Supongo que aprendieron de mí igual que yo aprendí de ellos.

FQ – P nº 13

Hablemos del tiempo, que es un tema que aparece en las entrevistas. ¿Consideras que tal y como se ha pensado tradicionalmente, las artes escénicas son, al igual que la música, artes del tiempo? ¿Acaso no son todas las otras artes, las llamadas artes visuales, cuestión de tiempo también? Pensemos en una persona contemplando un cuadro... ahí existe una experiencia temporal en la contemplación que no es autónoma, que no depende exclusivamente de la relación entre el cuadro y el espectador, sino de otros factores. Me refiero a que el cuadro se expone en un lugar concreto, y que ese lugar interviene,

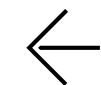
nuestros formatos habituales. El mercado es mucho más fuerte que nosotros, demasiado poderoso como para organizarnos en su contra, o para ofrecer las condiciones en las que podríamos trabajar de forma diferente a la que el mercado espera de nosotros. Pero sigo diciéndolo y no haciendo nada al respecto, así que me siento un tanto incómoda en relación a este tipo de declaraciones.

ME Parece que ocurre a todos los niveles. Este giro del que hablas hacia la presentación en lugar de hacia la producción. Se puede ver también aquí en la burocracia belga, y me parece alarmante. Ahora aquí lo único que cuenta de cara al “estatus de artista” son las actuaciones, no los ensayos o el proceso de creación.

BC ¿En qué sentido?

ME Bueno, aquí, si tienes el “estatus de artista”, parecido al de “*intermittent du spectacle*” en Francia, tienes que presentar contratos, una cierta cantidad de contratos por año y esas cosas. Esto es algo que ha ido cambiando a lo largo del tiempo, pero básicamente se trata de un contrato que diga que estás ocupada en la creación de tu propio trabajo o con el de otra persona y que estás inscrita, empleada y percibes un sueldo. Pero ahora el único contrato que cuenta o que se “valida” es el correspondiente a los días en que de verdad sales físicamente a escena, es decir cuando actúas ante un público.

BC Y si eres dramaturgo, ¿cómo funciona?



8/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

40

y mucho, en el tipo de tiempo, de experiencia temporal, que el cuadro puede despertar en el que lo contempla.

JD – R nº 13

Bueno, podemos hablar de diferencia de temporalidades en relación al tipo de filtros que utiliza cada expresión. En el cuadro están los materiales utilizados y el espacio donde se expone. Todo significa. En lo escénico el espacio es otro, los materiales son tratados de diferente manera aunque a veces la manera sea muy plástica, la expresión escénica suele tener un filtro humano vivo a través del cual percibimos. El tiempo que se produce y utiliza es otro. Con puntos en común con otras expresiones, pero diferentes. Incluso una obra escénica sin filtro humano vivo, añora ese filtro y esa año-



9/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

41

ME Un dramaturgo, eso es un problema. Desde hace algún tiempo ya no se les “acepta” en este sistema. Sólo cuenta el momento sobre la escena. Esto quiere decir que ni los ensayos, ni el proceso de creación, ni la producción cuentan... Nada de esto cuenta ya.

BC Así es como el entorno de prácticas performativas padece la actual forma de capitalismo en que vivimos. El precio del trabajo disminuye desde el momento en que ya no se cobra por el tiempo de producción, y esto también afecta a la calidad del trabajo. La economización del trabajo y la vida está en todas partes, emparejada con un enfoque administrativo. La gente no es más que cajas registradoras: cuántas actuaciones, qué cantidad de público, cuántas ciudades, etcétera.

ME Hay algo seductor en el modelo capitalista y es que avanza, progresa. Claro que queremos mejorar, lo necesitamos, queremos avanzar. Pero existen diferentes ideas con respecto al tipo de crecimiento que necesitamos.

BC En cambio, In-Presentable operaba en la economía del exceso y la abundancia. Aunque se nos pagase poco, no nos molestábamos en sacar beneficio de ello. Creo que tampoco nadie pensaba en cómo hacerlo crecer. Esta es también la noción de George Bataille de “*dépense*” –éramos buenos gastando-. Y sí, estamos trabajando pero no estamos pensando en el futuro. Es un poco como en la fábula del saltamontes y la hormiga, ya sabes.

ME No, ¿cuál es la historia del saltamontes y la hormiga?

ranza hace que la expresión sea diferente. El tipo de lenguaje es diferente y el de escritura también. Luego podríamos hablar de la diferencia que hay con el tiempo de proceso y producción de la obra. Pero creo que no iba por ahí tu pregunta. Creo que hay tantas diferencias como similitudes. Pero hay diferencias.

FQ – P nº 14

¿Te interesa, con respecto a las artes escénicas, una experiencia temporal del espectador que tenga alguna relación con la experiencia tradicional de la contemplación? ¿Qué otros tipos de experiencia temporal crees que son de más interés para las artes escénicas?

BC El saltamontes, bueno en realidad es una cigarra, *cigale* en francés, de La Fontaine. La cigarra que canta durante todo el verano mientras la hormiga recolecta para el invierno; cuando llega el invierno la cigarra llama a la puerta de la hormiga y la hormiga le dice: “Bueno,...”; y hay dos finales para esta historia, uno es el negativo: “si has estado cantando durante todo el verano, ahora puedes bailar” y cierra la puerta. Y está el otro, en el que abre la puerta y deja pasar a la cigarra y comparte con ella sus bienes.

ME Es cierto, verdaderamente vivimos en el momento. No miramos lejos, esa es la forma de ser que practicamos y que nos ofrece una cierta libertad. Pero en relación a este tipo de cuestiones, a cómo pensar en otras formas, resulta difícil. Creo que es difícil proyectar, e incluso siento algo así como una resistencia, como algo que ni tan siquiera quiero hacer por miedo a lo que pueda suponer para el trabajo. Sé que trabajaré, pero cuáles serán mis proyectos, o mi necesidad, no puedo planearlo con mucha antelación. No sé, quizás sea algo inherente a este tipo de procesos artísticos en los que estamos tan cercanos al desarrollo o a los procesos internos de las cosas, tan cercanos que nos impide proyectar.

BC Probablemente In-Presentable pudo financiarse durante diez años porque antes no existía nada parecido. El panorama era más bien desértico. Actores solitarios, pero no organizados como grupo. Y el gran logro de Juan fue el de agruparlos y colectivizarlos a través de La Casa Encendida. Aunque quizás no sepa lo suficiente sobre el Madrid de los noventa y mi percepción sea errónea. Desde sus inicios ha habido una serie de personas que han crecido con



10/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

42



11/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

43

el festival y se han establecido en otros lugares. Mientras, o en paralelo, otras iniciativas han surgido en otros puntos de España, en Barcelona, Valencia, Bilbao, San Sebastián. Creo que por eso nos cuesta proyectarnos hacia el futuro aquí, en Bélgica, por ejemplo. Mientras podamos hacer nuestro trabajo, aunque sea en una escala más pequeña, encontrar coproductores, y mostrarlo, podemos permitirnos pensar “en el momento”. Me pregunto si los actores se auto-organizarán por pura necesidad en cuanto esto ya no sea posible, si trabajarán sobre las políticas culturales, si construirán nuevas instituciones a partir de las deficiencias. Si las medidas de austeridad llegan a Bélgica, con recortes de presupuesto que nieguen las subvenciones a los artistas y espacios más experimentales ¿Qué pasará? ¿Atacará la gente a las instituciones, organizarán protestas? No lo sé. En Holanda ya fuimos testigos de cómo muy pocos decidieron quedarse e insistir y son los que actualmente consiguen marcar una pequeña diferencia. Muchos se fueron. Pero en general, en Holanda, la reacción de los artistas que se vieron más amenazados por todo esto fue bastante más tibia de lo que yo esperaba.

ME En Bélgica el sistema parece sólido, bien organizado y se ha desarrollado a muchos niveles. Es difícil imaginar un recorte tan radical, aunque quizás sea necesario imaginarlo. Pero este juntarse, este tipo de entusiasmo hacia un festival, del que hablábamos antes, la intensidad que esto aporta... Sí, obviamente la situación es diferente. No sé si eventualmente podría existir un espacio como este, tal vez haya habido intentos, pero no a ese nivel. Nunca dentro de una institución y con su apoyo.

JD – R nº 14

No soy un fan de la contemplación, me puede gustar experimentarla en ocasiones pero en mi trabajo suelo buscar la acción, la colaboración, el intercambio, la activación del discurso, la intriga, la sorpresa, la problematización, el deseo, el movimiento, el viaje, el riesgo. Y últimamente que todo eso ocurra y se comparta en el presente.

Creo que para ser capaz de contemplar hay que estar en paz, o querer estar en paz o ser capaz de percibir la paz y yo no sé lo que eso significa.

FQ – P nº 15

Hablemos ahora de la motivación. ¿Hasta qué punto consideras que la motivación es exterior al trabajo artístico o interior? ¿Cómo sientes que las relaciones entre motivación y trabajo artístico han ido variando en estos últimos años?

JD – R nº 15

Uff, difícil me lo pones. Yo no paro de tener crisis entre la motivación vital y la motivación del trabajo. No sé cuándo empieza una y cuándo acaba la otra. A veces mi desapego vital no me deja trabajar y a veces el trabajar me da ganas de vivir. Cuando era más joven me dejaba contaminar más por la vitalidad y motivación de los demás, ahora me veo teniendo que producir yo

BC La situación particular de La Casa Encendida podría sintetizarse del siguiente modo: en una institución fundada por un banco para acoger, principalmente y ante todo, exposiciones de artes visuales, la danza era un invitado, lo cual le daba a Juan más libertad que, por ejemplo, si hubiésemos ido al Beursschouwburg de Bruselas y hubiésemos propuesto allí un festival de danza. Porque el Beursschouwburg es un teatro con un interés ya establecido hacia las artes escénicas. Además, una ciudad como Bruselas quizás no necesite otro festival más ya que posee una intensa programación regular a lo largo de todo el año. La *dépense* de energía de un festival, como In-Presentable, está relacionada con la acumulación de esta a lo largo del año, cuando no pasan demasiadas cosas regularmente. Así que los artistas trabajan en otros lugares y quieren traer a su ciudad los trabajos con los que están vinculados. Y claro, también hay que tener en cuenta el eco lejano de “la movida”, el movimiento que surgió tras el fin de la dictadura franquista, que abarcaba cine, música, cultura pop y también danza. Juan y La Ribot surgieron de ahí.

ME Una vez que un festival o una programación ocurren realmente en un lugar, esto genera algo; habrá gente que acudirá, que lo seguirá. Como ya has dicho, para la escena madrileña, es un momento en el año en el que juntarse. Es cierto que es muy difícil imaginar que algo parecido pudiera ocurrir aquí.

BC Ahora estamos pensando en voz alta, pero si tuviésemos que invertir en montar por nosotras mismas una nueva estructura, eso conllevaría la convicción de generar un cambio, de crear algo dife-



12/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejčić
Bruselas, 26 de junio de 2014

44



13/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejčić
Bruselas, 26 de junio de 2014

45

rente a lo que nos viene dado en términos de festivales y colaboraciones. Hacer eso requiere tiempo y energía; y también un montón de ayuda administrativa. A los artistas parece dárseles mejor estar ocupados y tener poco tiempo, hay muy poca gente que estaría dispuesta a dedicar tiempo al margen de sus propios intereses inmediatos.

ME Los modelos de trabajo conjunto en los diferentes países podrían parecer en cierto sentido lo más natural, pero la internacionalización hace que sea mucho más duro a la hora de conseguir financiación. El hecho de que Juan llevase a cabo este trabajo durante diez años, ideo sí que es especial!

BC Sí, totalmente.

ME No se trata sólo de hacer el festival una vez, hay que crear una continuidad. Me pregunto lo que debe de suponer... Organizar con otros, en diferentes espacios y a lo largo del tiempo.

BC Se puede establecer una comparación con algunas de las protestas recientes, como *Occupy*. Los participantes rehusaron identificarse ideológicamente deliberadamente, en cambio tomaron posición a favor de una amplia lista de reclamaciones muy heterogéneas. Reivindicar una posición como esta supone tanto una fuerza como una debilidad. Por otro lado también nos dicen: “No queremos conformarnos con una única imagen que representar”, que es algo muy parecido a lo que se planteaba con los cien artistas que Juan invitó para su última edición, una multiplicidad

las dos cosas. También es verdad que las responsabilidades se multiplican y que ser artista es algo que pasa por momentos de todo tipo de crisis.

Lo que creo que puede marcar la diferencia son los momentos en los que hay una empatía general con el trabajo; institucional, popular, del propio gremio. Esas explosiones de positividad son casi una ilusión que cuando llegan se toman con cierto escepticismo. Es un error cuestionar los entornos, al igual que es un problema su escasa continuidad. Sin entornos es difícil estar motivado, te conviertes en una especie de guerrero de la resistencia y eso es bastante agotador. En In-Presentable intenté, dentro de mis posibilidades, destruir esas resistencias y centrarnos en el trabajo aunque este incluyese cierta resistencia inevitable, pero que por lo menos no hubiese una resistencia a la resistencia que debilitase la motivación.

Cuando el origen de la motivación es claro, el para qué del trabajo es claro. Este origen puede encontrarse más tarde, no siempre es tan fácil tenerlo todo claro desde el principio. A veces trabajas sin un rumbo pero con una metodología, con una pasión, con una intuición, con una visión, con una urgencia, pero más tarde o más temprano hay que saber de dónde ha venido esa motivación. Si no es así posiblemente no te interese lo que tu trabajo produce y en ese caso se puede estar muy cerca del arte bruto. *Fair enough*. No es mi caso. Yo me obsesiono bastante con entender todas las relaciones que se generan con el trabajo, cuando no las entiendo tengo crisis y me revuelvo bastante. Lo cual también me gusta.

sin intereses comunes definidos que compartir. Recuerdo con qué claridad se manifestó la pluralidad del grupo en los debates en torno al *Black Market*, para el que supuestamente debíamos encontrar una temática común.

ME Ah, eso sí que fue algo.

BC La dificultad...

ME Para encontrar un título.

BC La dificultad de definir preocupaciones comunes. Una evidencia obvia de heterogeneidad, potente de por sí. Pero acaso había allí algo sobre lo que pudiéramos ponernos de acuerdo y que de ese modo pudiese convertirse en una fuerza de unión, o incluso en una fuerza política que nos motivase a decir: "El año que viene no vamos a presentar nuestros trabajos en este o aquel festival, vamos a crear nuestro propio festival" o, "produciremos nuestros trabajos de forma diferente, vamos a compartir recursos". Falta este tipo de solidaridad. No sé si es porque los tiempos han cambiado y no compartimos una fuerte fundamentación ideológica que respalde nuestros actos, o porque a fin de cuentas Juan es el único que mantiene miles de relaciones con miles de personas. Así que esta es una forma de multiplicidad difusa, porque sólo está relacionada con una persona. ¿Qué otro criterio puede haber más que el de la afinidad? Siempre hay un individuo cuya iniciativa es generosa porque genera relaciones, pero esto coloca las estructuras familiares en el centro del trabajo en las prácticas performativas.



14/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

46



15/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

47

Xavier Le Roy y *6Months1Location*, Jan Ritsema y PAF, St. Erme.

ME Sí, parece que esas son las dos vías. Está la organización y está esta otra manera en la que parece surgir más desde el interior.

BC Creo que tenía más en común con esos cien artistas que con ninguna otra selección arbitraria de cien artistas. Tal vez no siempre nos guste el trabajo del otro, pero somos capaces de hablar y sentir curiosidad por los trabajos de los otros, lo que no es poco. Pero, ¿es bastante como para hacer algo juntos? ¿Sabes a qué me refiero? Por ejemplo PAF lo originó Jean Ritsema, lo que hizo que mucha gente se animase a participar, pero luego esta gente y muchos otros han tomado el relevo y ahora van por el lugar en sí.

ME Un espacio ofrece ciertas posibilidades; posee una realidad práctica. Personalmente no he estado nunca en PAF, pero creo que ha tenido una evolución interesante. No es simplemente un lugar más, sino que hay toda una práctica específica en relación a ese lugar y a cómo ha cambiado, apoyado, crecido, insistido. La gente va allí de verdad, porque es un espacio que de algún modo está al margen de las formas de funcionamiento de otros espacios y también porque ofrece algo diferente. Puedes decidir ir allí por ti mismo, no tienes que enviar una solicitud o esperar a que te inviten. Pero esto nos devuelve, de nuevo, a la urgencia de una situación en la que ninguna otra cosa es posible, donde sólo otras cosas son posibles. Esto también es un poco...

BC Un escenario catastrófico, sí.

FQ – P nº 16

Sigamos con la motivación. Pensemos en un artista del Renacimiento y en cuáles eran sus motivaciones para trabajar. Igual es un poco arriesgado esto, pero diría que al artista clásico le motivaba la necesidad de producir deseo en los otros –una motivación en el presente– y la necesidad de dejar algo memorable en el mundo, el deseo de producir cosas, más que ideas, que merecieran ser recordadas en el futuro, vueltas a ser miradas y deseadas por otros. O sea, algo en el presente y algo en el futuro. ¿Hasta qué punto dirías que esto sigue siendo válido para la motivación de un artista hoy? ¿Se piensa en el futuro?

JD – R nº 16

En cuanto a la producción de deseo, pues qué puedo decir, si el deseo está vinculado a la provocación, a la empatía, al riesgo, a la adrenalina, a la crítica, al movimiento, entonces deseo sí. Aunque sea clásico.

En cuanto a dejar huella, yo no trabajo mucho con querer dejar una huella, demasiado complicado es el presente como para querer ser revisitado en el futuro. Pero claro, de alguna manera trabajo en la transformación, en la exploración, en el cuestionamiento, en la transgresión, en la provocación, en el cambio, no me interesa la identificación, ni el estar todos de acuerdo, ni el entretenimiento como fin. En ese sentido creo que siempre hay algo de futuro desconocido que puede ser relevante para ampliar nuestro conocimiento y



ME Estuviste en tres ediciones de In-Presentable. Pero has hecho diversas cosas en el festival, has desempeñado diferentes roles.

BC Sí, la primera vez como teórica –en solitario–, luego como parte de *6Months1Location* y finalmente como una de los cien artistas invitados para la última edición. Así que esa es la historia.

ME Está la relación con Juan, con los trabajos que se presentaban o con lo que tú estabas haciendo. Pero también has desarrollado colaboraciones que nacieron de ese encuentro o que tuvieron lugar allí.

BC ... Sí, el encuentro más importante fue con Isabel de Naverán, a quien había conocido antes en PAF pero muy brevemente. Inmediatamente se dio un reconocimiento mutuo de nuestras afinidades. Aprecio su entusiasmo y compromiso con los artistas y con el pensamiento, que hace que se atreva a pensar en voz alta. Por entonces ambas investigábamos sobre la coreografía contemporánea para nuestras tesis. Este contacto ha derivado en bellísimas colaboraciones entre el colectivo editorial de TkH y el grupo que Isabel co-fundó en Bilbao, Bulegoa. Supongo que también hay una similitud estructural entre el contexto vasco y el serbio, excepto por el hecho de que actualmente la escena de Bilbao dispone de condiciones mucho mejores para su desarrollo que la escena independiente de Belgrado.

nuestra manera de influir en la construcción de diferentes realidades. Si participas en la construcción de la realidad estás participando en el cómo va a ser el futuro de esa o esas realidades.

Pero trabajo en un entorno efímero. La tensión puede estar en cuan efímero quieres ser. Es una tarea difícil, hay una batalla muy viva para que tu trabajo tenga sentido en el presente aunque apunte al futuro. No creo que haya mucho espacio para pensar en un futuro abstracto y sentirse cómodo allí.

FQ – P nº 17

Al hilo de lo anterior pasemos a otro tema, pero relacionado. ¿Cómo interpretas que el festival haya sido testigo e incluso protagonista en el nuevo



17/18

Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

ME Sí, así que tal vez no en relación a lo que surgió de aquello, como resultado, o al menos como intención o expectativa. Pero haber pasado tiempo en un lugar, volver a este, reencontrarse. Hay algo en esta localización, un punto de referencia, algo que conocemos y compartimos.

BC Recuerdo que fue muy agradable experimentar tu trabajo, el proyecto del libro, en esa última edición. Y experimentarlo con otras personas. Quiero decir, que la puesta en escena era diferente, los lugares en los que a uno le podían “interpretar” un libro, esto es, asistir a la performance de un libro viviente. La puesta en escena al aire libre también era un factor importante en el ambiente del festival.

ME Sí, fue muy grato presentar allí el proyecto del libro, en especial porque la memorización es una práctica que puede compartirse con otros y eso para mí fue muy interesante en esta edición de los diez años. Este contexto nos dio la posibilidad de probar y dar otros pasos en nuestra investigación. Recuerdo haber leído en la terraza de La Casa Encendida y en el estudio de radio al aire libre de Arantxa Martínez, que estaba en ese parque cercano.

BC Creo que la motivación para acudir a un festival como este es muy diferente, porque uno no va allí a responder a las exigencias de nadie. Vas para hacer cosas junto a otros. Y eso ahora se echa en falta. No siento ese deseo de ir a otros lugares, excepto con Walking Theory y BADco en Zagreb.

perfil del artista universitario, que proviene de la academia más que de la práctica directa?

JD – R nº 17

En los últimos 15 años, en la ciudad de Madrid se dieron ciertas iniciativas docentes desde la academia, así como un acercamiento de lo académico y lo teórico a la práctica, de los que yo fui testigo y partícipe. Durante cuatro años estuve involucrado en másters con cuyos participantes desarrollé diferentes proyectos que tuvieron visibilidad dentro de In-Presentable, lo que generó diferentes experiencias al tener los participantes que formalizar sus trabajos delante de y para un público.

ME ¿Piensas que esto tiene que ver únicamente con el hecho de ser más horizontal? O crees que además hay otras cualidades, o formas diferentes de cuestionar que hacen que este tipo de festivales sean únicos.

BC Creo que tenemos más cosas en común a parte de ser artistas. Pero también es cierto que siempre me he sentido atraída o algo intrigada por esta imaginación juguetona y un poco infantil con la que asocio algunos de los trabajos de la escena madrileña. Probablemente decirlo así sea una generalización horrorosa, porque creo que hay mucho más que decir sobre ellos. Recuerdo esa gran pieza que Juan Domínguez hizo con Amalia Fernández, *Shishimi Togarashi*. Me gusta muchísimo esa obra; muda, imaginativa, juguetona, que incorpora la actuación, las chorradas del estar juntos y los chistes. Igual que **blue**, otra pieza de Juan que hizo después de esta. Siento afinidad por este tipo de trabajos. Es algo deliberadamente estúpido, pero también ingenioso, esta hecho de un modo inteligente; es irónico, pero no cínico. Imaginativo.

18/18
Mette Edvardsen / Bojana Cvejić
Bruselas, 26 de junio de 2014

50

Desde mi experiencia me atrevo a decir que el artista que viene de la práctica suele tener claro su deseo y su motivación. El artista académico suele emplear el tiempo académico buscando esa motivación y deseo, inicialmente se siente más atraído por el medio que necesitado de este. El practicante por otro lado tiene que encontrar herramientas y entornos para poder trabajar. Mi trabajo como artista practicante en la academia consistió en proponer proyectos en los que el artista académico encontrase esa urgencia y un posible desarrollo de la misma. El programa académico ofrecía las referencias, herramientas y contexto, yo no tenía que trabajar en esas facetas.

El arte ofrece hoy en día posibilidad de trabajo remunerado. Trabajo valorado dentro de una industria en la que la necesidad y la urgencia se pueden manipular para ser producto de consumo y en donde las herramientas pueden ser

1/16

TIME OUT (Tiempo muerto) Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

Quim Pujol Para realizar esta entrevista me cité con Rabih Mroué en Timeout, un bar-restaurant bastante tranquilo construido en una antigua casa libanesa en el barrio de Achrafieh, en Beirut Este. Desgraciadamente Timeout cerró unos pocos días después de mi encuentro con Rabih.

Estamos sentados en la calle Monot un cálido sábado por la tarde y aún no hay demasiada gente en el local. Rabih le comenta a Joseph que hoy no ha almorzado y Joseph rápidamente prepara dos platos; el primer plato es de *Pumpkin Kebbeh* (una especie de concha hecha con una masa de calabaza y bulgur mezclados, rellena de espinacas y nueces) con una ensalada y un segundo plato sencillo de queso *Halloumi* asado con un poco de pepino libanés. Para beber Rabih pide dos whiskies sin hielo. Yo parpadeo un tanto sorprendido ya que para mí es un poco temprano para empezar a beber whisky, pero me veo en el compromiso. Ni tan siquiera protesto por la ausencia de hielo; siempre lo tomo con hielo, pero soy consciente de que eso es un verdadero crimen para los amantes del whisky.

51

instrumentalizadas y desviadas hacia otros usos. Todo ha cambiado, al fin y al cabo el artista propone cambiar la mirada, la perspectiva, las relaciones, así que no nos tiene que sorprender esta nueva era. La cuestión quizás sea cuán independiente quieres que sea tu trabajo y eso tiene una relación directa con el cuándo quieres ser independiente. ¿Tiene entonces el artista que ser también un estratega de su entorno? Posiblemente ya lo seamos sin darnos cuenta, por lo que mejor, darnos cuenta. La decisión a tomar es el tiempo que le dedicas a cada cosa.

FQ – P nº 18

Siguiendo con el mismo hilo e insistiendo en la motivación, ¿cuál o cuáles fueron los motivos para generar el festival? ¿Se han mantenido constantes

Para la entrevista, en lugar de hacer preguntas, he invitado a Rabih a hablar sobre su trabajo a partir de citas que abordan temas que también están presentes en su trabajo. Conforme Rabih zambulle un viejo tenedor en su ensalada... dejo caer la primera referencia.

Mi primera cita es de la artista visual Yto Barrada:
“No soy exótica, estoy agotada”.

Rabih Mroué A veces, tengo la impresión de no ser más que una imagen salida de la pantalla de un televisor.

He descubierto que mi imagen me precede en cualquier lugar al que voy. No encuentra obstáculos, ni puestos de control; habita ahí y allí y en todas partes.

Me descubro persiguiendo mi imagen o más bien descubro a mi imagen persiguiéndome a mí. Intento matarla, intenta matarme, yo fracaso, ella lo logra... Vuelvo a casa derrotado... Bien, nadie lo sabe, nadie pregunta y yo no se lo cuento a nadie.

Decido refugiarme dentro de mi apartamento, prometiéndome no salir nunca más. En mi soledad leo noticias breves en internet sobre una señora que ha demandado a su marido, acusándolo de traición conyugal con las imágenes de Nancy Ajram (una conocida cantante pop libanesa de nueva generación). Intento convencer a esta señora de que retire la demanda y le explico que su marido en realidad no salió con la señorita Arjam. Intento convencerla haciéndome eco de lo que he leído en los libros sobre estas citas virtuales.



2/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

52



3/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

53

Le explico que este tipo de relaciones no involucran el cuerpo, que son un acto sin ningún movimiento, ni aventura, fricción, perspectiva o profundidad real. Así que ¿cómo puede entenderse esto como una traición? ¿Cómo? No me contesta. Entonces advierto que me estoy dirigiendo a una persona virtual, o más bien a mí mismo o quizás sería más justo decir a mi otro yo.

QP En la película de ciencia ficción *Westworld* de 1973 [*Almas de metal*, en España] dirigida por Michael Crichton, Peter Martin (Richard Benjamin) y John Blane (James Brolin) visitan un parque de atracciones para veraneantes ricos. El parque ofrece a sus clientes la posibilidad de vivir sus fantasías mediante el uso de robots, los cuales les conceden todo cuanto desean. John y Peter eligen una aventura en el Salvaje Oeste, en la que se enfrentan a robots con apariencia de vaqueros pero que realmente carecen de todo poder para dañar a los humanos. A pesar de esto, tras un fallo en el ordenador, los robots comienzan a sufrir fallos de funcionamiento adquiriendo la facultad de asesinar humanos. En la siguiente escena, Peter y John salen del Salón muy temprano por la mañana tras toda una noche bebiendo, cuando el robot Gunslinger (Yul Brynner) aparece buscando pelea. Como no son conscientes del fallo de funcionamiento del robot en un principio creen que la escena es una mera representación, pero pronto descubren que se enfrentan a una amenaza real.

o han variado a lo largo del tiempo? Si han variado, ¿cómo, cuándo, hacia dónde?

JD – R nº 18

Respondo cronológicamente:

La motivación principal fue la de generar un contexto para un cierto tipo de trabajo de tono experimental que yo sentía ausente de Madrid, así como una contextualización teórica que hiciera fuerte la práctica y viceversa.

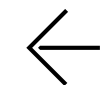
En relación a ese trabajo de tono experimental, de riesgo, de conexión con otros campos, podían proponerse diferentes metodologías a gente más joven que aún no habían desarrollado su trabajo o que apenas comenzaban

a hacerlo. Los talleres fueron siempre una de las ramas con la que trabajamos. También era importante presentar trabajos de referencia que nunca pasarían por la ciudad si no existiese un contexto de este tipo. Animar a artistas para que generasen obra y encargar a otros artistas de mayor trayectoria que hicieran experimentos con artistas locales. La sensibilización del espectador hacia este tipo de trabajo, incluyéndole en el proceso de los proyectos –de esa manera, si se entiende el proyecto, puedes estar o no de acuerdo pero nunca quedarte fuera–.

También era un encuentro internacional anual de artistas y público. No estábamos centrados en la difusión sino en el trabajo: espacio de reflexión, de encuentro, de experimentación, de riesgo, de euforia, de activación, de relación, tiempo para estar juntos trabajando.

Robot Gunslinger ¡Alto!
Peter Martín [con resaca y aún adormilado]
 Venga ya, ahora no. Tú otra vez. Es demasiado temprano.
John Blane [a Peter] Déjame a mí esta vez. [al Robot Gunslinger]
 Tu turno.
 [el Robot Gunslinger dispara]
John Blane [sorprendido] Me ha herido.
Peter Martín [incrédulo] ¿Qué?
John Blane Me... ¡me ha herido!
 [cae al suelo]
Peter Martín [aún sin creerlo] ¿John...?
 [mira al Robot Gunslinger y se da cuenta de lo que ocurre]
 ¡Oh, Dios mío!
Robot Gunslinger Desenfunda.

RM Durante un festival de teatro un actor se hirió el ojo en el transcurso de la función y comenzó a sangrar abundantemente. Un hecho que preocupó tanto al público como a los colegas que estaban con él en escena. Pero el actor se negó a abandonar el escenario y parar la obra cuando sus colegas, para que el público no lo advirtiese, se lo sugirieron tan discretamente como les fue posible. Aún así sufría de verdad, estaba en estado crítico. La función prosiguió y el ojo sangrante del actor se convirtió en un espectáculo en sí, en el que realidad y ficción se mezclaban de una manera extraordinaria para ofrecer a la mirada voyerista del público un objeto peculiar y curioso, que para nada estaban dispuestos a dejar ir. El público y los demás actores aplaudieron con todo su corazón al actor al final del espectáculo; expresando así admiración por su



4/16
 TIME OUT (Tiempo muerto)
 Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

54



5/16
 TIME OUT (Tiempo muerto)
 Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

55

abnegación, gratitud por su sacrificio y elogiando el riesgo al que se había sometido voluntariamente para asegurar el éxito de la función.

Al actor se le otorgó el premio especial del jurado por diversas razones: la compasión y empatía del público porque el actor había seguido actuando, interpretando su papel, incluso cuando luchaba y se enfrentaba a un dolor real.

Actuación e interpretación dramática por un lado, sufrimiento real por otro. ¿Qué supone todo esto para el público?

El actor herido no abandonó el escenario, sus colegas continuaron con la función, y el público valoró su propia posición privilegiada, que les permitía ser testigos de este espectáculo de sangre. Si seguimos esta lógica hasta el final, llegamos a un crimen en el que todos son partícipes. Todos desconocen el grado de gravedad de la herida: ¿Matará al actor? ¿Perderá el ojo para siempre? ¿Sufrirá convulsiones por una crisis nerviosa que paralizará sus miembros? Nadie lo sabe... pero el deseo de muerte se ha mostrado ante nosotros y lo aceptamos cual raro objeto de voyerismo que inflama nuestro deseo. Por un lado, este pacto tácito de la contemplación de la muerte a sangre fría es una expresión del rechazo a la vida y una rebelión contra su lógica. Y por otro, es el deseo del aplazamiento de la muerte hasta el final de la función.

Una vez que todas estas prioridades empezaron a funcionar tuve tiempo de empezar a pensar en la horizontalización, en una mayor periodicidad y mayor flexibilidad e independencia de la estructura del festival. Pensar en la transformación del festival en relación a las necesidades. Esas ambiciones marcaron cambios claros en la programación de algunas ediciones, más o menos de las cuatro últimas; pero los primeros seis años hubo que trabajar duro para constituir ese entorno.

FQ – P nº 19

El festival se llamó inicialmente “Procesos (Coreográficos)” y luego “In-Pre-sentable”. ¿Por qué desapareció la alusión a la coreografía de su nombre?

JD – R nº 19

Desapareció la alusión pero no el concepto. Pensamos que si había que darle una entidad que se mantuviese en el tiempo había que jugar con otros parámetros que no fuesen tan explícitos. Procesos (Coreográficos) era lo suficientemente abierto, pero de alguna manera aburrido si lo ves cada año y había que jugar un poco con un título atractivo que no generase reacciones perezosas. Lo de Procesos (Coreográficos) podía sonar a cosa de artistas con menos adeptos.

¿Por qué acepta el actor la experiencia de la muerte durante la representación? ¿Por qué acepta el mártir la experiencia de la actuación y la representación, en el sentido teatral del término, incluso cuando se prepara para morir?

¿Es por la tentación, por la idea de inmortalidad? Quizás...

Pero también es probable que dichos sacrificios sean la expresión de un deseo de entrar en la historia sin la carga del cuerpo, sin el propio cuerpo. En otras palabras, mediante la declaración del actor de su disposición a morir se formula la promesa de un paraíso en el que todos los mártires vivirán juntos en un único cuerpo ideal, una imagen-icón sin pasado ni historia personal.

Por eso no sé si el anuncio del actor comunicando su decisión de retirarse del teatro sería un buen final para esta historia, pero lo que sí es cierto es que sería el más lógico.

QP "El Horror, el horror": *El corazón de las tinieblas*, Joseph Conrad.

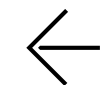
RM Los muertos aquí no se marchan, o más honestamente, los habitantes de la ciudad se han negado a permitir que los que han sido asesinados emprendan su camino. Como si los enterrasen en casa. El universo de los vivos entremezclado con el de los muertos. El cementerio está dentro de la casa y la tapa del féretro está abierta. Los muertos llenan el tiempo y el espacio con sus ires y venires. Y los muertos empezaron a vivir dentro de nosotros...

FQ – P nº 20

Algunos artistas presentes en el festival siguen insistiendo en emplear la palabra coreografía y en darle un sentido específico, distinto al habitual, expandido hacia otros campos. ¿Por qué crees que lo hacen? ¿Por qué no lo haces tú?

JD – R nº 20

Bueno yo creo que expandiendo el término y sintiéndote parcialmente dueño de él estás afectando más allá del entorno artístico. Y esa ambición es buena. Incluye una proyección que les viene bien a todos.



6/16

TIME OUT (Tiempo muerto)

Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

56



7/16

TIME OUT (Tiempo muerto)

Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

57

Todos los asesinados están vivos dentro de su comunidad y las comunidades hablan por sus muertos. Ya no podemos distinguir las palabras de los vivos de las de los muertos. Es como si las armas de una comunidad fueran sus caídos y sus muertos.

QP En este momento vuelve Joseph con una bandeja metálica vacía en sus manos. Como Rabih ha llevado la mayor parte de la conversación yo he estado dando generosos tragos al whisky sin hielo y, cargado de coraje, alardeo de mis conocimientos de cocina libanesa.

–¿Podríamos compartir un knafeh de postre?–

Le pregunto al camarero.

Joseph y Rabih se sonríen el uno al otro.

–En este momento no me queda ningún knafeh–

Contesta Joseph.

Rabih se ríe a carcajada limpia ante la diplomacia de Joseph y explica que el *knafeh* –un plato preparado con masa filo, piñones, pistachos y ricota– en Líbano sólo se toma en el desayuno. Es más, nunca encontrarías un *knafeh* en un sitio como Timeout. En lugar de esto Rabih pide un sorbete de chocolate y mandarina. Joseph vuelve con un cuenco de cristal labrado con una cantidad monstruosa de sorbete bicolor. Hace un poco de calor a estas horas del día, así que nos damos un respiro en la conversación y metemos de lleno las cucharas dentro del cuenco con gran entusiasmo. Quizás sea debido al calor, pero tengo la sensación de no haber probado en años un sorbete tan delicioso. Tiene tropezones de chocolate y fruta y el cremoso sorbete

Yo no uso tanto el término porque lo que me importa en primer lugar es lo que quiero proponer. Si eso necesita más o menos coreografía lo podremos ver según se den los acontecimientos del proceso. Pero vamos, que normalmente mi trabajo siempre tiene algo de coreografía. Vengo de ahí. Es verdad que yo me centro mucho en el trabajo y menos en la extensión discursiva del mismo. Siempre estoy en un terreno pequeño, donde pueda ver lo que genera el trabajo y no tanto la posible proyección que pueda tener, si pienso en esta a veces siento que el trabajo pierde sentido, por lo que en la proyección pienso más tarde, aunque poco a poco las dos se acercan peligrosamente.

FQ – P nº 21

Tú has trabajado en solitario, como director y también en colaboración, has

se deshace en cuanto toca la boca. Está claro que Rabih es amigo de Joseph, ya que no encuentro ninguna otra explicación para esta porción tan generosa. Comemos con avidez una cucharada tras otra, hasta que unos minutos más tarde nos damos cuenta de que ya estamos totalmente llenos aunque aún nos queda la mitad del cuenco. Rabih suspira conforme deja la cuchara en el borde del cuenco con algo de cansancio. Sin esperar a mi siguiente cita comienza a hablar.

RM Hoy me encuentro ante una extraña paradoja. Comencé mi carrera en el mundo del teatro como un trabajo a tiempo parcial, como amateur, y he acabado como profesional, con un trabajo a tiempo completo. A lo largo de un periodo de unos quince años trabajé para una cadena de televisión como empleado a tiempo completo; y solía esperar con ansiedad el final de mi turno para ir al teatro. Solía obtener un gran placer de mis actividades en el teatro, que me hacían olvidar la rutina del trabajo diario y me liberaban de la obediencia al estricto sistema institucional, así como de los esfuerzos por conseguir un sueldo fijo mensual. El descanso del fin de semana solía tener un gusto particular. Durante todos esos años escribí, dirigí y actué en más de veinte obras teatrales.

En estos tres últimos años me he visto libre de las restricciones de un trabajo cotidiano; ya no soy un creador teatral aficionado; soy dueño de todo mi tiempo. Ahora soy un profesional que divide la mayor parte de su tiempo entre escribir y crear, dirigir y actuar, preparar las performances y organizar mi calendario de trabajo. Ya no existen el tiempo libre, ni los descansos del fin de semana, ni las vacaciones

probado todos los formatos de la producción escénica, incluso hasta llegar, en tus últimos trabajos, a incorporar radicalmente al público en la colaboración ¿Cómo se ha reflejado esto en el festival?

JD – R nº 21

Yo diría que el festival ha tenido su reflejo en mi trabajo, posiblemente también haya ocurrido a la inversa, pero todas las iniciativas en las que he estado implicado como organizador me han motivado y me han generado deseos de involucrarme cada vez más con el público. En cualquier obra escénica el espectador participa, pero yo fuerzo el grado de participación hasta, como dices, convertir al espectador en colaborador y protagonista. Son momentos en los que siento que esta manera es la más eficaz para que el trabajo tenga



8/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

58



9/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

59

anuales. Todos los días se parecen, en el sentido de que todos son días laborales. Es cierto, no puedo ocultar el hecho de estar feliz de verme libre de las restricciones del empleo; y lo que es más, de poder dedicarme y entregarme a mi propio trabajo teatral. Es maravilloso poder sobrevivir gracias a tu ocupación personal; no tengo un jefe ante el que responder, lo que es una bendición. No existen restricciones de tiempo a tener en cuenta.

Pero no obstante y para mi sorpresa, después de tres años, me encuentro esperando ansiosamente los ratos libres, fines de semana y ocasiones en que puedo alejarme de mi trabajo con el teatro y desprenderme de todo lo relacionado con este. Está claro que mi relación con el teatro es en la actualidad diferente a la que mantenía antes. No me apetece especialmente ahondar en si esto es bueno o malo; pero me da la sensación de que el placer no es algo estable en nosotros; más bien se encuentra en un estado de constante cambio y transformación. Como humanos estamos por naturaleza predispuestos a habituarnos a las cosas; a aburrirnos y sentirnos fastidiados. Estamos condenados a andar siempre buscando nuevos elementos y métodos y a idear nuevas formas de encontrar placer; el placer se nos escapa y nosotros corremos tras él. Confiamos en todos nuestros sentidos y en nuestra imaginación al completo para atraparlo, para poder sentirlo en nuestro interior, aunque sea por un tiempo limitado.

Es como si nuestro anhelo de cambio fuese la causa de nuestro sucumbir al hábito. No sé si el hábito mata el placer, o si por el contrario lo propicia, pero lo que sí tengo bastante claro es que el hábito tiene

un mayor efecto. Es algo así como eliminar a los intermediarios.

No olvido la vertiente contraria, ni tampoco dejar que el espectador elija la intensidad de relación que tiene con el trabajo. En esos momentos el grado que propongo es más abierto y posiblemente de lo que esté hablando sea algo más interno e íntimo. A veces es necesaria esa introspección.

El Festival me dio pistas de hasta dónde puede llegar la obra y de ahí que en mi trabajo actual esté todo mezclado. De hecho en el proyecto actual no hay intérpretes, solo situaciones en las que el espectador genera gran parte de la experiencia. Se trata de invertir o compartir las responsabilidades y perder el control de la obra.

la capacidad de transformar cualquier actividad en una necesidad; durante el proceso, nos convencemos de que no podemos seguir adelante con nuestras vidas si no satisfacemos dicha necesidad. Esto explicaría porqué la vida se vuelve pesada, rígida y probablemente carente de placeres. Digo probablemente, porque creo que la obtención del placer varía de una persona a otra.

La pregunta es la siguiente: ¿cómo seguir con el teatro sin ser su prisionero?, ¿sin volverme prisionero de mi mismo?, ¿sin volverme prisionero de las normas, los estereotipos y tradiciones acumuladas a lo largo de los años?, ¿cómo seguir haciendo teatro sin que este se vuelva un hábito o una necesidad? Quiero preservar mi deseo por el teatro. Quiero ser amateur en mi trabajo con el teatro. Quiero que el teatro sea mi refugio, el lugar en el que puedo obtener el placer de la mirada, la escucha, el pensamiento, el conocimiento y el escalofrío del descubrimiento, el descubrimiento de uno mismo antes que el del otro.

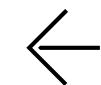
En un artículo sobre *Las mil y una noches*, Waddah Sharara escribió: “El placer, o está medido por ley o matará”. ¿Acaso hemos elegido identificarnos con Scheherazade como creadores teatrales y por eso seguimos contando cuentos ante mil y un espectadores, para escapar a la condena a muerte a la que ya habíamos sido sentenciados, incluso antes de poner un pie en la escena? Esta es la condena que las autoridades imponen a aquellos placeres que escapan a las leyes y decretos. Al final ¿quién es el vencedor?, ¿Scheherazade o la autoridad del rey?

En cuanto al festival, hubo un tiempo en el que intenté integrar al espectador en el trabajo artístico y al artista en el mundo del espectador. Luego, creo que traté por igual a los dos. Poco a poco dejé de hacer ese trabajo ya que ambas partes lo daban por entendido, exceptuando a algunos despistados que nunca más volvieron, claro.

Todo respondía a la ambición de hacer responsables del entorno a todos los integrantes de él. El artista tiene que ser consciente de muchos aspectos del trabajo y el espectador también.

FQ – P nº 22

A lo largo de todos estos años trabajando en España y fuera del país, viviendo



10/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

60



11/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

61

QP “La experiencia oralmente transmitida es la fuente de la que se han nutrido todos los narradores. (...) [Toda] verdadera narración, abierta u ocultamente, (...) es útil en sí misma. Esta peculiar utilidad consistirá una vez en una moraleja, otra en unas indicaciones prácticas, y una tercera vez en un refrán o en alguna regla de conducta: en todo caso, el narrador es hombre que sabe aconsejar a sus oyentes. Pero si “aconsejar” empieza hoy a sonar claramente a pasado de moda, esto se debe al decrecimiento de la comunicabilidad de la experiencia. A consecuencia de esto, hoy no somos capaces de aconsejar ni a los otros ni a nosotros mismos. Pues el consejo es menos respuesta a una pregunta formulada que una propuesta para conseguir continuar una historia, esa que se está desarrollando.” *El narrador*, Walter Benjamin. [Editorial Abada, Madrid, 2009. Traducción de Jorge Navarro Pérez].

RM No cuento para recordar. Al contrario, lo hago para asegurarme de que he olvidado. O, por lo menos, para estar seguro de que he olvidado algunas cosas, de que se han borrado de mi mente. Cuando estoy seguro de haber olvidado, intento recordar qué es lo que he olvidado. Y al intentar recordar, comienzo a adivinar y a decir: quizás, tal vez, es posible, puede ser, probablemente, parece, da la impresión, no estoy seguro pero, etc. De este modo, reinvento lo que había olvidado sobre la base de que realmente lo he recordado. Tras un tiempo indeterminado, lo vuelvo a contar; no para recordarlo, no, sino para asegurarme de que lo he olvidado, o al menos algunas partes, y así continuamente.

gran parte del tiempo fuera pero pasando temporadas en tu propio país, ¿cómo dirías que el contexto a nivel nacional (en España) y a nivel local (en Madrid) ha ido evolucionando? ¿Y en otros lugares de Europa? ¿En qué se han acercado y en qué se mantienen distantes? Me interesa más la comparación o la relación que las definiciones de uno y de otro.

JD – R nº 22

El hecho de que la escena que proviene sobre todo de la danza –de donde la coreografía se independizaría más tarde– tenga una tradición e historia corta en España sigue siendo relevante, así como la escasa sensibilización e interés que hay hacia el gremio. Esto, junto al hecho de que los apoyos institucionales o privados sean escasos, mal aplicados y mal pensados, hace

Esta operación puede parecer repetitiva, pero es todo lo contrario, porque es una negativa a regresar a los inicios; y ¿qué sabemos nosotros de los inicios? De este modo, sigo oscilando entre recordar y olvidar, recordar y olvidar, recordar y olvidar, hasta que llega la muerte. Apuesto por la muerte para que me haga redescubrir todo de nuevo. Y si resulta que no hay nada nuevo, eso sería un descubrimiento en sí mismo.

QP “Permite que todo lo que ha sido planeado se haga realidad. Permíteles creer. Permíteles reírse de sus pasiones. Porque lo que ellos llaman pasión en verdad no es una fuerza emocional, sino simplemente la fricción entre sus almas y el mundo exterior. Y lo más importante de todo, permíteles creer en sí mismos. Deja que permanezcan indefensos cual niños, porque la debilidad es algo grande, mientras que la fuerza no es nada. Cuando nace el hombre es débil y maleable. Cuando muere es rígido e insensible. Cuando un árbol está creciendo, es tierno y dócil, pero cuando se seca y endurece, muere. La dureza y la fuerza son las compañeras de la muerte. La docilidad y la debilidad son expresiones de la lozanía del ser, porque lo que se ha endurecido jamás triunfará.” *Stalker* (1979), Andréi Tarkovski.

RM Leeré una historia que escribí como introducción a un ensayo sobre el cuerpo marcado por la guerra.



12/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

62



13/16
TIME OUT (Tiempo muerto)
Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

63

Ella tiene unos cincuenta años, posee un cuerpo pesado, lleno y flácido. Tiene los pechos grandes y colgantes, y un gran y pesado trasero. Corre como en una carrera de los cien metros lisos, atraviesa la inmensidad de un extremo a otro a máxima velocidad. Su cuerpo se balancea adelante y atrás como si fuese un líquido viscoso dentro de una bolsa elástica. La mujer salta de un punto a otro, sin preocuparse por el peso de su cuerpo ni por sus arrugas; reta a la ley de la gravedad.

Un hombre de unos veinte años observa la escena, sigue sus más mínimos detalles. En un principio ve en el cuerpo de esta mujer el cuerpo de su propia madre, que asume posturas en las que jamás pensó verla. Se ríe como si esta idea fuese un chiste, pero rápidamente se da cuenta de lo obsceno del chiste, lo que despierta en él sentimientos de miedo y aversión. Rápidamente expulsa de su mente la idea de su madre y de todas las madres; sin embargo, no deja de mirar lujuriosamente ese cuerpo despreocupado de su propia pesantez. Decide que es una impostora que oculta dentro de su cuerpo a otra mujer; una mujer joven que se parece a las que ve en las cautivadoras fotografías de las revistas, el cine y la televisión. Intenta desnudar a la mujer despojándola de su cuerpo obeso para desvelar el otro cuerpo. Esculpe su cuerpo para así crear a la mujer que desea, pero fracasa, se entristece cuando descubre que ese es su cuerpo real. Creía que aquel cuerpo era peculiar. Le gusta la idea de un cuerpo extrínseco. Le complace. Así que comienza a flirtear con la mujer, la acaricia con su mirada, recorre, con su ojo derecho, las partes sensibles de su cuerpo.

que nuestra escena siempre posea cierta pobreza. Estamos comparando la situación local con la internacional del norte de Europa –sistemas ambos en crisis actualmente y que cuestionan el valor del arte entendiéndolo como algo poco productivo–. El arte y la cultura en el norte de Europa pueden defenderse de la actual especulación porque poseen una larga historia en la que a lo largo de los últimos 100 años de apoyo se han integrado en una tradición difícil de borrar.

En el caso de Madrid, existieron diferentes iniciativas desde alguna institución pública a finales de los años 80 y muy a principios de los 90 –que desaparecieron con la crisis económica de esos años–, y un montón de iniciativas privadas que, aunque muchas de ellas por diferentes motivos ya hayan desaparecido, hicieron que la escena evolucionase y no se perdiese.

El apoyo de la academia que contempla en cierta medida este tipo de trabajo, la presencia de artistas españoles en la escena internacional, que da valor muchas veces a lo que aquí ni siquiera se le presta atención, y la tenacidad por generar contextos, experiencia y conocimiento por parte de los artistas, de algunos gestores y de algunos académicos, ha hecho posible que, al menos en lo que yo conozco de Madrid, se pueda todavía beber en el desierto.

Sigue habiendo grandes carencias en cuanto a proyectos de expansión, espacios de trabajo, espacios de presentación, generación de públicos, contextualización de temas y sensibilización de intereses. Todo esto, a la hora de organizar, nos hace tener que contemplar siempre demasiados factores y carencias que nos alejan del verdadero propósito de las propuestas. Nos falta especialización, nos faltan recursos, nos faltan profesionales, nos falta tiempo,

Se desplaza desde su cuello hasta sus pechos, luego hasta los pezones y luego se desliza hacia abajo, llegando al ombligo y hasta la vagina. Pero algo falla y aquello no se levanta, lo agarra con la mano. Nada. Se enfurece rechazando su impotencia. Decide apretar el gatillo. Lo consigue.

La mujer cae y luego rueda. Su cuerpo se desmorona rebotando en el suelo, se acurruca, haciendo una maraña de sus miembros. “Una teta cuelga del pecho”*, la pierna junto al brazo y la cabeza en dirección a la barriga. Parece una de las mujeres de Picasso caída de un cuadro. El cuerpo salta en éxtasis, celebra su redondez y sus pliegues. Se sacude violentamente, jadea, grita, luego nada. Silencio.

Esta es la historia de una mujer que cruza una calle e intenta escapar a los disparos de un francotirador en Beirut, en 1977.

* *Bilal Khbeiz: That the Body is Sin and Deliverance* [Que el cuerpo es pecado y salvación] – *Almasar*, 1999, *Beirut*.



14/16

TIME OUT (Tiempo muerto)

Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

64

diversificación, contraste. Estamos mejor que antes, claro está, pero podríamos ir más rápido, no por el hecho de ir más rápido, sino por estar donde podemos y debemos estar. De otra manera nuestros esfuerzos se quedan en nada. Algo así como: ¿Decías algo? O como la luz de una estrella que ya no está ahí pero que sigue brillando. ¡Muy bonito!

FQ – P nº 23

¿Qué opinas de lo “típico” como ingrediente en un trabajo escénico? Por lo “típico” entiendo lo contrario a lo diferente, lo que se parece entre sí, lo que no es único sino todo lo contrario. ¿Crees que lo “típico” puede ser interesante por sí mismo o crees que es imprescindible llevarlo al extrañamiento para que tenga interés?



15/16

TIME OUT (Tiempo muerto)

Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

QP “Deseo que en ninguna ocasión ni próxima ni lejana, ni por uno ni otro motivo, se hagan manifestaciones de carácter religioso o político ante los restos míos, porque considero que el tiempo que se emplea ocupándose de los muertos sería mejor destinarlo a mejorar la condición en que viven los vivos, teniendo gran necesidad de ello casi todos los hombres. (...) Deseo también que mis amigos hablen poco o nada de mí, porque se crean ídolos cuando se ensalza a los hombres, lo que es un gran mal para el porvenir humano. Solamente los hechos, sean de quien sean, se han de estudiar, ensalzar o vituperar, alabándolos para que se imiten cuando parecen redundar al bien común, o criticándolos para que no se repitan si se consideran nocivos al bienestar general.” Testamento de Francesc Ferrer i Guàrdia (redactado en 1909 antes de ser fusilado).

RM Un día envié una carta a algunos de mis contactos en la que decía:

*Queridos,
Si os pidieran que eligieseis una fotografía para entregársela a vuestros seres queridos y que les sirviera de recuerdo tras vuestra muerte, ¿qué fotografía escogeríais?*

Envié esta carta a 50 personas con edades comprendidas entre los 18 y los 43 años. Nadie contestó a mi pregunta, excepto yo mismo. Respondí a mi petición no con una foto sino con una carta dirigida a mí, en la que escribí:

Yo creo que lo típico es súper útil. Vale como contraste, se puede mirar desde muchos ángulos; algo típico visto de una manera atípica puede ser muy resolutivo y revelador. Crea cercanía, es un buen vaso conductor, es cómodo. No hay que ver lo típico como algo peyorativo, puede ser una herramienta fantástica. Una cena típica puede ser la situación perfecta para hablar de aspectos relevantes de la vida, incluso una situación que cambie tu vida. Una cena típica, pues sí, torres más altas han caído. La innovación ocurre de vez en cuando, así que saber manejar lo típico me parece perfecto.

Querido Rabih:

Con respecto a tu petición, vayas donde vayas, en este mundo o en el más allá, serás asesinado. Por favor, perdóname por no enviarte la fotografía que solicitaste, ya que no deseo que mi fotografía también sea asesinada.

Sinceramente tuyo,
Rabih



16/16

TIME OUT (Tiempo muerto)

Una conversación intertextual entre Rabih Mroué y Quim Pujol

66



1/30

We are Young and Wild and Free...

A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

Supongamos que tanto tú como yo somos experimentales y que en primer lugar vamos a experimentar.

Te propongo 30 preguntas. Son preguntas primerizas. Te invito a contestarlas rápidamente y saltarte todas aquellas que no te interesen. En algunas de ellas tendrás que utilizar la memoria, date un poco de tiempo para intentar recordar. En general contesta primero esas que te provoquen respuestas inmediatas y después las que te pidan un poco más de esfuerzo. Como te decía no contestes las que no te sugieran nada.

Como parte de nuestra conversación me puedes preguntar todo lo que quieras.

Antes de pasar a las preguntas, decirte solamente que cuando Juan me sugirió que te hiciera la entrevista a ti, una de las primeras cosas que me vino a la cabeza fue este poema de Felipe Boso:

*Quiero una casa de campo, de campo, sólo de campo.
Sin paredes ni tejado, de campo, sólo de campo.
Sin puertas ni cerraduras, de campo, sólo de campo.
Sin ventanas ni balcones, de campo, sólo de campo.
Sin muebles y sin cortinas, de campo, sólo de campo.
Quiero una casa sin casa, de campo, sólo de campo.*

67

FQ – P nº 24

¿Qué opinas de los hábitos, de las rutinas, a la hora de enfrentarte a un proceso de creación? ¿Qué relación tienes con los hábitos rutinarios, te producen placer o no? ¿Crees que la práctica profesional produce hábitos específicos distintos de los hábitos privados? ¿Crees que la práctica profesional conduce a hábitos muy semejantes entre los artistas y que esto dificulta el desarrollo de sus lenguajes propios en favor de un lenguaje más universal?

JD – R nº 24

No lo creo. De todas formas yo soy cero rutinas y por eso me atraen tanto. Ojalá pudiese hacer algo rutinariamente. O igual al no tener rutina la tengo

también. Pero me gustaría entrar en una rutina convencional, creo que es bueno para funcionar, para avanzar, para contrastar, para repensar, para cansarte y aburrirte, para desesperarte y también ser ineficaz. Creo que sólo he hecho tres obras con rutina y son en las que más disfruté. Y cuando me refiero a rutinas y hábitos no me refiero a los que aparecen como una ilusión cuando trabajas uno o dos meses; me refiero a más tiempo, cuando realmente puedes sentirte rutinario.

FQ – P nº 25

Para acabar... ¿Sigue siendo tu color fetiche el rosa? Háblame del color rosa por favor.

Hola Arantxa,
Me pillas en una situación peculiar.
Estoy en el hospital en Talavera de la Reina. Lea, mi hija pequeña, tiene un *nosequé* que le va sonando (San Juan de la Cruz) en el pulmón y llevamos desde ayer en manos de las señoras de blanco.

En principio decidí obviar tu mensaje hasta “un momento más propicio” pero luego concluí que igual es el lugar perfecto para esto.

Debo advertir que escribo en un iPhone con la única ayuda de mi pulgar derecho y que eso también condicionará de alguna manera, mis decires.

Bueno, y que son las *milyquinientas* y que arrastro una proteica falta de sueño.

He *copy/pasted* tu adjunto y me dispongo a pegarlo aquí a la buena de Dios y a teclearle encima con mi enorme pulgar. Imagínate tirado encima de la cama del hospital sujetando con la izquierda una mascarilla de Ventolín sobre la cara, dormidísima, de Lea. Entre ella y yo un amoroso conejo de peluche gris. Y en mi derecha, iluminando mi cara con luz Appel expressionista el instrumento que nos comunica.

En cuanto a este poema de Felipe Boso, decirte que desde hace tiempo trabajo con Eduard Escoffet, un polipoeta catalán que tiene



2/30
We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

68



3/30
We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

69

este poema en su repertorio y que al leerlo no consigo no oírlo con su catalanísima voz retumbándose en el oído mental.

Y ahora aquí van las respuestas:

1. ¿Dónde estudiaste?

En Salamanca.

2. ¿Cual fue tu primer trabajo?

Mi primer trabajo con número de seguridad social fue desmontando una granja de kiwis en Porriño, Pontevedra. Era en verano y hacía un calor de perros. Hablando de perros, tenían un perro de esos, un rottweiler, que olía mi terror a leguas y así como me pillaba despistado me gruñía hasta ver la angustia dibujarse en mi cara. Entonces daba media vuelta y se largaba.

3. ¿Cuándo empezaste a trabajar en La Casa Encendida?

Llegué a LCE como ayudante de producción de un festival de música experimental, Experimentaclub, en octubre de 2002.

4. ¿Te inclinas más por un trabajo de luces, sonido, imagen, escenografía, ...?

El sonido me interesa mucho, también todo lo que implique “la palabra” y las manifestaciones plásticas (sea eso lo que sea). Pero supongo que me preguntas por mi trabajo de producción, en ese caso lo único que me interesa son los artistas y como ayudarles a parir su trabajo.

JD – R nº 25

Pues es uno de mis favoritos, por no decir el favorito. Ahora no lo uso tanto, he insistido tanto en él que me he agotado de usarlo, pero no de amarlo.

Me tengo que remontar a mi infancia para hablarte de este color: mi madre lo usaba y siempre me gustó, en mi adolescencia cuando ningún chico lo llevaba yo me ponía ropa de ese color y la gente me miraba. Creo que también era por eso por lo que me gustaba, no era lo que se suponía que tenía que llevar puesto; provocaba y eso me molaba. Igual que cuando ya de adulto empecé a llevar bermudas cuando nadie las llevaba. Esas cosas que los adultos ya no pueden hacer en ciertos entornos.

En la actualidad tiene que ver más con un placer estético. Me parece un color fascinante y además es el color de In-Presentable, mi proyecto más largo. Me encanta que un festival esté ligado a un color y a este en concreto, más.

María Jerez – Pregunta nº 26

Por qué haces lo que haces?

JD – R nº 26

Porque si no lo hago me pego un tiro.

5. ¿Cuál fue la primera noticia de In-Presentable?

Era la continuación de un proyecto previo de Juan Domínguez en LCE.

6. ¿Cómo te presentaron el proyecto?

Como un ciclo de danza contemporánea (para que lo entiendas).

7. ¿Esperaban de ti algo diferente a lo que era tu trabajo habitual dentro de LCE?

No, esperaban lo mismo. Tragaderas, mano izquierda...

ATENCIÓN, LOS OJOS COMIENZAN A DESORBITARSE,
DEJO EL RESTO PARA MAÑANA PERO COMO NO
ENCUENTRO LA MANERA DE GUARDAR EL BORRADOR
TE ENVIÓ AHORA ESTE MAIL.

INTERVIEW TO BE CONTINUED!

Jorge,
Gracias por este email. Es lo primero que leo esta mañana y es de mucha intensidad ¿Cómo está Lea?

Yo tuve un neumotórax cuando era pequeña. También estuve en el hospital. Cuando has hablado del pulmón he pensado en eso. Espero que lo que tiene Lea sea aún más sencillo que un neumotórax, que al parecer, según los médicos, no es nada importante.

MJ – P nº 27

¿Por qué hiciste lo que hiciste?

JD – R nº 27

Porque me creía que haciéndolo iba a poder cambiar algo. Se me presentaba una situación de poder y el poder puede cambiar el estado de las cosas. Me gusta entender el poder en su acepción de potencia, energía, empuje y también en la de permitirse.

En inglés me gustan incluso más: *ability, capability, capacity, competence, competency, faculty, potential and energy, force, intensity, might, potency,*



4/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

70



5/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

71

Al releer veo mascarilla de Ventolín y el *nosequé* que le va sonando en el pulmón y entiendo que Lea puede tener asma, ¿es así? Espero que os lleven a casa muy pronto. *Toi toi toi!* (esto dicen los alemanes para dar suerte en el teatro pero también en otras ocasiones)

Hablando del poema y de los poetas sonoros. Conozco a Eduard Escoffet y él a mí; nos conocimos hace muchos años en Montpellier o Nîmes en un festival en el que ponían en relación a un poeta sonoro y a un bailarín. A él le tocó con Germana Civera y yo estaba con ella en ese momento.

Escuché por primera vez este poema en un festival organizado por el Instituto Cervantes en Berlín sobre poesía catalana. Este poema lo recitó Enric Casasses que se subió a esa escena tan fea, llena de banderillas por todas partes, del Instituto Cervantes y nos llenó de su poesía. Enric estuvo recitando mientras sujetaba con la mano izquierda una bolsa de plástico donde llevaba sus papeles, supongo. Me acuerdo muy bien que a mitad de un poema se le olvidó como seguía, paró brevemente y volvió a empezar desde el principio. Escuchar a Enric fue toda una experiencia, uno de mis mejores momentos como público. Fue ahí que recitó "Quiero una casa de campo".

Seguimos hablando. Mucha fuerza a Lea y a vosotros. Intenta dormir un poco.

Beso, arantxa.

strength, weight. Aunque también me gustan sus antónimos.

MJ – P nº 28

¿Por qué vas a hacer lo que vas a hacer?

JD – R nº 28

Porque si no me pego un tiro. Pero también por aprender, por disfrutar, por participar, por amar, por tonto, por egoísta, por ñoño, por cabezota, por adicción, por primitivo, por chulo, por ambiguo, por traidor, por rabia, por resistirme, por cambiar, por cambiarlo, por cansancio, por hacer el tonto, por arriesgarme, por ir más lejos, por poder verlo, por superar el miedo,

Hola Arantxa, ya estoy en casa. Lea sigue en el hospital con su mamá pero si todo sigue igual mañana vuelve a casa. (Pienso en Clara y en Heidi) Lea en adjunto.

8. Hace diez años, ¿qué te sugerían estas palabras?

Festival

Juergón, música electrónica, mil drogas.

Danza contemporánea

Arte coñazo. Cosa a la que asistir con cara de póquer.

Performance

1 – Accionismo vienés. Sangre...

2 – Performance como lo que es: un cajoncillo de sastre escénico y expositivo; un lugar para transformar una idea en acción ante una gente dispuesta a hilar de la acción de vuelta a la idea. O no.

Escena

Creo que aún no pensaba en esa palabra. Era pequeño, yo.

Teatro

Si pensaba rápido, pensaba en lo que programa el CDN. Pero si me dejaba más tiempo también pensaba en cosas menos *dramáticonacionales*, de todas formas no vengo del teatro y era un concepto tan venerable como desconocido.



6/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

72



7/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

73

Cuerpo

Chica guapa. Tetas y eso.

Espectador

1 – Persona que hace como que le gusta a lo que asiste porque ha pagado unos dineros por ello.

2 – Persona que realmente disfruta de aquello que ha decidido contemplar.

3 – Uno que mira al mundo desde el balcón de la actitud, sea esa la que sea. Y puedo seguir un ratín largo...

Proyecto

No me apetece pensar en esta palabra.

Práctica

Demasiados caminos para comenzar a cabalgar, vuelvo al castillo, desmonto y me quito la coraza. Mientras mi escudero guía a mi caballo hacia las cuadras, yo me refugio en la biblioteca donde cuatro monjes arqueados sobre unos oscuros pliegos tratan de descifrar el mapa que explica el funcionamiento del mundo (salí así, *don't ask*).



Un beso,
Jorge

por seducir, por jugar, por pasar el tiempo, por emoción, por romanticismo, por idealismo, por comer, por viajar, por hablar, por esparcirme, excederme, transgredir, respirar, tontear, por no dejármelo dentro. Por ser libre.

MJ – P nº 29

¿Por qué harías lo que no hiciste?

JD – R nº 29

Para que no se me quede una espinita clavada. Pero a veces se tiene que quedar clavada o hay que hacer algo diferente que te la quite.

Por llevar el trabajo hasta sus últimas consecuencias, aunque estas sean desconocidas.

MJ – P nº 30

¿Por qué no habrías hecho lo que hiciste?

JD – R nº 30

Ni idea. ¿Por hacerlo mejor de otra manera???? No pienso en por qué no habría hecho algo, sino en cómo lo habría hecho de otra manera si la anterior no me gustó.

9. ¿Hay entre estas palabras alguna que te sugiera ahora algo completamente diferente?

Creo que es de recibo responder a esta a la vez que a la anterior: Todas ellas significan algo nuevo, por el hecho de que tengo 10 años más, y sobre todo, porque los he pasado trabajando en un lugar donde se trafica a diario con esos conceptos. Igual las que más hayan evolucionado sean “escena” y “espectador”. También la de “artista”, por haber sido infectado por ellas, por haberlas sufrido, por haber convivido con ellas.

Definir lo que ahora significan para mí me ha parecido un coñazo (*4 me, 4 you, 4 everybody*) pero sí me parece importante decir que me parecen conceptos más respetuosos, más accesibles, más democráticos, más interesantes.

10. ¿Cuáles son tus herramientas imprescindibles de trabajo?

Junco al viento y “*be water, my friend*”.

Si hurgo un poquito más salen a relucir “justicia y sensatez”. Suena raro así escrito. Me refiero a que siento que debo llevar esas dos ideas conmigo a la hora de implementar una pieza en el lugar para el que trabajo.

El artista debe poder tener todo lo que necesite para que su pieza sea la que él quiere mostrar. Pero del otro lado hay unas posibilidades, unos dineros, otras programaciones, unos horarios, etc.



8/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

74



9/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

75

Conjugar ambas cosas y que todas se sientan bien, que todas sientan que ganan con lo que están haciendo, sería mi objetivo final.

Mañana más...

11. ¿Es tu trabajo un trabajo en equipo?

Mi trabajo es un trabajo de equipo, solitario. Quiero decir que en mi plano solo estoy yo, o alguno de mis colaboradores, pero se trata de organizar una estructura *hmmmm* isináptica! perfecta. Es una especie de red donde confluyen X elementos y si los coordinas bien, apenas hay marrones... gordos.

14. ¿Hay alguna diferencia importante entre cómo trabajabas hace 10 años y cómo trabajas ahora?

Sí, tantas como arruguitas en mi cara. A grandes rasgos: me enfrento con más calma al trabajo. Antes hacía kárate (suave) y ahora hago Aikido (más suave).

Era más inseguro y hablaba más, esas cosas de la edad. Y dormía menos entre un día y el otro.

15. ¿Hay alguna novedad, innovación en la manera de trabajar en tu gremio?

Las mismas que en otros, supongo: la tecnología. Smartphones, portátiles de menos de 2 kg, esas cosas.

MJ – P nº 31

¿Qué hiciste?

JD – R nº 31

Congregar a mucha gente.

MJ – P nº 32

¿Qué harás?

JD – R nº 32

Prepararme para lo siguiente. Necesito un poco de tiempo. Y después liarla otra vez.

MJ – P nº 33

¿Qué harías?

JD – R nº 33

Congregar más gente. Liarme más. Me preocupa la escala.

... y dejo la 16 para otro mail, porque es una pregunta mayor.

Un beso,
Jorge

Después de la tormenta.

Buenos días, Arantxa. El viernes, muy tarde por la noche finalizó para mí el Festival *¿qué puede un cuerpo?*

Ayer me lo pasé en catatonia y esta mañana he despertado con una primavera saliendo apresurada por la ventana con un montón de maletas y un verano, todo atildado, llamando a la puerta. Lea anda muy contenta por la casa haciendo trastadas y el *Blinking Lights* de Eels nos marca el ritmo.

Hasta aquí el *backdrop* o telón de fondo.

16. ¿Quiénes son los artistas?

¿Quiénes son los artistas, pues?

También en este palabro se han producido para mí grandes cambios desde los inicios de In-Presentable.

La textura misma de artista ha ido variando. También la distancia que media entre ellos y yo. Cuando comencé a trabajar en el mundo de la cultura, yo me veía como un dependiente de El Corte Inglés que debe dar una respuesta amable y compla-



10/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

76



11/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

77

ciente a los requerimientos de un cliente impertinente (el artista). Digamos que sobre todo he aprendido a ponerme en su piel. A pensar como artista. A entender que es un individuo que viene a contar algo que se le ha ocurrido a un lugar que desconoce y que para ello se tendrá que poner en pelotas delante de un montón de otros individuos. Y eso de entrada merece mucho respeto.

También se ha democratizado la idea de artista para mí. El ARTISTA ha pasado a ser el artista, en cuanto a que he entendido que su trabajo es cuestionable, su necesidad de contar algo puede ser imperiosa pero no por ello deja de ser frágil. Su ego suele ser una cota de malla para impedir que las lanzas del público le rajen el corazón y poco más (como si esto fuera poco).

Mientras avanzo en la respuesta me doy cuenta que voy dejando demasiados frentes abiertos y batallas sin concluir. Casi que lo voy a dejar aquí y si quieres volvemos sobre estas "preguntas toneladas" en otro momento con una aproximación más de polvo largo.

17. ¿Qué es la obra?

Ves, otra "pregunta mamut". La obra (concepto), ha crecido cogida da la mano de su papá, el artista.

La obra también se ha desintegrado.

Se ha atomizado, se ha cuestionado a sí misma, se ha mirado en el espejo y cuando más linda se sentía le ha dado un puñetazo a su reflejo, el espejo se ha astillado y la obra se ha quedado con el puño sangrante y miles de esquirlas clavadas (y a ver como se

MJ – P nº 34

¿Por qué dijiste que sí en la conversación que tuvo lugar cuando se decidió que In-Presentable iba a ser In-Presentable?

JD – R nº 34

Después de que en 2003 Laura Gutiérrez me pidiese que organizara Procesos (Coreográficos) y visto el resultado positivo que tuvo, le propuse que lo hiciéramos cada año, que tenía entidad y proyección suficiente como para ser un festival. Era un público nuevo, un espacio nuevo con ganas de trabajar y atraer público, era una institución sensible y abierta a estas iniciativas. A nuestro gremio le hacía mucha falta, era una oportunidad de decidir que el

tipo de trabajo que yo podía proponer iba a tener un espacio físico temporal.

MJ – P nº 35

¿Cómo empezaban a trabajar los artistas que aún no habían realizado ningún tipo de producción cuando comenzó In-Presentable?

JD – R nº 35

Bueno, que yo recuerde los artistas escénicos de mi generación relacionados con la danza en Madrid dependían mucho de un espacio, de un estudio que les permitiese investigar sus coreografías. No había mucho dinero. No podías vivir enteramente de tu trabajo, con lo que hacíamos de todo: dar clases,

arregla esto ahora).

La obra es un Narciso borracho, que se ha caído en el lago.
La obra es insomnio. La obra es emoción. O no.
Es desafío en todo caso. Para el artista y para el respetable.
Es un regalo, a veces envenenado.
Es un percutor de ideas.

Es una planta ornamental que se ha usado también, a menudo, como abortivo.

La "Hobra", peca de Ortografía "egolada" o se queda en los límites de lo posible, y casi se despeña.
No haber preguntado.

Un beso.

19. ¿Alguna vez te has imaginado haciéndole un encargo a un performer/bailarín/actor/cuerpo para que trabaje o explore la escena de una manera particular que te interese especialmente?

Por desgracia la urgencia de mi trabajo me impide entrar en este tipo de reflexión. Pero me encantaría que eso ocurriera, no en la imaginación sino en la práctica. Trabajar con un performer/bailarín/actor/cuerpo sobre un espacio que yo domino, que conozco en profundidad y ayudarle a sacarle todo el jugo, me parecería genial.

hacer coreografías para eventos, publicidad, etc. (eso no ha cambiado mucho hoy en día). Había que crear un lenguaje propio, sin muchas referencias ni acceso a ellas a no ser que viajaras fuera de España, lo cual entonces no era tan corriente. Era un ambiente autodidacta, que trabajaba con un lenguaje heredado que no se había experimentado. Algunos libros, algunos VHS y algún profesor americano, poco más. Luego estaban los artistas que venían de Francia y del resto de Europa a alguno de los festivales locales. Los coreógrafos madrileños se inventaban prácticamente todo.

Las generaciones más jóvenes heredaron esta precariedad, que respiró algo a principios de los 90, pero que como ya he dicho sufrió la crisis de aquellos años que provocó un marcado éxodo hacia el norte de Europa o Estados Unidos. Países con más tradición y sensibilidad hacia los trabajos más experimentales.



12/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

78



13/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

79

Aviso a programadores: hagamos un ciclo *performer/producer* ¡ya!

20. ¿Tienes algún sueño recurrente con el espacio/tiempo teatral?

Define espacio/tiempo teatral.
¿Qué lo distingue del espacio/tiempo convencional?

Hola Jorge ¿estás ahí?

El espacio/tiempo teatral no es el mismo que el convencional, es diferente. Creo que la diferencia es la extremada atención que se le presta. Digamos que el teatral está mucho más mimado que el convencional. El convencional muchas veces es como la respiración, que nadie se para a pensar si respira o no hasta que tiene un ataque de tos.

El teatral está enmarcado y limitado, aunque en su interior pretendamos siempre desbaratarlo.

Para mí el espacio/tiempo teatral siempre es un reto. Una vez tras otra, las obras interrogan siempre ese espacio/tiempo para tener nuevas respuestas. Uno congrega al público para ofrecerle un espacio/tiempo tensado por aquí y destensado por allá.

El cuerpo y/o el movimiento construyen planos espacio/temporales. Van juntos y se reflejan los unos en los otros.

Esos artistas más jóvenes, creo, se encontraron con un vacío, que tentativas como el festival Desviaciones intentaron llenar de contenido, en colaboración con otras iniciativas como el festival Situaciones desde la academia, o con la colaboración con salas alternativas de la ciudad de Madrid. Más tarde, creo que In-Presentable trabajó mucho en mantener una sensibilidad hacia los artistas que empezaban en el terreno profesional pero que no encontraban nada fácil ser incluidos dentro de un panorama que afirmaba ciertos nombres que ya llevaban tiempo dedicándose a este trabajo.

Creo que estos artistas más jóvenes tuvieron que inventar de nuevo cómo trabajar, ya que socialmente había cambios que las instituciones asimilaban lentamente. No se podía esperar a los cambios de las instituciones, de hecho todavía no han cambiado lo suficiente, por lo que la responsabilidad



Me estoy muriendo de sueño. Jorge, una cosa. Le voy a mandar a María el documento que estoy haciendo con nuestro intercambio de emails. El documento en su estado actual tiene algo de diario íntimo tuyo y mío porque aún no estamos en la segunda etapa de selección, así que le he pedido que le eche un ojo con el cuidado que merece.

Nosotros seguimos adelante.
besos, arantxa

21. ¿Qué es lo más difícil de hacer en La Casa Encendida?

Ruido, desde que tenemos quejas de los vecinos.

Por lo demás, y después de haber trabajado en muchos otros espacios aquí y allá, creo que LCE es un lugar donde se trabaja con bastante comodidad y donde hay un cierto *laissez faire* (¡por favor corrección!, ¿por qué no habré escrito: manga ancha?).

También es verdad que esa posibilidad la hemos ido forjando poco a poco entre los que nos ha tocado el trabajo de forzarle las costuras al espacio.

Evidentemente, siendo un lugar donde se superponen tantas propuestas de áreas muy distintas en el mismo espacio/tiempo, lo difícil es la convivencia de todas ellas, manteniendo su espíritu y respetando sus márgenes.

de cambiar las cosas, a falta de buenos interlocutores profesionales, era suya. Y eso hace que la manera de trabajar sea compleja y dé resultados muy sofisticados. Esos artistas, que ahora tienen unos 35 años, de alguna manera reinventaron y actualizaron el lenguaje, las maneras de producción, los contextos.

En España estos artistas, a pesar de que han logrado contemporaneidad, siguen sufriendo una precariedad que afecta sus trabajos.

Pareciese que en España fuese intrínseca la precariedad a los procesos de creación.



Imagínate la prueba de sonido de un ruidista coincidiendo con una charla en la biblioteca, una reunión en la terraza y una película muda en el cine. Estas cosas han ocurrido y ocurren constantemente, son la esencia de LCE y a la vez su *handicap*. Nuestro trabajo ahí, pidiendo compresión y sosegando egos es muy complicado.

Hola Arantxa,
Desde el Festival *¿qué puede un cuerpo?* he saltado directamente y sin red a *road manager* de Brian Ferry (decían Siniestro Total que le huele el aliento y estoy a un tris de averiguarlo).

Ah, y también ando preparando una mini-gira para Philip Glass y atendiendo a las cosillas de La Encendida, aquella. Y además de eso hago como que tengo una familia y una casa, toda de campo.

Prometo contestar a unas cuantas preguntas desde el camerino anexo al de BF mientras éste entona *Avalon* para calentar la voz...

Un beso rebosante de glamour ajado,
Jorge

MJ – P nº 36

¿Cómo empiezan a trabajar los artistas que aún no han realizado ningún tipo de producción ahora que ha acabado In-Presentable?

JD – R nº 36

Es una pregunta bastante compleja. Dependiendo del contexto se trabaja de una manera u otra. En cada país hay una relación diferente con la producción de los trabajos. No es lo mismo la urgencia del sur que la del norte, ni la del oeste que la del este y esa urgencia hace que le dediques tiempo a ideas o conceptos diferentes.

22. ¿Qué es lo que nunca te hubieras imaginado poder hacer en LCE y que has terminado por hacer?

Mi imaginación es bastante amplia.

Mejor dicho mi capacidad de sorpresa está a prueba de bomba. No, todo esto me suena pretencioso.

Pero nunca he pensado LCE como un espacio con unos límites determinados, más allá de los físicos. Una de las cosas que más me gustan es crear el nido adecuado para el pajarraco que venga.

Es verdad que hay buitres que no caben, pero también nos hemos sorprendido a nosotros mismos metiendo proyectos casi imposibles con calzador y cariño.

Hacer más de veinte conciertos en un día en dos escenarios (La Radio Encendida), creo que es de lo más intenso que hacemos anualmente.

23. ¿Cuál es el mejor recuerdo que tienes del Festival In-Presentable?

No soy muy de lista de éxitos. Mi mejor recuerdo son sin duda todos y cada uno de los que han pasado por el festival con sus marrones y con sus genialidades. Mi mejor recuerdo del Festival es el Festival. Haberlo visto nacer, crecer, tropezar, hincharse hasta casi reventar, desaparecer un día, después de 10 años y que sin embargo siga coleando en proyectos como este.



16/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

82



17/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

83

24. ¿Cuál es el peor recuerdo que tienes del Festival In-Presentable?

Lo más duro fue aprender a improvisar junto con los artistas, también lo más interesante.

De entrada pensaba mi labor como una lista de seguridades, datos y evidencias con los que recibir un proyecto, una obra. Yo aportaba la rigidez necesaria para que la creatividad del artista no se desbordase y nos dejara empapados.

Pero he llegado a entender que no es “tan” así. Es cierto que esa parte es necesaria pero a la vez necesitas entrar en el discurso del artista, tienes que bailar su baile pero impedir que se salga de la pista. Es una posición mucho más sutil, y mucho más difícil. Pero los resultados son mucho mejores para ambas partes, porque se crea un clima donde la renuncia, la aceptación, es posible.

Todos se sienten respetados y desafiados a crear algo en conjunto.

Llegar a entender y aceptar esto ha sido difícil, pero muy gratificante.

25. ¿Qué es más duro montar o desmontar?

Montar. Desmontar es un trabajo que no necesita mucho cerebro, sólo atención.

Por otro lado hay mucho más acceso a referencias ahora que antes de In-Presentable; internet y las redes sociales también han hecho que puedas acceder a mucha información que internacionaliza el pensamiento y los trabajos. En el mercado internacional todo tiende a homogeneizarse. Empieza a aparecer gente muy joven que tiene otro punto de vista más renovador. Creo que esta crisis ha hecho que haya más diálogo y más comunidad de la que había hace años. Individualmente, para el artista independiente es extremadamente difícil sobrevivir. Creo que también hay muchas iniciativas que intentan compartir el conocimiento y la experiencia del trabajo que hacemos con la intención de que nuestro trabajo afecte más. De alguna manera se da más valor a nuestro trabajo. Todo esto hace que los artistas que empiezan a trabajar ahora puedan unirse a una comunidad que no tiene obligaciones pero sí compromiso.

MJ – P nº 37

¿Y qué hay de la teoría?

JD – R nº 37

Fundamental en nuestro gremio. Le ha dado proyección al trabajo y en muchos casos es casi la primera fuente de estudio para empezar a trabajar.

Creo que después de muchos años se ha instalado cómodamente en nuestras prácticas. El pensamiento crítico aclara y te da herramientas discursivas para entender tu trabajo. No hay razón para negarlo.

26. ¿Te acuerdas de la primera vez que nos vimos?

Si, tu venías con una compañía suiza y hacíais una pieza que se llamaba *¿Rondo?*

Recuerdo que tenía un final hilarante porque cada vez que el público aplaudía vosotros volvíais a hacer la parte final de la obra y la cosa duró un buen rato entre risas y aplausos. Creo que era mi primer o segundo año en LCE. *We were young and wild and free.*

27. ¿Qué prefieres el campo o el teatro?

Un teatro todo de campo... soy telúrico mundano, no puedo vivir en ninguno de ellos por mucho tiempo, ni puedo vivir sin ninguno de ellos por mucho tiempo.

28. ¿Quién es el público de LCE?

Es un ser mutante, pero conserva unos cuantos genes que no varían casi nunca: es un público curioso, activo y atento.

29. ¿Quién era el público de In-Presentable?

Era el crack vs la cocaína.

La cocaína base: también denominada *free-base* o base libre, proviene de la mezcla de la pasta de coca con éter, al evaporarse con calor aparecen unos cristales casi puros de cocaína base muy potente. En ambientes marginales se denomina crack. Se llama así porque hace un sonido de crujido cuando se calienta, su aspecto es parecido a la porcelana, y triturado asemeja a escamas de jabón. Se fuma mezclado con el tabaco



18/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

84



19/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

85

o se calienta en pipa de agua y se inhala el humo resultante.

30. ¿Qué tiene el público de especial?

Por más vueltas que le doy a esta pregunta no se por dónde pillarla.

El público es imprescindible para no caer en el monólogo auto-infligido, es necesario para cerrar el proceso creativo y evitar el onanismo (que tampoco está mal, pero es fuente de múltiples enfermedades del alma y además es pecado mortal), es la parte femenina de todo este asunto, recibe, atiende, recrimina, sufre en silencio y, a veces, aplaude.

He respondido a estas diez últimas preguntas desde el camerino de producción de Brian Ferry. De vez en cuando aparece un gigantón inglés, todo sebo y rudas maneras de barrio duro londinense, a pedirme cables imprescindibles y quítame de aquí estas telas o ponme allá un sillón. También hay una dispuestísima señorita de vestuario, toda espejos y toallas, y un exigente director técnico de cara ancha y bigote de Cernuda... Las pruebas de sonido, golpes metálicos de los *flightcases* abriendo y cerrando y los gritos de los montadores se intercalan entre sí, en lo que viene a ser el *patchwork* sonoro de este mi trabajo.

Ahora me pondré con tu "Cacatúa" [Emisiones Cacatúa, un programa de radio realizado por Arantxa, entre otros, y que se emite en tea-tron.com] y nos vamos contando.

MJ – P nº 38

¿Cuál es el uso político que le das al tiempo en tu trabajo?

JD – R nº 38

Últimamente me estoy alejando del uso o la ambición política en mi trabajo. A veces no genera, solo me entorpece. Pero bueno, ya que me preguntas te diré que la insistencia es fundamental, que dar tiempo a la intuición es fundamental, que tomarte tiempo es fundamental, que dar tiempo es fundamental, que crear diferentes tiempos es fundamental, que el tiempo íntimo es fundamental, que la liberación del tiempo es fundamental, que no sentir el tiempo es una utopía maravillosa.

MJ – P nº 39

¿Cuál es el trato que In-Presentable le ha dado al tiempo?

JD – R nº 39

Lo voy a pensar al revés; convencionalmente el tiempo me ha dado la continuidad que tan difícil es conseguir. Poder planear y tener un fin que se va creando a la vez que sucede ha sido un lujo. No puedes cuestionarte si no tienes tiempo. "*Too late*", es la luz que el tiempo que tú no decides te impone y no hay vuelta atrás.

In-Presentable ha tratado el tiempo en proceso, un tiempo expandido, sin

Arantxa,

El sábado pasado vino un señor a mi casa y nos dio a beber un brebaje compuesto de ciertas plantas amazónicas que nos provocó un intenso viaje alucinógeno. En ese estado entrevisté una potente definición del artista:

Lo vi como un intérprete. Alguien que intuye la gran ópera que resuena en el universo, la música de las estrellas, y es capaz de convertirla en pequeños opúsculos asequibles a nuestra limitada percepción, en piezas que nos hablan de los aspectos trascendentes de lo que existe.

¿Es mucha ida de olla?

(Tecleado a fuerza de pulgar en menos pulgadas de las deseadas/ *Typed with big finger on a small screen*).

Hola Jorge,

Me gustaría que me pudieras seguir al ritmo que te sigo yo. Estoy en Salzburgo desde hace dos días, llegué con las últimas fuerzas que tenía pero contenta porque por fin alguien venía a buscarme al aeropuerto. Ya desde la ventanilla observé ignorante las montañas que casi tocaban el avión y me di con un canto en los dientes de tener un bolo alpino. Luego llegué al hotel con un calor que superaba mis expectativas. El camino

prisas pero con intensidad, un tiempo de encuentro, distendido, un tiempo efímero pero intenso.

MJ – P nº 40

¿Qué entiendes por afecto en el arte?

JD – R nº 40

Mejor pregúntaselo a Deleuze.



20/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

86



21/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

87

desde el hotel hasta el teatro me pareció bastante alucinógeno. O todo era muy grande o todo muy pequeño: las montañas amurallando la ciudad, las calles atravesando las montañas, un escenario montado en una plaza acorralando una fuente, una plaza con puestos y un tipo tocando el violín amplificado en una armonía extrema con el resto, dos hombres desplazando las piezas de un ajedrez gigante bajo un sol de justicia, otra vez la montaña, una calle en obras, una barandilla, un hombre en bici que pasa de largo con una mochila a la espalda de donde salen dos miembros, veo dos trozos de brazo y las manos al final como quien pasea reliquias. También en Berlín vi una vez un chico sin pierna montando en bici que llevaba la prótesis detrás, en la parrilla.

El caso es que copio tus emails, uno a uno en un documento y los leo una vez están aquí colocados. Veo las horas a las que los has escrito y sigo tus tiempos. Me pongo algún tema en YouTube de los que vas hablando. Ya no puedo ver el video de Brian Ferry lleno de sofisticación y detalle sin pensar en su aliento. Me quedo con unos pasos de baile que hace la modelo del video de *Avalon*, no los del final, unos antes cuando pasa por una especie de balcón y aparece y desaparece tras la columna. Me recuerda a *Une femme est une femme* [J.L. Godard, 1961], cuando ella pasa detrás de una columna y aparece vestida de otra manera.

Oye ¿cuál es tu dirección de correo? Si me la mandas mañana te envío una postal.

MJ – P nº 41

¿Qué te afecta cuando ves el trabajo del otro?

JD – R nº 41

Me hace sensible a cosas a las que no lo era. Me genera deseo por seguir viviendo. Me da cobijo, me da espacio y tiempo, afecta mis límites, afecta mis sensaciones, afecta mis relaciones, afecta mi manera de tocar, mi manera de andar, mi manera de relacionarme, mi manera de respirar, afecta mis deseos, mis inquietudes, mis miedos, mis...

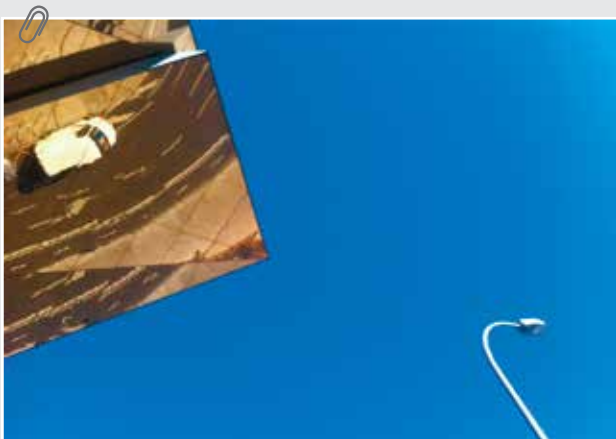
Una pregunta nueva:
Treinta y tantos: ¿Te pagan por hacer esta entrevista?
Un beso. arantxa

Hola Arantxa,

No sé porqué mientras te leo me viene a la cabeza *Five Miles Out* de Mike Oldfield... el avión, las nubes sin duda... y los 80s, claro. Por esta entrevista nadie me ha ofrecido un triste euro. Ni yo lo he pedido. ¿A ti te pagan por esta entrevista?

Te cuelgo una foto que he hecho esta mañana en los Encants, mientras caminaba hacia el Auditori del Forum, donde me encuentro ahora mismo, todo fluorescentes y pasillos blancos.

Unos besos con *pa amb tomàquet*, Jorge



MJ – P nº 42

¿Cómo quieres afectar con tu trabajo?

JD – R nº 42

Lo primero que se me ocurre es hacer accesible un entorno sensible. Un entorno que nos ayuda a aprender a la vez que nos deja practicar lo aprendido, un entorno agitador, problemático, un entorno activo, motivado, inteligente, divertido, provocador, intrigante, un entorno al que quieres ir todos los días aunque solo sea un ratito. Si consigo ese entorno, el cómo se va a ir dando en la negociación y en la tensión de todas esas características.



22/30
We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

88



23/30
We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

89

Acaba de comenzar el concierto. Adoro este momento en el que toda la atención está en otra parte y puedes robar una cerveza en el camerino de artistas, estirarte en tu sillita de producción y dejar que la calma inunde tu cuerpo. Ya solamente quedan los ruiditos del walkie para recordarte que hay alguien al otro lado y que La Paz puede no ser más que una simple tregua... ¡Como efectivamente acaba de ocurrir!

Hola Jorge,
El otro día te pregunté si cobrabas porque se me estaba ocurriendo una “juanada” In-Presentable que nos venía al pelo. Y a eso voy, a planteártelo:

Hace un mes, cuando trabajaba en la nueva temporada de *Clean Room*, Juan nos propuso a Alice Chauchat y a mi hacer el bolo que tenemos programado el próximo año en Gent y largarnos acto seguido al Caribe de vacaciones con el dinero que hayamos cobrado.

– ¿A que no hay huevos? – nos preguntó.

Este es un procedimiento ante todo vital y desafiante que me gusta. Con lo mismo te iba a proponer que nos gastáramos la pasta en vernos en Madrid y pasar un día juntos con la entrevista, continuar, ver cómo nos está quedando, etc. pero mezclarlo con planes de los buenos y gastarnos los 300 € que me ofrecen a mi por hacerla. No es mucho así que a lo mejor no es difícil.

MJ – P nº 43

¿Qué pieza has visto en tu vida que haya cambiado tu manera de percibir el mundo, tu manera de hacer, de pensar? ¿La podrías describir?

JD – R nº 43

No soy tan emocional. Soy un poco austero y distante como para que las cosas me afecten tanto. Normalmente las cosas me afectan poco. Siento que todo me afecta pero poco (a poco). Me cuesta bastante entusiasmar me con el trabajo de los demás, hay pocos trabajos que me interesen. Siempre mantengo cierta distancia crítica. Pienso en qué es interesante de lo que experimento. Cuando era joven y empecé a bailar me fascinaba el trabajo

Entre los planes que me imagino, uno muy importante sería ir a un concierto –por lo que esta entrevista tiene de musical digo–, pero también me molaría montar por vez primera en el teleférico.

Yo llego a Madrid el día 10 de julio, o sea el jueves. De allí me iré a un pueblo de Valladolid a ver a mi familia pero no está tan lejos de Madrid. Tendría que montármelo para colocar a los niños. Dime si te apetece y qué disponibilidad tienes entre el 10 y el 25 de Julio.

Otra pregunta treinta y y tantos:
¿A que no hay huevos?

Te dejo con ello: ¡Qué gran idea!
Un beso, arantxa

I'm loving it, que decía un payaso americano.
Estoy dispuesto y mis fechas son:
Estoy en Madrid: 11, 12 y 13.
Estoy en Madrid: 19 y 20.

Pero si estas fechas vienen mal, puedo forzar un día en torno a estos, el 14 o el 18.

parlem,
Jorge



24/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

90



25/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

91

Llego a mi piso en Madrid después de varios días en mi casa –toda de campo–, mientras espero el ascensor más lento del mundo abro, más por automatismo que por expectativa, la puerta del buzón. Y me encuentro, ¡albricias!, dos postales tuyas.



Comentario a la postal 1: a mí me sorprende la cara de los tres músicos, a todos les sobran 2 cm de nariz y tienen el belfo inferior ligeramente caído. Igual que los Borbones que pinta Velázquez que de alguna manera prefiguran los rostros de Marichalar o de la Infanta Elena. La Estupidez Consanguínea Fisonómica. Pero estoy entrando en un terreno que, realmente, no me interesa.

Veámoslo de otra manera. A estos tres señores lo que les pasa es que no son cool. Su mirada no seduce. Luego está la señora del cuadro que, cual una Glenn Close hiperautoritaria, nos lanza una mirada empapada en reproches por reírnos de ellos. Me encanta.



de Mats Ek: la manera nueva de utilizar la técnica clásica de movimiento, la coordinación a la que sometía al cuerpo en movimiento, la inclusión de gestos y movimientos cotidianos, la representación de ciertos gestos emocionales a través del movimiento, el foco de la mirada en pleno movimiento que influía en la percepción del espacio, la trasgresión que se producía al cambiar los roles entre el hombre y la mujer, los acentos musicales casi flamencos. Más tarde me dejó de interesar, se quedó ahí, pero todavía cuando por casualidad veo alguna de sus coreografías, me sigue fascinando esa manera que tenía de entender la danza en la escena. Me gustaba el ballet, pero el de Mats Ek más porque rompía sus reglas.

Por otro lado, y de una manera más compleja, Merce Cunningham siempre me dejaba loco: la música por un lado, el movimiento por otro, chicos y

chicas bailando lo mismo, no jerarquías, ese movimiento marciano, esas escenografías, la danza moderna, el *avant-garde* con otros conocidos colaboradores de la época.

Recuerdo salir muy contento de *La Consagración de la Primavera* de Javier de Frutos. De nuevo se trata de una pieza que en su momento, para mí, rompía con las reglas convencionales.

No era yo tan fan de la danza teatro que tanto influyó en Europa y por la que, en mayor o menor medida, todos pasaríamos más tarde o más temprano. La aprecié mucho más tarde, cuando me liberé de algunos prejuicios de mi educación. Creo que era en esos años jóvenes, de bailarín principiante, cuando me impactaban más las obras.

Comentario a la postal 2.
(Luego te mandaré una foto de ambas para que las recuerdes).
Paradójicamente es un patio lo que veo. No muy distinto, en algunos detalles, al que yo habito día a día en LCE.

Me preguntas si mi trabajo sirve para unir espacios virtuales y físicos. Y te digo que sí y que por supuesto; *That's what it's all about*.

Hay un espacio virtual que el artista ha elaborado para contener la dinámica de su pieza y hay un espacio virtual cuando me imagino su pieza en el espacio real que yo ya conozco. De hecho trabajamos sobre ese espacio virtual al adaptar la pieza al espacio real.

La tensión que se produce al transformar la idea en un hecho físico, las dudas, las sorpresas, las soluciones que encontramos o no, es lo que da sentido a todo esto.

Sorprendentemente no suena nada de música mientras escribo. Busco: Gustav Mahler. *Rückert lieder*. "Ich bin der Welt abhanden gekommen". Recuerdo que *Coffe&Cigarettes* de Jim Jarmush acaba con este tema mientras un abuelito la recuerda como la canción más triste que existe.

Ein Mitternachtskuss.
Jorge



26/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

92



27/30

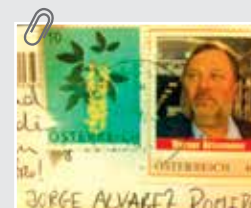
We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

93

¡Jo! Se me acaba de borrar el email que había escrito sobre este buen señor.

Volveré a empezar, pues.

Decía que resulta que el bueno de Werner Grissmann era una estrella del esquí austriaco allá por los años 70. Y lo que me emociona de todo esto es que hayan elegido una foto de Werner con sus buenos 67 años (una imagen *up to date*) en vez de dejarse tentar por cualquier foto del señor Grissmann hace 40 años, todo nieve y cuerpo de slalom. Esa sinceridad, totalmente exenta de glamour, me maravilla.



Ah, y Lea está completamente recuperada como puedes ver.



Ya como creador me han interesado trabajos que no me mueven tanto pero que mantienen mi interés. Me aburre, aunque la consuma y la conozca, la espectacularidad, el derroche –que no el exceso–, la representación que no genera nuevas realidades. Me ilusionan más y me motivan las ficciones que generan realidad concreta.

Últimamente he disfrutado mucho con una pieza de Úrsula Martínez que se llama *My Stories, Your Emails*, por el juego que propone entre la realidad y la ficción, lo teatral y lo social. Me parece una manera brillante de hacer teatro político. Y bueno, este verano pasado gocé enormemente con la naturalidad con la que Annie Sprinkle nos hizo entrar en su universo como trabajadora sexual.

Si empiezo a hacer memoria hay muchas piezas que me han emocionado a mi manera. No sé por qué pienso en artistas que no están tan cercanos a mí: De la obra de los artistas que me rodeo también puedo hablar de una manera entusiasta; creo que dependiendo de cuándo me hagas esta pregunta te responderé de diferente manera. Pero de algún modo de entre aquellos más cercanos me interesa más el trabajo del artista en su trayecto, no tanto en momentos puntuales. Tal vez ésta sea la diferencia, a los más lejanos los puedo ver de un modo más puntual.

MJ – P nº 44

Háblame de la ficción.

A mí me mola Calexico...



Me parece acertadísimo.

Ya he llegado a San Román. Esto es otra cosa... qué bien. La verdad es que la idea de quedar el 11.06 era demasiado ambiciosa. Ha sido mejor llegar hasta aquí con Inés y Lélío y darnos un poco de tiempo, que hace tiempo que no nos lo tomamos. De camino se ha venido también Lucio –el hijo de mi amiga Lola–. Están completamente chiflados.

El viernes me parece fantástico. Dime tu plan de trabajo y vida del viernes y planeamos la cosa en función de eso.

Getafeeee, Plaza de toros. Suena muy bien.

beso, ara



28/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

94



29/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero

95

Para escuchar la música a la que nos referimos en la entrevista y la continuación de nuestra conversación en el teleférico de la Casa de Campo, visita:

inpresentablebook.tumblr.com

JD – R n° 44

La ficción, aire para respirar. Es nuestra vida misma. Todo lenguaje es representación, así que ficción. Es herramienta para poder generar realidad, también para poder entenderla, para poder jugar con ella. Para poder manipularla, dominarla, domesticarla. Puede que nunca llegue a ocupar toda la realidad, pero es lo más cerca que podemos estar de ella por lo que posiblemente es nuestra única realidad.

MJ – P n° 45

¿En qué conspiración andas metido ahora? ¿Y hace 12 años?

JD – R n° 45

Ahora en entender lo siguiente y cómo relacionarme con ello. Perdido y sin gravedad no puedo dejarle espacio al fracaso. Me tengo que alejar de la ciencia, sirviéndome de ella para hacerlo. ¿Qué acabo de decir? Siento que tengo que poner mi energía en otro sitio. O igual tengo que entender otra manera de utilizar mi energía. Hay algo que me está rayando entre dejar atrás, irme hacia y cambiar mi relación...

Hace 15 años en todo lo contrario. En entender lo anterior para poder deshacerme de ello, para poder proponer algo más subjetivo y personal y poder abrirlo, plantearlo como opción, como herramienta, como cosa. También en crear comunidad.



30/30

We are Young and Wild and Free...
A cargo de Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero



Madrid, 18 de julio 2014. Teleférico de la Casa de Campo.

MJ – P n° 46

¿Si fueras un asesino, qué tipo de asesino serías? ¿A quién matarías?

JD – R n° 46

MJ – P n° 47

¿Qué entiendes por el “contenido” de una obra?



1/36

Hablar de ello no basta

Por Alejandra Pombo y Mårten Spångberg



97

JD – R n° 47

Joder con el examen. Lo que hay que entender, lo que se quiere contar, lo que ocurre, igual de una manera subjetiva lo que te interesa, lo que no ocurre, lo que se imagina, lo que se mueve, lo que se esconde, lo que no se entiende, la masa, la velocidad, el tiempo, ese milisegundo, la transición, el intervalo, tú, yo, el resto igual también.

MJ – P n° 48

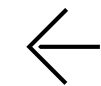
¿Cómo entiendes la autoría en tu trabajo?

El tiempo

La performance es algo que se esfuma cuando ha acabado. La pretensión de obtener de la documentación la pieza y así hacer que perdure, es sencillamente una falsificación. Me pregunto cómo una pieza que es efímera puede perdurar de un modo significativo y no como un recurso del sistema capitalista, que otorga a lo evanescente un valor extra que congela y fetichiza las prácticas artísticas, transformando los museos y las galerías en sirvientes ideales para mejorar las relaciones con, por ejemplo, el trabajo inmaterial a través de la financiarización de la vida.

Los artistas y los mercados sienten actualmente tal pasión por la documentación que esto define el trabajo. Por ejemplo, para que una performance tenga éxito ha de tener un “tráiler” magnífico, es decir una versión de noventa segundos de la pieza. Ya argumenté que un trabajo que pueda documentarse a través de estrategias que nos son familiares no estará empujando los límites todo lo necesario, no será lo suficientemente experimental o atrevido. Cate-górico e incorrecto, seguro, pero creo que como actitud es precisa y necesaria. Una pieza que permite una “buena” documentación es como un buen perro, sabe que no hay que mear dentro de casa.

Pero volvamos a lo que nos ocupa, ante todo una performance sólo es inmaterial en ciertos aspectos. Por ejemplo, puedo recordar performances que he visto y podemos discutir sobre espectá-culos que ambos hemos visto juntos o que sólo uno de nosotros



2/36

Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

98



3/36

Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

99

ha visto. En este sentido, la performance es definitivamente un objeto, al menos una mercancía, al igual que cuando alguien saca dinero de ella; no es muy diferente de una performance que su creador vende a un festival, es una cosa, un producto, una mercancía. Lo metemos en Google y salen millones de imágenes de performances inmateriales pero, ¡eh! cómo es que existen imágenes si son inmateriales y yo las identifico como performances. O dale la vuelta a esto, cuando miras un cuadro la experiencia no está sólo en el cuadro como objeto, sino que está en la experiencia al completo. ¡Mira! Éramos tú y yo y fue maravilloso. Ahí fue cuando nos enamoramos, ¿te acuerdas?

¡Ay! Alejandra. La experiencia no se encuentra en el Miguel Ángel, está en el ¿cómo se dice?, ah sí, es inmaterial.

Nuestro gran problema es que la inmaterialidad y la performatividad provienen de dos ámbitos discursivos que están bastante atascados. Por un lado proceden de ciertas nociones sobre el trabajo, a las que por supuesto les trae sin cuidado la performance y que se ocupan de trazar una línea que va de Platón pasando por Marx y Arendt hasta cualquier teoría crítica actual, o hasta gente como Paulo Virno, Negri, Bifo o quien sea. Por otro lado –para mencionar por ejemplo a Judith Butler y Peggy Phelan–, la performatividad proviene de un paisaje profundamente postestructuralista que obviamente no puede tener en cuenta nada más, incluso aunque haya material, elementos o lo que sea; de cualquier modo eso es sólo un fenómeno, una representación y se realiza en sí misma: de la subjetividad al cuerpo, de la conciencia a las piedras.

JD – R nº 48

No suelo pensar en ese término. Mi trabajo en solitario es mi trabajo. El que hago con colaboradores depende del contrato. Si yo elijo a mis colaboradores y yo dirijo una iniciativa mía pues el grado de colaboración es uno, yo intento que sea el máximo posible. Si la iniciativa a nivel de contenido viene de todos los colaboradores, pues ya no es mi trabajo, es el de todos los que colaboramos. Supongo que en ese caso la autoría es compartida.

Desde hace tiempo incluyo al espectador en esa colaboración. Creo que ellos se pueden sentir muy libres como autores dentro del trabajo que propongo, son diferentes niveles de colaboración y supongo que, en consecuencia, de autoría.

Pero vamos que la autoría me gusta pensarla, ya que me preguntas, tal y como el diccionario define esta palabra en relación a cometer un delito: persona que comete un delito, induce a cometerlo o colabora en él con actos sin los cuales no se hubiera llevado a cabo. Vamos, que todos los que forman parte del trabajo son delincuentes, autores del delito. Si les pillan, unos cumplirán más años que otros.

MJ – P nº 49

¿Qué me preguntarías? (soy yo)



4/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

100



5/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

101

En cuanto la performatividad afirma cualquier tipo de materialismo o realismo es porque han cagado donde comen y han olvidado limpiarse el culo. ¡Exacto!, eso haría que se derrumbase toda la idea de performatividad. A lo largo de los últimos y no tantos años, se ha acusado a Butler y a sus seguidores de ignorar o no tener en cuenta las condiciones materiales de los llamados constructos prescritos, como si hubiese ciertas cosas que uno no pudiese eludir, trasgredir o de las cuales deshacerse.

La performatividad no es todo lo que hay, una especie de materialismo que se cuele en los departamentos de identidad.

Por lo que, y según qué lenguaje o discurso se use, el arte no será duradero por tratarse de una pintura o una performance, una escultura o una danza, poesía o espectáculo. Básicamente no se trata de si está colgado en una pared, en la mente de cualquiera, si se encuentra abandonado en un sótano o si permanece en el iPhoto de alguien. Perdura –y esto es mucho más complejo que lo que voy a decir pero no importa– por cómo se relaciona con el tiempo; pero no con el tiempo en el mundo, o por cómo parece suspender el tiempo o lo que sea, por cómo esta o esa pieza para piano provocan una percepción conflictual del tiempo. Pues no, no se trata de lo que hay “en” el trabajo o de cómo este se expresa en el mundo, la cuestión está en cómo el arte hace referencia a su tiempo, al tiempo en sí.

JD – R nº 49

¿Cuándo vamos a hacer la obra que planeamos hacer y nunca hicimos? ¿Te acuerdas del título? *Los barrocos, una pieza de principios de siglo.*

MJ – P nº 50

¿Qué le preguntarías a Gary Stevens? ¿Y a Quim Pujol? ¿Y a Mette Edvardsen? ¿Y a Arantxa Martínez? ¿Y a Cuqui Jerez? ¿Y a Alejandra Pombo? ¿Y a Antonia Baehr? ¿Y a Amalia Fernández? ¿Y a Márten Spångberg? ¿Y a Victoria Pérez Royo? ¿Y a los Torreznos? ¿Y a Maral Kekejian? ¿Y a Emilio Tomé? ¿Y a María Jerez? ¿Y a Fernando Quesada?

JD – R nº 50

A todos lo mismo: ¿Cuál ha sido tu última crisis y cómo la has resuelto?

MJ – P nº 51

Desde hace mucho tiempo, demasiado, escucho la palabra “político” relacionada con el arte desde un lugar que no comparto. En los últimos años, esta noción de lo “político” ha resurgido con aroma de asamblea y con forma de colectivo. Discrepo totalmente de esta manera de hablar de lo político en el arte, ya que el arte no es político porque hable de política, ni porque copie las formas de la política, me parece un gran error. El arte es político cuando se compromete con el arte. El desarrollo de un lenguaje artístico que arriesga

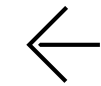
Y para nada quiero decir que el arte sea atemporal ni ninguna cursilada por el estilo, es más, me opongo totalmente a la atemporalidad de Arendt; más bien al contrario, en realidad el arte ha de trascender el tiempo –¿No me digas que acabo de usar la dichosa palabra?–. Bueno, quiero decir que, por ejemplo, un arte que sea revolucionario en tanto que apoya una revolución social, tendrá necesariamente una esperanza de vida muy corta. Se volverá propaganda, *poster art*, bonito pero básicamente ilustración. Para mí un arte revolucionario –y no es que yo apoye especialmente este tipo de cosas– no puede hacer ninguna otra cosa, si es que quiere respetar el espíritu revolucionario, más que revolucionarse a sí mismo. Al decir esto estoy pensando en el constructivismo ruso, en concreto en el suprematismo el cual, siguiendo el razonamiento de Groys, podría verse como un fracaso ya que no retrata la revolución, al pueblo, etc. sino que presenta cosas abstractas; aunque lo que hace, desde mi punto de vista, es inventar una manera de concebir la pintura y la escultura a través del particular espíritu revolucionario. Pertenece a su tiempo pero lo trasciende, resuena a su tiempo pero no lo retrata, no se somete a este.

Sí, llevas razón, la performance tiene que ver con una experiencia que está en el mismo plano que la que se tiene cuando se está ante una escultura o una pintura. El problema surge cuando pensamos en la performance entendida como inmediatez, como algo repentino, como en una realidad aquí y ahora que está integrada en el ámbito de las artes visuales, en lugar de concebirla en términos de artificio y como forma artística que pertenece al ámbito de las artes vivas. Y con respecto a lo que decías sobre que “un arte

consigo mismo es lo que es político. Si los modos de representación en los que opera el arte no se ponen en desequilibrio, en riesgo, en crisis, aunque en el contenido de su discurso hablen de política, juventud, cuerpos, poder... el trabajo no será político en el sentido artístico del término. No puedo evitar sentirme en clase cuando paso por estas experiencias “comprometidas”... ¿¿¿¿comprometidas con qué???? Y si lo están, es en otro sentido, asumámoslo, están proponiendo cosas desde otro ámbito, un ámbito en el que sus modos se ponen en crisis, pero no los modos de representación del arte.

La primera pregunta con respecto a este tocho sería:

¿Cómo y para qué usas los dispositivos?



6/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

102



7/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

103



JD – R nº 51

Que conste que estás haciendo trampa, te has pasado de las veinticinco. Pero bueno, sigo.

Los entiendo como catalizadores, tanto positivos como negativos.

También como entornos cómodos donde poder problematizar otros asuntos que no son el propio dispositivo. Los utilizo para facilitar situaciones que favorezcan el desarrollo del contenido.

¿Tienen esos dispositivos una función de autoafirmación discursiva?

No siempre. A veces son sólo facilitadores.

no será duradero por tratarse de una pintura o una performance, sino que perdura por cómo se relaciona con el tiempo, su tiempo". Pues esa es la cuestión, el tiempo. Necesitamos una nueva concepción del tiempo, que trascienda nuestra manera convencional e imperialista de pensar y experimentar el tiempo. Y el único modo de conseguir que emerja una nueva concepción es relacionándonos con el tiempo de un modo diverso. Un arte que perdura es aquel que trasciende su tiempo y alcanza una nueva forma de relacionarse con este.

No creo que exista un concepto global de tiempo, ni tampoco pienso que occidente posea un único concepto de tiempo. Por expresarlo sin demasiada delicadeza, yo diría que el capitalismo hace que el tiempo sea cualquier cosa que produzca ganancia, y obviamente, eso no es un único tiempo sino una multiplicidad de ellos. La economía contemporánea no apuesta por una única cosa, y menos aún por un caballo, sino que se cubre las espaldas asegurándose de apostar un poco por cada caballo y por supuesto asegurándose también de ser su dueño; no hay ninguna diferencia entre caballos, casas, putas o el tiempo. Para el capitalismo no existe criterio con respecto al tiempo, será lo que este necesite que sea.

Con frecuencia se considera el tiempo conforme a rendimientos determinados y variables. Está claro que no podemos comenzar por querer desarrollar un concepto de tiempo, este seguiría siendo parte del tiempo capitalista, así que lo que necesitamos es montar un procedimiento conceptual para acabar teniendo que, viéndonos forzados a, entender el tiempo de un modo diverso,



8/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

104



9/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

105



¿Ilustran un discurso para poner al espectador en modo “entender” (te)?

No. Ilustrar un discurso me suena rarísimo. ¡Complicado!

¿Cómo pones en crisis los contextos, los mecanismos de representación, el lenguaje en y con los que trabajas?

En cuanto a los contextos, suelo dar responsabilidad en su creación al que los utiliza. Abuso de ellos alterándolos, desperezando sus componentes, liando a la gente en otras labores que no son las suyas. Incordiando un poco. Pidiendo, comprometiendo, siendo muy generoso.

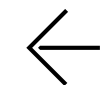
En cuanto a los mecanismos de representación, suelo trabajar en la realidad sin que haya mecanismos que representen nada, no hay espacio ni tiempo

para la representación, pero a veces también obvio los mecanismos para dejar fuera de ellos al espectador que siempre tiene tendencia a querer entrar en ellos para entender lo que ocurre. A veces hay que sentirse fuera para tener distancia crítica. Pero dependiendo del proyecto utilizo de diferente manera estos códigos.

En cuanto al lenguaje, suelo forzarlo, me gusta la polisemia, la ficción, la invención de lenguajes nuevos que generan otro tipo de entendimiento, el humor, el exceso, lo barroco, los contenedores sólidos que sujetan el barroquismo; por ejemplo, un contenedor minimalista es perfecto para un contenido barroco. Las manipulaciones temporales, el desparpajo, el cambio instantáneo. Me interesa mucho el cortocircuito lingüístico. Extender temporalmente las situaciones, no afirmar las convenciones, manipularlas, me gusta la sorpresa.

pero este necesariamente ha de ser un tiempo incompatible con el capitalismo. Lo que de algún modo hace falta es buscar un tiempo que sea, sea en cursiva, que no sea performativo o inmaterial, un tiempo indicial, que no sea tiempo en relación al cronos sino, digamos, una especie de tiempo espiritual.

Un análisis del arte y su existencia que no formule preguntas sobre su relación con el capitalismo no es indispensable. Todo en el arte y con respecto al arte está gobernado por el capitalismo, desde las subvenciones hasta la producción, desde los museos hasta las ferias, desde las revistas hasta los coleccionistas, desde las visitas al estudio hasta las cenas de celebración, desde Charles Esche hasta Klaus Biesenbach, de Hito Steyerl a Anton Vidokle y por encima de todos Marina. Es innecesario decir que cualquier tipo de resistencia que el arte oponga al capitalismo queda incorporada a los mercados o, en caso contrario, los mercados la cuestionan. Todo lo que sea social, comprometido, político, activista, educativo, Hirschhorn, chúpame la polla, *underground*, lo denominas arte y su práctica queda fagocitada por el capital y no genera ninguna independencia. Dichas prácticas son geniales cuando consideramos lo que hacen por la gente y su cuidado, pero no debemos olvidar que se les permite existir porque son buenas para algo más que para sí mismas y su contexto inmediato, son buenas para el capitalismo. El arte genera capitalismo, lo hace incluso más saludable y como el capitalismo es omnipresente, ser un artista comunista, un artista estatal, un no-artista es exactamente igual de bueno. Jordan Wolfson es un excelente ejemplo de ello y yo soy tan buen ejemplo como él sólo que menos espectacular.



10/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

106



11/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

107

Lo que pasa aquí es raro

El *qué* es esencial, el *cómo* es una dramatización, el *cuándo* es una cuestión de sincronización, pero la sincronización no es una única cosa, ya sabes, no es en plan operación militar “sincronicen sus relojes...” sino quizás justo lo contrario, un frotarse, una fricción, superposición, asimetría, acrecentamiento, un dinamismo, pero no un dinamismo en un sentido deleuziano de licuefacción general, de devenir fluido; es más bien un medio para provocar nuevas formas de estabilidad.

Así que lo que pasa con el tiempo es que ha de provocar nuevas formas de estabilidad, no unos ingresos a partir de nuestra relación con el tiempo, eso sólo supondría una ratificación del sistema capitalista. El punto clave no sería proponer un tiempo sino crearle un problema al tiempo en que vivimos para que este produzca “una frotación, una fricción, asimetría...” De modo que en lugar de hablar sobre una obra de arte lo interesante sería hablar sobre cuál es el problema que provoca una obra de arte. Y creo que un festival ha de operar en los mismos términos. ¿Cuál es tu opinión sobre In-Presentable con respecto a esto?

No creo que hablar sea tan interesante y menos aún sobre el problema o lo que provoca, pero al mismo tiempo parece que no tenemos otra opción, o ¡mierda!, tenemos o no tenemos opciones, pero son opciones totalmente diferentes. Hablar del problema y de lo que provoca resuena a crítica, a ser crítico, a criticismo y vaaamos con la criticalidad; y ¿sabes?, creo que esto es pretérito, olvídale.

El humor es muy buena herramienta para generar crisis.

¿Cómo te la juegas?

Creo que cuando me cago de miedo me la estoy jugando, por ejemplo, cuando estiro las situaciones más allá de lo que el entendimiento soporta, sin saber lo que va a pasar por hacerlo. Cuando insisto hasta cambiar el significado de las cosas, es ahí donde todo toma un nuevo sentido.

Cuando intento un efecto sin saber si lo tiene o se puede producir. Una mezcla de inconsciencia y de consciencia, es verdad que a veces creo saber cómo hacerlo y me la juego demasiado. Estupideces que tardo mucho en olvidar.

¿Qué hay de la generosidad?

Inherente. Dinamita. Puente. Campo. Lluvia. Amor. Lenguaje. Escudo.

MJ – P nº 52

Por ejemplo, este libro... Este libro podría ser una afirmación de 10 años, incluso la intención de hacer historia... pero no es así ¿Por qué no?

JD – R nº 52

Déjame verlo así: No hay mejor afirmación de algo que seguir trabajando en ello. Seguimos dándole vueltas, por algo será. La historia que la escriban otros, en todo caso nosotros escribiremos un diario o una crónica inventada.

Cualquiera susurra algo y la crítica responde inmediatamente, es reactiva, contra, etc. Ninguna de estas cosas lo logrará, no serán más que buenos chicos para el capital. Está claro, no lo vamos a conseguir con la crítica o la provocación o el hablar o el problema pero –para hacer referencia a lo que mencionaba antes–, creo que es importante observar la función de las preguntas realizadas, o mediante qué tipo de negociaciones abordamos algo. Es demasiado fácil dejarse llevar por el qué, no sólo por el qué es... sino también por lo que necesitamos hacer, lo que es necesario y todo eso –yo el primero–. Necesitamos estar continuamente atentos a cómo de abiertos o de cerrados estamos; el “cómo” tampoco es la cuestión. El cómo es un giro que nos aleja de la propuesta estructural del qué y nos lleva hacia la estrategia –quizás el cómo sea la cuestión que verdaderamente tenemos que evitar– el cuándo es más bien un enfoque táctico. Lo que tenemos que dilucidar no es qué o cómo provocar o criticar, sino cuándo y en concreto cuándo usar qué tipo de herramientas.

De cuando en cuando pienso que nosotros, quienesquiera que seamos, tenemos la idea de que el arte siempre ha sido crítico y que lo ha sido de la misma manera. Creo que esto no es correcto y que en realidad el arte, al igual que las artes visuales (incluidas, claro, la literatura y la poesía), sólo ha sido crítico –en el sentido en que de algún modo entendemos crítico–, desde finales de los años sesenta; en la performance y la danza este giro hacia la criticalidad sólo llegó a partir de mediados de los noventa. El porqué de estos dos momentos es obvio, la razón por la que ha surgido el arte conceptual y la de por qué Jerome Bel lo consiguió en su momento. Se debe



12/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

108



13/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

109

ante todo a la introducción –a gran escala– del posestructuralismo, a través, y en particular, de *La muerte del autor* de Roland Barthes, y en segundo lugar al tsunami de políticas identitarias y la horrorosa introducción del “todo es performativo”. Lo que estos dos momentos han hecho ha sido vaciar el arte de esencia, de algo puro, y el resultado ha sido que desde entonces el arte ha necesitado explorar nuevas maneras de justificarse –o simplemente ha necesitado una justificación–, de cualquier modo la tarea ha recaído en la crítica. Cincuenta años más tarde, tal vez sea hora de decir “cortemos”, démonos un tiempo de separación serio, divorciémonos, tus amigos son mis enemigos, los enemigos o mi enemigo es mi amigo. Bueno quizás sin drama, es decir iyuhu! drama, en 2014 es demasiado predecible y parecido al facebook.

Mucha gente se lamenta por el fin de la crítica en los periódicos, las revistas, entre los estudiantes, pero quizá la situación sea totalmente otra ¿no? Acaso necesitamos verdaderamente seguir borrando o neutralizando la experiencia estética con más charlas con el artista, revisiones críticas, análisis, escepticismo, competición, significación, disponibilidad, inversión, localización, bautismo y lo que no. O mejor, una de dos, celebramos la estética y la experiencia estética por lo que son y/o trabajamos sobre algo ligeramente más importante como, por ejemplo, el jodido mundo.

MJ – P nº 53

Para mí lo que hace es construir presente, ¿entiendes lo que quiero decir?

JD – R nº 53

Claro.

MJ – P nº 54

¿Qué te interesa de este documento? ¿Y del documento en general?

JD – R nº 54

Me interesa escuchar, me interesa ver qué piensa la gente que me interesa, me interesa leer lo que normalmente no se lee, me interesa la conversación descontextualizada que puede formar parte de otro contexto, me interesa el cambio de roles, me interesa el contraste de opiniones, de sensibilidades. Me interesa la tranquilidad de la propuesta antes de volver al ataque. Así se daban ciertas conversaciones en In-Presentable, en diferentes sitios que no eran los formalmente públicos; en una escalera conversan un espectador y un gestor, en un bar dos artistas hablan acaloradamente, otros dos se dan la mano, en un colchón abandonado en la calle un artista tumbado encima de este habla con un borracho, en el baño maquillándose hablan dos que no sé quiénes son. Las conversaciones, las preguntas curiosas, las críticas

No sé, el tiempo del que hablo, el tiempo del arte no es un tiempo así o asá, no es como lo expresaba antes. De hecho, no es ni tan siquiera tiempo, ni tampoco ausencia de tiempo, es la ausencia de cualquier tiempo con el que estemos familiarizados y aún así está lleno, verdaderamente lleno, tan lleno que tenemos que apropiarnos de él o nos asfixiaremos. Lo odio cuando me pongo así de poético, pero el trabajo o la responsabilidad o lo que tiene el arte es que crea tiempo, inventa el tiempo por ninguna razón en especial más que la de inventar el tiempo. Para inventar algo se necesitan herramientas críticas o la posibilidad de indagar para formular un concepto; pero una vez que el concepto se ha puesto en movimiento hemos de dejar la crítica atrás, pasar del escepticismo y disfrutar de la curiosidad. Luego, pues ya sabes, con cualquier cosa que se inventa hay que relacionarse, ha de encontrar un lugar en la realidad, ha de ganar en relacionalidad y ése es el momento, en este caso el tiempo; es entonces cuando se adentra de nuevo en la capacidad de crítica. Eso es, no se trata de qué o cómo sino de cuándo.

“Lo que hace falta, de algún modo, es buscar un tiempo que sea y que no sea performativo o inmaterial, un tiempo indicial, que no sea tiempo en relación al cronos sino, digamos, una especie de tiempo espiritual”. ¿A qué te refieres con tiempo indicial? Creo que entiendo qué quieres decir con tiempo espiritual, incluso aunque sienta que te asusta decir la palabra espiritual. Es como cuando tienes una experiencia en la que pierdes totalmente el sentido del tiempo, –entendido según cronos, como una cantidad medible en minutos, de un modo horizontal–, y se vuelve algo más parecido a

14/36
 Hablar de ello no basta
 Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

110

15/36
 Hablar de ello no basta
 Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

111

una extensión en vertical, a una profundidad. Una profundidad que sólo puede ser superficie, superficie no como apariencia, sino en un sentido performativo del término, es decir, como la expresión de una consciencia que moviliza la forma en que entendemos y nos relacionamos con el mundo.

El tiempo indicial es un tiempo sin posibilidad de duda, un tiempo totalitario, un tiempo indiferente a nosotros y a sí mismo. El tiempo indicial es un tiempo que es, existe pero no está vivo, por tanto es invisible. Está claro que es una locura tenerlo en consideración ya que de algún modo es un tiempo supremo, un tiempo del universo sin relaciones, el tiempo de dios, el tiempo de la eternidad y ese tipo de gilipolleces. Exacto, es cierto que no creo que el tiempo indicial y el tiempo espiritual sean realmente lo mismo, o al menos ya no lo son. Más bien el tiempo espiritual es la apropiación humana del indicial. El espiritual es el indicial hecho consciente, que se vuelve cronos cuando dividimos el tiempo, cuando el tiempo se vuelve útil. El cronos es tiempo por alguna razón, el tiempo espiritual es tiempo sin ninguna razón, el tiempo indicial es tiempo por ninguna no razón.

Es decir, está claro que a nosotros, a la gente hoy en día nos gustan, y no poco ya que son una muestra de lo ricos que somos, las experiencias en las que perdemos nuestro sentido del tiempo. Puedo permitirme el lujo de perder la noción del tiempo, de no estar dentro del cronos –el tiempo del trabajo, la vida, la economía, la salud, el birkram yoga–. Es genial fumarse un porro y que todo sea placer. El tiempo indicial no es una experiencia en la que

son de tú a tú, no tienen una gran proyección, en todo caso la tendrán. Este documento es, partiendo de ahí, un juego de entenderse sin que nadie te preste atención hasta que te lean.

Del documento me interesa lo que pueda generar y que sea de diferente naturaleza a lo que ocurrió mientras ocurría. El documento tiene distancia, puede jugar a otro juego; pero me interesa el documento que juega, que me hace involucrarme, estar más en el presente –documento presente–.

MJ – P nº 55

¿Qué define In-Presentable? (Obsérvese la diferencia con ¿qué es lo que define In-Presentable)

JD – R nº 55

In-Presentable define a todo aquel que quiera adentrarse en la fiesta que hay después de la fiesta, en el abismo que hay después del abismo. El momento final de la película *El graduado*, en el que Dustin Hoffman y Anne Bancroft se montan en el autobús hacia no se sabe dónde.

MJ – P nº 56

¿Cómo articula In-Presentable?

flotemos libremente, no es como un buen día en el mar Muerto o escuchando a Brian Eno. No, la experiencia del tiempo indicial, si es que puede experimentarse, no es precisamente agradable, es un supertemor o un extra iguau!, como tener un orgasmo con un superhéroe. Al estilo de Superman o Emmma Frost, ya sabes de qué te hablo.



16/36

Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg



112

JD – R n° 56

Idealmente produciendo incertidumbre, deseo, emoción, colaboración, generosidad, camaradería, crítica, ficción, realidad, sexo.

MJ – P n° 57

¿Cómo se activa In-Presentable?

JD – R n° 57

Con esfuerzo supino, con ilusión, generosidad, con amigos, con colaboradores, con gente implicada y comprometida, con dinero, con espacio, con tiempo.



Cambio

En tus piezas la ropa que eliges para los performers siempre es muy particular. Asimismo y desde que te conozco, tu forma de vestir también ha cambiado drásticamente y se ha vuelto muy peculiar. Me gustaría saber si esta es una estrategia consciente para algo en concreto.

Trabajo con la danza, no con el teatro, así que no, no pretendo nada, todo es real y literal. Es más, me opongo claramente al teatro y en más de un aspecto, pero sobre todo en lo que se refiere a los diversos modos en que el teatro y la danza entienden la representación. Para mí es importante que mi trabajo proponga un mundo y este jamás es una representación de un mundo ya existente. Hay tanto que decir sobre este tema; esto es lo que marca la diferencia, en particular entre cómo la danza y el teatro se han encontrado siempre inmersos en un juego de poder en el que el teatro ha dictado las reglas durante demasiados años. Para mí es primordial que la danza se vea a sí misma como una forma de arte autónoma, que sepa en qué sentido no está emparentada con el teatro, que desarrolle su propio lenguaje y refute al teatro en el plano político. Dicho de otro modo: el teatro ocupa el lugar del discurso dominante. Mientras nosotros, la comunidad de la danza seamos complacientes con el teatro este nunca dejará de ser el rey de la montaña; y a mí esto no me parece nada bien. *Et voila*, no hace falta decir que tengo muy poca tolerancia –uso esta palabra sencillamente porque apesta por todas partes–, muy poca tolerancia

113

MJ – P nº 58

Si In-Presentable fuese una planta ¿qué planta sería?

JD – R nº 58

Una mimosa púdica.



con la danza teatro, la *tanz-theatre* o incluso la danza que digamos *habla* de algo. En fin...

Sí, me intriga la noción de hiperstición que podría entenderse como un tipo de literatura que crea mundos que no son compatibles con nuestro mundo o realidad.

La ciencia ficción de Hollywood, por ejemplo, siempre crea puertas de acceso a mundos extraños, el público debería poder sentir y conmoverse; identificarse. La hiperstición es más bien lo contrario, la creación de mundos para los que no existe absolutamente ninguna puerta de acceso, ni tan siquiera para el autor o para el lenguaje. En cierto sentido algo imposible, aunque el mero hecho de que no haya puertas de acceso no quiere decir que el mundo que se ha creado no pueda ser fascinante, pero lo es de una forma extraña, abrumadora más que terrorífica. Para mí ésta es la mayor responsabilidad del artista: crear mundos que no es que sean diferentes al nuestro por una cuestión de grado –eso sería una mejora, una superación nada interesante–, más bien al contrario, se trata de crear mundos que no sean reactivos al nuestro, sino que sean incompatibles con nuestras visiones del mundo. Si quieres podemos reemplazar por completo la palabra “mundo” por la de “experiencias”, para que sea menos grandilocuente. Quiero decir: perdona, no me entusiasman particularmente las propuestas modestas. Una vez más, una experiencia que sea totalmente diferente no puede tener puertas de acceso identificables o localizables.



18/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

114



19/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

115

En mi trabajo parte de esa creación de otros mundos, que es como decir mundos radicalmente extraños, consiste en hacer que los performers cambien su apariencia constantemente y usen ropas y combinaciones que haga “imposible” identificarlos. Claro que siguen siendo personas, pero son enigmáticos; y con ello aquí me refiero a enigmático en un cierto sentido ancestral. Para sintetizar, una adivinanza es algo que opera dentro del lenguaje y que uno puede deducir, es posible y se puede descubrir. En cambio un enigma es algo que opera atravesando dos o más dominios o funciones incompatibles y que sólo se abre cuando uno deja ir aquello que le es propio en favor de cualquiera de estos territorios y flota, se vuelve líquido, se desfundamenta. En otras palabras, una adivinanza confirma la vida tal y como la conocemos, mientras que un enigma fuerza a los implicados a cambiar, no a identificarse con algo que previamente se consideraba extraño, sino a fundirse con lo extraño y en ése mismo momento cambiar.

¿Sabes?, estoy pensando que tanto en mi trabajo como en mi propia persona, no me interesa para nada la autoexpresión y no es que esté en contra de ella sino que no me preocupa; pero lo que sí que me interesa es minar y corromper constantemente lo que hago y cómo se me ve. Una manera de describir mi trabajo sería diciendo que es como saltar de una tendencia a otra, de esto a eso –y sería correcto–. Pero quizás sea un saltar estratégico que también incluye y permite la tendencia, la oscuridad, el cambio de formato, de expresión, de tema, de motivación, de lo que sea –y aquí incluyo mi propia forma de vestir–. Aparte de esto, no me

Maral Kekejian – Pregunta nº 59

¿Qué le preguntarías a Juan Domínguez?

JD – R nº 59

¿Cómo va a terminar la mini serie *Clean Room*? y ¿qué va a hacer después?

MK – P nº 60

¿Qué es In-Presentable?

JD – R nº 60

Todavía lo estamos descubriendo.

MK – P nº 61

¿Cuál es el trabajo de un comisario? ¿Cuál ha sido tu trabajo como comisario a lo largo de 10 años?

JD – R nº 61

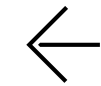
Congregar a gente, ver donde hay oportunidades de desarrollo, conocer a gente, crear posibilidades de trabajo, entender qué es trabajar, trabajar en

pone nada vestir como alguien de 46 años, en lugar de quedarme a medias pensé: que le den, me pongo lo que me apetezca.

Quizás es sólo que me aburro con facilidad y necesito estar cambiando algo todo el tiempo. Qué muertos de aburrimiento tienen que estar los artistas que desarrollan un modelo y siguen apegados a él. Pero por otro lado, dentro de la producción de un artista, la estabilidad es lo que los programadores y, según creen ellos, el público, desea. Si hacemos una panorámica de la escena, vemos que lo que vende son los artistas y las propuestas que mantienen una identidad estable –basura que no cambia pero que es tan aburrida como los propios programadores–. Y aún así, he de decir que lo que yo vendo es cambio, así que sea como sea tanto yo como todos los demás estamos atrapados; pero soy lo suficientemente naif, o glamuroso, o idiota, o idealista o lo que sea como para considerar que el arte puede, no ya sacarnos de la trampa, sino más bien hacer que la trampa o las trampas sean irrelevantes, hierren el tiro o pierdan empuje. Pero esto sólo puede ocurrir mediante prácticas conceptuales que necesariamente han de oscilar entre ser destructivas y productivas, productivas y destructivas.

No creo que no tuvieses ni idea de lo que te estaba diciendo; has contestado totalmente a la pregunta y creo que es una cuestión relevante en tu trabajo, es una de tus estrategias para evitar la determinación de identidad, y eso no es poco.

De modo que sacas provecho de algo que en un principio no es bueno. Es decir, esta idea de ir de una cosa a otra está relaciona-



20/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

116

el lenguaje, construir contexto, entender una institución, negociar con ella, ligar con ella, intercambiar con ella, tocar temas relativos a la educación, generar iniciativas inexistentes que pudieran servir de plataforma a la escena local, trabajar en la expansión de lo local, entender y acompañar inquietudes de artistas más o menos jóvenes, proyectarme en ellas, facilitar relaciones, entender el dentro y fuera de los espacios representacionales, manipular convenciones, interconectar disciplinas, hablar, escuchar, dar la cara, delegar, romper narrativas, empatizar, emocionarme, sufrir, proyectar, trasnochar, volverme loco, volver loca a la gente, perderme, encontrarme, avanzar, moverme, mover, tirar, gozar, disfrutar, construir, tomar decisiones, posicionarme, ser estratega, fregar suelos, cambiar linóleos, mover tarimas, pintar paredes, limpiarlas, colgar luces, empezar, acabar.



21/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

117

da con el consumismo, lo que sería contrario a tu idea de querer proponer un mundo con tu trabajo. No te puedes plantear esta intención de proponer un mundo que no sea una representación de otro ya existente mediante el consumismo. El consumismo es simplemente la espectacularización de algo que ya existe. Y aquí viene mi interpretación: Así que tu saltar no va del salto, que sería el consumismo, sino que se basa en los efectos secundarios del salto. Lo que te interesa no es tanto lo que consigues, sino la oscuridad que rodea al salto, el agujero negro que hay alrededor del salto. Estar en esa área del agujero es lo que hace que la identificación sea imposible, y por eso es por lo que tienes que saltar y no quedarte en el salto. Cuando saltas estás en el área del agujero.

Y tengo una pregunta en relación a las puertas de acceso. Cuando escribiste: “la creación de mundos para los que no existe absolutamente ninguna puerta de acceso”. ¿Cómo vas a proponer un mundo en el que no puedas entrar? Si fuese así, sólo podrías mirarlo desde fuera, como un extranjero, pero no podrías experimentarlo y la cuestión es experimentar ese mundo ¿no?

En el capitalismo en que vivimos actualmente es obvio que no existe ningún afuera. El capitalismo no es únicamente una fantasía colectiva, es la manera en que está estructurada la imaginación hoy. El capitalismo es el superacontecimiento que da preferencia a todos los otros acontecimientos; al mismo tiempo el capitalismo es en sí una desfundamentación infinita y es en y mediante esta desfundamentación que se consume y expande en cualquier dirección, incluso cuando parece absolutamente imposible. Si seguimos, por

MK – P nº 62

¿Qué le ha faltado o le falta a In-Presentable? ¿Cuáles han sido los límites de In-Presentable?

JD – R nº 62

En su última etapa, dejar de ser lo que era para convertirse en otra cosa. Tener espacio durante el año, más continuidad. Convertirse en un laboratorio. Un año sabático.

ninguna razón en concreto, a Franco Bifo –en lugar de a Badiou a quien acabamos de tener con nosotros– uno podría decir, si es que no lo he dicho ya, (y esto es global aunque contextual para occidente) que el capitalismo se las ha arreglado para financiarizar el lenguaje. Financiarizar quiere decir que cualquier modo en que usemos el lenguaje, o el tiempo, o la vida, o la subjetividad –todas ellas capacidades que se han financiarizado–, o incluso cómo no lo usemos (o las usemos), podrá ser visto como un activo; es un activo, es una fuerza o capacidad que el capitalismo puede hacer circular como valor, o al menos como organización del valor. Y no sólo como en “el tiempo es dinero así que date prisa”, sí o no; sino también como “el tiempo es dinero así que ve más lento”, o “cambia de ritmo todo el tiempo”, estos también son valores de un posible valor. Toda forma de tiempo puede convertirse en un activo, sólo hay que delimitarlo. Con esto en mente no puede haber nada imaginable fuera del capitalismo. La guerra homeopática no es una opción cuando se trata con supersistemas o con el superacontecimiento. Una vez que se ha dicho que se va a luchar contra el fuego con fuego, hay que tomárselo con calma; es un hueso duro de roer. No podemos encontrar la salida al capital mediante el capital y aun así no tenemos otras opciones, por lo que necesitamos una especie de capitalismo desviado o bifurcado.

No, no me interesan la resistencia o la subversión, la provocación o ir de tipo duro, sino más bien implicarme en elaboraciones conceptuales o en producciones que planteen formas de desdibujar las líneas, desenfocar, tropezar, desfundamentar, desordenar o lo que sea. Es en esos momentos en los que no es imaginable, por

MK – P nº 63

¿Qué son las concesiones?

JD – R nº 63

Lo que a veces tienes que hacer para poder continuar, en In-Presentable he aprendido a hacerlas. Te puede parecer que pierdes identidad pero no es así, te ayuda a relativizar. Aunque a veces no está mal ser cabezota y obstinado, no relativizas nada pero también consigues continuar.



22/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

118



23/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

119

así decir, que la localización sea posible... donde se encuentra la puerta de entrada, o la ausencia de puerta de entrada que se convierte en la puerta de entrada a lo virtual –o si lo prefieres–, a lo que es el momento de individuación para Simondon (que no es lo mismo que la individuación para la teoría blandengue canadiense o el marxismo –que parece entender la identidad como algo parecido a un cambio de ropa interior y la individuación como ponerse un par de gafas nuevas; pero como los marxistas nunca cambian de gafas porque siempre están ahorrando para la revolución o lo que sea, pues tampoco es que tengan ni idea de lo que es la individuación–), al momento en que se genera inteligencia, al dominio de lo radicalmente público, a aquello que no puede ser contenido por un cuerpo o mente privados. Esta sería, dicho de otro modo, la mente –o el cuerpo– que no puede entender la propiedad en el sentido capitalista del término.

La hiperstición consiste en crear mundos que están ahí, que son generadores de algún tipo de experiencia pero que no tienen puertas de acceso. Exacto, es una paradoja, una imposibilidad, pero sólo una paradoja como esta puede generar aquello de lo que hablo. Mira, nosotros, los humanos, no somos capaces de convivir con una experiencia sin identidad, pero si no podemos reducir la experiencia a cualidades ya existentes o a entornos semióticos –aunque no podamos interpretar–, estamos obligados a ello, usaremos otros medios. En lugar de contener nosotros la experiencia permitiremos que sea ella la que nos contenga, insistiremos en que nos asimile y en ese momento ya no seremos nosotros los que cambiaremos algo al otorgarle una identidad, sino que algo

MK – P nº 64

¿Qué te ha devuelto In-Presentable?

JD – R nº 64

Perspectiva, eficacia, entendimiento del sector, capacidad operativa, relaciones más fuertes con los diferentes agentes implicados, poder de decisión, conocimiento, experiencia (diferente a la del creador de obra).

MK – P nº 65

¿Cuál ha sido tu construcción junto a la institución?, ¿en qué varía la relación

nos cambiará a nosotros más allá de lo que permite alcanzar la imaginación.

Sólo puedo entender la filosofía y el arte como prácticas cuya “responsabilidad” es la de generar cambio, y no cualquier cambio, sino un cambio que no pueda ser contenido dentro de los dominios de lo epistemológico. En otras palabras, la fuerza productiva del arte y la filosofía es ser destructivas. Una fuerza productiva que en lo artístico se transforme en intensidad destructiva.

Así que saltar de una cosa a otra es una oportunidad para que las cosas cambien. Pero si se trata del cambio por el cambio es sólo cuestión de creatividad. Esa es la inercia que nos impone el capitalismo como hábito incuestionable. Podemos imaginarnos a alguien diciéndole a su amante: “estoy bien contigo, nos llevamos muy bien, pero como comprenderás, por muy extraordinaria que sea nuestra relación, tenemos que dejarla porque somos seres creativos... Adiós, estoy buscando lo mejor”. Ya, ya sé que probablemente esto te guste, pero el cambio ha de ser algo más que cambio. Ha de ser un cambio que vaya más allá de nuestra imaginación; ese tipo de cambio que se relaciona con aquello que hay de impersonal en nosotros. Por eso ha de ser destructivo. Es como esa famosa frase de la película *Hiroshima mon amour* [Alain Resnais, 1959]: “me destruyes... Eres bueno para mí”.

Dicho de otro modo, si el cambio no ha de ser reactivo sino activo, no puede partir de un buen comportamiento y una buena conducta. Aquí hay algo crucial, que es una historia más larga y que tiene



24/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

120



25/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

121

que ver con cómo el gobierno neoliberal se las ha arreglado para transponer la producción artística en algo útil. El arte ya no puede consistir en una mejora de las condiciones de vida, en cuanto hace eso inmediatamente se somete al capitalismo, lo cual por supuesto está bien, simplemente tendríamos que reconocer que así es como son las cosas en el 2014.

Y un pequeño paréntesis. Cómo es que todos esos pseudoactivistas, que trabajan en el departamento de teoría crítica de la universidad –y redactan su prosa de denuncia sobre el levantamiento y la insurrección con un lenguaje infinitamente académico y absolutamente complaciente con las casas editoriales– y esos profesores, que acuden tan felices a cenas de celebración y mantienen conversaciones elevadas en el porche de sus residencias de verano, jamás han ido a una manifestación, o a algo que se le parezca, desde que acribillaron a JFK. Si queremos la insurrección desde luego esta no va a llegar a través de libros que hayan sido revisados por un profesor de Goldsmiths o por algún editor de Semiotext(e).

Marguerite Duras ciertamente es increíble, un poco monolítica por decir algo. Algo así como que Duras sólo puede estar en lo cierto o tú estás totalmente equivocado. Pero un término que sí que tenemos que abordar es el de creatividad; desde mi punto de vista y navegando un poco por D/G [Deleuze y Guattari] obviamente tendríamos que diferenciar entre creativo y creación. La creatividad permanece en el dominio de lo posible, es inteligente pero sigue siendo reactiva, siempre está justificada y es productiva, buena,

entre la institución y el artista? ¿has sido intermediario?, explícalo.

JD – R nº 65

Mis interlocutores en la institución fueron Laura Gutiérrez en sus inicios y tú en la continuación. Vosotras erais las coordinadoras, las gestoras y con quienes yo me relacionaba, y aunque he aprendido lo que la institución era a través de vosotras, nunca he tenido que lidiar con otros coordinadores o directores de áreas, eso siempre lo han hecho por mí. Yo estaba más ocupado con la creación de contenidos y haciendo de intermediario entre el espectador, el artista, el técnico, la producción, la coordinación del departamento de escénicas y de exposiciones, el departamento de limpieza, los de mantenimiento, el departamento de seguridad, los montadores, el barrio, los amigos, la familia.

Yo me siento como una pieza dentro de un proyecto muy complejo, que era y es, La Casa Encendida. La institución ha construido conmigo y ha apoyado el proyecto que yo dirigía. Creo que yo puedo hablar de lo que he construido dentro de esta institución y en la ciudad de Madrid, la escala es tan diferente que no me puedo poner a la par con La Casa y pensar que hemos construido juntos. Sería interesante saber qué piensa la institución que ha construido con In-Presentable.

MK – P nº 66

¿Existen diferencias entre ser artista y ser comisario? Si las hay, ¿cuáles son?

una solución creativa es una solución, no un cambio radical, sólo es una cuestión de grado.

La creación es algo completamente diferente, es una producción que sólo tiene una necesidad, pero es una necesidad que la creatividad no tiene y esta necesidad consiste en ser necesaria, algo no muy lejano del capital y aun así tan diferente. La creación en sí es desfundamentadora y es en esta desfundamentación, en este momento de destrucción, cuando algo puede emerger. Si aventuramos una producción sin ninguna razón, que sea pura producción, producción *ex nihilo*. La creatividad es de lo que se ocupan los diseñadores, de mejorar, de revalorizar. ¡A la mierda! La creación consiste en llegar a un final de una vez por todas, no se trata sólo de poner en duda el continuo establecido sino que ha de arruinarlo, imposibilitarlo, ridiculizarlo.

Verás, el arte le va muy bien al capitalismo y mientras no se percate de ello va a seguir siendo algo pequeño y va a seguir mendigando restos. Si por el contrario comprendemos que el capitalismo también puede enfrentar retos, entonces podremos comenzar a reclamar algo y eso es bueno, aunque no sea lo bastante bueno. Lo que sí que está claro es que un arte que dice mantenerse al margen del capitalismo ha de ser una patraña y una gilipollez. No tenemos más opción que la de ser benevolentes con el capitalismo, pero en lugar de simplemente declararnos dependientes o no, hemos de mirar en nuestra relación –y en la del arte– con el capitalismo, observar cómo están estructuradas y estrategizadas. No es una cuestión de si sí o si no, quizás ni tan siquiera de cómo nos



26/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

122



27/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

123

relacionamos con el capitalismo, sino que el punto de arranque de nuestro análisis han de ser el cuándo y el cómo nos relacionamos con el capital y si estos dos pueden organizarse de otro modo. Esta es la tónica de una relación devastadora. Así que la guerra homeopática no es una opción, pero no hay otro tipo de opciones ya que al capital le encantan el cambio y la desfundamentación; nada se le escapa, ni tan siquiera la homeopatía y a pesar de ello este es el único medio que el arte o cualquier otra cosa tiene a su disposición. Buena suerte. ¡Pero no, no, no! ese cínico de ahí sigue siendo una producción conceptual.

Algo parecido ocurre con el consumismo, es absurdo creer que es posible no corroborar la cultura del consumo. Sí, holaaa, las universidades se han transformado en corporaciones, la investigación está profundamente financiarizada, el activismo también, los sueños, el amor, el sexo, la raza, el género, lo *queer*, todo esto también, al menos en lo que concierne a su relación con el superacontencimiento, con el capital. Aquí hay que hacer otra cosa, de verdad, no podemos seguir preguntándonos “qué hacer” retomando una ingeniosa afirmación de Lenin o de quien fuese. Lo que se puede hacer ya está bien y es lo suficientemente relevante, tenemos que producir formas de incoherencia asimétricas, pero es obvio que esto no se puede hacer de una manera deliberada. Así que no será tan oscuro aunque de algún modo sí. A decir verdad nunca es oscuro, pero esto quizás sea otra historia: algo que está relacionado con cómo surgen los términos que describen un cierto tipo de afuera, de territorio más oscuro y penumbroso, con cómo son usados y se abusa de ellos hasta que se abandonan y son vistos

JD – R nº 66

Para mí son prácticas diferentes pero complementarias. La de comisario abarca un espectro más amplio de relaciones, de temporalidad y de organización. Es otra escala, los materiales son diferentes, ya están pulidos, o algún artista los pulirá, el acceso a ellos es más limpio; los contenidos se desarrollan a partir de contenidos. En la producción de obra los contenidos no suelen estar creados, te tienes que ensuciar para conseguir los materiales y pulirlos. Es otra escala, otra dimensión, más micro en su ejecución, aunque puede ser macro en su investigación. Me está gustando esta diferencia en cuanto a cómo se piensa un comisariado de manera más distante y limpia, y la creación que es más sucia, tragas polvo, te ensucias, te rompes, te pringas, llegas al límite si hace falta; es más dramático. El comisario sería más

holístico y el artista estaría más en un trabajo de campo.

MK – P nº 67

¿Qué entiendes por historia?, ¿y por mutación?, ¿y por evolución?

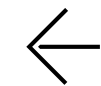
JD – R nº 67

Joder, esto parece un examen de ciencias sociales.

Historia una interpretación de hechos y eventos hecha por gente conocida y desconocida. Cuando siento la historia siento pasar mucho tiempo.

como algo empalagoso. Una especie de plaga que el posestructuralismo ha hecho caer sobre nosotros, en especial gente como Nancy, Rogoff y otros blandengues. Dios mío, no puedo con Bruno Latour. Si no es lo oscuro, es lo oblicuo, la especulación, la ilimitabilidad, el procomún, lo enigmático, la partición de lo sensible, el magma, los cuerpos sin órganos, el devenir, la comunicabilidad, o lo que quieras poner en su lugar. Así que no, para nada oscuro; pero al mismo tiempo estos términos medio-sexis son una prueba de que tanto la filosofía como el arte no se ocupan únicamente de localizar y consolidar lo que ya conocemos.

Tal y como has dicho, un cambio valioso no implica que tengamos que rechazar el capitalismo o el consumismo, eso es imposible. Podemos pasarnos toda una semana criticando el capitalismo y que ese mismo sistema nos pague por ello; y lo cierto es que al final de la semana, con ese dinero, sólo desearemos ir de compras. Tal y como has dicho es absurdo no corroborar la cultura del consumo. No podemos escapar al capitalismo, pero por otro lado debemos escapar de él. Así que muy bien, esta es la situación: una contradicción que no podemos negar, pero dejemos de criticar el sistema y pongámonos a trabajar en él para sacarle algo que suponga una ventaja para el mundo en un sentido positivo. Es decir, tenemos que vivir con la contradicción, no como si uno ahora estuviese aquí y luego allí, sino para conseguir que surja algo donde las contradicciones no sean posibles tal y como las entendemos, como polaridades. No una cosa o la otra, sino algo “entre”, que desdibuje los bordes y que permita estar en dos sitios al mismo tiempo. Relaciono esto con lo enigmático (en el sentido



28/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

124



29/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

125

que mencionabas antes), con una percepción radical que está más allá de la de cada día, de la percepción habitual, la cual siempre se ve minada en mayor medida por las experiencias vividas, por las experiencias psicoperceptuales que hemos tenido previamente, por la cultura, por el lenguaje... por las condiciones.

Esta percepción radical es la que nos da acceso al conocimiento que está excluido de nuestra realidad, a aquello a lo que no se le da importancia, a los restos de todo lo que no encuentra su lugar en esos programas simbólicos y funcionales que interiorizamos y que pertenecen a la cultura. Creo que a la gente hay que “enseñarle” a manejarse con la imposibilidad y una manera de hacerlo es relacionándose con la contradicción como experiencia; no basada en el sentido de la lógica humana razonable, sino como una experiencia que es tan visceral como el conocimiento que te surge de las entrañas. Es decir, algo que una vez que sientas que es lo suficientemente complicado, lo suficientemente sorprendente, te proyectará con una intensidad tan inusual que será lo suficientemente significativa como para generar cambio. “Perdona, no me entusiasman especialmente las propuestas modestas” (me encanta citarte).

Me gusta esa expresión de Octavio Paz “lo desconocido [es] entrañable”, que sería algo así como aquello desconocido que a la vez uno puede reconocer como parte de sí mismo. Tal y como has dicho “no será algo tan oscuro aunque de algún modo sí”, para que el sujeto mantenga su subjetividad –no se puede escapar a esta– pero conectado con lo inconsciente, lo desconocido, lo imposible. Sería una subjetividad que surgiría como una ruptura, como una

En mi vida siento que partes de ella ya son historia.

Mutación una transformación necesaria o conveniente. Mejor transformar o transformarse que quedarse igual.

Evolución un cambio hacia no se sabe dónde, un movimiento, una mutación en tu historia.

MK – P nº 68

¿Hay ficción en la historia?

JD – R nº 68

Claro

¿Cómo influye la una en la otra?

La ficción altera la historia según los intereses de quien la construye.

MK – P nº 69

¿Cómo se vinculan la realidad y la ficción?, ¿qué entiendes por ficción?

JD – R nº 69

interrupción, no como algo violento, duro... –ya que sigue siendo parte de uno mismo–, sino como una continuidad, una expansión. Así es como lo desconocido se transforma en algo a lo que deseas prestar atención, porque de lo contrario se vuelve frustrante y decepcionante ya que somos incapaces de sacarle algo.

En el mundo de la danza y del arte, desde que el modernismo abandonó la escena, la articulación, la terminología y la definición se han vuelto cada vez más descuidadas. La articulación abandonó la ideología –al igual que todo lo demás– y se ha transformado en ética, algo así como si el articular implicase un compromiso estructural, pero dentro de una sociedad que se alimenta de dinámicas, fluidez y esas cosas; así que las estructuras no ganan en instinto, sino que el foco está claramente en la estrategia, en el movimiento y no en la fortificación. Movilidad en vez de fortificación. Solidaridad en vez de lealtad. Autónomos, mercenarios y asesinos a sueldo en lugar de empleo fijo, reloj de oro y bajo juramento.

Nadie, y quiero decir nadie, está interesado hoy en día en la articulación, sobre todo porque la definición implica un asentamiento, una posición, algo no negociable; y esto claramente no es una buena idea en lo que respecta al neoliberalismo en general y por tanto tampoco en relación a los mercados del arte. En el momento en que te defines dejas de estar eternamente disponible –mala idea–. Ya no es importante lo que haces artísticamente, lo que importa es cómo te presentas como artista. ¡Ehhh! Sí, ya sé, dicho así está demasiado abierto. Históricamente lo principal era la obra artística y ahora lo es el artista. Piensa en Korakrit Arunanondchai, excelente.



30/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

126



31/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

127

Piensa en James Franco, genial. Piensa en Marina, hace verdaderas cagadas, no sólo a nivel artístico sino que ideológica o políticamente también son intolerables. Simplemente da igual.

Ah, por cierto, no es casual que los únicos individuos o potencias con los que los Estados Unidos no negocian sean los terroristas. Al terrorista se le identifica como terrorista, no como a un malvado, ladrón u obstructor, simplemente porque él, ella o ello se identifica con una ideología, con algo irreductible, no negociable, en realidad con la existencia suprema o soberana. Se podría decir tanto sobre esto, pero bueno: lo que el mundo occidental más teme es a la ideología. Una ideología que mientras vivamos en el capitalismo –el cual podría verse como una ideología negativa–, se definirá a través de todo aquello que no sea el capitalismo y una especie de libertad para todo, barra democracia liberal, en la que el sujeto será por definición un ser dudoso, auto-reflexivo, dinámico, individualizado y por tanto necesariamente benevolente con el poder.

Está claro ¿no?, no es que quiera que vuelvan los viejos tiempos, fueron geniales, pero no lo suficientemente buenos y no estoy interesado en la consolidación, ni tan siquiera me interesa la proyección de futuro; mi interés se centra en la experimentación sobre futuros no-proyectados. Tal vez se podría decir esto mismo con palabras de Agamben, lo que me entusiasma es el futuro *desnudo*, pero no porque sea una promesa de libertad, utopía, leche y Moët para todos o lo que sea, noooo, sino porque tal vez haga necesaria una posición, una ubicación, una consistencia estructural, una ideología.

Porque hay ficción hay realidad. La realidad real no la entendemos, sólo podemos entender la que la ficción nos deja ver; cuanto más compleja sea la ficción más realidad veremos.

MK – P nº 70

¿Cómo hacer para que un minuto se convierta en 10? ¿Cómo hacer para que 10 años se conviertan en un libro?

JD – R nº 70

Viajando en el tiempo. Rompiendo la linealidad y las narrativas. Jugando a la alteridad, siendo más que uno mismo. Siendo un pesado.

MK – P nº 71

¿Qué entiendes por política? ¿Cómo se hace política desde un festival?

JD – R nº 71

Yo siempre estoy más cercano a las políticas de funcionamiento de las prácticas que desarrollamos que al efecto político. No creo que sea mi trabajo afectar políticamente a la sociedad, aunque sí tener un espíritu crítico. Lo que hacemos o hemos hecho en In-Presentable ha ido de la mano, un poco por delante o un poco por detrás, de la actualidad y de las necesidades que tenemos en relación a esta. Cuestionar nuestra identidad, nuestro lenguaje, nuestra manera de organizarnos, proponer herramientas de trabajo;



Sí, ya sé que es algo más que ambicioso. Totalmente, pero me importa un carajo. No puedo justificar el que se haga arte con aspiraciones modestas (lo cual de todos modos no quiere decir que el trabajo tenga que ser megalomaniaco o de gran escala, para nada), puede ser pequeño y débil en lo que concierne a la representación, confuso o poseer cualquier tipo de pequeñez; pero no sé, no puedo pensar en producir arte que no ponga en riesgo lo que soy y quien soy, que de uno u otro modo amenace de verdad a la subjetividad. Por supuesto que el día a día ya lo hace, pero me refiero a una amenaza sin lugar a dudas, una grieta en la subjetividad. No es que crea que esta sea la única manera de encarar la producción artística, o en realidad sí que lo creo, pero bueno, soy completamente feliz con un arte que apoye y refuerce la subjetividad tal y como la entendemos, o que empodere.

En fin, articulación y definición. Bueno, ya sabes, la investigación artística –es genial pero creo que tenemos que colocar un nuevo departamento junto al de I+D, creo que estaría muy bien con un A+D. Totalmente–. La investigación artística es increíble pero también creo, no, estoy convencido, de que ha contribuido ampliamente a la dejadez en que se encuentran hoy la terminología y la definición en el mundo del arte. En realidad la investigación artística no puede ser otra cosa más que descuidada, de verdad, jodidamente descuidada, porque la investigación artística es un hervidero infinito de estrategias –y cómo podría ser de otro modo–, después de todo el punto de partida de cualquier investigación artística es el de investigar la subjetividad por la subjetividad; en otras palabras, la inestabilidad por la inestabilidad,

generar espacio para que todo esto ocurra, generar contexto, escuchar las inquietudes de diferentes generaciones de artistas, proponer prácticas y darle espacios físicos a la academia; generar relaciones internacionales, generar un discurso en proceso a lo largo de los años, ser coherentes con la economía de presupuestos, contemplar la tradición, la vanguardia, la contemporaneidad, el futuro más cercano; incluir en todo esto a todos los agentes, incentivar la acción, crear motivación. Esos son algunos de los aspectos de nuestras políticas de actuación. ¿Es eso político? No tengo tiempo para planteármelo, tengo muchas otras cosas que hacer.

MK – P nº 72

¿Qué es la responsabilidad?, ¿la has sentido?, ¿dónde la pones?



lo que hace imposible cualquier asentamiento o fortificación. Me encantaría sentarme y debatir sobre las cuestiones que rodean la investigación artística, pero en este momento me hace sentir una profunda, amplia y gran decepción ser partícipe de cómo está funcionando la comunidad, de cómo estas cuestiones penetran o se expanden por el entorno artístico y el tipo de resultados, procesos, debates y actitudes que generan. Me parece una pérdida increíble de recursos, lo que comenzó como algo extraordinario se ha transformado en una isla en el paraíso para los profundamente mediocres. Es más, yo diría que la investigación artística, seguro que hay excepciones, pero no muchas, más bien casi ninguna; la investigación artística actual se asemeja a una guía de arte contemporáneo para abuelos, al estilo de Christopher Plummer, que si no se para al llegar a Magritte se las apaña para dejarlo todo mal y de mala manera.

Siempre creí que la investigación consistía en estar por delante, en ser de algún modo pioneros y –aunque sea tirar piedras contra mi propio tejado– vérselas con el desarrollo o el progreso. Pero ¡joder! la investigación artística es como una exhibición de pintores de domingo en una residencia de ancianos, o para no mofarnos de los ciudadanos en su edad dorada... La investigación artística no tiene estatus, mola mucho más estar en el gran escenario. ¡Holaaa!, William Forsythe no prepara un doctorado en investigación artística, ni tampoco lo hacen Isa Genzken o William Defoe, ellos están en el gran escenario y ahí es donde está tanto el valor simbólico como el real. Esa es la razón principal por la que la investigación artística atrae a artistas de medio pelo; la segunda es que estos ti-

Claro, como he dicho antes tienes una posición de poder, tienes la capacidad para hacer que las cosas ocurran y la tienes que utilizar de manera coherente y honesta contigo mismo. No puedes ser quien no eres. Tienes un presupuesto, tienes gente esperando a que las cosas ocurran, gente que ha puesto ilusión, dinero, tiempo, deseo, expectativas en lo que vas a organizar. Es una responsabilidad muy grande, no se trata de ti, se trata de muchos. Pero se puede entender bien y sacar provecho de ello. Yo la responsabilidad la he puesto en poner todo mi ser en lo que hacía, igual suena excesivo decirlo así pero es la pura verdad.

pos invierten todo su doctorado intentando alcanzar el gran escenario y si no lo consiguen, intentan ocultar lo malos que realmente son. Estocolmo, donde he pasado una buena parte de mi vida, es un buen, diría incluso que excelente ejemplo de esto. Uno podría decirse: “Vale, cálmate no hay nada de lo que preocuparse”, pero sí que lo hay –y se puede argumentar fácilmente–, ya que a la par que aumenta la cantidad de dinero destinada a investigación se reduce la financiación para proyectos y estructuras. La razón fundamental de esto es que nuestros regímenes neoliberales no pueden encontrar argumentos que justifiquen la producción artística, en especial la de un arte que no sea directamente instrumental. La investigación artística en cambio es perfecta, ya que guarda relación directa con conceptos controlados por el neoliberalismo, como son el capitalismo cognitivo y el proyecto contemporáneo direccionado al trabajo inmaterial. La investigación artística le va como anillo al dedo al neoliberalismo y, bueno, lo queramos o no ahí es donde se localizará el dinero destinado al arte. Mira, todo el mundo sufre recortes, los presupuestos se ven asfixiados día tras día, excepto en la casa de la investigación artística. Lo jodidamente triste de todo esto es que ahora, una vez que los mediocres se han apropiado de ella, jamás van a soltar la presa. Cambio y corto y a la puta calle.

Una cosa más, estoy incondicionalmente a favor de la investigación artística, pero también he de confesar que entre toda la investigación artística, es decir, entre las cosas que se nombran a sí mismas como investigación artística, jamás he visto u oído hablar de algo que sea ni tan siquiera remotamente aceptable, intere-



34/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

130



35/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

131

sante, que esté bien, más o menos, relevante, válido, sorprendente, que tenga marcha, que mire hacia adelante, sea progresista, innovador, previo o cualquier cosa por el estilo. Pero lo peor de esto es que la investigación artística no desea ser nada de todo lo que acabo de mencionar, ya que en el momento en que lo sea se convertirá claramente en una amenaza y será rechazada; lo mismo le ocurrirá si desarrolla una postura que suponga que no estar perpetuamente disponible, eso no es positivo –y ser positivo es la única opción hoy en día, de lo contrario te creas enemigos, adversarios, y esto definitivamente no le interesa a nadie ya que es algo así como el primer paso hacia “perdí mi financiación”–.

Articulación y definición, de nuevo. Claro que podemos darle la vuelta a todo y decir que las definiciones caen en desuso, se vuelven inútiles o decaen en ciertos momentos de la historia en los que las cosas se encuentran en transición, cuando las cosas son ambiguas y emergen otras “nuevas”. Podemos decir que el cambio ocurre por sí solo y que no necesitamos añadirle nada, claro. Lo hacemos para entender nuestra dejadez actual como un síntoma de grandes cambios, creo que es así, pero eso no le da carta blanca a nadie para no definir nada en absoluto. Todo lo contrario, creo que cuando la ambigüedad lo inunda todo es cuando tenemos que ser más rápidos, mucho más rápidos, si no el pasado nos atacará de nuevo y nos arrastrará de vuelta a ese agujero negro que tan desesperadamente queríamos abandonar. Me parece que Octavio Paz fue precisamente un tipo que quería echar un vistazo fuera de ese agujero negro, pero que prefirió la amable y cálida oscuridad antes que ponerse en pie desnudo

MK – P nº 73

¿Qué es el juego?, ¿y las reglas?

JD – R nº 73

El juego es lo que hace que puedas entrar en la experiencia, lo que te puede dar motivación, excitación. El juego siempre tiene un tono lúdico, siempre propone un tiempo único. No puedes jugar y estar en otro lado, a no ser que el juego te proponga eso. Normalmente el juego te implica, tiene una intensidad variable, pero siempre intensidad, que te mete de lleno en su mundo. Las reglas son las que hacen que el juego sea más o menos interesante. Son necesarias para marcar los límites del abismo que se avecina.

MK – P nº 74

¿Qué es aburrido? En contraposición al concepto de exótico que aparece en algunas de las entrevistas.

JD – R nº 74

Es lo que te deja inmóvil, desmotivado, apático, fuera del juego. Un estado muy interesante para romperlo, o para ver las cosas con mucha distancia. ¿Qué pasa después del aburrimiento, y antes y durante?

bajo el sol. ¿Eso qué coño es?... Sea como sea, lo desconocido entrañable no me vale, creo que no es más que otro nombre para una mujer ligeramente mística de la que desearías no haberte enamorado. Si queremos el cambio nos va a costar, no va a ser entrañable, familiar ni nada por el estilo, tal vez no sea sobrecoedor ni apocalíptico, pero no será encantador, ni modesto ni nada que se parezca a un bálsamo.



36/36
Hablar de ello no basta
Por Alejandra Pombo y Márten Spångberg

132



1/24

Una cita de **Antonia Baehr con Gary Stevens**

133

MK – P nº 75

¿Eres estelar o interestelar?

JD – R nº 75

Por desgracia estelar aunque a veces me siento interestelar. Pero es sólo un sentimiento.

MK – P nº 76

Descríbeme un marco perfecto

JD – R nº 76

Dorado claro, grande, con diferentes dimensiones, posible, compartido, con reglas móviles, con responsabilidades compartidas y técnico; que funcione. Que pueda acoger torpeza pero que no se pueda paralizar.

MK – P nº 77

¿Por qué haces lo que haces?

JD – R nº 77

Por lo que me voy a encontrar y por las maneras que utilizo para encontrarlo.

Gary Stevens Tal vez no haya sido tan buena idea quedar en un lugar tan ajetreado. No te veo por ninguna parte. ¿Puedes describirme lo que llevas puesto?

Antonia Baehr Gary, llevo una chaqueta gris, un sombrero de fieltro y zapatos de cuero. Imagino que me podrías reconocer por el sombrero y la anticuada vestimenta de caballero.

GS Veo a alguien al que parecen interesarle los caballos... No, no eres tú. ¿Alguien que trabaja en la City? No. Estoy buscando a alguien elegante, quizás no tan extravagante como Oscar Wilde, me imagino a Bertie Wooster, no... Tal vez alguien un tanto bohemio, artista, intelectual, pero no tipo dandi... Convencional de un modo poco convencional. No, esto no ayuda. Sigo buscando un sombrero.

AB Si, un sombrero de fieltro gris. ¿Puedes verme ya entre la muchedumbre? Estoy aquí, en el andén donde acaban las vías del tren, a la altura en que se situaría la locomotora. Siempre menciono "el sombrero" cuando la gente necesita encontrarme, es de gran ayuda llevar un sombrero. Aunque no sea de gran ayuda llevarlo puesto en el teatro o en un concierto porque los que están detrás tuya tal vez se quejen por falta de visibilidad. Y además considero que es una descortesía. Tampoco debe uno quedarse con el sombrero puesto durante la cena.

GS Voy hacia donde estás. ¿Vas disfrazada o vistes siempre así?



2/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

134



3/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

135

AB Está claro. Siempre disfrazada. Siempre vestida así.

GS Desde hace mucho me interesan Laurel y Hardy. En cualquiera de sus películas podrían estar casados, solteros, o en la miseria. No tienen una historia estable, ni siquiera sabes lo que les acaba de pasar. No queda claro cómo podría haberse vestido el personaje de Stan Laurel por la mañana. Su personaje se superpone a cualquier papel que puedan desempeñar. Son figuras inmediatamente reconocibles, tienes que tomarlas por su valor nominal. Aunque hay algo lejano, posiblemente alienígena en ellos y que recuerda de algún modo al anonimato de los *Keystone Kops* [un equipo de policías desaliñados e incompetentes, que aparecían en películas mudas cómicas de principios del siglo XX]. Entre ellos los individuos sólo se distinguían por la forma del cuerpo, su tamaño o el tipo de barba postiza que llevaban. ¿Te ves a ti misma como poseedora de un personaje que lo abarca todo y que llevas contigo en cada nueva pieza?

AB ¿Mi personaje? Ni idea.

GS Quizás podrías extenderte un poco...

AB Bueno querido, me atrevería a decir que estás haciendo trampas. Has cortado y pegado mis palabras junto a una nueva pregunta que te acabas de inventar. Muy bien, sí muy bien. Como venganza, ¿puedo preguntarte algo? En el mail anterior escribiste: "quiero que esto sea un buen retrato tuyo lleno de misterio". ¿Qué te interesa del retrato de artista?

MK – P nº 78

Al generar contextos se accede a diferentes capas de relación con el otro o con lo otro, ¿nos puedes hablar de ellas? Y una vez desarrolladas puedes aplicarlas al contexto específico de In-Presentable, Festival Internacional, Madrid, España, Europa.

JD – R nº 78

No sé si lo entiendo bien. Primero debe existir la inquietud de hacer algo, esta puede ser personal pero nunca surge de la nada, parte de la relación con algún elemento social. Luego tienes que crear la posibilidad para que ocurra, ahí ya te relacionas con lo que existe y con quien se mueve en esa

existencia. A partir de ahí la cuestión es la dimensión que le quieras dar: cuanto más grande a mayor cantidad de aspectos y agentes tendrás que acceder. Luego está la duración que le quieras dar a ese contexto: cuanto mayor sea, más intensas y fuertes serán las relaciones que necesitarás para poder mantenerlo. Luego está la productividad del contexto: cuanta más productividad más aliados tendrás; cuanto menor, más intensa será la ideología que hay detrás.

Y se me ocurre que las relaciones de los agentes implicados tienen que ser muy fuertes para querer seguir manteniendo y utilizando el contexto. Esa tensión entre mantener y ser útil es fundamental, das y recibes, si no todo contexto se agota. No sé muy bien de qué estoy hablando pero creo que se puede aplicar a In-Presentable.

GS ¡No!, has desvelado el concepto. ¿Editar es hacer trampas? Quería que el lector imaginara que estaba hablándote desde un teléfono móvil, buscándote a lo largo de toda la entrevista, recorriendo una estación de tren y tal vez sólo encontrándote justo al final. Bueno, no importa, ya nos podemos relajar. Me refería al “retrato” en sentido amplio. No me refiero a un retrato personal, sino a uno complejo, controvertido, probablemente una trama de ideas, asociaciones, procesos, estrategias, juegos y métodos contradictorios.

Supongo que para mí esto es todo un tema porque como artistas tenemos que trabajar duro para no ser nadie, o para permanecer indefinidos. Es lo opuesto a ser una celebridad.

Ahora que has girado las tornas y has comenzado a entrevistarme, tal vez pueda preguntarte sobre las piezas en las que intercambias roles con tus colaboradores.

AB No me gusta trabajar sola y soy una fetichista, así que me gusta colaborar con amigos y para ello uso el intercambio de partituras. También es agradable ponerse al servicio de una persona y su proyecto por un día y al día siguiente cambiar los roles. Con éste método de trabajo he aprendido mucho sobre dirigir y ser dirigida. En un principio surgió porque no teníamos dinero para pagarnos unos a otros, así que usamos el trueque.

GS Sí, yo comencé del mismo modo. En realidad no ha cambiado mucho. Sigo pensando que es importante trabajar de manera



4/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

136



5/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

137

sencilla, con medios que no sean caros. Por supuesto los cachés por actuaciones, alojamiento, viaje, etc., son todos muy caros, pero la producción debería verse como algo asequible para cualquiera. Si alguien quisiera hacer algo parecido porque le gusta, debería poder hacerlo.

Podríamos estar mandándonos mails desde distintas ciudades, o podría estar buscándote frenéticamente en una estación de tren. Un amigo mío insiste en que su experiencia teatral más memorable fue un incidente en el que toda la escenografía se derrumbó sobre el escenario. Dejar ver la materia de la que está hecha la escena podría ser algo que celebrar y disfrutar. Si no se reconoce el artificio, el único modo de llamar la atención sobre este es que falle. Podemos seguir jugando al juego en el que te busco en la estación.

AB ¿Quieres seguir jugando al escondite?

GS ¡Vamos a ello! Estás ahí de pié, esperándome en el andén ¿Cuántos andenes puede haber? Chaqueta gris, sombrero de fieltro, zapatos de caballero... No debería ser muy difícil. Estaré contigo en breve.

Una vez un crítico de teatro inglés me dijo que no le gustaba reír como público. Tu pieza *Laugh/Rire/Lachen* [Risa], del 2008 es muy divertida pero también es un trabajo muy serio. El humor es muy importante, pero la gracia que hace reír a carcajadas sigue siendo algo que se contempla con cierta suspicacia dentro de la comunidad artística. ¿Quizás aún queden vestigios de las prácti-

Todos los que han participado en el festival han dado y recibido en la misma medida, siempre ha sido un contexto interesante, para casi todos. Un contexto de encuentro con diferentes realidades. Un contexto complejo en su estructura, un contexto accesible y hogareño, un contexto internacional de intercambio, contraste, reflexión... ¡Un lujo joder!

MK – P nº 79

¿Qué es local?, ¿qué es foráneo?, ¿qué es dentro y qué es fuera?

JD – R nº 79

Lo local es lo que se da y ocurre sólo en ese lugar. Es específico, único,

auténtico. Esto no es ni bueno ni malo.

Lo foráneo es lo diferente, lo que no es local, lo que aunque se parezca siempre se diferencia. Las razones son variopintas.

Dentro es lo contrario de fuera. Dentro perteneces; dentro huele diferente, hay que airear el dentro, de otra manera puede llegar a asfixiar. Dentro eres y estás. Fuera eres, si estás da igual. “—¿Estás dentro o fuera? —Fuera. —Pues que te den”; o: “Pues entra hombre”; o: “Te vas a congelar”; o: “¿No quieres pasar?” o: “Entra ya y quédate dentro”; o: “Entra otra vez”; o: “No salgas”; o: “¿Puedo entrar ya?” o: “qué bien se está aquí dentro”; o: “—¿Vamos a salir un rato no? —Uff no, sal tú si quieres”; o: “De aquí no se puede salir, estamos atrapados”.

cas sagradas y el sacrificio en la performance en general? ¿Ves el humor como algo subversivo dentro de este contexto? La risa normalmente es una actividad social, comunal. En *Laugh* consigues por un lado permanecer aislada y sola sobre la escena, controlando e interpretando las partituras orquestadas para la risa y, al mismo tiempo, estar con el público que espontáneamente se ríe en respuesta a la actuación. Me pregunto si puedes comentar algo sobre la situación del directo.

AB Bueno, *Laugh* es una pieza sobre la risa como risa. No habla de por qué reímos, o sobre si la risa es buena para uno, o sobre si es gracioso o no. El humor no está necesariamente conectado con la risa. Reímos de rabia, miedo, o sencillamente porque reímos. La risa puede sacar más risa. El crítico inglés quizás esté bien entrenado para controlar sus impulsos, si es que verdaderamente consigue reprimir su risa siempre que lo desea. Me descubro ante él. En esta pieza, al igual que en otras, las reacciones del público dependen de ellos. Pueden reír o no, encontrarla seria, graciosa o aterradora. De algún modo es como darle la vuelta a una película de Buster Keaton. Keaton ponía cara de póquer en la pantalla y hacía que el público riera. Medía y diseñaba muy cuidadosamente los momentos en los que el público tenía que reír, grababa sus risas en preestrenos camuflados para luego mejorar la edición de la película; coreografiaba las reacciones del público. En este caso yo río y los espectadores pueden hacer lo que les plazca.



6/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

138

MK – P nº 80

¿Qué es un retrato?, ¿y un autorretrato?

JD – R nº 80

Retrato: ojo.

Autorretrato: jajajajajaja.

MK – P nº 81

Háblanos del otro, del que mira, del que observa, del que está.



7/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

139

GS Creo que el crítico inglés no podía controlarse, por eso no le gustaba. ¿Existe una partitura de *Laugh*? ¿Encontraste un modo de anotar los sonidos? Y si es así, ¿podríamos ver un ejemplo? ¿Improvisas sonidos durante la actuación?

AB Sí, existe un libro *Laugh/Rire/Lachen* en el que se encuentran todas las composiciones, o coreografías o breves piezas para mi risa que recibí de amigos y familiares por mi cumpleaños. Las partituras para la risa están escritas de maneras muy diversas, ya que no existe una forma preestablecida o un hábito de realizar notaciones para la risa. Asimismo el reto para una notación de la risa es que ha de abarcar voz (sonido) y movimiento.

GS Es genial que tu trabajo sea el resultado de un intercambio con amigos y familiares. Hay un espíritu festivo en ello. Tiene algo de charada de navidad.

AB ¿Qué son las charadas de navidad? ¿Es ese juego en el que pegas un nombre en la frente de alguien y tiene que adivinar quién es?

GS No, ese juego se llama *Botticelli*. Lo importante no es tanto el juego como el espíritu de este en compañía de familia y amigos. Alguien tiene que representar, sin hablar, un libro, una película, una obra de teatro, un programa de televisión, etc. y los demás tienen que adivinar de qué se trata.

JD – R nº 81

Siempre activo, acechante, ávido, inteligente, crítico. Que se da el tiempo, que se preocupa, que cuida los detalles, que quiere, que aprende, que copia, que se apropia, que enjuicia, que critica, que se enfada, que se implica, que se ilusiona, que se pone cachondo, que se corre, que se desinfla, que tiene un gatillazo, que te pone en la cuerda floja, que se pone en la cuerda floja, que se desnuda, que te desnuda, que se arranca.

MK – P nº 82

¿Cuál es la frontera entre placer y hábito? ¿Dónde se encuentran los límites?

AB A diferencia de lo que ocurre en la clásica entrevista, es claro que el recorrido de nuestro intercambio no es tan fluido. Al igual que en las conversaciones “reales”, nuestras preguntas y pensamientos pueden cambiar bruscamente. En francés se dice ‘*passer du coq à l'âne*’, “pasar del gallo al burro”, saltar de un tema a otro.

GS Estoy de acuerdo. Con frecuencia he pensado que la palabra “inexpresivo” es un término inapropiado para describir la cara de Buster Keaton. Está viva y atenta, pero sin expresión. Es como si no poseyese una imagen de sí, aunque es profundamente consciente de estar siendo observado. No mantiene una postura con respecto al mundo ni establece ningún juicio en relación a este. Es como la cara de un animal.

AB Lo que dices con respecto a Keaton me hace cuestionarme si los animales no-humanos actúan. La palabra “actuar” es una palabra humana, así que hacerse esta pregunta es una proyección humana. Pero me gusta pensar en ello empíricamente, a partir de mis experiencias de convivencia con animales no-humanos. Cuando observo al perro de mi madre veo que es muy expresivo. Es un perro con fuertes emociones. Aunque el perro no solo se expresa a través de sus ojos o la postura de sus orejas, sino que implica todo el cuerpo, se empalma y salta cuando está contento o entusiasmado. También he visto caballos que podrían estar llorando, o al menos aquello se asemejaba mucho a un llanto humano. Los caballos también se ríen. Al caballo le gusta gastar bromas a la gente, levanta sus labios y cabecea como si riesen. Así que los rostros de los animales para mí son expresivos. Tanto o tan poco como los de



8/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

140



9/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

141

los animales-humanos. También se da eso de imitarse unos a otros cuando convives con animales. Teníamos un gato que maullaba “*milk*”, leche. Los animales-humanos también imitan a sus compañeros, con la voz y el lenguaje corporal. Esto con respecto a los animales de compañía. Podría decir más cosas sobre los animales del bosque o en el zoo, pero vamos a dejarlo aquí por ahora.

Supongo que Keaton también “finge” no tener una imagen propia o, al menos, tiene un objetivo y este consiste en crearse una imagen como intérprete. No sé si el loro Coco que actuó en mi película *Die Damen von Prosopopöie* [Las damas de la prosopopeya] era realmente una intérprete vanidosa, pero lo que es seguro es que su comportamiento cambiaba en cuanto la cámara de 16 mm se ponía a grabar y actuaba como una especie de diva. Cuando la cámara paraba, se relajaba y dejaba de “posar” y de alborotar. No sé si era el sonido de la cámara o la atención que recibía, o si disfrutaba al “actuar”, lo que es seguro es que le encantaba. Nunca quería volver a casa después del rodaje. Y seguro que has visto a esos gatos que siempre eligen lugares para colocarse en los que están bellísimos, rodeados de esas macetas y flores, junto a las que se sientan, como si fuesen conscientes de la imagen que generan. Bueno, creo que algunos animales actúan y disfrutan actuando. Pero digo esto empíricamente, ya que no sabemos nada de los animales.

No sabemos nada de los animales, pero sin embargo tú dices que “la cara de Keaton es COMO la cara de un animal”. El hecho de que continuamente (y desde siempre) nos hayamos comparado con otros animales y que nos proyectemos en ellos para definir

JD – R nº 82

El placer hay que buscarlo, o al menos encontrarlo, lo cual quiere decir que te tienes que mover para experimentarlo. El hábito hay que repetirlo por lo que también requiere un movimiento. Se encontrarán más tarde o más temprano.

MK – P nº 83

¿Y el futuro?

JD – R nº 83

“El futuro, 2 segundos, pienso que te voy a tocar los hombros y te los toco.

Esa es la mayor proyección que le puedo dar al futuro. Si le doy más aparecen las expectativas, las proyecciones, los sueños, las desilusiones, las frustraciones, la mala leche ¡No me interesa!” extracto de la obra *Shichimi Togarashi* de Juan Domínguez y Amalia Fernández.

MK – P nº 84

¿Qué quieres Juan?

JD – R nº 84

Cuando lo tengo claro me aburro, así que creo que prefiero no saberlo.

o comprender quienes somos, es un fenómeno muy interesante para mí. Incluso aunque las especies posean diferentes lenguajes y diversos modos de estar en el mundo, creo que pueden comunicarse. Pueden entenderse unas con otras sin comprenderse.

En lo que concierne a la investigación artística, *My Dog Is My Piano* [Mi perro es mi piano] hablaba de las relaciones entre-especies, un perro real y una madre real que viven juntos y una hija y un público que los observan. *Abecedarium Bestiarium* hablaba del animal como metáfora, no de los animales de verdad; sino de las proyecciones humanas en los animales y de cómo los humanos necesitan de las representaciones animales.

GS He estado hablando de performance en términos generales y esta posee raíces muy diversas, pero tal vez tú no uses esa palabra, muchos artistas/performers provienen de una formación en danza, pero tú has mantenido el rol y el título de coreógrafa. Me gusta esta idea de definir una identidad a través de la interacción entre dos o más cuerpos, en lugar de hacerlo como individuo. La coreografía parece permitirte escapar a la personificación o encarnación.

AB Sí, me gusta que veas eso.

GS El baile del dodo es el dodo. A diferencia de un chamán, quien a través de la imaginación se transforma en el espíritu de un animal, pareces mostrar el animal de una manera más distanciada. Parece importante que tus “animales” en *Abecedarium Bestiarium* sean una colección o acumulación de características, más que



10/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

142



11/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

143

una impresión general. El “animal” es una danza o un conjunto de instrucciones. Los espectadores las juntan creando por sí mismos algún tipo de idea de un ser autónomo. ¿Cómo encontraste y trabajaste sobre tus “animales”?

AB ¡Vaya! ¿De dónde has sacado esas extrañas ideas sobre *Abecedarium Bestiarium* y qué te hace pensar que sea una pieza que habla de los animales?

GS Vi un breve vídeo clip de *Bestiarium* en Vimeo en el cual presentas la idea del Dodo al público.

AB ¿Viste el vídeo clip promocional de dos minutos del Steirischer Herbst en Vimeo? El principio de este vídeo está en alemán. Permíteme que te lo traduzca, ahí digo “D steht für Dodo” lo que en español quiere decir “D de Dodo”.

GS Desafortunadamente no he visto ninguno de tus trabajos en directo y solo pequeños retazos de información en internet, lo que puede llevar a equívocos, pero parece ser una presentación bastante formal.

AB No es una presentación formal, sino una serie de piezas breves, como un recital. La obra consiste en una serie de piezas sueltas, cada una de las cuales lleva el título de una letra mayúscula, como en un abecedario. Normalmente presento una selección de ocho letras sin orden alfabético: D, Y, T, C, S, M, F, N, que en total dura sesenta minutos.

Emilio Tomé

Hola Juan, aquí van mis preguntas, que no responden sino al deseo de una conversación en diferido: yo pregunto, tú respondes, en momentos, situaciones y tiempos diferentes. Aquí van:

Pregunta nº 85

¿Qué supone para ti, como artista, proponerse, desplazarse, nombrarse, convertirse en comisario de un festival? ¿Existen contradicciones? ¿Qué cambia en el propio festival? ¿Qué cambia en la relación con los artistas? ¿Qué se modifica en tu propia relación con otros artistas por el hecho de “llevar” un festival? ¿Qué se pierde? ¿Qué se gana? ¿Cuál es la relación con

las instituciones? ¿Y con los responsables institucionales?

JD – R nº 85

Después de 14 años, una práctica más.

También me dedico a la docencia, al *coaching*, a ser dramaturgo, mentor, editor. Creo que lo que me ha permitido es ver otro punto de vista diferente desde el que producir experiencia, otro lugar con diferentes competencias desde el que proponer. Lo mejor es que me ha enseñado a manejar cierto poder. Esto es algo que no podía ver así con mi obra, mucho más dependiente de muchos filtros antes de llegar a tener un efecto real.



GS Hay letras marcadas en el suelo y un proyector situado sobre un pedestal que está enfocado por encima de la altura de la cabeza. Lees unos papeles y te diriges al público desde una puesta en escena que me recuerda a una conferencia/exposición.

AB El público se adentra en el corazón de ese gran espacio vacío, blanco y brillante con calcetines o patucos de museo. Este espacio blanco, vacío y tranquilo convoca ausencia. Conforme el público va entrando progresivamente en el espacio, va supliendo la ausencia de autores y animales. Entonces les invito a trasladarse conmigo de un puesto a otro. Todos estamos en el mismo espacio, así que es muy íntimo. No se lee como una conferencia/exposición, no. El público se adentra en un gabinete de curiosidades en el que hago que las piezas expuestas cobren vida.

GS Me gusta mucho la idea de convocar un nexo de relaciones. ¿Tal vez es un proceso de evocación? Se da una implicación emocional intensa, personal y pasional. Estaba pensando que cuando actúas parece poseer un control más consciente, más parecido al de un juego sesudo que al del ritual chamánico.

AB Bueno, las piezas de *Abecedarium Bestiarium* son tan diversas como sus autores y nuestra amistad. Así que en algunas siento como si conjurase a los fantasmas, pero otras están más basadas en la realización de tareas, e incluso hay algunas que se parecen más a un espectáculo de transformismo.

GS Supongo que la idea de una acumulación de características ha-

En un principio existen contradicciones, pero es más por inexperiencia; al igual que a bailar, empecé a comisariar intuitivamente. Vi recelos por ocupar un lugar en el que podía decidir qué y quién. Descubrí la burocracia, me hizo una inspección hacienda, vi lo duro que es ser un buen profesional como comisario, cosa que como artista me parecía mucho más sencillo. Pero también descubrí que se pueden hacer bien las cosas, descubrí cómo. Y eso fue, y es un campo de aprendizaje fantástico; un campo de contraste y de diálogo intenso.

Yo creo que un festival hecho por alguien que crea obra, pone muy cerca todos los aspectos y herramientas pertenecientes a los modos de creación y los modos producción. El lenguaje se acerca y tu labor de mediador se hace más transparente, nada sibilina ni resbaladiza. La relación con los artistas es directa, eres uno más pero que esa vez dirige el cotarro. En mi caso esa



bla más de mí que de ti. En términos generales mi formación es la de un escultor. Trabajo con estructuras y me mantengo emocionalmente distanciado de cualquier representación que pueda surgir de estas. Quiero distorsionar cualquier concepción de un yo simple y unificado, y aun así se establece un vínculo con los otros performers y, espero que también, con mi público.

AB El baile del dodo es el baile de Dodo. Dodo Heidenreich escribió para mí *Theaterstück von Vogel Dodo* [Pieza teatral para el pájaro Dodo], un texto de una única página densamente escrita a mano en el cual mezclaba cosas sobre ella misma, Dodo, cosas sobre el pájaro dodo e instrucciones sobre cómo y qué debe “hacer” o “decir” Antonia Baehr. En el texto también indicaba el estilo de danza (hindú) y de pasos (golpes de pié). Así que partiendo de su “pieza teatral” diseñé un breve solo de danza junto a Valérie Castan. Cuando lo bailo, principalmente pienso en mi amiga Dodo, en su sentido del humor y en lo que me mostró en relación a cómo debía de hacerlo. Por ejemplo, los sonidos que hago y el estilo hindú de la danza. Lo bailo pensando en ella, al igual que harías al escribirle una carta a alguien o al realizar un retrato de alguien.

Teniendo todo esto en cuenta, *Abecedarium Bestiarium* no es una pieza sobre los animales; es el animal como metáfora, al igual que en el juego de *¿Si fueses un animal, qué animal serías?*. En *D de Dodo: Theaterstück von Vogel Dodo*, al igual que en todas las piezas breves que conforman *Abecedarium Bestiarium*, no muestro al animal, sino la relación, mi relación con Dodo Heidenreich y su relación conmigo a través de la metáfora del animal; y lo hago de

relación siempre ha sido muy intensa, afectando al terreno personal, igual es un error, pero yo no sé hacerlo de otra manera.

A veces se pierde perspectiva por el hecho de querer estar en todo, pero se gana el estar en todo y poder mediar y negociar con más tranquilidad y humanidad. Los egos desaparecen, no hace falta estar a la defensiva. Pensamos todos juntos en los problemas. Disfrutamos todos también de esa intensidad.

De la institución ya he hablado bastante, ¿no?

ET – P nº 86

Cuando uno desarrolla con intensidad su propia trayectoria como artista,

una manera para nada distanciada, más bien cargada de afecto. El animal es solo un vehículo para hablar de nuestra relación.

GS ¿Así que la cuestión de la extinción surgió de la asociación casual con el nombre de tu amiga?

AB Si, exactamente, todo surgió a partir del nombre de Dodo.

GS Aún así, la colección de animales extintos de *Abecedarium Bestiarium* tiene intensidad emocional. Evocas a estas criaturas desaparecidas en la actualidad.

AB Los animales extintos, a diferencia de los vivos, abren un espacio para la imaginación, la proyección y las fantasías. Al dodo, por ejemplo, ya no podemos verlo en vida, ni tan siquiera existe una imagen fotográfica o un sonido, únicamente unos cuantos huesos y unos dibujos fantasiosos del siglo XVII. Los animales extintos también abren una dimensión temporal a través del nexo entre la representación de dichos animales y las relaciones entre amigos (los autores de *Abecedarium Bestiarium*). Los autores podían elegir entre todo tipo de aves y mamíferos que se han extinguido a partir del siglo XVI (no entran los dinosaurios), que aparezcan mencionados por su nombre científico en latín en los libros de consulta y de los que se diga que existieron en algún momento. Así que esta restricción temporal se fundamenta en el hecho de que las historias relativas a la extinción de muchos de estos animales, están inseparablemente entrelazadas con las historias de los animales humanos, especialmente con aquellas relacionadas con el colonialismo.



14/24
Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

146



15/24
Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

147

GS ¿Se da una transformación cuando tu mundo privado se hace público?

AB Bueno, lo personal es político, tal y como el movimiento feminista de los años sesenta señaló acertadamente. Y todo se transforma siempre en todas direcciones.

GS Hasta cierto punto se está desconectado de la red cuando se está en escena. En algunas piezas estás simbólicamente sola, a pesar del público.

AB Los solos son más fáciles de producir y de girar, por eso alcanzan mayor visibilidad que las piezas grupales. Trabajar con los amigos me ha permitido realizar solos que no han sido tan solitarios en su creación. Por eso me gusta usar el sistema del encargo de partituras, es una forma de trabajar que me va bien. También es menos solitario cuando interpreto esos solos, ya que mientras actúo pienso en los autores, mis amigos. Pero sí, estoy cansada del formato del solo. Por otro lado, buscar el dinero para montar una pieza de grupo es aún peor e incluso menos divertido. Así que estoy pensando en volver a otros modos de producción y presentación, como por ejemplo el “salón victoriano” que organizamos Ida Wilde y yo, en el papel de su marido Henry Wild, y que principalmente consiste en recibir al público y conversar con los invitados mientras tomamos té y comemos tarta. Con *Victorian Salon* nos apropiamos de un concepto cultural. No me va mucho el teatro participativo.

según mi experiencia, puede asumir dos caminos que, expresados así, en términos polares, parecen radicalmente distintos aunque quizá no lo sean tanto. Estos dos caminos podríamos nombrarlos como el del “espectador generoso”, es decir, aquel artista-espectador que valora y destaca cosas, aspectos, elecciones, formas y objetivos valiosos en casi todo lo que ve. Es un “espectador-artista” entusiasta, que renuncia al exceso de crítica y trata de impulsar los trabajos, que pone mucho de su parte, que entiende los errores y apoya a los jóvenes, que disfruta con las imperfecciones y amplía, cada vez más, su mirada, siendo capaz de acercarse a trabajos muy diferentes en sus objetivos, relaciones y procesos. Por otro lado, quizá más habitual, estaría el del “espectador implacable”, en el que el artista-espectador tiende a unificar o juntar sus intereses como artista y como espectador, esto es, tiende a interesarse sólo por aquello que encuentra cercano a su trabajo; a lo largo

de su trayectoria como artista ha ido tomando una serie de decisiones –unas conscientes y otras no–, infinitas decisiones diría yo, que han construido su mirada y sus intereses, que han articulado sus influencias, fascinaciones y que han construido su propio lenguaje. ¿En dónde te encuentras tú en esta relación extrema (y falsa)? ¿Cómo ha influido en ello el hecho de comisariar un festival durante diez años? ¿Se ha modificado? ¿Se ha afianzado?

JD – R nº 86

Bueno yo estaba más centrado en mis intereses, casi gustos diría yo, cuando era bailarín. En cuanto empecé a desarrollar mis propios proyectos eso se abrió irremediablemente; entiendes la complejidad que estás manejando y no puedes cerrar las puertas tan caprichosamente. Luego, cuando empecé a

GS Hay algunas excepciones en las que has actuado con otra gente...

AB No, de hecho he realizado muchas más piezas de grupo que solos, pero los solos han girado más.

GS Has realizado una serie de piezas en las que dos intérpretes interactúan; *Holding Hands* [De la mano] de 2001, me recuerda al retrato doble de los Arnolfini realizado por Jan Van Eyck y que está en la National Gallery de Londres: dos personas de pie una junto a otra, de la mano. Algunos creen que retrata una ceremonia nupcial. Los increíbles detalles de los ropajes y muebles otorgan sensación de veracidad a esta puesta en escena tan formal –un instante congelado en el tiempo; se ve a un testigo de la escena reflejado en el espejo que está en la pared tras la pareja-. Pero hay quien cree que la mujer del cuadro habría muerto algún tiempo antes de que este se pintase. En ciertos aspectos es un cuadro póstumo, un conglomerado de elementos observados en distintos momentos y reunidos por el testigo ficticio. Tiene relación con la escultura de sepulcros, en donde dos figuras yacen juntas como si durmiesen, con frecuencia con un perro también dormido a sus pies. En el cuadro el perro está despierto y vivo.

AB Es curioso, ya que tu comparación entre *Holding Hands* y este cuadro es como comparar la imagen, la foto fija de la pieza con el cuadro. Como foto fija *Holding Hands* para ti se asemeja a un matrimonio heterosexual, a pesar de que ambas vayamos vestidas con ropas parecidas y discretas, las dos llevemos el mismo pintura-



16/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

148



17/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

149

bios y el mismo maquillaje y vistamos en colores similares. Pero no importa, la gente establece continuamente asociaciones extrañas sobre cualquier cosa y eso es lo que tienen las asociaciones. El hecho de que vayamos de la mano es algo predominante en la foto fija como foto fija. En ella el contorno exterior de nuestros cuerpos, como el de una M, se convierte en algo predominante para la mirada del espectador, ya que la imagen no tiene movimiento en su interior y además se presenta en un tamaño bastante reducido. En el fotograma no puedes apreciar que nos movemos al unísono a lo largo de casi toda la pieza. Lo mismo ocurre con tus asociaciones con respecto al tiempo, la muerte y la memoria; se refieren a la foto fija como tal. *Holding Hands* es un “chulo calizo” [traducción aproximada de “tuff cockie”] ya que realmente es un infierno verla como documento videográfico.

GS ¿“Chulo calizo”? Ah, ¡un hueso duro de roer! [“tough cookie”]: Gary cae en la cuenta de que Antonia ha escrito incorrectamente esta expresión] Sí. Creo que prefiero “chulo calizo”. Perdón...

AB El espectador del vídeo se debate en una lucha interna contra el placer de darle al botón de avanzar. ¡Qué botón tan tentador! Cuando uno ve la obra en directo no se establece ninguna relación con la tentación de hacer avanzar el tiempo. De todos modos no puedes hacer que el tiempo avance rápido, puedes abandonar la sala, pero entonces te perderás el final, lo que en el caso de *Holding Hands* es como perderse la guinda del pastel. Y quedarse dormido es una solución muy diferente a la de darle al botón de avance.

dirigir el festival ya no hubo vuelta atrás, no iba a encontrar todos los años propuestas que me interesaran personalmente en su totalidad, es imposible, no soy tan abierto. Así que aprendí a buscar intereses que no estuvieran sólo en la formalización final o resultado final, y ahí se abrió un mundo de posibilidades. Sabía que como a mí, a muchos otros no les iba a interesar la totalidad de algo, esa es la gran ventaja, no tienes que trabajar con absolutos. No existen.

También he de decir que al cabo de tantos años te agotas y por momentos vuelves a tus intereses, a poder sentir que a ti también te está dando algo de vuelta, algo contundente. Ha habido varias ediciones de este tipo. La dedicada al humor, la dedicada a *6M1L*, el cierre del festival. Sin obviar a quien iba dirigido, pero pensando también en mí, no sólo desde mí.

ET – P nº 87

Siguiendo con la anterior, me gustaría preguntarte: ¿Has programado piezas y trabajos que no te gustaban? ¿Por qué?

JD – R nº 87

Como ya he dicho antes, no es que no me gustasen, pero a veces no me convenían en su totalidad. Hablar de ciertos tópicos o hacerlo desde acercamientos que me parecían interesantes, era razón suficiente para que ofreciesen una perspectiva que apoyase el trabajo de investigación que me interesaba. También me he llevado sorpresas al apoyar algo que no estaba terminado y luego no me ha interesado en alguno de sus aspectos, pero estaba apoyando al artista y la

Estar ahí en directo, en lugar de mirando la fotografía o el vídeo de la pieza, hace que la atención se vuelva sobre uno mismo: a tu cuerpo, a tu mirada, a los movimientos de tu cara, al lugar y tiempo presentes. También se dan algunas alucinaciones visuales que son diferentes para cada espectador y no pueden ser registradas en vídeo, un poco como cuando entras en una instalación de James Turrell o algo parecido. El espectador que lo ve en directo también tiene que tomar decisiones continuamente con respecto a dónde dirigir su mirada: un rostro, el otro rostro, una mano que conforma un puño, la caja torácica que se mueve al ritmo de la respiración, comparar, mapear la sincronía y la diferencia. Pero sí, llevas razón, lo que sobrevive es una fotografía y una documentación en vídeo y hemos de relacionarnos con eso. Por eso me interesaron las investigaciones de Olga de Soto o Stefan Brecht en relación a cómo describir la experiencia de un espectáculo en directo desde el punto de vista personal y singular del espectador. Olga de Soto recopila dichos testimonios y Stefan Brecht describió en muchos libros, extensos y geniales, las piezas que había visto a lo largo de toda su vida. Todo este despliegue de maneras de documentar, de transmitir la experiencia y el recuerdo de espectáculos en vivo, es también una de las razones por las que me ha interesado tanto la nueva profesión de mi colaboradora Valérie Castan, que consiste en realizar audio descripciones de piezas de danza para discapacitados visuales.

GS La documentación es un calvario y un problema para cualquiera que trabaje en las artes vivas. Yo no solía mostrar videos de espectáculos en vivo, pero actualmente algunos de los trabajos parecen haberse realizado hace tanto tiempo que nuestro los



18/24
Una cita de **Antonia Baehr con Gary Stevens**

150



19/24
Una cita de **Antonia Baehr con Gary Stevens**

151

documentos –como si fuese un arqueólogo– como evidencia o rastro de algo que alguna vez estuvo vivo. No pretendía etiquetar al asociar con el retrato de los Arnolfini. Creo que el trabajo es rico y abierto, pero en cuanto intentamos enunciarlo, probablemente habremos dicho demasiado o demasiado poco. Los pensamientos en torno al trabajo son parciales, múltiples y contradictorios. Me gusta considerar los trabajos desde el contexto más amplio posible, de modo que la pintura, la escultura, el cine, el teatro, la televisión, etcétera, puedan alimentar nuestra comprensión y apreciación de la obra, en lugar de relacionarla sólo con un reducido círculo de especialistas. Me gusta la diferenciación que estableces entre la experiencia de estar allí, en la performance y el impacto de cualquier remoto documento de esta. Intentaba llegar a algún tipo de reflexión sobre dos cuerpos unidos.

Over the Shoulder [Por encima del hombro] de 2009 parece poner en juego una relación ambigua, en la que dos intérpretes reproducen como en un espejo sus movimientos y gestos mientras giran una alrededor de la otra. La idea del *doppelgänger*, del doble, se desvanece conforme se observan y copian, a veces juguetonamente. Ambas parecen ponerse a prueba la una a la otra. El acuerdo es siempre algo estudiado, ninguna es ama o esclava, pero están unidas la una a la otra a través del juego.

Creo que se me está agotando la batería del móvil.

Es liberador darnos cuenta de que somos animales, que compartimos muchas características emocionales y de conducta. Yo tengo

iniciativa, no tanto a la obra, así que no lo he visto como un fracaso.

¿Qué ha producido en el festival? ¿Qué ha producido este hecho (sea afirmativa o negativa la respuesta) en ti?

Siempre planteé la fragilidad como rasgo o parámetro del trabajo. Si no te arriesgas y solo afirmas, ¿qué sentido tiene investigar y experimentar? En mí ha producido posicionamiento y aprendizaje. No recuerdo nada de lo que me haya arrepentido completamente; aunque en algún momento me haya sentido solete, pero posiblemente esa soledad también es necesaria.

Es obvio que In-Presentable respondía a una visión, a un deseo, podríamos decir que a un deseo que estaba más allá de su pregnancy o influencia en el contexto de Madrid y en la trayectoria y experiencia de los propios artistas

invitados. ¿Podrías nombrar ese deseo? Un deseo personal, más allá de los tópicos y clichés (de abrir un espacio, mostrar trabajos que no se veían, etc.).

El deseo de influir en el trascurso de nuestra realidad, de formar parte activa de la percepción y de la cultura que conforma nuestras personas. Crear un entorno fuerte donde poder crecer no sólo como artistas, sino tender de vez en cuando puentes con lo social. El deseo de cambiar el estado de las cosas.

ET – P nº 88

¿Qué ha faltado en In-Presentable? ¿Cuál es el deseo no cumplido? ¿Cuál sería la mayor frustración?

un vínculo muy fuerte con mi perro el cual, por desgracia, ya es muy mayor. Una de las premisas básicas en una de mis recientes performances, *L'Un de Nous* [El uno de nosotros], era que el grupo de performers debía tener una identidad colectiva más fuerte que cualquier identidad individual. Planteaba un juego de exclusión e inclusión, de aislamiento y observación los unos de los otros. En *My Dog Is My Piano* parece existir una tensión similar, en la que convives con y a la par observas.

AB Mi madre Bettina von Arnim vive con su perro Tocky. La tarea que me he impuesto a lo largo de esta conferencia-performativa acústica es la de observar, escuchar y comparar al uno con el otro, Tocky y Bettina. De modo que soy algo así como el espejo del público, cuya tarea también es la de observar, escuchar y comparar a ambos entre sí, Tocky y Bettina. Nosotros, el público y yo, compartimos la misma tarea: todos sacamos nuestras propias conclusiones, que quizás sean diferentes entre una persona y otra o de una función a otra. No ofrezco respuestas a la serie de experimentos que llevo a cabo en esta conferencia performativa, exceptuando un breve momento en el que son los tocadiscos los que ofrecen la respuesta. Ellos deciden, mediante recursos puramente mecánicos, quién gana la carrera que se ha establecido entre la madre y el perro. El tocadiscos que gire sin motor durante más tiempo será el que ofrezca la respuesta. La carrera está montada del siguiente modo: se desconectan los motores de los dos tocadiscos, hago que arranquen ambos discos girándolos a la par con mis manos, luego me retiro. El tocadiscos que suene durante más tiempo será el ganador.



20/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

152



21/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

153

GS Acabo de tener un pensamiento horrible, ¡tú estás en un andén en King's Cross-St. Pancras en Londres mientras que yo estoy en la Estación central de Berlín!

Rose English es una artista maravillosa, que en los años ochenta presentó un trabajo titulado *The Beloved* [El amado], en el que se dirige a la escena y al público, quienes se convierten así en el amado al que hace referencia el título. En otra obra, *My Mathematics* [Mis matemáticas], había un caballo junto a ella en escena. Me preguntaba si habrías oído hablar de ella. Parece existir una extraña evolución convergente que hace que se acerquen artistas provenientes de ámbitos artísticos diferentes, parecidos en ciertos aspectos pero diferentes en otros. Rose comenzó su carrera como ceramista y su presentación como performer consistió en romper en pedazos públicamente sus trabajos anteriores. ¿Sientes que has roto con tus primeros trabajos o crees que se da una continuidad? En mi caso, siempre creo estar rompiendo con el pasado, pero cuando miro hacia atrás parece tratarse de un paso obvio.

AB Hay algunos temas recurrentes sobre los que me gusta investigar y a los que retorno: perro y humano, la expresión de las emociones o conceptos culturales como el diorama, pero los géneros son diversos, abarcan desde conciertos a conferencias, trabajos en vídeo y películas.

GS El identificarte como coreógrafa, ¿indica que deseas una relación más cercana con la danza que con el teatro?

JD – R nº 88

Para mí la gran pregunta siempre fue, ¿qué pasa el resto del año hasta que volvemos? Esa continuidad más cotidiana, ese laboratorio constante. Cuánto más podríamos haber generado si no hubiésemos sido sólo un Festival: residencias, seminarios cada dos semanas, invitados de todo tipo.... plataformas. Pensar en un modelo sostenible, casi autogestionado con el apoyo sensible de una institución. Dejarme dinero que lo voy a gastar bien.

Hay que poner la energía en el éxito, no en el fracaso. Este último es un viejo amigo, nos acompaña siempre, tiene mucha energía, es bastante maleducado, se invita él solito. Hay que utilizarle, no darle de comer.

ET – P nº 89

Si tuvieras la posibilidad de grabar un vídeo de cinco minutos en plano secuencia, sin cortes, del momento más brutal de estos diez años de In-Presentable, ¿cómo sería ese plano? ¿Puedes describirlo?

JD – R nº 89

Pues te podría hacer miles de planos secuencias. Uno de ellos, así espontáneo y como es cine el tiempo me lo invento, podría ser: empezaría en la calle con el cartel del primer In-Presentable, enfocaría la puerta de entrada donde una alumna de un máster coloca en la pared de la derecha un cartel que pone “se alquila”, entraría por el punto de información y saludaría a un libro de Mette

AB El teatro estaría bien, pero por algún motivo, nunca entré en esa casilla. Aunque no me importaría. Entré en la casilla de la coreografía, que no está nada mal. La “-grafía” se relaciona con el uso que hago de las partituras y la “choreo-” no tiene porqué relacionarse necesariamente con la danza, sino con el movimiento en un sentido más amplio. La cuestión que resuena en la palabra danza, y que plantea una disyuntiva entre movimiento bonito y feo, no se encuentra en la palabra coreografía. La palabra coreografía propicia una manera específica e interesante de hablar del trabajo. Es como un buen par de gafas.

GS ¿En que trabajas actualmente? ¿Quiénes son tus colaboradores?

AB El nuevo proyecto es un trío inspirado y basado en la nueva profesión de Valérie Castan, colaboradora mía desde hace años, que ahora se dedica a realizar descripciones de audio de piezas coreográficas para ciegos y discapacitados visuales. Los otros serán William Wheeler y Andrea Neumann, otros dos viejos amigos y colaboradores. El proyecto también está relacionado con lo que mencioné anteriormente –me acabo de dar cuenta–, es decir, con mi interés por las descripciones personales de trabajos en vivo como manera de recordarlos y transmitirlos en lugar de hacerlo mediante fotografías y vídeos. Los vídeos y fotos de trabajos en vivo son algo parecido al fenómeno del kitsch, mienten como el kitsch. Los objetos kitsch quieren parecer antiguos y exclusivos, cuando en realidad son nuevos y se producen industrialmente. Los objetos kitsch intentan hacerse pasar por algo viejo y único. Los vídeos y las fotografías intentan representar hechos pasados con fidelidad,



22/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

154



23/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**

155

cuando en realidad están principalmente hablando de sí mismos, intentan parecer una representación fiel. Mientras que, por el contrario, las descripciones textuales, orales o escritas, son tan claramente diferentes del acontecimiento en vivo que no pretenden ser otra cosa más que texto y una interpretación particular. Me encanta escuchar los relatos de mi madre y mi padre sobre espectáculos en vivo a los que asistieron en los años setenta, muchos de los cuales se consideran actualmente acontecimientos históricos. ¡Sus descripciones son tan particulares!

Hoy en día hay mucha demanda, principalmente por parte de los programadores y las estructuras que financian, en torno al recordar, reconstruir, reponer o recrear obras de danza (Musée de la Danse, Tanzfonds Erbe, los diferentes encargos para reponer la *Sacre du Printemps*, etc.), pero yo no estoy en contacto con esas corrientes o esas estructuras de financiación. El nuevo proyecto está en realidad más vinculado a aquello que Valérie me cuenta de sus experiencias en el trabajo con los discapacitados visuales. Y también recoge cosas de un proyecto de 2003 que se llamaba *Radiator* y que co-programé en la sala Ausland Berlin. Ese proyecto se dirigía a dos audiencias: una radiofónica y otra que estaba presente en la actuación en vivo. Me gusta apropiarme de una situación teatral, en este caso del proscenio del teatro y de la emisión radiofónica en directo, y verlas como en un espejo. En general la relación entre el público y la escena puede sugerir un concepto cultural, como pueda ser el salón victoriano, la contemplación de un paisaje, el ser testigo de un experimento en un laboratorio, el zoo, el diorama, o la relación entre los fans y la estrella.

y también a Javi o a Miguel del departamento de seguridad; pasaría por el patio donde hay un montón de espectadores montando un teatro con cajas de cartón, me iría al baño en cuyo espejo está escrito “no te muevas, quédate así un momento”; luego me iría al segundo punto de información para reservar mi turno en *Black Market*, bajaría al sótano para ver diferentes maneras de asesinar cerezas y después me metería en el auditorio para escuchar a “Bifo”. Iría al ascensor donde me ha citado una chica que no conozco, subiría a un aula para ver a Rabi Mroué impartir un taller, me iría a que me hicieran una entrevista Toña y Ángeles en la radio y a la terraza a que me grabaran las televisiones para hacer promo del Festival. Allí mismo me tomaría unas verduras a la parrilla que Luis Miguel Félix me ofrecía junto a otros 250 espectadores y escucharía un poco del concierto de Gerald, me bajaría a la ofi a hablar con Jorge y Nines, saludaría a Lucía y a Pepe y me bajaría con Maral a la Sala A

para ver la pieza de Tino Sehgal; luego al patio otra vez para ver *Project* y de ahí a la calle para recorrer el barrio con Gustavo Ciriaco y Andrea Sonnberger dentro de una goma elástica agarrado de la mano de mi mujer. Volvería a La Casa para ver como Joshua Sofaer y Ana Laura López salen a la calle, con los participantes de su taller, para interferir en las coreografías sociales; entraría para estrenar la cafetería con la performance de Gary Stevens y como no me da tiempo a más, volvería al patio para darme de cojinzos con Los Torreznos y Juan Domínguez hasta la extenuación.

ET – P nº 90

Todos los asistentes al festival en estos diez años hemos observado, compartido y admirado tu capacidad para “darlo todo” en los días en que tenía lugar.

GS ¡Genial! ¡Estás ahí! ¿Has estado ahí todo el tiempo? ¿Cómo he podido no verte? Es imposible no verte. He estado pasando por delante de ti, yendo y viniendo, arriba y abajo por toda la estación durante más de una hora. Bueno, es un gran placer conocerte por fin. ¿Te gustaría tomar un café y charlar sobre esta entrevista? ¿Tomas café? ¿Es esto una entrevista? No lo sé. Disculpa por tener que hablar en inglés. Es difícil hablar del trabajo, en cualquier idioma, ya lo sé. Si pudiésemos resumirlo, no necesitaríamos hacerlo. No deberíamos ni intentarlo, tenemos que respetarlo y protegerlo. Tal vez fuera mejor que no dijésemos nada en absoluto y dejáramos que el trabajo hablase por sí mismo. Es imposible atrapar lo vital, lo que está vivo. En cualquier caso, hablemos de algo...



24/24

Una cita de **Antonia Baehr** con **Gary Stevens**



1/22

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

156

Estabas presentando las piezas, supervisando los montajes, atendiendo a los participantes, coordinando mil y una cosas. Te hemos visto celebrar cada estreno y arrastrar a los artistas y espectadores por los bares de Madrid, siempre encontrando un último lugar, un último tugurio en el que tomar la “penúltima”. Hemos visto crecer las ojeras en tu rostro y llegar cada día con la energía renovada. Siempre con una nueva camisa o unos pantalones imposibles que estrenar. Más allá de las sustancias ilegales y del entusiasmo (y volveremos sobre esto), ¿de dónde sale esa energía?

JD – R nº 90

Me parecería tan raro armar un pollo de esa índole y no darlo todo. Creo que congregar gente se me da bien y una de las maneras de mantener a

157

esa gente motivada y activa es contaminar esa energía y ese entusiasmo. La energía sale del deseo y este de la necesidad y del placer. Hay siempre una tensión entre lo que pienso que hay que hacer y lo que me encanta hacer.

¿Es In-Presentable una performance en sí mismo?

Absolutamente. Una muy compleja que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, se reutiliza, se transforma constantemente, se retuerce como un arabesco y adopta diferentes formas como el agua, *my friend*.

¿Eres tú el director e intérprete principal?

Bueno soy uno de los intérpretes, eso seguro. Y dirigir, dirigía en su sentido más amplio: un director que no duerme, que limpia desperfectos, que ayuda a pensar, que media, que está ahí para lo que haga falta. Diriges en cuanto a

Este texto es el resultado de una operación de reescritura de la conversación “*The world is not bad, but rather full*” [El mundo no es malo, más bien está lleno] entre Heiner Müller y Alexander Kluge*. La traducción inglesa de los subtítulos ha constituido la estructura (plataforma y límite a la par) para desarrollar nuestro texto. Su configuración dialogal nos ha permitido no tanto expresar opiniones personales de uno u otro, sino sobre todo poner sobre la mesa nuestras preocupaciones compartidas sobre la escena actual, tales como las oportunidades y los peligros de la reforma de Bolonia para las artes, la precariedad de la creación emergente, el carácter de servicio de la educación en artes o el modo particular de funcionamiento de las redes europeas de colaboración, entre otros.

* [Esta conversación se puede visionar en la web “Alexander Kluge: Cultural History in Dialogue”]

2/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

158

que organizas cómo va a ser el festival antes de que empiece, después eres más un personaje para todo que otra cosa.

¿Es In-Presentable una pieza de arte relacional? ¿O de arte participativo?

Participativo seguro. Relacional también.

Un día, estando como estoy ahora inmerso en el concepto de serialidad, comparaba In-Presentable con una serie de 10 temporadas y tienen mucho que ver. Empiezas donde lo dejaste la temporada anterior, cada vez te lo pones más difícil, ciertos personajes están ahí siempre, hay otros invitados y algunos que mueren en esa temporada. Hay un guión que evoluciona, hay incertidumbre, sorpresas, temas de actualidad, vuelven personajes olvidados, estrategias que se vislumbraron en primeras temporadas pero que vuelven más afirmadas con el tiempo. Tuvimos piloto y un final épico.



3/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

159

Creo que In-Presentable está muy presente en otra serie, que es mi proyecto actual, llamado *Clean Room*.

ET – P nº 91

Tanto en tu trayectoria como artista, como en el carácter de los trabajos que se presentaban en In-Presentable hemos conocido proyectos que trabajaban fundamentalmente sobre la mente del espectador, un trabajo, digamos, cognitivo. Lo que parecía importar siempre más era aquello que pasa en el espectador, lo que este siente o piensa, la forma en que este construye y lee lo que ven sus ojos. La performance siempre era un medio para provocar esto. ¿Es menos importante lo que pasa en la escena que lo que pasa en el patio de butacas? Para ti, ¿es más importante lo que siente el espectador

– Texto en movimiento –

En la escena de las artes performativas las estructuras consolidadas velan por los artistas emergentes/ Sólo existirán tantos lugares para artistas emergentes como permitan las estructuras consolidadas/ Esto conduce cada periodo a su fin: / “la escena no es mala, más bien está llena”.

Victoria Pérez Royo

... y entonces habría que establecer distinciones diferentes en todas partes, si este es el caso, que la diferencia es que una escena esté llena, que esté ocupada, cada persona sólo podrá estar activa en su propio lugar... O se abre un nuevo escenario...

– Intertítulo –

La escena no es mala, más bien está llena

Entrevista a Goran Sergej Pristaš

Goran Sergej Pristaš

Solo que el problema es que si uno asume que este sencillo texto es correcto “La escena no es mala, más bien está llena”, si uno asume que hay entre tres y doce aspirantes para cada uno de los lugares de esta escena, e incluso que cada vez hay más aspirantes a este mismo sitio: ¿Qué ocurre? Por ejemplo, está la cuestión de qué pasa con la gente joven que llega a conocer el mundo principalmente a través de planes de estudios desarrollados individualmente en la universidad, los artistas del Plan Bolonia. En la actualidad los estudiantes

llegan al Máster en Artes con sus propios proyectos y el Máster es un dispositivo pre-determinado...

VPR

... el control remoto...

GSP

... y saben cómo usarlo. En general no saben exactamente cómo hacerlo funcionar, pero siempre consiguen sacarle algo...

VPR

Y piensan que ese es el mejor programa del mundo...

GSP

Exactamente o no tan exactamente. Pulsan el botón, y aparece otra cosa en el programa, hasta ahí lo pillan. Pero están empezando a conocer la escena, la escena exterior, principalmente a través del dispositivo, practicando con él. Qué supone esto, qué está ocurriendo ahí, cuando los niños llegan a entender el dispositivo, la realidad instrumental antes que la llamada "real" ¿Acaso hay ya alguna diferencia?, ¿y qué quiere decir que hayan desaparecido estas distinciones?

VPR

Si evalúas ahora la importancia de: ... Tus estudiantes realmente te torturan, por así decir, porque siempre necesitan que les hagas de canguro de sus proyectos y un niño a esa edad tan temprana se despierta frecuentemente por la noche...

4/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

160

que lo que siente el artista (actor, intérprete, bailarín, performer, whatever)?

JD – R nº 91

Buena pregunta, todavía me la sigo haciendo. Es verdad que a mí me interesa mucho la recepción, la experiencia producida, el tipo de conocimiento que se desarrolla y el para qué sirve. Si somos capaces de percibir todo eso, es como haber encontrado una fuente de energía de la que podemos vivir mucho tiempo; limpia y autogestionable.

Pero también creo en el filtro performativo que es el intérprete y en la experiencia de este, la interna, la que sólo la especialización puede producir. Últimamente me estoy centrando en la primera pero volveré pronto a la segunda.



GSP

No en la misma cama, en una cama junto a la mía...

VPR

... [en] una cama junto a la tuya. Eso quiere decir que periódicamente tu trabajo –y esto no es nada bueno para un autor– se ha visto alterado por muchos de sus proyectos. Han obtenido muchas de sus experiencias primarias de aquí. Su experiencia ha sido la de padecer constantemente a una persona irritada, gruñona y que claramente es más grande que ellos. Pero si nuestros estudiantes no determinan qué es la realidad, ¿cómo van a ser nuestros mensajeros?

– Intertítulo –

Los estudiantes como mensajeros

El incremento virtual de lugares

VPR

¿Nunca te cabreas con los intereses artísticos de tus estudiantes?

GSP

No creo que pudiese, incluso aunque lo intentase.

VPR

¿Porque te han sobornado? ¿Porque son tus estudiantes?

Necesito alternar, si no me parece estar trabajando para alguien invisible; y a veces para que algo te devuelva tienes que estar en primera línea, tienes que ser el filtro. A veces también pienso que todos somos filtros de lo que se produce, todos somos cómplices. Hasta dónde llega lo que hacemos depende de todos los implicados.

ET – P n° 92

Haz algo que nunca hayas hecho. Ahora. Sin pensarlo. Cuéntamelo. Mejor dicho: cuéntanoslo.

GSP

Tal vez, sí. No tengo ningún derecho a cabrearme con mis estudiantes.

VPR

... sí, pero nunca has actuado conforme a ello y dicho: no tengo derecho.

– Intertítulo –

No tengo derecho a cabrearme

GSP

En ése caso sí, no me preguntes por qué, pero no tengo absolutamente ningún derecho a cabrearme en esta situación.

VPR

Volvamos al artista emergente. Él o ella está, por así decirlo, en el proceso...

GSP

Está en estado discursivo.

VPR

Ya esté en un estado discursivo o reflexivo, puede relacionarse con la academia. Y se supone que ahora ha de liderar un acercamiento al circuito del arte, y saca su *mac* y quiere o contextualizar o explicar su hija, su creación artística.



6/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

162



– Intertítulo –

El estado de ánimo del artista cuando asesina su producción artística

VPR

Es un pensamiento extraño. Podrías decir que, a este nivel de concreción, no pudimos reunir el valor para producir un trabajo artístico, ¿o me equivoco? ¿Dónde se encuentra este valor?

GSP

Bueno, sencillamente no hay un principio, una idea, que me pueda otorgar el derecho a cabrearme ahora con mis alumnos, eso es algo que para mí de momento no existe.

VPR

¿Pero dónde está tu tendencia práctica hacia la producción artística? Tú eres... Si es que había algún artista, no puede haber sido aniquilado por la pequeña cantidad de formación académica que hemos recibido mientras tanto y eso quiere decir que, si no lo podemos encontrar entre nosotros, debe de estar en algún otro lugar. Tampoco me creo eso, que por la razón que fuese yo pudiese matar mis obras con una conferencia o conferencia performativa sobre ellas. Por no mencionar que ninguno de nosotros dos está librando una guerra contra la producción artística. Así que: ¿quién está librando estas guerras?

163

JD – R n° 92

Acabo de invitar a mi amigo Pecu a que venga a cenar a casa de mis padres en Nochevieja. Todo un experimento. Nunca había habido otros invitados que no fuesen padres, hermanos, mujeres e hijas. A ver qué pasa.

De todas formas me lo pones muy difícil. Todo lo que haría, como romper un jarrón precioso que tengo delante, no lo voy a hacer y todo lo que voy a hacer ya lo he hecho antes. Por eso creo que me dedico a lo que me dedico, porque en general, en mi trabajo, parte de lo que hago nunca lo he hecho antes y eso es así en cada proyecto. No está nada mal.

ET – P n° 93

Las palabras que más aparecen en las entrevistas realizadas por artistas que han participado en In-Presentable, son: Tiempo, Trabajo, Pensar, Saber, Gente, Performance, Arte, Experiencia, Diferente, Capitalismo, Danza, Sí, Necesidad, Ahora, Audiencia, Cambio, Camino. ¿Qué te parece? ¿Crees que con esas palabras se puede hablar de lo que ha sido In-Presentable? ¿Cuáles faltan? ¿Cuáles te parecen válidas? ¿Cuáles te interesan? ¿En qué combinaciones?

JD – R n° 93

Bueno las que más aparecen, como dices, son intrínsecas al trabajo y por supuesto hablan de In-Presentable. Pero me faltan sensualidad y sexo, me faltan

GSP

¿Acaso el problema no es más bien que no hay recursos para nosotros?

VPR

No hay recursos, no. No hay dinero y no hay recursos.

GSP

Y los efectos de eso son, por supuesto, aterradores.

VPR

... tampoco se da una expresión directa de opresión, de violencia... [inaudible] no existe...

GSP

Y los efectos de eso son aterradores. Pero quizás solo en el circuito de los artistas emergentes...

VPR

Esa es entonces tu tesis...

GSP

Que es una redistribución...

VPR

... una redistribución. Ahora estás diciendo: si no está con nosotros, debe, topográficamente hablando, estar en algún otro lugar del mapa. Pero se da el caso de que la suma de teóricos y la suma de

8/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

164

serialidad y continuidad, me faltan urgencia y radicalidad, me faltan estético e independencia, me faltan locura y exceso, me faltan humor e ingenio, me faltan carisma y subjetividad, me faltan sensibilidad y colaboración, me faltan espectador, público y privado, me faltan realidad y ficción, me faltan transformación y transgresión, me faltan cariño y amor, me faltan cuidado y sutileza, me faltan local e internacional, me faltan lenguaje y código, me faltan primitivo y sofisticado, me faltan simple y complejo, me falta fracaso y éxito, me faltan viaje y pausa, me faltan espacio y arquitectura, me faltan práctica y cotidianidad, me faltan profundidad y abismo, me faltan amistad y conflicto, me faltan...

ET – P nº 94

Últimamente te he escuchado referirte a cierto interés por lo “social” en el arte.



9/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

165

artistas permanece constante durante largos periodos de tiempo. Y si el contingente de teóricos llegase alguna vez a ser más numeroso que el contingente de artistas...

GSP

... ése es el caso actualmente...

VPR

... entonces estamos ante el Armageddon...

GSP

Entonces se vuelve peligroso.

VPR

Sería una catástrofe.

GSP

Sí, eso creo.

VPR

Porque en cierto sentido los artistas, el peso de la producción artística sustenta, por así decirlo... los lugares; fortifica y ancla los lugares de los críticos.

GSP

Sí, sí...

Conociendo tu trayectoria y tu trabajo sé que no utilizas ese término del modo esperable o habitual, creo. ¿Podrías explicar a qué te refieres? ¿Responde a un interés por el efecto del arte en los espectadores?

JD – R nº 94

Sí, me gusta pensar que no somos una cadena de producción, algo tiene que volver.

¿Responde a un interés por el sentido de hacer lo que haces?

Sí.

¿Responde a un interés por “afectar”?

Sí.

VPR

¿Aplicarías también este principio al mercado del arte?

GSP

Creo que sí.

VPR

Porque también están los artistas y los artistas del Plan Bolonia. La gente que estaba matriculada en Masters en artes de algún modo pensaba que encontrarían un lugar en el mercado, en 2010. Porque creían que había lugares disponibles dentro del mercado capitalista. Esa, ahora, parece haber sido una idea errónea.

GSP

Sí, esa fue la equivocación. Los lugares ya estaban ocupados.

VPR

Sólo aliándose con otros, con otras instituciones, por ejemplo con los museos, alguien podría haber...

GSP

Eso es pura ficción. En realidad, los lugares que el artista de Bolonia quería ocupar ya estaban ocupados. Ese es el problema, ahora una persona se sienta encima de otra, o, de forma natural: la persona con más recursos se sienta sobre la más débil.



10/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

166



11/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

167

– Intertítulo –

Invierno en Ucrania

La observación de un comisario

GSP

Hace poco realizamos un encuentro con un comisario ¿le conoces?

VPR

Sí.

GSP

Y él quería... La gente esperaba que presentase algo...

VPR

Un comisario excelente... hizo un festival, In-Presentable.

GSP

Sí, sí. Y él quería leer un único texto en español y luego dejar que se leyese su traducción, así que eso es lo que hizo. Era un texto sobre el invierno en Ucrania, que a primera vista parece increíblemente ingenuo pero creo que es muy interesante. Él llega a una ciudad cualquiera de Ucrania en invierno, ve a una niña saltando entre los charcos, entre charcos congelados, y mantiene una conversación con ella.

Y la niña le explica cómo es el invierno en Ucrania. Por ejemplo: Vas hacia el colegio e inmediatamente sabes quién ha salido para el

¿Qué maneras de afectar buscas como artista?

Normalmente quiero generar espacios donde haya que tomar decisiones. El tipo de decisiones es muy importante. Que tengas espacio como espectador para trabajar y construir tus propias narrativas y tu propio sentido me parece maravilloso. Así que en general es lo que busco, que el sentido de la obra lo encontremos todos, de esa manera aprendemos todos a la vez, encontramos todos a la vez. Ahora, por ejemplo, estoy preocupado por el tipo de documento que estos afectos pueden generar.

También me gusta el juego, como generador de motivación y de intelecto/ingenio, como un agente provocador, seductor, como un generador de adicción.

¿Qué maneras de afectar buscas como comisario de un festival como In-Presentable?

Como comisario busco otro tipo de afectos-efectos; o igual son los mismos,

pero tengo que tener otros aspectos en cuenta. El hecho de ser responsable de la preorganización, de la manera de presentar, de cómo contextualizar, economizar, atraer, negociar entre agentes, relacionar y crear coherencia o todo lo contrario, pensar en el para qué hacer todo esto y cómo, cuándo y hasta cuándo. Negociar con la necesidad y la urgencia, pero también con la proyección, con el plan, con la sociedad y su actualidad, con las relaciones, con la respuesta del espectador, con la relación institucional, etc. Igual no es más que otra manera de pensar en todo esto, pero obviamente es otra manera. Otro tiempo, otra dimensión.

¿Afectar significa transformar?

Pues en mayor o menor medida supongo que sí. Es raro que algo me afecte sin que produzca, al menos, un cambio momentáneo.

colegio antes que tú, un alumno, o un profesor, porque todo aquel que camina a través de esta escarcha, a través de este invierno...

VPR

... deja huellas tras de sí...

GSP

Ni tan siquiera huellas, sino más bien una nube de vapor. Uno sabe inmediatamente si fue un alumno o un profesor el que le precedió.

VPR

¿Es una pequeña nube de vapor?

GSP

Sí, es una nube de vapor visible, formada por la escarcha. Así que cualquier forma que se desplace por esta escarcha deja tras sí una figura.

VPR

Por un momento...

GSP

Sí, y por esta razón cuando eres niño sabes inmediatamente si otro niño ha ido hacia el colegio antes que tú, o si un profesor ya está allí. Así que sales de casa, hace especialmente frío y observas que no hay nubes de vapor, lo que indica que nadie ha ido al colegio y así sabes que la escuela se ha cancelado ese día. No hay nubes de



12/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

168



13/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

169

vapor, no hay contornos trazados por la escarcha. Me parece asombroso, no sé qué hacer con esto, pero...

VPR

Es una desaceleración extrema, el hecho de que los vapores del cuerpo permanezcan ahí tanto tiempo...

GSP

La escarcha...

VPR

... los mantiene...

GSP

Sí, sí, los mantiene.

VPR

¿Eso es lo que quieres decir con "Ucrania es nuestra reserva de tiempo"?

GSP

Sí, por ejemplo. Es decir, es una metáfora.

VPR

Si pudieras describirme al comisario... También impartió una conferencia sobre el mercado del arte ¿no?: las residencias dentro de un mercado del arte colapsado, derrumbado y con ello se refería

ET – P nº 95

¿Por qué se acaba In-Presentable?

JD – R nº 95

Porque no cambia su manera de afectar, porque no se puede transformar más en las mismas condiciones, porque hace falta distancia para repensar, por cariño a In-Presentable. Por querer darle tiempo a la creación de obra. Porque creo que la gente pide un cambio que yo no puedo ofrecer en este momento. Por cansancio. Por ir a lo siguiente. Por delegar responsabilidades. Porque han sido 10 años.

ET – P nº 96

Sí, sí, ya, pero ¿Por qué se acaba In-Presentable?

JD – R nº 96

Mantengo mi respuesta anterior.

¿Eres cabezota?

Sí.

al mercado europeo. Además él como español lo ha recorrido por entero. Las mejores escenas que jamás haya visto sobre los Balcanes. Y ¿cómo es él, es un hombre agradable, divertido?

GSP

Un hombre agradable y una persona muy modesta. Y creo que el problema es que no es sólo un comisario sino también un artista. Se hizo artista desde niño.

VPR

... Estudió en los años ochenta.

GSP

De joven pertenecía al colectivo artístico.

VPR

¿Ya comisariaba por entonces?

GSP

Sí, sí. Así es como se dio a conocer. También habla de esto en la conferencia performativa.

VPR

¿Entonces, cuándo nació?

GSP

Creo que es más o menos de mi edad, así que quizá...

14/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

170

15/24
La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

171

VPR

¿1972, 69, 68, 67?

GSP

Sí, del 67, alrededor del 67. Así que creció en aquella época y en sus escritos dice que esos viajes sólo fueron posibles porque era artista y su práctica era el arte. Y porque sus espectáculos no eran caros. Un factor importante en aquella época era, por ejemplo, que no quedaban estudios de trabajo libres en toda Europa, ya que estaban ocupados todo el tiempo, no había proyectos de investigación, ni producción de conocimiento; los artistas no eran móviles, eran locales. Siempre había ciudades ausentes, que no figuraban en el mapa de las redes, o lugares que no estaban en los mapas. Había artistas imprecisos y redes imprecisas.

VPR

Para así confundir al enemigo, ocultar objetivos o instalaciones estratégicas...

GSP

Sí, exactamente. Además, no existían, por ejemplo, los proyectos europeos; es decir, que uno dependía de sus contactos. Él consiguió dichos contactos sólo porque era artista, y esto le permitió establecer contactos rápidamente. Si quería viajar a Berlín o a Bruselas, pues se establecían contactos con Berlín o con Bruselas. Era como una especie de "bush radio" (radio entre los arbustos), totalmente africana.

En caso afirmativo, el hecho de haber anticipado que el Festival duraría 10 años, ¿hacía imposible abandonar la idea de acabar con él?

Nunca se concibió con una duración determinada. Al principio, cuando decidimos que podría tener continuidad, yo pensé en un mínimo de cuatro años en los que poder desarrollar un proyecto como este. Luego, al ver que podríamos seguir y que tenía sentido hacerlo, ocho años fue el número redondo. Las dos últimas ediciones fueron: una temática y la otra un encuentro para finalizar y ver hacia dónde íbamos. Fue más o menos al séptimo año, y en el octavo, que entendí que había que parar más tarde o más temprano.

¿Qué ha sido lo mejor de terminar con In-Presentable?

Poderme dedicar más, incluso en otros programas curatoriales, al contenido temático. No estar involucrado en aspectos políticos de la localidad, eso quema mucha energía, especificidad, tiempo...cuando te encargan un co-

misariado hay muchos aspectos de los que se encargan otros, el contexto ya existe. Si lo diriges tú, tienes que estar en casi todo.

¿Lo has matado o se ha muerto?

Las dos cosas a la vez.

¿Lo has enterrado?

No.

¿Lo has llorado?

No.

¿Cómo ha sido el duelo?

Mexicano.

VPR

Como tocar tambores entre los arbustos para comunicarse...

GSP

Sí, como tocar tambores entre arbustos y aún no existían ninguno de los medios de comunicación modernos. Pero a través de estos otros recursos fue capaz de recopilar mucha más información que si hubiese ido allí, por ejemplo, con una beca de investigación, ya que en tal caso desde el principio habrían bloqueado mucha información o esta habría sido inaccesible; pero usando estos otros medios pudo circular más o menos por dentro de la red.

VPR

Y esto quiere decir que él, como autor, trazó una topografía, una descripción del paisaje que realmente puede leerse en lugar de un mapa. Es otro tipo de escritura.

– Intertítulo –

El comisario, un topógrafo

Su conferencia performativa sobre el mercado del arte

VPR

¿Cómo es que le invitaron a él como comisario? A fin de cuentas son un banco, para lo que están verdaderamente preparados o diseñados es para el éxito.

16/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

172



17/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

173

GSP

Ya sabes, esa era su idea, pero de cualquier modo es una buena pregunta.

VPR

No es un autor para nada dramático, es un cronista, un descriptor.

GSP

Sí, no es para nada dramático.

VPR

Un topógrafo...

GSP

El problema reside también en que la colaboración en la escena europea requiere uniformidad y la creación de armonía, y en que dichos intercambios han de ser asimismo comprensibles y transparentes y representables y...

VPR

Y si se los convierte en mercancías, el drama ya no es posible.

GSP

Exactamente y ahora las diferencias locales se descomponen en micro-relaciones pacíficas, y ya no hay drama, no hay resistencia.

VPR

El consumo de interacciones de las que la gente realmente puede salir transformada está cambiando tan rápidamente que aquello

ET – P nº 97

Sé de buena tinta que pones los títulos de tus obras antes de haberlas hecho y usas ese título como un indicador, como una caja resonante que se va resignificando y rellenando con el propio trabajo. ¿En qué sentido ha dirigido y modificado el propio festival su título: “In-Presentable”?

JD – R nº 97

Bueno este título lo pensamos tras haber hecho la primera edición, la primera temporada, así que ya sabía qué tipo de proyecto quería lanzar. De hecho es bastante específico, un juego de palabras provocador, lúdico, y reivindicador,

aglutinante y memorable. Creo que el Festival ha estado muy bien enmarcado por este título.

ET – P nº 98

Algo muy interesante en el discurso alrededor de tu obra y que, inevitablemente, ha impregnado el discurso del festival, es la relación entre política y humor. Entre alegría y capacidad incendiaria. En el contexto en el que el festival tomó forma y decidió “operar” (esto es, Madrid), era sorprendente esa capacidad de frivolar y divertirse sin renunciar al discurso político. ¿Cómo ves esta relación entre política y superficialidad, entre deseo subversivo y divertimento? Entiendo que hay una capacidad subversiva y activadora en la risa,

que se entendía como una cuestión de vida o muerte a finales de los ochenta, ya no se ve así en el 2010. ¿Te refieres a esto? Al poder de Europa, al poder del capitalismo.

– Intertítulo –
El fin de lo dramático

**La colaboración se volvió sagrada debido
a la ideología de mercado que se oculta en ella**

GSP

Sí, Europa como una potencia territorial. Tras el fin de la guerra fría habitamos una época de consensos, la economía es lo que prima, no la ideología. De ahí la santa colaboración: el intercambio en Europa se ha vuelto sagrado, la propia Europa es sagrada cuando está integrada; y la colaboración se volvió sagrada por la ideología de mercado que se oculta en ella. Eso, creo, era algo impensable antes –según lo que dices–, que la colaboración se volviese sagrada debido a la ideología que subyacía en ella. De momento, en Europa lo que ocurre es más bien que la colaboración está envenenada porque la ideología de mercado se apoya en ella.

VPR

Si ahora recogemos lo que decías antes: que existe una estabilidad del capitalismo, que hay una cierta cantidad de mercantilización, un cierto grado de acuerdo sobre la prosperidad económica, que sencillamente se imponen. Si, por ejemplo, una directriz centroeuropea

18/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

174



19/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

175

enfoca, en cierta medida, los modelos de investigación hacia el exterior, pero el intercambio ni produce cambio ni genera conflicto, sino que se ocupa de la producción de conocimiento y los modelos de eficacia americanos y británicos se expanden por toda Europa, fundando condados y baronías; al igual que cuando la Academia capitalista, con la que Europa lleva ya cien años colaborando, conquistó el mundo del arte. Qué ocurre en el caso de una exportación de modelos como esta, ¿se vuelve más interesante la escena?

GSP

No necesariamente. Cuando se erradica el conflicto la escena se debilita y la diferencia se agota, se dispersa; y cuando se dispersa, se vuelve más débil y entonces...

VPR

... y el espacio se vacía de identidad local, y otros pueden llenarlo.

GSP

... y el espacio se vacía y ha de llenarse de nuevo; y entonces se llena desde arriba. En cierto sentido la colaboración es agresión o invasión o conquista, un movimiento que recorre toda la superficie. Oculta algo, se tapa la fricción con colaboración, se neutraliza; la colaboración es sencillamente una máscara para la economía de servicios en las artes performativas –producción y consumo inmediatos–. Es indiferente si colaboramos con artistas o con el público; lo que se presenta es sólo nuestra fuerza de trabajo, nuestro hábitat, nuestros talleres, laboratorios, conferencias performativas... In-Presentable se convierte en un objeto.

y entiendo el humor como un mecanismo de primer orden para la sátira, el distanciamiento y la crítica. Sin embargo, no creo que en el caso de tu trabajo sea tan directa ni tan obvia esta relación, ¿podrías hablarme de esta relación? La risa, el humor, la diversión, la gamberrada, la inocencia, la ironía, la sorpresa, son valores asociados a muchos de los trabajos que hemos visto estos años, y desde luego, al propio festival. ¿Qué significan estos valores para ti?

JD – R nº 98

Bueno como dice la canción: "... me gusta la gasolina. Dame más gasolina...". Creo que toda esa parte lúdica o perteneciente a lo lúdico ha funcionado y funciona de maneras diversas. Es vaselina, es arma, es sopa, es terreno escu- rridizo por el que hay que ir prestando mucha atención, es mordaz, es espejo,

es desagrado, es mal trago vestido de gala o de vulgaridad, es también –y ya he dicho antes que no se puede ser quién no se es, cuando haces algo tan personal– una manera de entender el mundo, una defensa contra lo que a veces viene como un tsunami y te da de lleno, no sabes muy bien cómo has vuelto a salir del atolladero. Entonces, te das cuenta de que te reíste justo a tiempo, o hiciste que el tsunami se riese y encogiese para que tú te pudieses colar debajo de la enorme ola.

Siempre he visto todos estos recursos como herramientas de defensa, pero con los años los empiezas a dominar y los transformas en lenguaje y en discurso. También hay una fuerte influencia del surrealismo español y de la picaresca. Venimos de donde venimos, en otros países no se viven igual estos recursos; pero como también trabajo en una escena internacional, pues aprendes a ser



20/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

VPR

La colaboración actual es apariencia, toda la energía cordial y el buen rollo son apariencia. Lo que hay son topografías resistentes, lugares, subjetividades: esta es en realidad mi idea sobre una interacción fuerte hoy.

GSP

Eso es cierto, pero sólo puede ser cierto dentro de un determinado marco de referencia y, ¿quién determina el marco de referencia?

VPR

Pues nosotros; nosotros, por así decirlo, hemos construido nuestro cosmos de tal modo que existen estos lugares y diferencias.

GSP

No, el marco de referencia no es realmente definible. Siempre hay alguna decisión arbitraria con respecto al marco que uno traza, a las fronteras que uno declara como válidas. Y si este intercambio verdadero, que ahora está cargado de conflicto y de una mezcla de conflicto y tolerancia... Esta mezcla de conflicto y tolerancia es también, a fin de cuentas, explosiva y nada estática. Jamás podrá calmarse.

VPR

Jamás será estática.

176

agua y ser tetera, aunque sea una tetera sin agujero ¿me entiendes, verdad?

ET – P nº 99

En algunas ocasiones se han referido a los artistas que han participado en In-Presentable como “artistas conceptuales”. Algunos elementos formales parecían diferenciar a estos “artistas conceptuales” de otros, como, por ejemplo, el desarrollar sus trabajos en espacios blancos y no en los habituales espacios negros de la “caja escénica”. ¿Te has encontrado a gusto con esta diferenciación?, ¿qué supone ser un artista conceptual en el arte escénico?, ¿a qué se renuncia?, ¿qué se abraza? Es más, también, en ocasiones, se han referido a ciertos artistas participantes en In-Presentable como a “payasos conceptuales”, ¿qué opinas de ello?, ¿qué payasos te han interesado?, si



21/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

GSP

Siempre está en movimiento y en algún momento el marco ya no podrá contener este movimiento, será imposible contenerlo dentro del marco, y entonces se necesitará un nuevo marco.

VPR

Los teóricos más modernos dicen que se puede hacer que el marco explote, que puede destruirse y que ocurre con mucha frecuencia. Las fuerzas que hacen explotar el marco pueden también derretirse, convulsionar, implosionar, explotar; pueden desaparecer, pueden volver a crear un vacío. Y esto por supuesto cambia los lugares en los que todo aquello ocurrió.

– Intertítulo –

Todos tienen su lugar, pero ¿quiénes son todos?

GSP

Sí, pero ésa es justo la cuestión, que... Todos tienen su lugar, y por tanto la pregunta siempre es, ¿quiénes son todos? Eso es lo que cambia, el lugar probablemente no cambie en absoluto, o únicamente cambia tras periodos de tiempo que ni tan siquiera podemos concebir.

VPR

Eso es una característica del lugar, por así decirlo. Son lugares-tiempo.

177

pienso en payasos conceptuales pienso en Jacques Tati, en Peter Sellers, pero también en Faemino y Cansado o en Martes y Trece. ¿Qué relación guardan tu obra y tu sensibilidad con estos artistas? Y volvemos así al humor, a la gamberrada, a la travesura... ¿Era In-Presentable una gamberrada?, ¿era una travesura? En caso afirmativo, ¿qué “atravesaba”?

JD – R nº 99

Yo creo que todos los artistas escénicos son conceptuales, lo que cambia es el foco. En los años 90 y los 2000 hubo una serie de coreógrafos de los que, por ponerles una etiqueta, se dijo que creaban danza conceptual, o casi despectivamente “no danza”.

GSP

Pero lo que ocupa este lugar puede cambiar continuamente. No tiene porqué ser un ser humano, puede ser un ordenador, puede ser una sustancia vegetal, lo que sea. Tú me contaste la historia de Idome-neo, es decir, de un hombre destinado a morir, es decir a un lugar...

VPR

Han pasado diez años desde que abandonaron Troya... y la muerte le ha acechado al menos en veinte ocasiones, ha estado viajando más tiempo que Odiseo, y ahora su muerte ha sido fijada definitivamente.

GSP

... y lo rescatan. Él no puede ocupar su lugar, no puede cubrirlo, de modo que le debe al mundo o al equilibrio ecológico un sacrificio humano, es decir, alguien ha de morir en su lugar y de ahí surge esta extraña historia. Aquello me recordó un texto, un prefacio, —creo que de Jean Paulhan aunque no estoy del todo seguro—, para esa novela de porno intelectual, *La Historia de O*, de la que también se hizo una película bastante conocida. La tesis de dicho prólogo es que la violencia sencillamente se conserva intacta en el mundo, en la historia de la humanidad. Que toda revolución o toda forma de progreso no es realmente más que una redistribución de la violencia. Uno de los ejemplos del texto cuenta que durante la edad media no se apaleaba a los niños, pero en cambio había masacres, todo ese tipo de cosas.

VPR

Las cruzadas.

22/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

178



23/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

179

GSP

Las cruzadas, exactamente. Y cuando ya no había cruzadas y se redujeron las masacres a una escala limitada, había que apalea a los niños. Aparentemente, siempre ha existido una compulsión casi biológica que permite mantener una cierta cantidad de violencia, para que la ecuación pueda funcionar.

– Intertítulo –

Una historia verdadera de Haití

En tiempos de la Revolución francesa

GSP

Te pondré otro ejemplo: En Haití se instauró la primera república negra, siguiendo la Revolución Francesa o como una especie de respuesta a la Revolución Francesa, y se abolió o prohibió la esclavitud...

VPR

Por decreto de la Convención.

GSP

Si, por decreto de la Convención y del gobierno de Haití y los esclavos liberados acudieron al dueño de una plantación para pedirle de rodillas que les permitiese volver a ser esclavos, porque no se habituaban a la libertad, no entendían cómo se suponía que tenían que vivir si no eran esclavos. Y el dueño intentó desesperadamente

Fue un momento y tenía que ocurrir más tarde o más temprano. Ocurrió tarde, con respecto a las artes visuales que llevaban ya mucho tiempo en ello. O había ocurrido sólo en unos pocos, muy pocos coreógrafos, que no estaban en el mercado internacional donde pesaba más cierta tradición. El lenguaje del cuerpo es más lento, y tiene cierta caducidad. Por eso gracias a los artistas que se liberaron del cuerpo como eje de su lenguaje se pudo pensar diferente y ofrecer alternativas más tangibles, relaciones más directas que respondían a sus urgencias. También menos entretenidas, seguro, menos mal.

Lo de los “payasos conceptuales” es un concepto local, casi una leyenda urbana madrileña, importantísimo para distinguir a los artistas madrileños que parecían conceptuales —y posiblemente lo eran—, pero que no se detenían ahí y le daban una vuelta de tuerca. Siempre planteaban una pregunta,

pero te inducían a responder, y les gustaba acompañar esa respuesta, no se desvinculaban fácilmente.

Tati, Peter Sellers, Faemino y Cansado, Martes y Trece, hasta Eugenio, Gila, Tip y Coll, Ramón Gómez de la Serna, Las hermanas Jerez, La Ribot, Amalia Fernández, Gary Stevens, Úrsula Martínez... Estos artistas han acompañado mi niñez, adolescencia, juventud y madurez. Algo tendrán que ver. Desde luego el sentido crítico, el ingenio, el exceso, la empatía, el afecto, son valores y herramientas que todos estos artistas utilizan y ofrecen, me identifico plenamente con ellos.

Para mí In-Presentable era un proyecto de gran responsabilidad, no creo haberme permitido la gamberrada, aunque me hubiese encantado. Pero hu-

decirles que: “No me está permitido hacer eso, está prohibido, ya no me está permitido tener esclavos y no puedo ayudarlos”. Y entonces lo asesinaron, porque ya no quería acogerlos como esclavos.

VPR

Si tuvieses que responder a la pregunta sobre si la profesión que practicas es más parecida a la del topógrafo de un territorio y un tiempo o a la de un profeta, ¿qué dirías?

GSP

Por supuesto diría inmediatamente y por vanidad que a la de profeta, pero eso sería totalmente erróneo. Si fuese honesto, tendría que decir: soy topógrafo.

24/24

La escena no es mala, más bien está llena
Una conversación entre Goran Sergej Pristaš
y Victoria Pérez Royo

180



1/25

181

**Cuqui Jerez juega a *What's My Line?*
con un artista desconocido**



biese durado muy poco en el puesto. Era más importante la continuidad que los fuegos artificiales. Pero travesuras sí que hemos hecho bastantes.

ET – P nº 100

Al hilo de las preguntas anteriores, hemos visto trabajos muy diferentes en In-Presentable. Diferentes en cuanto a sus propósitos, sus objetivos, sus mecanismos formales, sus relaciones con la escena y con los espectadores. ¿Había algo que daba coherencia a la programación?, ¿había puntos en común en estos trabajos tan diferentes?, ¿qué criterios te fuiste encontrando a la hora de organizar la programación?

JD – R nº 100

Me centré mucho en aprender a trabajar, en los lenguajes utilizados. Durante algún tiempo en lo meta escénico, casi constructivista, en metodologías, en experimentación, en compartir, en cuestionar, en la crítica –ya fuese desde el contenido o en la manera de proponerlo–, en la afirmación de un trabajo que no se conocía pero propuesto como si fuese el trabajo que existe, casi, como si no hubiese otro; estrategias de supervivencia. La colaboración, artistas generosos cuyo ego no ahogase las posibles relaciones de los trabajos. También busqué mucho, y esto fue un acierto, trabajos escénicos y performativos que pudiesen presentarse en lugares diferentes, nunca grandes producciones teatrales o de danza.

Esta entrevista está inspirada en *What's My Line?*, un programa concurso estadounidense que originalmente emitió la cadena televisiva CBS entre 1950 y 1967. El programa se basaba en un juego en el que cuatro panelistas con los ojos vendados debían adivinar la identidad de un "invitado misterioso" famoso, mediante preguntas dirigidas a éste.

El equipo de editores de este libro me propuso jugar a este juego entrevistando a un artista de su elección cuya identidad no me revelarían, y mi cometido consistiría en descubrir su identidad a través de la entrevista.

Para extender el juego al lector acordamos que una vez que yo descubriese la identidad del artista (si es que la descubro), no revelaría su nombre en este libro, de modo que el lector podría continuar por sí mismo la entrevista haciéndole más preguntas directamente al artista. También decidimos que se otorgará un premio a las tres primeras personas que adivinen quién es el artista y se pongan en contacto con éste (a través de su correo electrónico: monday2024@katamail.com), para saber si han ganado. Los tres premios también son un misterio, el propio artista decidirá en qué consisten, la única condición es que debe de ser algo relacionado con su obra.

2/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

182

Era interesante acercarse a ciertas temáticas como las de género, identidad, proceso, juego, participación, negación del espacio teatral y muchas otras que fui encontrando al buscar lo más conveniente para el contexto local, y que formaron pequeños bloques temáticos que ayudaron al aspecto discursivo del Festival.

Los criterios siempre respondían a la búsqueda de todos estos intereses.

ET – P n° 101

Después de todos estos años de reivindicación del proceso como parte fundamental de la obra artística, ¿Cuál sería la mejor manera de mostrar ese proceso en el caso de la "performance In-Presentable"?

3/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

183

Cuqui Jerez
iHola.monday2024@katamail.com!

El equipo de editores del libro *In-Presentable* me ha pasado tu dirección de email para hacerte una entrevista. Como ya sabes, no tengo ni idea de quién eres y mi misión es descubrir tu identidad, al igual que en el programa concurso *What's my line?* En el concurso televisivo la celebridad tenía que responder a las preguntas con un sí o un no, pero nosotros no seguiremos esta regla durante la entrevista. Así que te preguntaré sobre tu trabajo y tú deberías responder diciendo la verdad, pero como esto es un juego puedes despistarme un poco.

Hazme saber si tienes alguna duda, y si no es así ¡Empecemos!



¡Querida Cuqui!
Creo que entiendo la idea. ¡Vamos a ello! Espero tu primera pregunta. (Mi profesión ya la conoces: artista).

CJ

Vale, ¡Empecemos!
¿Puedes mencionar algunos conceptos o intereses que estén presentes en tu trabajo? ¿Tienes alguna obsesión en tu trabajo?

JD – R n° 101

Bueno igual es absurdo nombrarse a uno mismo pero *Clean Room*, mi último proyecto en forma de miniserie, tiene tanto de todo lo que se ha ido desarrollando en *In-Presentable* que me cuesta pensar en otra cosa. Pero bueno, me vienen a la cabeza obras como *Project* de Xavier Le Roy, piezas de Los Torreznos como *La Cultura* y *El Cielo*, trabajos de Joshua Saffer o de Gary Stevens, *A Space Odyssey* de Cuqui Jerez o *This Side Up* de María Jerez, *cUADRADO-fLECHA-pERSONA qUE cORRE* de Cris Blanco y muchas más. Nunca se me olvidará un proyecto de Tiago Granato, que introdujo en el público la idea de que lo que iba a presentar eran materiales sueltos a los que no había logrado darles forma de obra, pero que le gustaban tanto que los quería presentar; y así lo vio y lo vivió el público.



Bueno, no me es fácil separar mis intereses y mis obsesiones... es difícil saber dónde está la frontera.

Me interesa el acto de mirar (u observar) y oír (o escuchar) nuestro entorno. Me fascina el hecho de que ante una imagen automáticamente se activen en nosotros, consciente o inconscientemente, una multiplicidad de imágenes.

¿De dónde vienen estas imágenes? ¿Cómo relacionarnos con esta superposición? ¿Cómo compartir una imagen que no es una, sino muchas? ¿Podemos poner juntas nuestras miradas, privadas y complejas, la tuya y la mía?

Al presentar una nueva imagen re-compuesta (que generará a su vez una nueva capa), intento desviar la manera en que percibimos el presente, cuestionar la convención sobre lo que la realidad es.

Me interesa el acto de compartir y la relación con el otro. Para mí es importante comunicar con un público inesperado, incluir “el exterior” en el trabajo. La dificultad reside en generar un encuentro que sea relevante y agudo, y para ello no he encontrado nada mejor que hablar de la vida.



4/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

184



5/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

185

CJ

Me interesaría saber más sobre esta idea de “hablar de la vida” en tu trabajo. ¿Cómo lo haces? ¿Cuentas historias? ¿Cómo codificas estas cosas de la vida en un performance? ¿Usas el lenguaje? ¿Imágenes? ¿Trabajas con tus propias vivencias? O, ¿cómo?



Tras varios intentos de explicar lo que quería decir con “hablar de la vida”, debo reconocer que sencillamente estaba hablando de supervivencia, muerte, miedos, amor, emociones... sentimientos mentales y físicos. Pero supongo que todos hablamos de la vida de algún modo, ¿no es así? También he de decir que entiendo este “hablar” más como una situación. Una situación en la que puedes, o no, usar palabras.

¿Cómo lo hago? En mis trabajos, creo situaciones en las que los códigos están muy mezclados y en constante evolución. Intento empujar al público a permanecer alerta e implicado. Mezclo códigos propios del arte (usos del espacio, luces, imágenes, palabras) con otros que son códigos de uso común en las relaciones sociales cotidianas, en los encuentros.

Dos personas se encuentran e intentan saber algo la una de la otra. Pueden hablar del tiempo durante horas, pero si no quieren sucumbir a la banalidad, el encuentro debe llevarlos

ET – P nº 102

Una vez abandonado In-Presentable, tu trabajo como comisario ha continuado. Has seguido con Living Room Festival y has comisariado pequeños ciclos en centros de arte como Buda o la Fundación Cartier. Esto ha respondido a invitaciones directas en las que has decidido afinar y micro-comisariar al modo de “artista-programador”. Esto, ¿ha sido una forma de “matar el gusanillo”, o de seguir probando? En el caso de Buda decidiste “rodear” y acompañar *blue* con una serie de trabajos y conferencias de científicos que provocaban y alimentaban las resonancias directas en la pieza. Era un comisariado en cierta medida diferente. Living Room, por contra, ha sido una experiencia de programar piezas de pequeño formato, protopiezas, charlas, encuentros y experiencias en casas privadas, prescindiendo de instituciones y financiación. Estos

“micro-comisariados autorreferentes” y la experiencia de “pequeña comunidad” al margen de las instituciones, han, creo yo, influido de alguna manera en este proyecto loco de *Clean Room*. ¿Cómo lo ves? No quería centrar esta entrevista en tu obra como artista (mejor dicho, no sólo), pero me parece que, en tu caso, es especialmente relevante la relación entre tu manera de ver las cosas, tu manera de accionarlas, tu manera de crear y la forma en que programas o comisarias ciclos o eventos. ¿Qué supone *Clean Room* en relación a la experiencia de In-Presentable? ¿Es *Clean Room* el festival que hubieras deseado hacer? ¿Podríamos entender *Clean Room* como un festival?

a un lugar inesperado, a un nuevo espacio común, fértil y abierto. Para ello, no es necesario que se cuenten toda su vida o todas sus pequeñas historias privadas... pero lo que es seguro, es que la conversación sobre el tiempo debe conducirles a algún otro lugar.

CJ

¿Quiere esto decir que intentas evitar la banalidad en tu trabajo? ¿Dónde se encuentra según tú la frontera entre banalidad y lo que denominas como “un espacio abierto y fértil”? Te pregunto esto porque para mí la banalidad es una herramienta o escenario interesante para revelar otros planos de la situación o la comunicación. ¿Cómo lo ves?



Intento evitar la banalidad entendida como algo que no genera nada, una situación vacía, estéril, pobre, muerta. En cuanto ocurre algo deja de ser banal. Algunas veces, un trabajo cargado de afirmaciones y teorías puede ser muy banal y por el contrario, una conversación sobre el tiempo puede implicar o revelar, tal y como dices, otros planos.



6/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

186



7/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

187

CJ

¿Cómo te relacionas con la performatividad con respecto al acto de mirar/escuchar? Y, según tú, ¿cómo está esto relacionado con “la experiencia”, en tu trabajo?



Me interesa la performatividad que implica la activación de “imágenes” (visuales, sonoras, ideas...); el acto de la comunicación: transmisión, recepción, transformación... el movimiento y la apropiación que esta crea. Hay imágenes que sólo aparecen si alguien las lee y/o reacciona ante ellas (haciendo preguntas o proponiendo respuestas).

Creo que esta activación puede ser consciente o inconsciente, o ambas al mismo tiempo. Por lo tanto, para mí, la sola presencia de la mirada implica una cierta performatividad.

Siempre he trabajado con la performance porque en esta la comunicación tiene lugar precisamente a través de algo más que códigos. Este “algo más” tiene vida propia, está vivo... no podemos controlarlo. No depende sólo de mí como artista, como aquel que propone. Algo ocurre entre los performers, el público, el trabajo y el contexto. Todos juntos construyen la pieza, detalle a detalle, en tiempo real. La posibilidad de lo desconocido hace que estos encuentros sean sumamente apasionantes. ¿Tal vez esto sirva de respuesta a la pregunta sobre “la experiencia”?

JD – R nº 102

Bueno, creo que ya me anticipé a esta pregunta con respuestas anteriores. Si entendemos mi trabajo como artista desde el punto de vista de la relación de diferentes prácticas que se contaminan constantemente, pues es evidente que *Clean Room* es una amalgama de herramientas de todo lo que he hecho hasta ahora: continuidad, responsabilidad, relación directa con el público, organizador, facilitador, seguidor, animador, mediador, cambio de roles. Digamos que es mi proyecto más radical en muchos aspectos, porque desde la representación y la escena se desvía a la situación y a la acción por parte del público. Y todavía queda por descubrir; posiblemente la última temporada sea ya un paso al futuro, una nueva dimensión. Pero si *Clean Room* fuese un festival no sería uno clásico, en todo caso sería un festival cuántico.

Los encargos que me han hecho después de finalizar *In-Presentable* han surgido de la curiosidad de gestores o directores de centros hacia mi labor, que compagina las prácticas de organizador y de creador de obra. Algunos me han pedido que partiendo de mi obra expandiese los intereses a través de diferentes iniciativas y relaciones; en otros casos me han encargado comisariados más libres, no dependientes de mi obra. En todos ellos he podido, como dije ya antes, centrarme en las relaciones y en cómo desarrollar los contenidos, eso me ha dado una libertad que no tenía antes.

Me estoy despistando, acabo de salir del tren y llegar a casa de mis padres. Quiero terminar hoy esta tanda de preguntas. Mi padre cotillea o espía lo que escribo, no sé si entenderá algo.

CJ

¿Podrías intentar definir más extensamente este “algo más”?, ¿qué es? Dices que es otra cosa, diferente a los códigos, ¿es algo que consideras que está más allá del lenguaje? ¿Qué puede ser eso?, ¿o crees que las palabras no pueden definirlo?



Yo no diría que está más allá del lenguaje, más bien al contrario. Creo que es una manera primitiva y compleja de entender/usar el lenguaje... y es cierto, es muy difícil definir qué es el lenguaje ya que el único medio del que disponemos para definirlo es el propio lenguaje.

CJ

¿Trabajas solo o con otras personas? Si es que trabajas con otros, ¿podrías hablar un poco sobre cómo son estas relaciones/colaboraciones? ¿Cómo te gusta trabajar con los otros?, ¿en qué sentido son estas relaciones importantes para tu trabajo?



Nunca trabajo en solitario. Lo encuentro muy aburrido.



8/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

188



9/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

189

En mi trabajo todos los pasos de la producción están al mismo nivel. Durante el proceso hay muchas personas involucradas y desde mi punto de vista todos trabajamos juntos.

Me preguntas cuan importante es para mí la relación con el otro, y podría decir que su importancia es tal que de hecho ese es mi trabajo.

CJ

¿Esto se debe a que la relación con los otros crea el contenido de la obra? O, ¿a qué? ¿Puedes poner algún ejemplo del tipo de relación que estableces con los otros y qué produce?



Sí, mi trabajo siempre se basa en el encuentro. Creo narrativas colectivas con varias voces. Creo que establezco relaciones a partir de una curiosidad y fascinación eternas hacia el otro.

CJ

Vale, veamos si me das más pistas... ¿Cómo trabajas en términos metodológicos? Por ejemplo: ¿partes de una idea específica, o comienzas desde cero? ¿Esta metodología cambia según cada proyecto? ¿Te gusta perderte en el proceso?, ¿te permites adentrarte en lugares desconocidos durante el proceso o tienes

ET – P nº 103

Y ahora, ¿qué? Esta es una pregunta muy tópica, así que vamos a darle un poco la vuelta... *mmm...* Vale. Después de toda una vida dando vueltas por escenarios, teatros, instituciones, auditorios, despachos y reuniones, de salas de ensayo, de estar perdido, de entusiasmarte, de programar el trabajo y la vida a dos o tres años vista, de viajar, de viajar, de viajar, de conocer a tanta y tanta gente, de deprimirme y euforizarme al mismo tiempo, de darle vueltas, de aprender mucho, de investigar, de asumir las carencias, las virtudes, de desarrollar una “trayectoria artística”, de ser cuestionado, de ser respetado, de ser admirado, de ser menospreciado. Después de escribir proyectos, vender humo, entregar el corazón, justificar mil facturas, dar tumbos, recibir abrazos, abrir los bares, cerrar los bares, hablar y comprar todas las prendas

imaginables de color rosa... ¿Ahora qué?, ¿qué más?, ¿qué te mueve para seguir?, ¿es inercia?, ¿es necesidad?, ¿es placer?, ¿es esfuerzo?, ¿te produce sorpresa?, ¿deleite?, ¿o estas, todavía, antes del placer?

JD – R nº 103

Lo excitante es que no tengo ni idea de lo que va a pasar. Me voy a poner a ello y descubrirlo. Cuando deje de descubrir igual dejaré de interesarme, pero ahora mismo no sé qué va a pasar. Creo que nunca he estado tan perdido y con tantas ganas de que me pase algo con lo que poder proponer más realidades; por lo que pinta excitante. No tengo ni puta idea, pero sé que me tengo que ir de viaje otra vez para poder encontrar más gasolina. Con la edad me va dando más pereza y miedo, me veo por momentos atrapado.

un marco claro?, ¿simplificas o haces más complejas las cosas durante el proceso?, ¿o ambas cosas?



Nunca parto de cero. Creo que el conjunto de mi obra muestra una cierta continuidad. Cada trabajo surge de algo que hice antes y me conducirá a un nuevo lugar.

Rara vez comienzo a partir de una idea, más bien a partir de un tema; las ideas surgen durante el proceso.

Elijo un tema por su capacidad de desviación, multiplicación, complejidad... Una vez que sé sobre qué trabajaré, busco gente que pueda aportar algo al tema.

El proceso es muy importante para mí y siempre me lleva a lugares desconocidos. A veces me pregunto si esto no tendrá un impacto negativo sobre mi trabajo... es decir, siempre es una especie de lucha... por un lado no quiero separar el proceso de la obra acabada, así que intento compartir el proceso con el público y en ocasiones presento piezas que no dan la imagen de "producto acabado"; por otro lado, con frecuencia elijo nuevos formatos para cada proyecto, formatos que nunca antes había utilizado y a menudo tengo que aprender "a hacer" conforme voy haciendo.



10/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

190



11/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

191

Supongo que lo que presento ante el público tiene una cierta fragilidad debido a todo ello, y a veces esta fragilidad puede experimentarse como algo positivo o algo negativo.



CJ
Como espectadora, con frecuencia experimento esta fragilidad como un espacio para lo desconocido y lo inesperado, ¿tú también lo ves así? ¿Qué te interesa de esta fragilidad? ¿Tiene que ver con la vulnerabilidad? ¿Qué tipo de espacio abre esta fragilidad en tu trabajo? ¿Está relacionada con lo que mencionabas antes, ese "algo más"?



La fragilidad indica que las cosas son así pero que muy fácilmente podrían ser de otro modo. Está relacionada con la vulnerabilidad en el sentido de que uno no posee el control absoluto... también se relaciona con el riesgo, con la potencialidad...

De repente estoy pensando en *Los 400 golpes* de Truffaut, en este niño que se encuentra en la frontera, entre el mundo de los niños y el de los adultos, entre el bien y el mal... Camina por el filo de una navaja, cada pequeño acontecimiento que ocurre a su alrededor le empuja hacia uno u otro lado. No obstante, su fragilidad, la cual me deja sin respiración, está directamente unida a la rebelión y la libertad.

Pero como sé que estoy en un momento personal crucial, eso me motiva. Prometo no dar la tabarra a nadie. Tengo que terminar la miniserie, tengo que girar algunos proyectos, tengo una investigación pendiente para el 2015 y su documentación (libro, evento público), tengo que terminar este libro, tengo que cuidar a mi mujer, me tengo que cuidar, tengo que divertirme y me tengo que ir lo suficientemente lejos como para poder tomar distancia de todo. La inercia me frena, no sé qué necesito, más placer seguro. Tengo que aprender dónde poner el esfuerzo ¿Sorpresa? Sí, que vuelva el deleite ¿Estoy antes del placer? Sí, acojonado.

ET – P nº 104

En una disciplina tan poco rutinaria (en principio) como la creación artística,

¿qué haces cuando no te apetece hacer nada?, ¿no haces nada?, ¿qué es no hacer nada?, ¿te fuerzas a hacer algo?, ¿qué es hacer algo?, ¿en una disciplina de cognotariado y trabajo inmaterial, es todo trabajo?, ¿no es nada trabajo? Si todo es trabajo y nada es trabajo, ¿hemos triunfado o nos han engañado? Si nuestra vida íntima, personal, alimenta nuestro trabajo, ¿tenemos vida personal o sólo un trabajo personal?, ¿deberíamos dejar de llamar trabajo a nuestro trabajo o deberíamos dejar de llamar "vida personal" a nuestra vida?, ¿cómo te relacionas tú con estos términos: vida y trabajo?

JD – R nº 104

Me entero de que no puedo hacer más cuando me pongo malo, soy así de



CJ

Pasemos a otra cosa...

¿Qué lugar ocupa el humor en tu trabajo? ¿Es importante para ti? ¿Cómo? ¿Por qué?



El humor no es una cuestión central para mí, no es un tema ni un objetivo. Pero aún así, he observado que los espectadores con frecuencia sonríen (más que reír a carcajadas). Creo que el humor en mi trabajo está relacionado con la franqueza, la sencillez y la complicidad, las cuales crean una especie de excitación nerviosa, una sonrisa emocional.

CJ

¿Ves conexiones entre tu trabajo y el mío?



Aunque nuestros trabajos son muy diferentes puedo reconocerte en tu búsqueda de un público activo, que cuestiona lo que está viendo. Para ello, al igual que tú, intento llevarlos a situaciones inesperadas, mediante cambios súbitos de código o incluso con trucos. En cierto modo, el público cree estar

simple en ese sentido. No sé lo que es la intimidad, necesito recuperarla, recuerdo vagamente que me solía gustar. Hemos perdido mucho y hemos ganado mucho. Hay que entender cómo reestructurar nuestra persona para no depender de nada que no quieras depender, para tener autonomía, capacidad de decisión.

Igual es el momento de tener una rutina más clásica y no trabajar los domingos; y desconectar internet y poder discernir el tiempo que es productivo y el que no lo es. Mi continuo ocuparme es un poco contradictorio, ya que me encanta perder el tiempo –creo que me estoy pasando, quiero volver a perderlo–, siempre me dio buenos resultados.



viendo algo y de repente se da cuenta de que están viendo otra cosa, ¿entiendes lo que quiero decir?

CJ

Si, lo entiendo. Pero he de admitir que aún no tengo ni idea de quién eres... Vamos a ver si esta pregunta me da alguna pista: ¿en qué tipo de contexto te gusta trabajar y mostrar tus obras?



¡Ups!... ¿Comodín?... si no descubrirás quién soy :-)
(¡Y con esto ya estoy diciendo mucho!)

CJ

¿Actúas en tus piezas o prefieres quedarte fuera? ¿Por qué?



A veces actúo y otras no... pero en general no es una decisión que “pueda” tomar, depende de la pieza; no por cuestiones de producción sino por el trabajo en sí.

ET – P nº 105

Te he oído usar en muchas ocasiones el término “recipiente” para referirte al “dispositivo” de una obra. Entiendo que este “recipiente” es el marco que permite entender cómo se articula y construye una obra. Hasta que ese “recipiente” no está claro, no se intuye, no se puede definir, es difícil poder cerrar y entender el proceso que se ha puesto en marcha y que terminará en una “comunicación” con el público (sea esta la que sea: una situación, un desafío, una contemplación, una ficción, etc.). Esta idea de recipiente que, como digo, parece hacer referencia a los “pactos” con el espectador, al marco de visión, de recepción, de percepción “desde fuera”, pero también a las lógicas internas de la obra: a qué juega, bajo qué parámetros, en qué

CJ

¿Cómo de escritas están tus piezas? ¿Hay espacio para la improvisación?



En realidad, tengo proyectos en los que todo está absolutamente escrito, mientras que otros son muy abiertos e improvisados. Una vez más, no es una decisión que tome yo, más bien depende de la naturaleza del trabajo.

CJ

¿Podrías mencionar alguna performance que recuerdes que te cambiase, que realmente te afectase? Y, ¿por qué?



14/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido



15/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido



Recuerdo cómo me sentí el día que vi *Elargir la recherche aux départements limitrophes* [Ampliar la búsqueda a los departamentos limítrofes] de Grand Magasin. ¡Me entusiasmé tanto!

No sé si me cambió, pero por aquel entonces estaba comenzando a desarrollar mi trabajo y esta obra era el tipo de trabajo que me hubiese gustado hacer, era como si me hubiesen quitado las palabras de la boca.

Me interesaban (y aún me interesan) sus reflexiones en torno al tiempo y la percepción, las conexiones entre el aquí y el allí, el ahora y el “no-ahora”; su manera de cuestionar nuestra realidad cotidiana, a la par banal y excepcional y cómo compartían estas reflexiones con el público. La forma en que se relacionaban con el público me abrió a un nuevo mundo.

194

195

condiciones, con qué objetivos, etc. ¿Me equivoco al pensar así?, ¿puedes desarrollar esta idea de “recipiente” en tu obra?, ¿podemos entender In-Presentable como un “recipiente”? En tal caso, ¿cuáles serían sus características?, ¿qué tipo de objeto conformaría este recipiente?, ¿qué deja fuera y a qué da cabida? Si tu vida es un recipiente, ¿qué forma tiene?

JD – R nº 105

Todavía no he encontrado un recipiente para mi vida. Encuentro recipientes temporales. Igual ser artista es un recipiente para todas mis iniciativas, incluso las efímeras y débiles. Pero también lo puedo entender como una estrategia.

Recipiente es lo que hace que algo sea posible. Es un marco adecuado, es

un canal funcional, es un contraste que hace visible el otro lado –o los dos lados–, es un concepto, es un movimiento que contiene una emoción, es un cuerpo que está a punto de morir, es una pantalla donde aparecen escritas tus ideas, es un público que va a transformar subjetivamente los materiales que les ofreces, es una excusa que te ayuda a empezar, es un *tupperware* donde tu madre te pone la tortilla de patata para que te la lleves en el Álvia a Madrid. In-Presentable fue un recipiente, evidentemente, un lienzo donde poder bocetar y pintar nuestro presente.

ET – P nº 106

Sé que si te enseñara alguna de las figuras del test de Rorschach y te preguntara qué ves, me dirías: “un coño”. Ahora bien, también sé que cuando

CJ

Vale, me parece que ya tengo una visión general de tus intereses, obsesiones, los modos de hacer y conceptos generales de tu trabajo. ¡Genial! Pero he de admitir que sigo sin tener NI IDEA de quién eres. De modo que te propongo los dos pasos siguientes:

1 – ¿Podrías enviarme entre tres y cinco fotos que me den alguna pista sobre tu trabajo? Puedes elegir la clase de pista que me quieres dar. No tienen por qué ser específicamente imágenes de tus trabajos, aunque también, sino imágenes que puedan decir algo de tu trabajo (podrían ser cualquier tipo de imágenes). Y la clase de pista podría ser concreta, metafórica, atmosférica, una textura, una estética, colores, objetos, etc. Puedes acompañar las imágenes con un texto, si lo consideras necesario, si no sólo con las imágenes estará bien.

2 – Ya que no puedes enviarme los títulos de tus piezas, tal vez podrías enviarme los títulos para las piezas que nunca llegaron a ser tales títulos. Es decir, cuando se piensa un título normalmente se tiran muchas posibilidades a la basura, ¿no es así? Así que, ¿podrías enviarme algunos de estos?



16/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

196



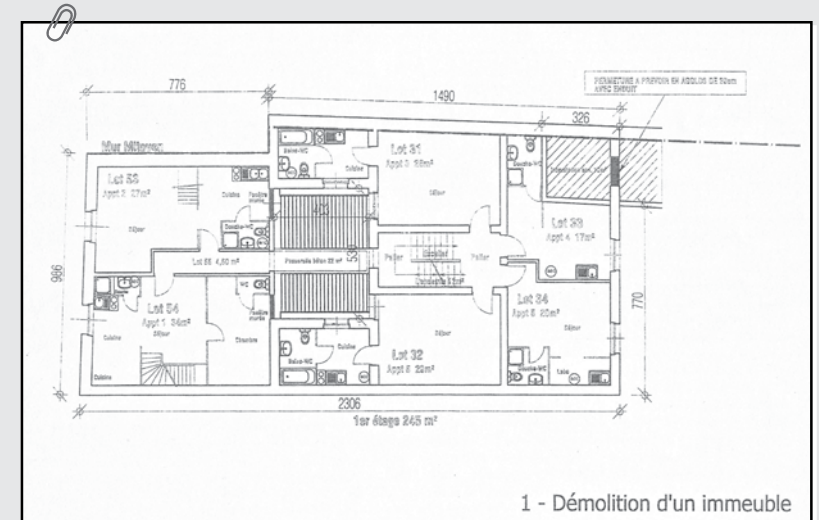
17/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

197



Espero no haber sido demasiado genérico en mis respuestas... pero no he encontrado otro modo de contestar sin desvelar mi identidad... Veamos si lo adivinas con las imágenes y los títulos.

Las imágenes:



cierras los ojos ves visiones sin esfuerzo. ¿Podrías activar la grabadora de sonido de tu mac (si no lo has perdido), cerrar los ojos, describir en voz alta lo que ves y después transcribirlo para nosotros? Gracias.

JD – R nº 106

Ok, lo hago mañana.

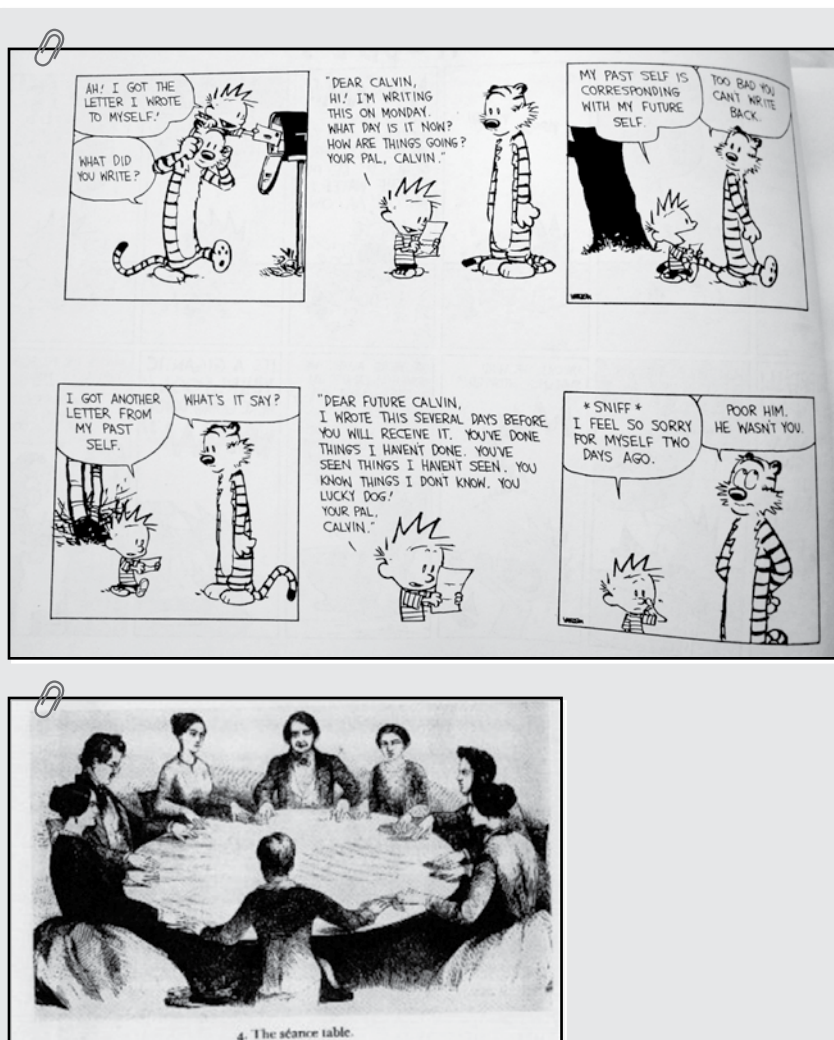
ET – P nº 107

¿ZZ top, Osho, Rey Mago o Philip K. Dick?, ¿por qué? Si la barba es un gesto, ¿qué gesto es? Si la barba es una actitud, ¿qué actitud es? Si la barba es una posición, ¿qué posición es? Si la barba es un símbolo, ¿de qué es sím-

bolo? Si la barba es una máscara, ¿una máscara de qué? Si la barba es una imagen, ¿una imagen de qué?

JD – R nº 107

Mi barba no es moda, algo de imagen tiene. Es difícil escapar de ella. Siempre me ha gustado no peinarme, tener un aspecto desaliñado, salvaje, un poco en contra de lo formal. Amorfo. Supongo que tiene que ver con ir en contra de mi educación: pelo largo, reactivo; pero también he tenido siempre un profundo sentido estético y me gusta bastante la moda, me viene de mi madre. Como he perdido mucho pelo en la cabeza me dejo crecer el de la cara. Ahora mi barba se confunde con la de un *hipster* moderno, pero bueno, se cansarán de esa moda y yo seguiré, entonces pareceré un *hipster*



18/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

198

19/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

199

Los títulos:

- *Project for the house of Mr. X* (Proyecto para la casa del Sr. X)
- *The land behind* (La tierra detrás)
- *Welcome* (Bienvenido)
- *Showflat* (Piso piloto)
- *The Angelus bell* (El toque del Ángelus)

CJ

¡Las imágenes y los títulos me han dado algunas pistas y ahora sí que tengo bastantes sospechas sobre quién eres! ¡Ahhh!!! Todas tus respuestas empiezan a cobrar sentido... Pero para asegurarme, aquí van las últimas preguntas:

Si eres quien creo que eres, considero que, de un modo muy especial, tu trabajo es bastante emocional. ¿Puedes hablar sobre la emoción en relación a tu trabajo? ¿En qué sentido son importantes? ¿Cómo trabajas con ellas? ¿Cuál es tu interés por transmitir emociones al público? ¿En qué sentido? ¿Qué clase de emociones? ¿Cómo? ¿Cuál es la relación entre lo emocional y lo político en tu trabajo?

trasnochado, que me parece más interesante. La verdad es que me da igual. Me siento bien con mi barba y punto. No hay que darle muchas más vueltas.

ET – P nº 108

¿Imitar algo termina haciéndolo real?

JD – R nº 108

Sí, si me asombro artificialmente por algo, descubro una realidad escondida.

¿Simular entusiasmo termina convirtiéndote en un entusiasta?

Sin duda.

¿Cuál es la relación entre simulación y realidad?

Simulando puedes llegar a generar realidad, puedes hacer entender, puedes narrar, puedes robar un banco, puedes satisfacer a tu pareja, puedes colarte en los sitios, puedes ser el árbitro de un partido por unos minutos y que todos se lo crean hasta que llega el árbitro real y huyes muerto de la risa, puedes ser otra, puedes desaparecer.

¿Hay diferencia entre hacer y ser?

Sí, puedes llegar a ser sin hacer.
Pero no puedes hacer sin ser.

¿Somos lo que hacemos?

En gran medida.



Sí, intentaba hablar de esto con mi primera respuesta: “hablar de la vida”.

Ahora que probablemente ya sabes quién soy puedo decirte que me gusta trabajar fuera del contexto artístico. Generalmente la gente con la que colaboro no son artistas y entre nosotros rara vez hablamos de arte. Trabajo con personas mayores, gente del campo, trabajadores de todo tipo... y mi propuesta es poner juntas nuestras diferentes maneras de entender nuestro entorno.

Nunca les pido que hablen de sus emociones, nunca pregunto: ¿cómo te sientes?, más bien propongo un tema común, con frecuencia vinculado a los espacios que habitamos (una casa, una fábrica, una escuela, una calle...) y a través de estos espacios colectivos las emociones afloran de un modo sencillo y honesto. Sin embargo, a lo largo de mi experiencia, me he dado cuenta de que las emociones que experimenta el público no las provoca únicamente el contenido de sus discursos, sino también la manera en que se comunican. El espectador se conmueve con sus miradas, el tono de voz, las expresiones, los gestos, las arrugas...

Por otro lado, también se da una especie de libertad emocional, ya que las personas implicadas en mis proyectos (incluido el público) de algún modo están fuera de contexto.



20/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

200



21/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

201

Con respecto al aspecto político... Creo que mi trabajo es político debido a la fragilidad de la que hablamos antes, y porque es un acto de inclusión y cuidado. Además opino que convocar emociones y afectos es algo absolutamente necesario hoy en día, ya que cada vez nos alejamos más de los conceptos básicos: el cuerpo, la vida, la naturaleza... Hace poco asistí a la dispersión de las cenizas de un amigo en un pequeño césped, habilitado para este fin en el cementerio, y me hizo cuestionarme qué clase de sociedad somos... ¿Cómo podemos despreciar así el cuerpo e ignorar las ceremonias que permiten a la comunidad compartir la tristeza o la alegría?

CJ

¿Cómo se relacionan otras disciplinas artísticas con tu trabajo performativo: literatura, arquitectura, cine, artes visuales, etc.? ¿Podrías hablar de algunas disciplinas en concreto que estén relacionadas con tu trabajo? ¿Por qué y de qué modo?

¿Hacemos lo que somos?

En poca medida.

¿Hacemos lo que sentimos?

A veces, cuando podemos.

¿Cuál es la relación entre sentir y hacer?

Siento que hago.

Hago que siento.

¿Lo que hacemos provoca lo que sentimos?

No siempre.

¿Podrías hablarme de las relaciones entre hacer, sentir y ser?

Para ser, necesitas hacer y sentir.

Para sentir y hacer, necesitas ser.

Para sentir no necesitas hacer.

¿Y podrías hablarme de las relaciones entre hacer, sentir y ser en escena?

Hacer x Sentir = ser en escena

¿Y de las relaciones entre hacer, ser y sentir como espectador?

Ser : Hacer = sentir como espectador

ET – P nº 109

Por último, quería hablar contigo de la intensidad. O de la intensificación, que no sé si existe como palabra, lo cual está bien. Lacan habla de la “*jouissance*” como de ese territorio de intensificación del deseo y la pulsión al que somos atraídos y que, a la vez, nos aterra; un territorio al que nos lleva nuestro deseo de contactar con lo Real. Un territorio en el que el deseo se intensifica hasta el punto de poder morir o sufrir un brote psicótico o eyacular o desmayarse.



Para mí “performativo” es un adjetivo. Creo que mi trabajo siempre es performativo, en el sentido de que propongo una situación en la que el público comparte un tiempo y un lugar específicos. En ocasiones hay intérpretes y en otras no.

En realidad no le doy mucha importancia a la distinción entre disciplinas, me pierdo en este tipo de nomenclaturas. Creo que el cine o la arquitectura pueden ser disciplinas, pero también un tema o un formato. Las artes visuales se consideran una disciplina pero para mí son sólo un contexto (por cierto el contexto del que provengo). En ocasiones he presentado el mismo trabajo en un teatro, una galería, un cine, un ciclo de conferencias sobre arquitectura, etc. y la pieza sigue siendo la misma.

La arquitectura es una temática muy importante en mi trabajo. Me interesa la arquitectura porque es un símbolo muy importante de la cultura, pero al mismo tiempo está sometida a la banalidad de la vida cotidiana. Todo el mundo practica la arquitectura; todos dormimos, cocinamos y socializamos en algún lugar. Como marco en el que transcurre la vida, la arquitectura es el testigo perfecto de las emociones humanas, entre lo privado y lo público, capaz de atravesar diferentes tiempos...



22/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido



23/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

CJ

Creo que ya sé quién eres, pero quizás el lector aún no lo sepa. Así que, ¿hay algo más que te gustaría añadir con respecto a tu trabajo? ¿Algo específico sobre tu trabajo que no hayas mencionado en las respuestas previas a lo largo de la entrevista? ¿Alguna pista en especial?



Me gustaría añadir algo sobre la imaginación. La imaginación como capacidad de ver algo que no está delante de uno. Mi trabajo se ha acercado al documental (hago entrevistas, uso descripciones y archivos), pero no con el objetivo de abordar la realidad sino más bien para ver cosas invisibles. Para esto, el uso de la imaginación propia parece algo vital.

Muy a mi pesar con frecuencia caigo en la clásica distinción entre “realidad y ficción”, cuando en verdad para mí no son antónimos u opuestos. Tal y como dijo una vez el escritor español Vila-Matas: “¡Esta es una dicotomía muy cristiana y estúpida, nadie escribe para mentir!”. Mi trabajo duda de “la realidad” porque no existe sólo una, sino muchas; y la ficción (o la imaginación) es totalmente necesaria para entender capas ocultas.

202

203

Así, ¿cómo te relacionas con este territorio de deseo infinito?

JD – R nº 109

Como lema es más fácil. Mi lema siempre ha sido la definición de cortocircuito: *resistencia 0, intensidad ∞*.

¿Te aterra?

No me aterra, normalmente me atrae, me da pereza la manera de llegar a él.

¿Te alimenta?

Más bien me seduce.

En ocasiones hablabas de “cero resistencia, intensidad infinita” al buscar la definición de “cortocircuito”. ¿Qué te interesa del cortocircuito?

Joder como me haces tantas preguntas en cada párrafo contesto antes de leerlas todas y me adelanto.

Del cortocircuito me interesa la pérdida de referencia, el tener que tomar decisiones para reconstruir, el prolongar ese estado, el shock, el pánico, la negociación, el principio, el miedo, el empezar desde 0, el principio de la lógica, el principio del movimiento

¿Cómo lo experimentas?

Con tranquilidad, con miedo y sin miedo a la vez, con incertidumbre.

¿Qué significa?

Significa que todo puede empezar de nuevo, que todo es nuevo, aunque sea por unos segundos. También que algo se ha fundido, roto, y te tienes que poner la pila.

CJ

Por tus respuestas me da la sensación de que tu trabajo está bastante vinculado a las fronteras o, digamos que intenta expandir las fronteras, o re-inventarlas, o borrarlas, o cuestionarlas o abrir nuevos espacios entre ellas, ¿estás de acuerdo con esto?



Me siento libre en los espacios que están entre. Pero no es que intente expandir o re-inventar o... simplemente es que no soy capaz de permanecer en un espacio confinado. Mi deseo de comunicar es demasiado fuerte como para aceptar límites que con frecuencia se han instaurado a partir de antiguas tradiciones, del sistema económico y de la necesidad de sentirse seguro.



24/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

204



25/25
Cuqui Jerez juega a What's My Line?
con un artista desconocido

205

CJ

¡Bingo!

Ya sé quién eres.

Si uno sufre un cortocircuito pierde el sistema de referencia, deja de entender y, por tanto, debe empezar a construirlo. ¿Qué te interesa de esto?

Los nuevos estímulos. El desperezamiento.

¿La escena es el lugar en el que perder el sistema de referencia?

A mí me fascina cuando eso ocurre, no es tan fácil que eso ocurra.

¿O es el lugar en el que hacerse consciente de él?

También.

¿Es el lugar en el que desvelarlo, revelarlo, hacerlo visible?

También.

¿La escena es un lugar?, ¿o es un tiempo?

Para mí todo es tiempo.

¿Es el tiempo que pasamos en un lugar o es el lugar que cambia con el tiempo?

Es el tiempo que pasamos en un lugar que cambia con el tiempo.

¿Qué piensas de la contemplación?

Que acaba con acento.

¿Y de la contemplación en el arte?

Que acaba con acentuación.

¿La contemplación en el arte sería un lugar en un tiempo que no cambia, sino que cambiamos nosotros? ¿Estás de acuerdo? ¿Por qué?

No. La contemplación es una ilusión, en cuanto te mueves dejas de experimentarla. Es una ficción producida por ti, puede que provocada por otro, pero eres tú el que crees estar contemplando. Es imposible contemplar, es sólo un deseo ficticio.

Bloque 1

Arantxa Martínez, *The Present*, In-Presentable 2010.
Los Torreznos, *Poder*, In-Presentable 2008.
Gary Stevens, *Not Tony*, In-Presentable 2011.
Antonia Baehr, *Read*, In-Presentable 2009.
Gerald Kurdian, espectadores de *This is hello monster!*, In-Presentable 2009.
Mårten Spångberg, conferencia, In-Presentable 2011.
La Ribot, *Lláname Mariachi*, In-Presentable 2010.
Juan Domínguez, Rafael Lamata y Jaime Vallaure, *Ya llegan los personajes*, In-Presentable 2011.
Estudiantes del Máster de Prácticas Escénicas y Cultura Visual, *La serie*, In-Presentable 2012.
EL CLUB, *El paso*, In-Presentable 2010.
Saša Asentić, espectadores de *Methodological Games*, In-Presentable 2009.
Vicente Arlandis, espectadores de *Frankenstein*, In-Presentable 2012.
Xavier Le Roy, *Le Sacre du Printemps*, In-Presentable 2009.
Hong-Kai Wang, *Setting Up the Banquet*, In-Presentable 2008.
Amaia Urra, *La cosa*, In-Presentable 2010.



Fotografías bloque 1



Fotografías bloque 2

Bloque 2

Franco Berardi "Bifo", conferencia, In-Presentable 2011.
Xavier Le Roy, *To Contemplate*, In-Presentable 2009.
Isabel de Naverán, *Diálogo con el título de tu texto*, In-Presentable 2012.
Mette Edvardsen, *Stills*, In-Presentable 2008.
Saša Asentić, *Methodological games*, In-Presentable 2009.
Jorge Álvarez Romero, producción, In-Presentable 2009.
Eszter Salamon, *Scores Transformers*, In-Presentable 2009.
EL CLUB, *El paso*, In-Presentable 2010.
Estudiantes del Máster de Prácticas Escénicas y Cultura Visual, espectadores de *La serie*, In-Presentable 2012.
Loreto Martínez, espectadores *La ferme! (soliloquio de un insomne)*, In-Presentable 2010.
Hanna Hurtzig con 100 expertos invitados, *Black Market*, In-Presentable 2012.
Norberto Llopis, *Tendency*, In-Presentable 2010.
Kelly Bond, *Splitting the Difference*, In-Presentable 2009.
Mette Ingvarsen & Jefta van Dinther, *IT'S IN THE AIR*, In-Presentable 2009.
Bárbara Bañuelos, espectadores de *90dB*, In-Presentable 2009.

Fotógrafos de La Casa Encendida 2008–2012:
Enrique Escorza, Mercedes Rodríguez y Julián Jaén.

ET – P nº 110

¿Que tienen los cuerpos que no tienen las palabras?

JD – R nº 110

¿Qué cuerpos? Yo aquí no veo ninguno.

¿Qué tienen los espacios que no tienen las palabras?

La nada.

¿Qué tiene la experiencia que no tienen las palabras?

El silencio.

¿Qué tienen las palabras que no tienen las palabras?

Tu cuerpo vacuo.

La Casa Encendida

Directora

Lucía Casani Fraile

Coordinadora de Cultura

Mónica Carroquino Rodríguez

Coordinación de Artes Escénicas

Beatriz Navas Valdés

Begoña Hernández Jiménez

Festival In-Presentable

Director Artístico

Juan Domínguez

Publicación In-Presentable 2008–2012

Equipo editor

Juan Domínguez

Maral Kekejian,

María Jerez

Emilio Tomé

Fernando Quesada

Coordinación

Maral Kekejian

Diseño

José Duarte

Edición y traducción de textos

Ana Buitrago (castellano e inglés)

Paula Caspão (traducción al inglés de la entrevista a Juan Domínguez)

Impresión

Imprymo Ivelsa, S.L.

ISBN

falta

Depósito legal

falta



Créditos y agradecimientos



Créditos y agradecimientos

Entrevistas originales en castellano

Juan Domínguez y el equipo editor / Los Torreznos y Amalia Fernández / Arantxa Martínez y Jorge Álvarez Romero.

Entrevistas originales en inglés

Mette Edvardsen y Bojana Cvejić / Rabih Mroué y Quim Pujol / Alejandra Pombo y Mårten Spångberg / Antonia Baehr y Gary Stevens / Goran Sergej Pristaš y Victoria Pérez Royo / Cuqui Jerez y un artista desconocido.

© de la edición, La Casa Encendida

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

Agradecimientos

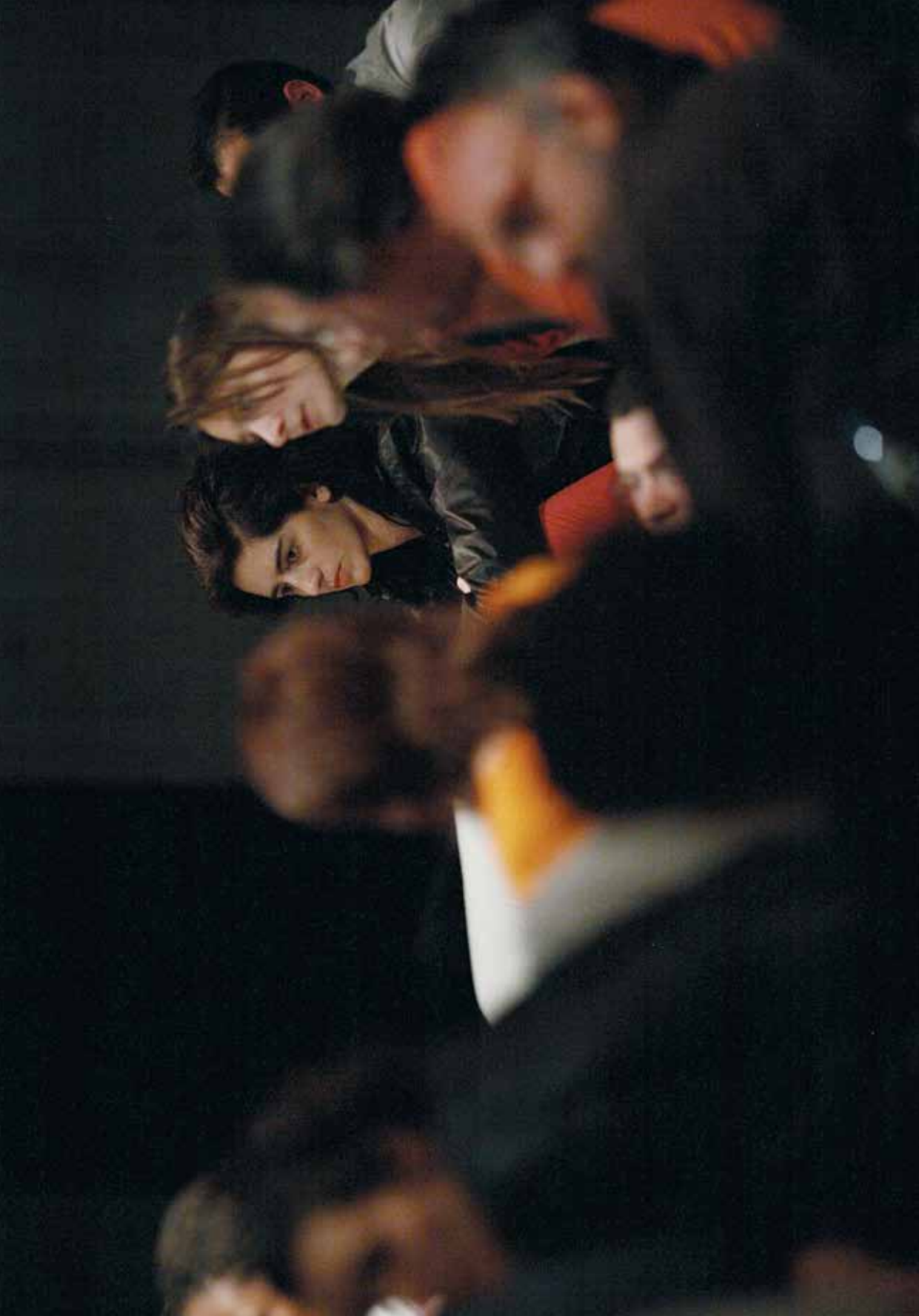
A Jorge Álvarez, Nines Martín, Lola Lizzi, Bianca Gois, Catherine Sardella, Victoria Pérez Royo, Isabel de Naverán, Mireia Saura, David Calzado, Laura Gutiérrez Tejón, Toña Medina y Ángeles Oliva, a Enrique Escorza, Gabriel Tineo, la familia Jerez Quintana, al servicio de seguridad con quién siempre hemos tenido una relación muy especial y a todos los colaboradores del Festival.

















Festival In-Presentable

2008–2012

Aimar Pérez Galí · Alejandra Pombo · Alice Chauchat · Amaia Contel · Amaia Urrea · Amalia Fernández · Ana Buitrago · Ana Kreitmeyer · Ana Vujanovic · Andrea Isasi · Andrea Pacheco · Ángeles Oliva · Antonia Baehr · Arantxa Martínez · ARTEA · Asier Mendizabal · BADco · Bárbara Bañuelos · Bea Fernández · Bettina Atala · Blanca Góis · Blanca Calvo · Bojana Cvejić · Carlos Carpintero · Carmelo Fernández · Carolina Boluda · Cecilia Pérez-Pradal · Celso Giménez · Christine de Smedt · Chrysa Parkinson · Clara García Fraile · Clément Robert · Cristiane Bouger · Cristina Blanco · Cristina Henríquez · Cuqui Jerez · Darío Facal · Delano Valentim · Eduard Mont de Palol · Edurne Rubio · EL CLUB · Eleanor Bauer · Elena Alonso · Élida Dorta · Ellen Mello · Emilio Tomé · Esther Blázquez Puerto · Eszter Salamon · Fábio Osório Monteiro · Félix Fernández · Fernando Quesada · Franco Berardi-Bifo · Gary Stevens · Gérald Kurdian · Goran Sergej Pristaš · Guillem Mont de Palol · Hanna Hurtzig · Hong-Kai Wang · Idoia Zabaleta · Inés López · Ion Munduate · Isabel de Naverán · Isidoro Valcárcel Medina · Ismeni Espejel · Itsaso Arana · Ivana Ivković · Jaime Conde-Salazar · Jaime Vallauré · Javier Montero · Javier Vaquero · Jefta van Dinther · Jonathan Burrows · Jorge Alencar · Jorge Dutor · Juan Domínguez · Kelly Bond · Kristien Van den Brande · La Ribot · Larraitz Torres · Lars Bang Larsen · Laura Bañuelos · Leonardo França · Leónidas Martín Saura · Lilia Mestre · Loreto Martínez Troncoso · Los Torreznos · Luís Alberto Moreno · Luís Miguel Félix · Luiz de Abreu · Manuel Delgado · Manuel Pelmus · Maral Kekejian · Marcela Levi · Marco Mazzoni · Mari Matre Larsen · María Hassabi · María Jerez · María José Cifuentes · Marta Izquierdo · Mårten Spångberg · Matteo Fargion · Melanie Valer · Mette Edvardsen · Mette Ingvarsen · Miguel Noguera · Mónica Gomis · MUGATXOAN · Nahikari Ipiña · Neto Machado · New Art Club · Nikolina Pristaš · Nilo Gallego · Norberto Llopis Segarra · Olav Westphalen · Óscar Cornago · Pablo Palacio · Patricia Ruz · Paula Caspão · Paz Rojo · Pere Faura · Pete Shenton · Petra Sabisch · Quim Pujol · Rafael Lamata · Raquel Ponce · Rasmus Olme · Rebecka Stillman · Robert Forberg · Rodrigo Savastano · Rolando San Martín · Sam Pearson · Sandra Cuesta · Sandra Gómez · Saša Asentić · Sergi Fäustino · Sergio Llusera · Silvia Zayas · Societat Doctor Alonso · Stéphan Noël · Tania Arias · Tender Forever · Teresa Acevedo · Thiago Granato · Tiina Putus · Tom Roden · Tomás Aragay · Toña Medina · Uri Turkenich · Valentina Desideri · Valérie Lanciaux · Vicente Arlandis · Vicente Colomar · Victoria Pérez Royo · Victoria Myronyuk · Violeta Gil · Xavier Le Roy · Zrinka Užbinec

Juan Domínguez es creador y coordinador en el ámbito de la coreografía y las artes performativas. En la actualidad trabaja entre Alemania, Bélgica, España y México. Fue el director del Festival In-Presentable 2003-2012.

Maral Kekejian. Historiadora del arte. Actualmente forma parte del equipo de la Compañía Suiza / Española, La Ribot. Ha sido Coordinadora del Área de Artes Escénicas de La Casa Encendida 2005-2014. Antes fue subdirectora del Teatro Pradillo 2001-2005. Coordinadora de las Semanas Internacionales de Teatro para Niñas y Niños, organizadas por Acción Educativa 1999-2005. Integrante de EL CLUB 2008-2011 y forma parte del equipo artístico de la compañía demolécula desde 2007.

Fernando Quesada. Arquitecto y profesor titular de proyectos arquitectónicos en la Universidad de Alcalá. Miembro de ARTEA-investigación y creación escénica. Autor de los libros *La Caja Mágica. Cuerpo y Escena* (Barcelona 2005), *Del cuerpo a la red* (Madrid 2013) y *Arquitecturas del devenir* (Madrid 2014).

María Jerez. Artista. Estrena su primera pieza en el año 2004 dentro del programa de In-Presentable; festival del que al año siguiente es ayudante de producción y chófer y en el que en 2006 presenta su segunda pieza. En 2007, 2008 y 2011 fue espectadora del mismo. En la edición de 2009 participó en varios proyectos de otros, en 2010 formó parte activa de la propuesta de EL CLUB y en 2012 muestra su película *The Movie* y realiza un documental con los 100 artistas involucrados en el festival. En 2015 es coeditora del segundo libro que funciona como documento vivo de In-Presentable.

Emilio Tomé. Artista madrileño. Desarrolla su práctica artística atravesando los territorios del cinematógrafo, lo teatral, la escritura y la docencia. Trata de mantenerse en un lugar crítico entre el escepticismo y el entusiasmo. Y sí, sigue convencido de que ensayar es de cobardes.

Los Torreznos (Jaime Vallaure y Rafael Lamata) se crearon en 1999. Trabajan en el arte de acción, aunque también desarrollan obras de vídeo y sonido. Su trabajo se ha presentado en diferentes espacios de arte en España, Shanghai, Kuopio, Moscú, Phoenix, Ramala, São Paulo, Glasgow, Río de Janeiro, París, Tinduf, Ginebra, Tel Aviv, El Cairo, Oporto, Quebec, Venecia, etc.

Amalia Fernández. Bailarina-performer y coreógrafa, miembro fundadora de la Cia. El Bailadero/ Mónica Valenciano en la que trabajó como intérprete y ayudante de dirección entre 1994 y 2005. Desde entonces crea sus propias obras escénicas sola o en colaboración. En este momento trabaja en varios proyectos relacionados con arte y educación, entre los que cabe destacar su colaboración con el proyecto LOVA, el Master en Práctica Escénica y Cultura Visual de la UCLM, y también el curso *Ser o no ser un cuerpo* en colaboración con el filósofo Santiago Alba Rico, que cuenta con el apoyo del Museo Reina Sofía.

Mette Edvardsen. Su trabajo se ubica en el ámbito de las artes performativas, explorando también otros medios o formatos como son el vídeo y los libros. Desde hace años trabaja como bailarina y performer. Presenta sus trabajos internacionalmente y continúa desarrollando proyectos con otros artistas, ya sea como colaboradora o como intérprete.

Bojana Cvejić es teórica de danza y performance, creadora, dramaturga y performer afincada en Bruselas. Co-fundadora del colectivo editorial TkH. Cvejić estudió Musicología y Filosofía (Doctorada por el Centre for Research in Modern European Philosophy, Londres). Sus últimos libros son: *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (Palgrave, de próxima publicación); *Drumming & Rain: A Choreographer's Score*, escrito junto a A. T. De Keersmaeker; *Parallel Slalom: Lexicon of Nonaligned Poetics* co-editado con G. S. Pristaš y *Public Sphere by Performance* escrito conjuntamente con A. Vujanović. Sus últimas obras han sido las exposiciones *Danse Guerre* en el CCN Rennes (2013) y *Spatial Confessions* en la Tate Modern (2014). El interés de sus investigaciones se centra actualmente en las coreografías sociales y la crítica del individualismo liberal en el arte contemporáneo.

Quim Pujol es escritor, comisario y artista. Sus piezas más relevantes son *Tiburón tigre* (2009), *El discurso es mío* (2011) y *Trance colectivo* (2014). Ha colaborado con diversas publicaciones del ámbito escénico y edita con Ixiar Rozas un libro sobre teoría afectiva. Ha participado en las exposiciones de la Fundació Tàpies *Allan Kaprow, otras maneras* e *Interval*. Co-comisaría la "Sección Irregular" del Mercat de les Flors (Barcelona). Es profesor del Programa de Estudios Independientes del MACBA.

Rabih Mroué es actor, director y dramaturgo. Editor colaborador tanto de la publicación trimestral libanesa *Kalamon* (Beirut) como de *The Drama Review* (Nueva York). Co-fundador y miembro directivo del Beirut Art Center (BAC). Miembro del International Research Center: Interweaving Performance Cultures (Freie Universität/Berlin). Su trabajo cuestiona los procesos de construcción y representación de la memoria y el relato histórico y político, desde una variada y compleja práctica artística ubicada en la frontera entre lo teatral y la cultura visual.

Arantxa Martínez es bailarina y coreógrafa vive en Berlín desde 2003. Su trabajo se interesa por los procesos de identificación y de intercambio que el cuerpo mantiene con lo circundante, e investiga la performatividad en relación con dichos procesos.

Ciertas Producciones s.l.u. / Jorge Álvarez. Mi actividad como productor se enmarca en el campo de la cultura y el marketing/publicidad. Vengo dando cobertura de producción técnica, coordinación de eventos culturales, gestión de espacios y atención a artistas desde el año 2000.

Alejandra Pombo. Inició su trabajo artístico dentro del ámbito de las artes escénicas y la performance con su proyecto *Curso de Escapismo* (2004-2009) y en el ámbito de la literatura con dos libros de poesía con los que recibió el Premio Injuve de Poesía tanto en 2008 como 2009. Desde el 2010 se ha centrado en la realización de películas basadas en un proceso performativo, lo que la convierte tanto en la realizadora como en la intérprete de estas. En la actualidad prepara un doctorado con una tesis sobre las paradojas de la introducción de la noción de performance en el ámbito del arte.

Mårten Spångberg es un coreógrafo nacido en suiza.

Gary Stevens nació en 1953 y vive y trabaja en Londres. Como artista realiza performances en vivo e instalaciones de vídeo. Trabaja con un amplio espectro de artistas y performers internacionales procedentes de diversos ámbitos. Es profesor en la Slade School of Fine Art, University College London.

Antonia Baehr es coreógrafa y cineasta. Entre otras cosas investiga sobre la ficción de la performance en la vida cotidiana y la ficción del teatro. Lo que la caracteriza es su método de colaboración con diferentes personas, usando una estructura de juego de cambio de roles: cada persona es alternativamente director / autor / anfitrión y performer / invitado para la otra.

Victoria Pérez Royo es investigadora de artes escénicas, miembro de ARTEA (arte-a.org) y vive entre Madrid y Berlín. Es co-directora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM), profesora de Estética en la Facultad de Filosofía (UZ) y profesora invitada en programas internacionales de artes escénicas.

Goran Sergej Pristaš. Dramaturgo, co-fundador y miembro de BADco, colectivo de artes performativas. Profesor asociado de la Academia de arte dramático de la universidad de Zagreb. Coordinador del programa del Centro de Arte Dramático (CDU) entre 1995 y 2007. Primer editor jefe de Frakcija, una revista sobre arte performativo (1996-2007). Ha coeditado junto a Bojana Cvejić *Parallel Slalom. A Lexicon of Non-aligned Poetics* (TkH Beograd/CDU Zagreb, 2013); y junto a Tomislav Medak *Time and (In)Completion: Images And Performances Of Time In Late Capitalism* (BADco. Zagreb 2014). Fue uno de los promotores del proyecto Zagreb – Cultural Kapital of Europe 3000.

Cuqui Jerez es coreógrafa y performer. Después de trabajar como intérprete con diversos coreógrafos en Europa en los años noventa, comienza a desarrollar su trabajo coreográfico en 2001. Desde entonces ha creado piezas escénicas y videos que se han presentado en numerosos festivales en Europa y Latinoamérica. Su principal actividad es la creación pero también participa en diversos proyectos de investigación, curatoriales, de docencia y publicaciones.

Un artista desconocido monday2024@katamail.com

Ana Buitrago es coreógrafa y bailarina, vive en Monachil (Granada) y a ratos desempeña labores de comisaria, traductora o editora de temas vinculados con la danza. Le interesa el movimiento (incluso en el límite de la quietud), ya sea del cuerpo, del lenguaje o del pensamiento. Actualmente es parte de la comunidad Pradillo (Teatro Pradillo, Madrid) y miembro del colectivo Misióndivina, un grupo de investigación sobre prácticas del cuerpo.

Este libro es el segundo volumen dedicado al Festival In-Presentable y que abarca sus últimos cinco años (2008–2012).

In-Presentable trató de, entre otras cosas, dar visibilidad a una multiplicidad de prácticas en torno a la creación coreográfica experimental, convocando a creadores, coreógrafos, performers, teóricos, artistas visuales, directores de teatro, arquitectos, escritores, gestores culturales, profesores universitarios, espectadores de todo tipo... En este libro hemos invitado a algunos de ellos a dialogar entre sí.

Desde el trabajo de los propios creadores hasta la reflexión sobre la situación actual, estas nueve entrevistas/conversaciones despliegan, directa o indirectamente, cuestiones importantes para el festival como: la relación con la institución, la relación con la academia, la relación con el espectador, la motivación en la creación, el tiempo de creación, la creación en sí misma, la imagen como narrativa, el trabajo inmaterial, la función del arte, las obsesiones del artista, las herramientas en la creación, los afectos, la idea de documentación, la problemática de la representación, la necesidad de crear, la historia, el yo, el nosotros...

Rabih Mroué y Quim Pujol, Mette Edvardsen y Bojana Cvejić, Gary Stevens y Antonia Baehr, Los Torreznos y Amalia Fernández, Jorge Álvarez y Arantxa Martínez, Mårten Spångberg y Alejandra Pombo, Victoria Pérez Royo y Goran Sergej Pristaš, Cuqui Jerez y un artista desconocido, hablan y reflexionan, pervirtiendo incluso el propio formato de “entrevista”.

Paralelamente, Juan Domínguez, comisario del festival, es sometido a un intenso interrogatorio por parte del resto del equipo editorial (Fernando Quesada, María Jerez, Maral Kekejian y Emilio Tomé) indagando en las alegrías, frustraciones, recuerdos y esperanzas contenidas en estos 10 años de Festival In-Presentable.

Este libro trata así de vincular el trabajo pasado con el trabajo presente y afronta un futuro desconocido en el que todos estos creadores siguen trabajando.