

PERFORMANCE

UNHA ARTE INTERMITENTE



E N T R Á N S I T O

PUBLICACIÓN

Facultade de Belas Artes
Universidade de Vigo



EDITA

Universidade de Vigo /Error es Bien Editorial?

TEXTOS

Carlos Tejo
Sara Donoso

COLABORA

Carmen García Infante

FOTOGRAFÍAS

Os/as artistas

REVISIÓN LINGÜÍSTICA

Área de Normalización Lingüística da Universidade de Vigo

DESEÑO E MAQUETACIÓN

Andrea Núñez Pidre

IMPRESIÓN

Andrea Núñez Pidre
Marcos Covelo

ISBN: 978-84-8158-972-6

Depósito Legal: VG 370-2023

UNIVERSIDADE DE VIGO

REITOR

D. Manuel Joaquín Reigosa Roger
VICERREITORA DO CAMPUS DE PONTEVEDRA

Dna. Eva María Lantarón Caeiro
DECANO DA FACULTADE DE BELAS ARTES DE PONTEVEDRA
D. Xosé Manuel Buxán Bran

ÍNDICE

6 Prólogo de Carlos Tejo

TEXTOS EN GALEGO

10 Gena
Bahamonde

46 Amaya
González Reyes

22 Félix
Fernández

58 María
Marticorena

34 Ana
Gesto

72 Berio
Molina

TEXTOS EN CASTELÁN

86 Gena
Bahamonde

114 Amaya
González Reyes

96 Félix
Fernández

122 María
Marticorena

106 Ana
Gesto

130 Berio
Molina

SOBRE A PUBLICACIÓN

Desde hai uns anos, iniciamos desde a Facultade de Belas Artes de Pontevedra un proxecto de entrevistas a ex-alumnado da facultade co obxectivo de coñecer os seus proxectos, procesos, traballos, inxedanzas e incertezas. Desde entón, estamos a xerar un amplo arquivo de entrevistas a artistas, profesionais do deseño, da xestión cultural ou da educación, que nos permite seguirilles a pista a todas as persoas que nalgún momento pasaron polas nosas aulas e se empaparon de conceptos e de aptitudes que talvez continúen atesourando na súa memoria.

Nesta ocasión, quixemos mergullarnos na arte de acción para activar unha serie de reflexións en torno ao corpo, as prácticas performáticas, o son ou a dramaturxia, da man dunha selección de artistas escollidos polo profesor Carlos Tejo Veloso, quen firma o texto *Unha arte intermitente*.

As entrevistas foron realizadas pola tamén ex-alumna e xestora cultural Sara Donoso, en colaboración con Carmen García Infante, quen falou con Gena Bahamonde, Félix Fernández, Ana Gesto, Amaya González Reyes, María Marticorena e Berio Molina, entre 2021 e 2022.

Desde hace unos años, comenzamos desde la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra un proyecto de entrevistas a exalumnado de la facultad con el objetivo de conocer sus proyectos, procesos, trabajos, inquietudes e incertidumbres. Desde entonces, estamos generando un amplio archivo de entrevistas a artistas, profesionales del diseño, de la gestión cultural o de la educación, que nos permite seguirles la pista a todas las personas que en algún momento pasaron por nuestras aulas y se empaparon de conceptos y aptitudes que tal vez continúen atesorando en su memoria.

En esta ocasión, quisimos sumergirnos en el arte de acción para activar una serie de reflexiones en torno al cuerpo, las prácticas performativas, el sonido o la dramaturgia, de la mano de una selección de artistas escogidos por el profesor Carlos Tejo Veloso, quien firma el texto *Un arte intermitente*.

Las entrevistas fueron realizadas por la también exalumna y gestora cultural Sara Donoso, en colaboración con Carmen García Infante, quien habló con Gena Bahamonde, Félix Fernández, Ana Gesto, Amaya González Reyes, María Marticorena y Berio Molina, entre 2021 y 2022.

SOBRE LA

PUBLICACIÓN

UNHA ARTE INTERMITENTE

A práctica artística que en Galicia se vale de procesos performativos presenta unha extraordinaria riqueza, calidade e coherencia. Esta segunda década do século xxi déixanos unha canteira de artistas que atopan na linguaxe do efémero o seu xeito de facer máis oportuno e recorrente. Obviamente, esta situación non sempre foi así. A pouco que analicemos, dámonos conta de que a arte non obxectual en Galicia reunía todos os síntomas dun facer periférico: información escasa, atraso fronte a outras zonas do Estado, pouca repercusión nos circuítos artísticos hexemónicos e un certo sentimento de inferioridade. Custou moitos anos, afouteza e esforzo saír desta situación e acadar unha tímida presenza no contexto artístico máis próximo. Isto foi posible, en primeiro lugar, pola valentía da comunidade de artistas que elixiron un facer escorregadizo, arriscado e –en moitas ocasións– frívolo e mal valorado. Grazas pola súa insistencia. Grazas tamén ás persoas que, dentro da docencia, da investigación e da xestión, seleccionan unha arte multidisciplinaria e fugaz como centro dos seus intereses. Grazas ás institucións que, máis alá do oportunismo das modas, conceden un espazo digno a este tipo de prácticas. Este esforzo conxunto fai que unha arte que traballa co corpo, o tempo compartido e o contexto espacial-simbólico, atopara un lugar destacado no noso panorama local. Con todo, a pesar desta maior visibilidade, a situación non é ideal: a performance en Galicia segue tendo que afrontar cíclicos, prolongados e angustiosos períodos de seca.

O conxunto de persoas entrevistadas nesta publicación móstranos un prisma poliédrico que nos achega a unha arte híbrida, complexa na súa clasificación e, quizais, pouco interesada polas imposicións do mercado. Félix Fernández, Ana Gesto, Gena Bahamonde, María Marticorena, Amaya González Reyes e Berio Molina propoñen, desde presupostos dispares, unha interesante renovación das artes e da escena actual en Galicia. A súa obra incorpora estratexias que, en ocasións, nos achegan á arte sonora, á danza e á escena contemporánea ou que nos lembran a vixencia do legado de artistas como Valie Export, Esther Ferrer ou Valcárcel Medina. Os seus achados non proveñen da mímese, senón dunha rigorosa

investigación que lle imprime á súa obra unha marcada personalidade. Os seus intereses son diversos e dinámicos: buscar os límites da resistencia (María Marticorena), reinterpretar o ritual e identitario (Ana Gesto, Berio Molina), fomentar o cuestionamento das clasificacións inamovibles do xénero (Gena Bahamonde), interrogar o propio sistema da arte (Amaya González Reyes) ou reflexionar sobre problemáticas esenciais do ser humano a través da hibridación de linguaxes artísticas (Félix Fernández). Como adoita acontecer, faltan algúns nomes para completar esta proposta. Con todo, consideramos que as persoas que aquí presentamos (por certo, todas elas graduadas ou doutoradas pola Facultade de Belas Artes de Pontevedra) constitúen unha mostra representativa de procesos que, toquemos madeira, parecen amosar sinais de fortaleza. Só nos queda agardar que esta forza as siga acompañando cando teñan que resistir no difícil empeño de levar a cabo unha arte intermitente con escasas oportunidades de consolidación.

CARLOS TEJO

UN ARTE INTERMITENTE

La práctica artística que en Galicia se vale de procesos performativos presenta una extraordinaria riqueza, calidad y coherencia. Esta segunda década del siglo XXI nos deja una cantera de artistas que encuentran en el lenguaje de lo efímero su modo de hacer más oportuno y recurrente. Obviamente, esta situación no siempre fue así. A poco que analicemos, nos damos cuenta de que el arte no objetual en Galicia reunía todos los síntomas de un hacer periférico: información escasa, retraso frente a otras zonas del Estado, poca repercusión en los circuitos artísticos hegemónicos y un cierto sentimiento de inferioridad. Ha costado muchos años, arrojo y esfuerzo salir de esta situación y alcanzar una tímida presencia en el contexto artístico más cercano. Esto fue posible, en primer lugar, por la valentía de la comunidad de artistas que eligieron un hacer escurridizo, arriesgado y -en muchas ocasiones- frivolidado y mal valorado. Gracias por vuestra insistencia. Gracias también a las personas que, dentro de la docencia, la investigación y la gestión, seleccionan un arte multidisciplinar y fugaz como centro de sus intereses. Gracias a las instituciones que, más allá del oportunismo de las modas, conceden un espacio digno a este tipo de prácticas. Este esfuerzo conjunto hace que un arte que trabaja con el cuerpo, el tiempo compartido y el contexto espacial-simbólico, haya encontrado un lugar destacado en nuestro panorama local. Sin embargo, a pesar de esta mayor visibilidad, la situación no es ideal: la performance en Galicia sigue teniendo que enfrentar cíclicos, prolongados y angustiantes periodos de sequía.

El conjunto de personas entrevistadas en esta publicación nos muestra un prisma poliédrico que nos acerca a un arte híbrido, complejo en su clasificación y, quizás, poco interesado por las imposiciones del mercado. Félix Fernández, Ana Gesto, Gena Bahamonde, María Marticorena, Amaya González Reyes y Berio Molina plantean, desde presupuestos dispares, una interesante renovación de las artes y la escena actual en Galicia. Su obra incorpora estrategias que, en ocasiones, nos acercan al arte sonoro, a la danza y escena contemporánea o que nos recuerdan la vigencia del legado de artistas como Valie Export, Esther Ferrer o Valcárcel Medina. Sus

hallazgos no provienen de la mimesis sino de una rigurosa investigación que imprime a su obra una marcada personalidad. Sus intereses son diversos y dinámicos: buscar los límites de la resistencia (María Marticorena), reinterpretar lo ritual e identitario (Ana Gesto, Berio Molina), fomentar el cuestionamiento de las clasificaciones inamovibles del género (Gena Bahamonde), interrogar al propio sistema del arte (Amaya González Reyes) o reflexionar sobre problemáticas esenciales del ser humano a través de la hibridación de lenguajes artísticos (Félix Fernández). Como suele suceder, faltan algunos nombres para completar esta propuesta. A pesar de ello, consideramos que las personas que aquí presentamos (por cierto, todas egresadas de grado o doctorado de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra) constituyen una representativa muestra de procesos que, crucemos los dedos, parece mostrar signos de fortaleza. Sólo nos queda esperar que esta fuerza les siga acompañando cuando tengan que resistir en el difícil empeño de llevar a cabo un arte intermitente con escasas oportunidades de consolidación.

CARLOS TEJO

GENA

BAHAMONDE

Gena Bahamonde é creadora, directora, investigadora e intérprete cunha ampla traxectoria artística no eido da práctica escénica e da creación contemporánea. É doutora en Belas Artes e titulada en Arte Dramática na especialidade Dramaturxia e Dirección, con formación en artes do movemento, igualdade, xénero e diversidade sexual. O seu traballo cuestiona os estereotipos de sexo, xénero e sexualidade que atravesan os corpos tratando de reverter os valores hexemónicos para construír novas formas de pensamento desde o respecto e a diversidade.

Dirixe *Neorretranca* e *posmorriña* no CDG e realiza a dramaturxia e a dirección en diversas compañías como A Artística, Xarope Tulú, Matrioshka, Elahood ou A Panadaría, coa que recibe o Premio María Casares á mellor dirección e mellor texto orixinal coa peza *Elisa* e *Marcela* (2018). Xunto a Andrea Quintana crea o colectivo VACAburra, centrado na creación escénica e coreográfica en clave contemporánea cunha mirada transfeminista e co humor como ferramenta.



O raro é que bailar sexa raro de VACÁburra. Fotografía J.C.Arvalo

Contas cunha formación diversa na que se inclúe o doutoramento en Belas Artes e a titulación en Arte Dramática. Que che interesa da convivencia entre diferentes sectores e que pode achegar cada un?

Creo que o campo das belas artes e o das artes escénicas son realmente próximos e cunha perfecta sintonía, cun marco de intersección que permite a convivencia e o contaxio dun xeito bastante natural. Adoito reivindicar esa ollada baseada na irmandade e a colaboración, máis que afondar nunhas supostas liñas de separación inquebrantables que, en moitas ocasións, veñen marcadas pola necesidade académica da separación en ámbitos disciplinarios. Ademais, no caso das artes escénicas contemporáneas, a fusión, a apertura a colaboracións e os marcos de traballo común posible, coas belas artes, creo que se multiplican e poden potenciarse grazas ao *bastardeo* transdisciplinario con campos de xogo compartidos para a creación. No meu caso, dende de moi cedo, os meus referentes para a creación escénica eran máis achegados ao campo das belas artes, sobre todo á arte feminista, á performance, á plástica, á videocreación, como tamén á danza, máis que a referentes de teatro en si ou da literatura; así que o diálogo vén de lonxe e para min foi bastante lóxico facer o doutoramento en Belas Artes. Xa nunha das miñas primeiras creacións escénicas en solitario en 1999, na peza *Mullerona*, a referencia incluso no propio nome –ademais do alcume que adoito utilizar– facía alusión á obra *Hon* de Niki de Saint Phalle de 1966, cando creou unha escultura xigante do corpo dunha enorme muller que tiña diversas estancias que se podían visitar no seu interior, ás que se podía acceder a través da súa vaxina.

Tes colaborado con diversas compañías e, actualmente, formas parte do colectivo VACA-burra, que fundas xunto a Andrea Quintana. Como e con que intención xurdiu a idea de conformar este proxecto común?

Adoito desenvolver traballos para outras compañías ou colectivos á parte de continuar con proxectos que parten totalmente de min, ou nos que escollo máis os puntos de partida. Unha cousa non quita a outra, senón que completa e enriquece continuamente o traballo e a miña propia evolución e aprendizaxe. En moitas ocasións, a implicación e o grao de achegamento á creación vai depender do proxecto concreto e de como se desenvolva, máis que de quen parte a idea inicial. O proxecto VACA-burra nace nesta liña, de colaboración con artistas afíns como Andrea Quintana, onde defendemos linguaxes escénicas contemporáneas, bastardas, onde compartimos loita e hai un grao de implicación persoal moi elevado. É un proxecto que, a pesar de xestarse hai poucos anos, leva bastantes creacións ás costas que parten tanto de Andrea Quintana coma de min mesma, e que están abertas ao traballo con outras artistas. Así, levamos estreadas as pezas *O raro é que bailar sexa raro*, que é un só de danza contemporánea de Andrea Quintana; *Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos*, que unifica teoría e praxe mesturando linguaxes e levando a escena moitas das inxerencias da miña tese de doutoramento, na que estamos as dúas en escena. A peza *Extravíos*, danza na rúa, onde Andrea está acompañada dunha *ukestra* de ukeleses, a Ukestra do Medio, ou a peza *Festina Lente*, creación de Andrea Quintana acompañada de Clara Ferrao en escena que acaba de estrearse hai uns meses.

Nalgunha ocasión comentaches que a arte é política. Se pensamos en moitas das túas propostas, como por exemplo *Nómades*, podemos confirmar esta intencionalidade. Trátase dunha obra para todos os públicos e con diversas capas de lectura. Varían as reaccións coa peza en función do contexto no que se representa e das persoas espectadoras?

Creo firmemente nesta intencionalidade política da arte, vexo a necesidade de reivindicar isto nun contexto en que determinados poderes de dereitas e das oligarquías económicas se esmeran por desprestixiar e acadar a desafección política por todos os medios. A busca nas pezas escénicas da reivindicación, da crítica e dun claro posicionamento político paréceme a base do traballo e así, por suposto, se ve en *Nómades* de Xarope Tulú, que creamos xunto a todo o equipo implicado no proxecto. É unha creación colectiva que xira arredor da identidade, a como transgredir os estereotipos de xénero e as lecturas unívocas dos corpos, romper os moldes, dirixido a todos os públicos e en especial á rapazada que non adoita contar con espectáculos que traten estas temáticas. Xarope Tulú, neste sentido, ten un traballo moi importante, moi coidado e moi valente, dirixido a estes públicos, que reciben con grande interese os seus espectáculos, e que teñen un punto de partida lúdico, divertido, con linguaxes encadradas na mestura sen esquecer unha clara visión crítica.

O humor é outra das claves. Consideras que é unha ferramenta máis accesible á hora de tratar certos temas?

Considero o humor como outro dos eixes claves e imprescindibles cos que traballo. Non entendo a vida sen humor como non entendo a escena tampouco sen el. Para min é unha ferramenta transversal, moitas veces pouco valorada e analizada dun xeito superficial e da cal as mulleres seguimos a estar bastante expulsadas. Existe o humor con moitas capas de discurso que busca tocar de xeito convincente temas moi concretos, chegando a lugares difíciles de chegar con tanta inmediatez e contundencia con outras ferramentas. Ese é o humor que me interesa, o que eu chamo ‘humor bisturí’ con todos os aderezos posibles e achegas da retranca e do humor negro, engadindo capas de significado a unha aparencia sinxela e co que se poden abordar toda clase de temáticas.

Que outras estratexias empregas para poñer en relación todas as engrenaxes estéticas e interpretativas dun proxecto?

Creo que cada proxecto ten unha estrutura, unha orixe e unhas formas diferentes, polo que as estratexias que se seguirán serán moi diversas. Eu veño de traballar principalmente en proxectos de creación, tanto en linguaxes máis achegadas á danza como ao teatro pero, case sempre, un teatro que non parte dun texto escrito *a priori*, e se o fai é un texto aberto a ser manipulado, traballado e mastigado para que se integre cos demais elementos. A creación vaise conformando no proceso e o texto non ten por que ocupar o lugar central do espectáculo. Así foi, por exemplo, con *Elisa e Marcela* con A Panadaría ou máis recentemente con *Comando*

Nómades da cía Xarope Tullú-



Comadres con Matrisohka Teatro; no que respecta ao texto faise un traballo de dramaturxia a pé de escena e case sempre de creación conxunta que vai xurdindo na sala de ensaio con improvisacións e con moitas revisións e axustes á interpretación. Penso que hai que apostar por este traballo na sala de ensaios e non vir con todo pechado de antemán, deixar que a dramaturxia se vaia construíndo acorde a como tamén se van desenvolvendo os demais elementos e o traballo co equipo.

Un dos obxectivos do teu traballo é dar visibilidade á diversidade sexual, como ocorre no caso de *Elisa e Marcela*, e atacar o pensamento hexemónico, como en *Comando Comadres*, entre outras. Nelas traballaches con profesionais e compañías que buscan revertir unha situación de desigualdade e normalizar todos os corpos, xéneros e formas de sentir e de pensar. Consideras que as artes escénicas son máis acaídas ca as artes plásticas para transmitir ou concienciar sobre determinados valores?

Creo que todas as artes son susceptibles de ser utilizadas con este fin, na busca de transmitir determinadas mensaxes, e que cada unha conta cunha serie de características que favorecen un punto de vista diferente. O que creo que poden achegar de singular as artes escénicas é a propia mestura de linguaxes que a constrúen, que poden ser aproveitadas desde moi diversos ámbitos e desde a inmediatez do diálogo co público. Non hai que esquecer que nas artes escénicas se produce un diálogo en vivo e en directo nun acto colectivo escollido por ambas as partes e isto, para min, non deixa de ser un pequeno acto revolucionario ou susceptible





Comando Comadres da cía, Matrisohka Teatro. Fotografía: Inés Salvado

de selo. Así, nos casos que comentas como o de *Elisa e Marcela* con A Panadaría e *Comando Comadres* con Matrisohka, partindo ambos dende a creación propia e dirixidos a todos os públicos, tírase de ferramentas diversas que van dende a linguaxe física e musical, o texto, o corpo e a plástica, segundo as características e os intereses do equipo que o conforma e segundo o obxectivo principal na transmisión da mensaxe que, no meu caso, aínda que sempre vai beber dos feminismos vai ter en conta os matices e as peculiaridades de cada creación como no caso de *Elisa e Marcela* centrado na visibilidadelésbica.

A diferenza das artes plásticas, que habitualmente entrañan un proceso creativo máis íntimo, desenvolvido polo propio creador ou creadora, no caso das artes escénicas adoitan ser máis as persoas implicadas na creación. Como valoras o traballo con outros profesionais?

Creo que unha das cousas que máis me interesan das artes escénicas é o seu carácter colaborativo, esa creación en equipo que necesita de creadoras e creadores que poden provir de ámbitos moi diversos como a plástica, a arquitectura, a performance..., e dos que podemos establecer sinerxías, nutrirnos mutuamente, nas que todos os campos importen e, en último caso, fagan que o traballo creativo saia beneficiado e que sempre van achegar novas capas á idea inicial. De todos os xeitos, creo que en case todas as disciplinas artísticas hai un interese máis ben de mercado e de tradición patriarcal que busca remarcar a autoría e a figura dun creador-xenio, único e omnisciente, cun copyright co que poder mercadear máis facilmente. E isto vese, quizais dun xeito máis claro, en artes plásticas, pero non hai que esquecer



Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos.VACAburra. Fotografía: Manuel G. Vicente

os movementos colectivos e as correntes artísticas no mundo das belas artes, nas que as colaboracións e as mesturas estaban –e están– á orde do día, e que axudaron a romper as expresións máis hexemónicas da arte en moi diferentes épocas da historia.

A nivel visual, nas túas obras apréciase unha tendencia cara á ausencia de ornamentación na escena, resolta habitualmente con fondos mínimos e elementos básicos. Pensas que o abuso de elementos decorativos poden distraer o espectador/a da mensaxe que queres transmitir?

Creo importante partir de certos obxectivos e liñas de traballo que priman uns elementos sobre outros pero que, en todo caso, non necesariamente teñen que excluílos. Quizais o entenda máis como unha especie de estrutura modular de chanzos, onde se parte do sinxelo, do esencial, do que considero imprescindible na escena, onde prevalece o traballo das intérpretes, a linguaxe dos corpos, o que se quere contar, o punto de vista crítico, e despois, unha vez establecidos estes, podemos seguir traballando outros chanzos que poden incluso chegar a converterse en parte esen-

cial. Tamén hai que ter en conta que cada proxecto require unhas cousas determinadas e, ademais, non sempre se teñen as posibilidades económicas que permiten desenvolver un traballo plástico complexo ou conformar unha estética moi elaborada a nivel formal. Non é un dos meus primeiros obxectivos e recoñezo que insisto bastante na máxima do 'menos é máis' en case todas as facetas, e desboto o exceso de floreos e de ornamentacións que nos últimos anos domina moita da escena, quizais en detrimento dunha mensaxe máis elaborada e profunda.

Outra cuestión clave son as relacións entre o corpo e o son, os movementos e os ritmos que se xeran entre ambos como nun diálogo conxunto. Como entendes e traballas estas conexións?

Entendo o corpo, as corporalidades, como un eixe esencial do traballo escénico, creo que é un dos aspectos no que máis atención hai que poñer, en como o corpo se relaciona co movemento, coa palabra, co son e acaba por conformar o ritmo dos espectáculos. Eu veño das linguaxes contemporáneas, de relacionarme sempre coa danza, tanto como intérprete dende



moi nova en Matarile Teatro –unha das poucas compañías de teatro contemporáneas que hai en Galicia e das máis antigas–, no traballo no Teatro Galán ou no En Pé de Pedra, onde sempre estabas rodeada de creacións que traballaban con linguaxes mesturadas e case sempre cun marcado eixe na corporalidade. E así fun desenvolvendo tamén o meu propio traballo partindo de aí, case sempre, e reivindicando a validez do corpo, do movemento, tratando de coidar as conexións que xorden dende el.

A túa performance *Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos* é unha adaptación á escena da túa tese de doutoramento *Sexualidades des-xeneradas na práctica escénica contemporánea*. Trátase de metodoloxías formais moi diferentes. Como foi o proceso de trasladar a tese do papel á práctica escénica?

Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos é un traballo que foi xurdindo, pouco a pouco, ante a necesidade de validar a linguaxe escénica, como ámbito no que poden confluír a teoría e a práctica dun proxecto de investigación no marco dun doutoramento. Penso que este tipo de investigacións deben ter un proceso

de transmisión de coñecementos ao público, compar- tir coa máxima xente posible os procesos realizados e que mellor lugar para facelo que a escena, que permite xogar con formatos moi diversos como a conferencia performativa que vertebra esta peza. Trátase, ademais, dun traballo en proceso continuo do que se fixeron varios borradores, iniciados no marco das *Residencias Paraíso do Colectivo RPM*, pasando por un formato máis dixital no marco do *Ciclo V. O. de Escena y Pensamiento Queer* (organizado polo Curro DT e La Fabulosa), ata a súa estrea no Festival Internacional Plataforma, e co que imos estar no marco universitario da UMA de Málaga e no Festival Internacional de Cine e Artes Escénicas Zinegoak.

Actualmente estás a desenvolver un proxecto xunto a Brigitte Vasallo no marco da Residencia Nau Ivanow, no que exploras, desde o teatro documental, a pegada da Guerra Civil e o franquismo empregando como metáfora o mito de Ariadna. Poderías contarnos máis sobre ese proxecto? Por que decidiches tratar ese tema a partir do mito grego?

Este proxecto, *Trilogía de Naxos*, parte dunha idea e dun traballo que Brigitte Vasallo leva desenvolvendo dende hai tempo, no que me convidou a participar. Brigitte levaba feito un traballo de investigación brutal, no que foi un pracer navegar e do que aprendín moitísimo, non só sobre o contexto da temática, senón tamén das persoas ás que Brigitte entrevistou e cuxas testemuñas conforman unha das partes da peza. Un dos eixes do que se partiu foi dun texto escrito por Brigitte que navega arredor da condición *txarnega* entendida como metáfora do esquecemento, como rastro dunha diáspora forzada no contexto da Guerra Civil. Fala de silencios e de persoas que perderon a pertenza, as raíces e a memoria e revisita, dun xeito moi intelixente e pouco habitual, o mito de Ariadna, non para explicalo doutro xeito máis, senón para desmentilo. Podo dicir que se trata dun texto incisivo, cargado de retranca e profundidade co que foi un agasallo traballar e que foi un proxecto deses de inmersión total de todo o equipo, no que están en escena a propia Brigitte acompañada de Concha Milla e tamén Laura Iturralde no espazo, iluminación e audiovisuais. É a primeira parte dunha triloxía que espero que teña continuidade no futuro e da que espero seguir formando parte.



Baamonde. Fotografía: Andrea Quintana

**FÉLIX
FERNÁNDEZ**

Licenciado en Belas Artes pola Universidade de Vigo, Félix Fernández completa a súa formación en danza contemporánea e performance con creadores do talle de Marina Abramóvic, Johannes Deimling, Elena Córdoba ou Esther Ferrer. Falamos dun artista que traballa desde o cruzamento entre disciplinas onde conectan o vídeo, a música, a danza e a performance, onde a experimentación continua e a exploración de novas linguaxes son un dos seus principais sustentos creativos. Interesado na reflexión sobre a realidade na que se inscribe, os seus traballos proxectan problemáticas comúns que se constrúen habitualmente desde a narración autoficcionalada e que penetran no público espectador a través de diferentes capas de lectura.

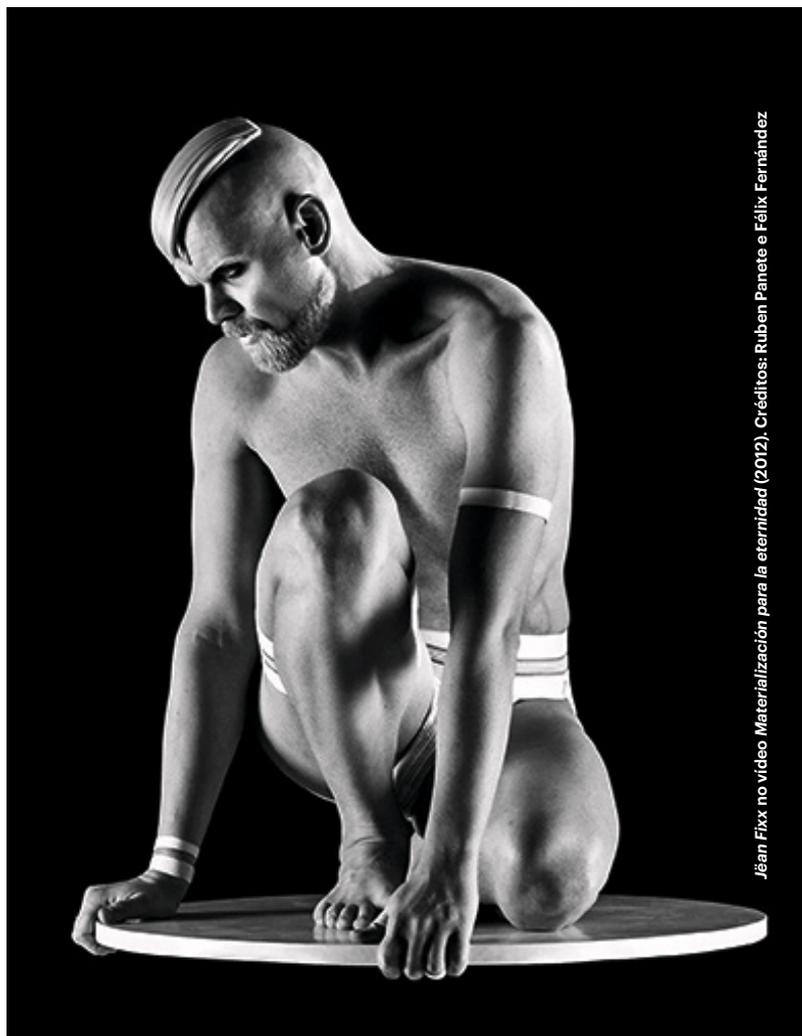
Os seus traballos expuxéronse individualmente en espazos como o Museo de Arte Contemporánea da Fundación Gas Natural Fenosa (MAC) na Coruña, o Centro Torrente Ballester de Ferrol, o DA2-Domus Artium de Salamanca, o Museo Provincial de Lugo, a Galería El Museo de Bogotá (Colombia) ou o Centro Cultural de España de Montevideo (Uruguai). Gozou das bolsas de residencia Azala en Vitoria e no espazo DT de Madrid, e tamén foi galardoado co premio Encontro de Artistas Novos de Cidade da Cultura (Santiago de Compostela, 2014) e beneficiario da bolsa Gas Natural Fenosa, coa que realizou estancias en Berlín e Nova York. Como *performer*, participou en eventos como o Festival TNT en Terrassa, o Festival Corpo a Terra de Ourense, o Festival Escenas do Cambio na Cidade da Cultura, o Festival de Primavera en Danza do Teatro Rosalía de Castro (A Coruña), Performing ARCO en IFEMA (Madrid) e actuou en diferentes espazos como Matadero Madrid, o Center of Contemporary Art of Tel Aviv (Israel) ou o Instituto Cervantes de Toquio, entre outros.

Comecemos falando da implicación social das túas propostas, que exploran preocupacións compartidas partindo a miúdo de experiencias cotiás. Traballas co contexto que te rodea para despois extrapolalo ao resto. Si- mula unha sorte de ponte entre ti e as demais persoas, pero tamén entre o teu eu individual e o teu eu artista.

Eu realmente estou inscrito nun tempo e unha realidade moi concretas, son un artista do meu tempo e gústame ser así. Interésame facer reflexións sobre o que me rodea e creo que, dalgunha maneira, a todas as persoas pásanos esencialmente o mesmo, aínda que con moitísimos matices. É dicir, cada persoa aborda unha problemática desde unha óptica, que é a subxectividade, e esta para min é moi interesante, como tamén ver como nos enfrontamos á vida cunhas circunstancias concretas: o que nos implica o tecnolóxico, o social, o turbocapitalismo no que estamos inmersos... Todas estas cuestións son preocupacións latentes tanto no meu traballo como no meu día a día. Para min arte e vida están completamente ligadas e non podo deixar de abordalas.

O teu corpo funciona como eixe principal. A túa imaxe, o teu retrato, aparece moitas veces intervido adquirindo diferentes roles que convidan a revisar conceptos de identidade e xénero e a repensar os estereotipos establecidos arredor do individuo. Como te sitúas e de que maneira canalizas estes discursos a través da práctica artística?

Eu empecei traballando coa identidade e creo que todos os artistas reflexionan sobre isto, pero algúns dunha maneira máis formal e outros de forma máis autobiográfica. Eu traballo desde o autobiográfico, pero gústame moito a ficción e a autoficción: a construción de certos personaxes que me axudan a expresar cousas simbolicamente. Son personaxes que, polo xeral, sempre teñen como un *algo* que en esencia expresa algunha preocupación. Isto fai que sintetices esa forma de enfrontar a vida. En relación co xénero, como artista homosexual creo que se non fas caso ao que realmente es en esencia, estás a desaproveitar unha oportunidade, estás a interpretar unha especie de papel imposto por outros para que estean contentos os demais. Eu sitúome un pouco neste sentido. O xénero binario home-muller non pode funcionar no momento actual porque existen outras identidades ás que hai que mirar. Xa os gregos, incluso os indios norteamericanos en certas tribos, tiñan varias diferenciacións identitarias sexuais, falaban dunha gradación. Porque no fondo ese binomio hipermasculino e hiperfeminino acábanos encadrando en algo que moitas veces xera frustración. Femias alfa ou machos alfa non hai tantos, é unha construción estereotipada que responde a uns códigos moi marcados polo social. En moitos dos meus traballos fago referencia a iso. Cando a norma marca parece que estás obrigado a seguir esa norma e iso provoca que non esteas a escoitar as cousas que pasan interiormente. Eu non digo que non teñamos que estar inscritos no social, pero o social tense que adaptar a quen o habitamos e non ao revés.



Jéan Fixx no vídeo *Materalización para la eternidad* (2012), Créditos: Ruben Panete e Félix Fernández

Proxectos como *Room4* (2015) e *Composición en forma de escape para 4 dispositivos móbiles y un monte* (2014) aluden ao illamento do individuo nunha sociedade onde o mal uso das redes sociais nos conduce á dependencia tecnolóxica e á incomunicación. Aquí expós un futuro antiutópico, por outra banda moi propio de *Black Mirror*. En que momento nos situamos en canto ao uso das tecnoloxías?

Neste momento teño un dilema respecto diso. Ultimamente centreime moito en traballar coa distopía, creo que esta funciona a modo de aviso do terrible que pode chegar a ser unha deriva. Con todo, son dos que pensa que construímos a realidade na que vivimos e se estamos todo o tempo creando ese imaxinario distópico corremos o perigo de invocalo. Entón, non sei ata que punto estou a ser partícipe desa distopía, polo que decidín hai un par de anos empezar a positivar o discurso, a proxectar máis en cuestións arredor da utopía. En relación co illamento do individuo, penso que é algo moi sintomático que vai tocar fondo nalgún momento. Ogallá veña un cambio de tendencia deste individualismo extremo no que estamos, a pesar de estar todos hiperconectados en rede. As redes ben utilizadas poden ser fantásticas, o problema é cando proxectamos cara aí toda a nosa vida. Nese sentido valoro moito o contacto persoal. É complicado chegar a facer un bo uso e non un abuso. Penso que, ao final, todo consiste na aplicación que as persoas poidamos facer das ferramentas que temos. Ás veces somos nós mesmos os que acabamos chegando a ese futuro distópico pola nosa incapacidade de manexar o que temos ao noso alcance, que pode ser unha arma moi potente.

Encántame porque o creador de *Black Mirror* falaba de que é coma se fôsemos nenos pequenos aos que deixaron sós a fin de semana na casa. Creo que estamos nun punto de experimentación e ás veces de descoñecemento dos perigos do mal uso das tecnoloxías, talvez como noutros momentos de revolución e descubrimento histórico como puido ser o lume. Por exemplo, en *Room4* falo moito diso: son tres persoaxes que están encapsulados no seu mundo individual e un deles ten un punto máis relacional-presencial, que é a través do cal sitúo a esperanza. En *Composición en forma de escape* o que propoño é unha fuxida, un individuo que tenta escapar e que é falsamente rescatado.

Ben, isto son como maneiras simples de ler os meus traballos. En case todas as miñas obras hai unha forma de lectura moi básica e despois outros subtextos. Encántame que haxa todas esas posibilidades de lectura, desde algo fácil que permita conectar de forma moi directa ata reflexións máis profundas, capas de contido situadas nos traballos como se dunha cebola se tratase, que se queres indagar máis podes chegar a cuestións máis sutís ou esenciais; cuestións que eu sei que están aí e que conforman todo o imaxinario. E todo isto ten que ver co meu interese pola mestura da alta e a baixa cultura, nun todo, que conforma algo moi democrático, porque penso que a arte non debe estar exclusivamente dirixida a un estrato social ou económico.



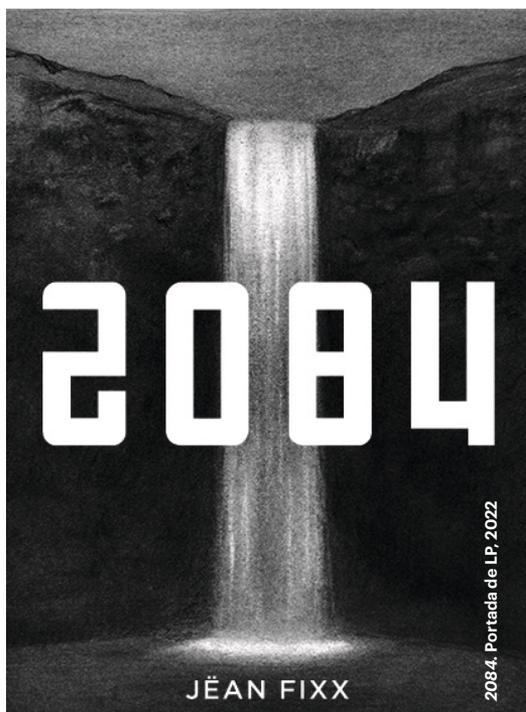
Constantes del porvenir, 2021 - 2022. Créditos: Leo López

Dalgún modo esas capas das que falas, esa primeira lectura que é máis accesible a calquera persoa, pode chegar a enganchar e a provocar unha segunda lectura. Se como espectadores/as nos atopamos con algo que somos incapaces de descodificar, pode pasar que perdamos o interese, mentres que se se nos ofrece unha parte que xere esa empatía co público espectador pode orixinar un camiño máis longo.

Totalmente. A min encántame redescubrir novas formas dentro da narración e da estética, tamén me interesa a investigación sobre a propia linguaxe da arte pero son máis un autor de contidos. A nivel de forma son máis clásico, adoito recorrer á narración como elemento principal. A narración é unha ferramenta comunicativa fundamental que a arte contemporánea non debería refugar.

Outro dos aspectos determinantes na túa obra son a importancia da coreografía e o coñecemento da linguaxe corporal. Tras estudar na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, fórmaste en *performance* e danza contemporánea con diferentes artistas. Como se comunican ambas as linguaxes e que achega cada unha?

Para min o corpo está moi presente no meu traballo, é a interface que temos para desenvolvernos nesta realidade; é o que nos dá o sustento para poder habitar neste espazo-tempo, e a coreografía é unha sucesión de diferentes eventos no tempo e no espazo. O feito coreográfico xa estaba inscrito dentro dos meus vídeos desde o principio e é algo que cada vez está máis presente no que fago, porque ten algo máxico. Interésame



como se van presentando as cousas na secuencia temporal, entender como o corpo é capaz de comunicar por si só mediante os xestos, as posicións, o movemento, a enerxía... Da miña formación con todas as profesionais que tiveron extraín algo de cada unha, gústame incorporar cousas doutras artistas e non teño ningún complexo en dicir que teño moitísimos referentes.

De feito, colaboraches con creadores de diferentes ámbitos, non só da danza, senón tamén do cinema ou da música. Moitas veces enténdese o traballo do/a artista plástico como o dun ente illado no seu estudo producindo para si mesmo, algo que non podemos aplicar no teu caso.

Non. É verdade que cada vez son máis híbrido, non me gusta encadrarme. Gústame explorar novas linguaxes e posibilidades e cando dedico tempo a un tema ou forma artística concreta logo procuro facer algo diferente. Non me parece negativo que funcione unha serie ou un estilo concreto dentro dunha demanda social, pode ser unha boa concesión comercial e non hai que perder de vista que os artistas tamén temos que alimentarnos e pagar facturas. Con todo, se só te limitas a facer o que pide o mercado, podes chegar a aniquilarte como artista. Habería que buscar un punto intermedio.

Deberían as artes plásticas tender máis a relacionarse e a abrirse a outras disciplinas?

Eu veño das artes plásticas, pero o meu desexo intrínseco desde pequeno era facer de todo. Encantábame facer programas de radio, inventarme cancións, facer obras de teatro... Penso que a arte contemporánea está moi ensimesmada, que hai algo de mirarse moito

o embigo. Eu creo no termo creación contemporánea. Hai pouco lía unha entrevista a Peter Greenaway na que lle preguntaban como se definiría e dixo algo así como que aínda se estaba buscando. É unha persoa que non se quere encadrar ou limitar a un formato porque ten diferentes formas de expresarse. Tan lexítimo é que pase iso como que pase o contrario. Creo na hibridación, por exemplo o concepto de artes vivas, cobre un espectro moi amplo que cada vez vai ter máis peso. E cando falo de hibridación falo de interconexión. A creación contemporánea fala diso. Agora mesmo, por exemplo, estou fundamentalmente a crear música e a deseñar unha aposta para presentar esta música en directo. Os sons lévannos a paisaxes; paisaxes sonoras... Que diferenza hai entre iso e un cadro de Pollock, por pór un exemplo? Creo que todo está tan unido que se volve absurdo diferenciar. Que existan categorías non é malo pero que sexan permeables.

Falando de música, tes un alter ego, Jëan Fixx, co que actúas en diferentes salas e eventos e que ten tamén que ver co que acabas de falar da permeabilidade. Que puntos comparte e en cales se distancia da túa faceta como artista?

Jëan Fixx foi un personaxe estetizado como unha superestrela do pop que creei para un vídeo meu chamado *Materialización para la eternidad* (2013), e xerei unha publicidade falsa sobre este artista conseguindo que se publicasen algunhas recensións en diferentes medios sobre el. Propúxenlle ao meu amigo Rubeck sacar un lanzamento dese artista, démoslle unha identidade e naceu cun tema que Rubeck me prestou. Ao principio non pensaba que ese personaxe volvería ter vida, entendíao como un proxecto illado. Despois fixen

unha *performance* na feira JustMad na que Jëan Fixx chegaba rodeado de gardacostas, e líase unha especie de nota póstuma sobre a súa morte. Un ano despois fixen unha *performance* que se chamaba *Sesión de muerte y destrucción* (2014) con oito cancións que falaban sobre o tema da morte. Utilicei a Jëan Fixx para picar as cancións e fixen unha acción na que bailaba interactuando coa música. Comprei unha controladora para facer a *performance* e deime conta de que realmente me gustaba moito aquilo e así empezou todo. Non foi algo premeditado, senón que se foi dando co tempo. Seguín facendo sesións coma DJ e xa dende 2018 me puxen a producir os meus propios temas e publiquei dous álbums curtos, *Uncanny Valley* (2018) e *Globalizer* (2020), e este ano o meu primeiro LP: 2084. Gústame moito traballar con música e son porque entro no campo da abstracción formal e isto libérame bastante da presión do conceptual.

Desde a unión de música e danza tamén xorde *Technocracia*. Que nos podes contar desta proposta?

Technocracia que é unha proposta escénico-participativa da Compañía Funboa Escénica que creamos Cris Balboa, Manuel Parra e mais eu, para abordar a festa como lugar de comunión, como lugar de reprogramación mental e de ruptura co cotián, onde o *techno*, o movemento e a masa se xuntan para xerar unha práctica colectiva onde bailar xuntas co público. Esta proposta en clave de *site-especific* naceu da necesidade de suar xuntas despois do confinamento, e xa percorremos de norte a sur a península con esta aposta tan arriscada onde a enerxía do público é tan necesaria para que se leve a cabo como a que nós poñemos en cada experiencia.

Desviando o tema cara ao plano máis formal dos teus traballos, nas túas primeiras pezas aprécia-se unha tendencia máis barroca en canto á escenografía que despois se vai depurando. Houbo unha evolución en canto á linguaxe, a narración e a sofisticación das túas obras.

Curiosamente, sempre me considerei unha persoa bastante *minimal* e creo que tendo cara a iso pero é verdade que ás veces paso ao outro lado. Interésame o minimalismo esteticamente e o «menos é máis». Pero vivimos nun momento moi barroco a nivel histórico, cheo dunha variedade tan grande de inputs e estímulos que fai que finalmente traballemos sobre iso. Pero non me gusta o que representa o barroco a nivel sintomático. E, si, recoñezo que os meus traballos son cada vez máis sofisticados. Creo que os artistas adoitamos ser máis frescos a nivel de linguaxe ao principio e cando empezamos a madurar a nosa linguaxe vólvese máis refinada. Agora todo o que fago pénsao moito máis, co cal os procesos de produción son moi diferentes e máis elaborados que os traballos do principio. En todo caso, sempre estou reformulando o que estou a facer e non descarto cambiar de rumbo nun momento dado.

Outro punto do que nos gustaría falar é o do teu perfil como xestor ou mediador cultural. Formas parte do Colectivo RPM (A Coruña) desde o que buscas construír ferramentas comúns de práctica e reflexión colectiva sobre o territorio no que vivimos. A través de RPM realizastes proxectos entre os que destacan as Residencias Paraíso, para potenciar as artes do movemento en Galicia. Como nacen e que necesidades cobren estas residencias?

Para min formar parte do Colectivo RPM é unha bendición, traballo con xente á que admiro e coa que é moi estimulante traballar. E en relación coas Residencias Pa-





raíso creo que estamos a facer un traballo contextual tremendamente necesario; facemos o deseño do proxecto pero tamén actuamos como mediadores, colocándonos entre a institución e os artistas para que os proxectos culturais en relación coas artes do movemento en Galicia poidan ser posibles, dotando de recursos para a creación contemporánea e a investigación, facendo unha aposta polo que é o traballo artístico desde o proceso. Estamos a tecer unha rede de espazos cómplices, teatros, auditorios e centros culturais, nos que antes non se adoitaban facer residencias artísticas. Colectivo RPM naceu dunha gran vontade de traballo para a comunidade. Estamos a facelo porque realmente cremos que é algo necesario e que repercute positivamente na situación cultural galega e na nosa conexión co resto do territorio español.

Outro aspecto que traballades é a relación coa comunidade local. No proxecto *Campo magnético* (2015) foi interesante como a experiencia de visualización xerou un ambiente que chegou a contaxiar ao público.

De feito, Colectivo RPM naceu con *Campo magnético*. Xa traballaban xuntos Caterina Varela, Alexis Fernández (Maca), Rut Balbís e Andrea Quintana, e decidiron encargarme dirixir unha acción para traballar cunha serie de bailaríns da cidade. Eu fixen unha reflexión sobre o colectivo, o comunitario, e pensamos en convocar persoas de diferentes ámbitos da danza para crear unha acción conxunta. Primeiro publicitamos o evento por toda a cidade e fóronse xerando moitas ganas de ver iso que ía pasar. Fixémolo no barrio da Sardiñeira, un sitio onde non é habitual que sucedan esas cousas. Queríamos que fose algo deslocalizado, que non fose no centro da cidade, e conseguimos que acudise moita xente do barrio. Foi algo moi bonito e creo que temos que volver crear outra experiencia colectiva do mesmo tipo. Houbo unha implicación emocional por parte

do público que creou moita enerxía e logramos que a xente entrase dentro diso.

Imaxino que tamén vos favoreceu o feito de que fose un proxecto horizontal, ao ar libre, sen bancadas... Dalgunha maneira a xente séntese máis interpelada.

Si, son necesidades das novas formas de representación. Nos teatros fálase moito de que ten que haber certas modificacións espaciais, que as bancadas se poidan cambiar de lugar, etc. A creación contemporánea esixe moitas veces outra maneira de mirar.

Para rematar, gustaríanos que nos falases dos teus últimos proxectos, que sabemos que son moitos!

Veño de publicar no selo discográfico «Ruido de Fondo» como Jéan Fixx o meu álbum *2084*, que é unha epifanía de corte electrónico composta por dez temas que busca a nosa capacidade de imaxinar outros futuros posibles, propoñendo un son baseado na mestura do dixital e o orgánico e que presenta un mundo cambiante en constante evolución. Agora mesmo estou a deseñar un directo para amosar todo este traballo onde o visual tamén terá unha parte fundamental, ademais de ter editado tres videoclips para as cancións «Planeador», «Run to the rescue» e «Shocking dancers».

Tamén estreei este ano no Teatro Rosalía de Castro da Coruña *Constantes do porvir*, que é un espectáculo interdisciplinario que mestura danza, performance, espazo audiovisual e música electrónica, e que busca atravesar os desexos e intuicións da nosa sociedade en relación co tempo futuro, ese espazo-tempo anticipado onde non só nos proxectamos, senón tamén onde evadimos a nosa responsabilidade do tempo presente.

Roy the Kicker & Free Winona personaxes presentes en *50 minutos de Simulación programada* (2018) e no vídeo *Shocking dancers* (2022) de Jéan Fixx



**ANA
GESTO**

O traballo de Ana Gesto (Santiago, 1978) implica unha profunda revisión do corpo desde as súas raíces, conectando a idea de identidade e a recepción social das súas performances a través de propostas multidisciplinares onde o son e o escultórico sitúanse como eixos fundamentais.

Con estudos de Belas Artes (2003-2008) na facultade de Pontevedra (UVigo), completou a súa formación cunha bolsa SICUE na San Carles de Valencia (UPV). Foi bolseira pola SUG para estudos de terceiro ciclo (nova adxudicación e prórroga) 2009-2010 e formou parte do grupo de investigación “Resistencia e Materialización” da Universidade de Vigo entre 2008 e 2011. Impartiu talleres de arte de acción e artes visuais en varias galerías, museos e escolas. Performou en diferentes eventos e ten participado en exposicións individuais e colectivas a nivel nacional e internacional como *Hydra. Küntlerforum Boon* (Alemania 2013), *Corporeidades Feministas en España* (Costa Rica 2014), *Arqueologías de lo íntimo* (León 2014), *Mujeres: territorios artísticos de resistencia* (La Nau, Valencia 2014), *La Muga Caula* (Cataluña, 2015), *Alén dos xéneros* (Museo MARCO de Vigo e Auditorio de Galicia de Santiago, 2017), *Mulleres en acción: Violencia Zero* (Acción colectiva con Ana Matey, Isabel León Guzmán, María Marticorena no museo MARCO de Vigo, 2019), *PAO Festival 2019* (ROM Kunst+Arkitektur, Oslo-Noruega 2019), *Camións Incertos* (Fundación Camilo José Cela, Padrón, 2020), *Conversas arredor da performance* (Universidade de Vigo, 2021), *Memoria e terra, Recolectoras*, (Lugo 2021), *Mujeres Dadá de Ediciones Canibaaal* (Valencia), entre outras.

Estudas na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, realizando un ano de formación na UPV Universitat Politècnica de València a través dunha bolsa SICUE. Como valoras ambas as experiencias formativas e que achegou cada unha á túa posterior traxectoria profesional?

Na miña opinión, é fundamental para todos os artistas ou estudantes moverse e coñecer outras dinámicas de formación. A min, concretamente, Valencia veume moi ben porque seguían unha metodoloxía moi distinta á de Pontevedra. En primeiro lugar, ao irme descubrín o valor desta universidade, moitas veces tendemos a non valorar o noso e Belas Artes en Pontevedra ten un nivel moi alto. Recordo que isto o comentaba unha profesora de Valencia, que os que estudamos en Pontevedra estabamos afeitados a traballar duro, con entregas moi continuas e un gran volume de traballo. Cando cheguei a Valencia chamoume a atención que a primeira entrega era para tres meses despois e pensei, como xestiono isto? Con todo, esa dinámica servíume para coller disciplina e desenvolver o meu proxecto persoal dunha maneira moito máis potente.

O feito de ter máis tempo permite desenvolver doutro xeito o traballo.

Absolutamente. Para min, Valencia resultou fundamental para desenvolver o meu proxecto, destacando tamén o cursar materias como performance ou arte sonora, que completaban aínda máis o que quería facer.

Poderíamos dicir que os teus inicios no campo da performance teñen a súa orixe en Valencia?

Non, teñen a súa orixe en Pontevedra pero dunha forma máis inconsciente. Comecei facendo esculturas, accións... e usando o corpo como linguaxe. A medida que isto ía evolucionando, dábase conta de que se estaba convertendo en algo bastante repetitivo e fun abandonado a miña idea inicial de pintura para centrarme na escultura desde a noción de corpo. Despois, en Valencia, cursei unha materia de performance con Bartolomé Ferrando, a quen considero un referente clave. Tiven a sorte de coñecer o seu traballo un ano antes, nas *Xornadas de Arte de Acción Chámalle X* organizadas por Carlos Tejo na facultade de Pontevedra, e me quedei fascinada. En Pontevedra dei os meus primeiros pasos cara ao traballo performativo, en Valencia exploreino, traballeino, entendiño, estudeino, estiven con xente que o practicaba e tiven claro que a performance era o medio no que me sentía máis cómoda para comunicar.

Comentas o teu interese polo corpo, que exploraches a partir de linguaxes moi diversas desde unha primeira etapa formativa. Actualmente, na túa práctica artística, continúas empregando un campo de interacción de recursos plásticos nos que o teu propio corpo sitúase como eixo transversal. Como se inicia este interese por introducirse como suxeito activo dos teus traballos?

O corpo converteuse en materia cando entendín a forma na que este se traballaba a través da performance. O certo é que teño moito medo escénico, pero en canto comezo a realizar unha acción



Sombra e sordina, 2018. Fotografia: Patricia Cupeiro López e Susi Gestó

todo cambia. Prodúcese unha liberación porque entendo o corpo como un material máis, en diálogo co resto. Hai unha frase de Roland Barthes, que nos dicía Bartolomé Ferrando e describe perfectamente o que estou a querer contar: “O meu corpo non ten as mesmas ideas ca min”. O corpo incorpórase á escultura, convértese en materia, non actúa nin interpreta unha personaxe, senón que funciona como material.

Coma se, dalgunha maneira, tiveses que deixar de ser consciente de ti mesma para poder desenvolver a acción.

Si. Ten que ser así, porque se es consciente de ti non es consciente dos demais elementos. Por exemplo, cando colles un papel e o moves existe un tempo que lle corresponde ao papel, o teu tempo e o do papel teñen que funcionar xuntos, non o podes forzar. Hai un exercicio que lles poño aos meus alumnos que explica moi ben esta conexión: dígolles que collan unha pluma, moi lixeira, e a manteñan no aire soprando. Ao principio todo son movementos bruscos pero, aos poucos, o corpo e a pluma van entrando en harmonía. Isto é o que ocorre co corpo e a performance; conseguir que todo funcione da mesma forma para que o protagonismo o leven os elementos cos que estás a traballar: materiais, espazo, corpo, público...

Outra cuestión importante que está presente no teu traballo é a relación entre disciplinas artísticas. Desde o deseño da túa propia indumentaria, con traxes que se comportan a modo de esculturas vivas, até o display instalativo e a documentación (son, vídeo, fotografía...) das accións. De que forma dialogan todas estas linguaxes?

O que está claro é que son unha performer que bebe das artes plásticas e que a escultura e a instalación son elementos moi presentes no meu traballo. O meu proceso sempre parte do material. Un material que a maior parte das veces convértese en traxe, nunha especie de armadura... pero a base é traballalo de forma escultórica e sonora. Así, o son é outro elemento que teño presente tamén desde o inicio; o son dos obxectos. Use o material que use, interésame explorar a sonoridade da escultura. Coñecer como se comportan a nivel sonoro uns obxectos con outros é algo que teño moi interiorizado desde pequena e que ten que ver co traballo do meu pai no seu taller de ourivaría. En Valencia cursei unha materia de arte sonora con Miguel de Alarcón na que empecei a desenvolver a idea do son-obxecto, a experimentación en tempo real na performance e a súa relación cos instrumentos musicais.

Constrúes paisaxes sonoras que teñen que ver coa propia identidade dos obxectos. Son obxectos cotiáns, próximos. Como xorde o teu interese por este tipo de elementos e que significado buscas que transmitan?

Creo que a través do cotián chegas a moitísimos lugares, aínda que traballes desde a inventiva do teu lugar. Cando investigo a idea de identidade cultural, si que é certo que traballo con iso porque está tamén dentro do meu contexto de vida. É dicir, non diferencio moito a miña propia vida con respecto ao meu traballo e, polo tanto, emprego os elementos que se me presentan e que pertencen ao meu imaxinario.

Coma se, dalgunha maneira, tiveses que deixar de ser consciente de ti mesma para poder desenvolver a acción.

Si. Ten que ser así, porque se es consciente de ti non es consciente dos demais elementos. Por exemplo, can-



Concerto para Ferreiras e Do de peito III. D.C al fine USD Cenica, 2021. Fotografias: Manu Mahia e Susi Gesto



La cuerva (serie antifonías), 2015. Fotografías: Susi Gesto e María Xosé Domínguez

do colles un papel e o moves existe un tempo que lle corresponde ao papel, o teu tempo e o do papel teñen que funcionar xuntos, non o podes forzar. Hai un exercicio que lles poño aos meus alumnos que explica moi ben esta conexión: dígolles que collan unha pluma, moi lixeira, e a manteñan no aire soprando. Ao principio todo son movementos bruscos pero, aos poucos, o corpo e a pluma van entrando en harmonía. Isto é o que ocorre co corpo e a performance; conseguir que todo funcione da mesma forma para que o protagonismo o leven os elementos cos que estás a traballar: materiais, espazo, corpo, público...

Outra cuestión importante que está presente no teu traballo é a relación entre disciplinas artísticas. Desde o deseño da túa propia indumentaria, con traxes que se comportan a modo de esculturas vivas, até o display instalativo e a documentación (son, vídeo, fotografía...) das accións. De que forma dialogan todas estas linguaxes?

O que está claro é que son unha performer que bebe das artes plásticas e que a escultura e a instalación son elementos moi presentes no meu traballo. O meu proceso sempre parte do material. Un material que a maior parte das veces convértese en traxe, nunha especie de armadura... pero a base é traballalo de forma escultórica e sonora. Así, o son é outro elemento que teño presente tamén desde o inicio; o son dos obxectos. Use o material que use, interésame explorar a sonoridade da escultura. Coñecer como se comportan a nivel sonoro uns obxectos con outros é algo que teño moi interiorizado desde pequena e que ten que ver co traballo do meu pai no seu taller de ourivaría. En Valencia cursei unha materia de arte sonora con Miguel de Alarcón na que empecei a desenvolver a idea do son-obxecto, a experimentación en tempo real na performance e a súa

relación cos instrumentos musicais.

Constrúes paisaxes sonoras que teñen que ver coa propia identidade dos obxectos. Son obxectos cotiáns, próximos. Como xorde o teu interese por este tipo de elementos e que significado buscas que transmitan?

Creo que a través do cotián chegas a moitísimos lugares, aínda que traballes desde a inventiva do teu lugar. Cando investigo a idea de identidade cultural, si que é certo que traballo con iso porque está tamén dentro do meu contexto de vida. É dicir, non diferencio moito a miña propia vida con respecto ao meu traballo e, polo tanto, emprego os elementos que se me presentan e que pertencen ao meu imaxinario

Son obxectos ademais moi connotados, a miúdo relacionados co fogar, que poden dar pé a diversas lecturas sociais.

Son moi consciente das connotacións dos obxectos cos que traballo, xa que previamente investigo a súa simboloxía e o que significa para a xente. Con todo, despois están as lecturas do público, que poden distanciarse do que eu pensei previamente. Por exemplo, para a peza na que aparezo cargando unha especie de saia con potas fixen moitas versións. Esta peza non naceu orixinalmente para converterse nunha alegación feminista senón que buscaba traballar a idea de memoria, cada unha das potas ten unha historia porque pertence a diferentes persoas. Nese momento interesábame explorar o concepto dos pesos e as cargas desde outro punto de vista; o da memoria. Pero non somos donas da lectura que a nosa obra xenera e este proxecto espertou unha lectura feminista. Ao final, falamos dunha muller que arrastra co seu corpo o peso de varias potas e iso condiciona un tipo de recepción. Tería a mesma lectura se fose corpo dun home o que realizara a performance? Con todo, interesoume ese

novo enfoque e o que fixen foi evolucionar a obra desde o punto de vista feminista, converténdoa nunha peza activista.

É curioso isto que comentas, xa que é algo que sucede a miúdo. Os creadores e creadoras levades a cabo unha investigación previa, xogades coas vosas propias experiencias e intereses e, unha vez o traballo é mostrado ante o público, amplíase o seu nivel de lectura en función do contexto e de quen sexa a persoa receptora. É importante que se xeren esas discordancias porque quere dicir que a obra está viva.

Si, polo menos no meu caso este é o obxectivo de facer unha performance; quero que a lectura sexa totalmente libre. Unha performance non é narrativa, senón que na súa lectura é unha peza máis abstracta que cada persoa pode interpretar á súa maneira. E aí é cando realmente funciona. Para min é fundamental que o público termine de construír a performance e traballo con esa evolución, desenvolvendo a peza desde diferentes versións.

Volvendo aos obxectos e continuando coas súas asociacións, moitos dos elementos que empregas nas performances teñen unha estreita relación coa tradición e a cultura galegas.

Si, na miña casa estivo moi presente esa idea. A tradición, as festas populares, os sons e instrumentos musicais de Galicia. Durante a miña etapa de facultade en Valencia, presentei unha peza de arte sonora feita con cunchas de vieira e sorprendeume a gran acollida que tivo. Iso levoume a reformularme a consideración que recibía o traballar en arte contemporánea coa identidade cultural galega na propia Galicia con respecto a outros territorios e servíume para reafirmar a miña forma de traballar. Quero reflectir a miña paixón e, á vez, a unha parte retranqueira que inevitablemente e por fortuna vai asociada á nosa cultura.

Como entendes a función social da arte ou desde que perspectiva é aplicada no teu traballo?

O social é unha das cousas que marca o meu traballo, xunto coa identidade, a retranca e o cotián. Paréceme moi importante a función social da arte e eu intégroa en toda a miña obra, sexa desde o feminismo, o político, a identidade...

As túas performances repítese en diferentes contextos e lugares, mesmo se combinan establecendo variacións para dar lugar a novas obras. É o caso do teu traballo con *Do de peito* (2018) que ultimamente derivou en *Fereñas e Do de peito* (2019-2021) e en *Accións e variacións para Do de peito*, realizada na feira *Culturgal* (2021), no marco do programa *#ViolenciaZero* da Deputación de Pontevedra. Como se orixina?

Do de peito foi a primeira peza que xurdiu coa colaboración de Patricia Cupeiro. Ela é unha boa amiga, é música e historiadora da arte e coñece moi ben todos os procesos das miñas performances, con ela desenvolvo os conceptos que teñen que ver co son musical. *Do de peito* xurdiu por mor dunha época da miña vida na que necesitaba pegar un berro, estaba a pasar pola postmaternidade e o machismo extremo ao que te enfrontas unha vez quedas embarazada. Ao principio renegaba de falar de maternidade, pero sempre estaba presente, mesmo en pezas anteriores, e nesta obra estaba de maneira máis contundente. Tiña que dar o “do de peito” constantemente. Esa é unha expresión que vén do canto lírico e asóciase popularmente co feito de superar situacións que requiren dun esforzo especial. Curiosamente, está relacionada coa voz masculina, concretamente coa tesitura dos tenores. Para resumir



Subiendo 4323, 2011. Fotografía: Xulio Gil.

o tema en poucas palabras, antigamente os cantantes enfrontábanse coa dificultade de chegar a esta nota sen usar a técnica do falsete. Con todo, tal como Patricia explicábame, as voces femininas teñen tesituras diferentes e enfróntanse a outro tipo de dificultades, non a esa en concreto. Entón intereseime por profundar nesa idea, investindo os papeis e integrando a experiencia da maternidade na obra. Desde o meu punto de vista, é a muller a que dá o “do de peito”. En lugar de falar da maternidade desde o ventre, quixen facelo desde o peito, aínda que non deixaba de ser unha especie de

auto-negación da maternidade. Experimentei con varias pezas ata que comprendín que tiña que dar máis de si e finalmente afrontei de forma directa o tema. Foi entón cando incorporei a saia coas ferreñas e as bólas de xoguete, a peza foi crescendo e evolucionando.

Como determinas o percorrido de cada unha das túas accións e cando decides dar por terminado un proxecto?

Vou pechando os proxectos no momento que

Intervalos variables. Line Up Accion, Coimbra-Portugal, 2011. Foto Joan Casellas



vexo que ese material xa non dá máis de si, que non conta máis cousas novas, é dicir, o traballo mentres considero que achega algo. A cantidade de pezas que me pode dar un material non o sei, depende de que material use. Outra cousa que fago a miúdo é fusionar unha peza anterior coa seguinte, facendo interactuar os materiais. Nese proceso vou eliminando unha e vaise quedando a outra, é algo moi orgánico.

A exposición do teu traballo xérase en diferentes espazos, desde museos e galerías até a rúa. Cada contexto ten unhas esixencias e un público moi diferente. Como resulta o proceso de adaptación da obra a cada un dos escenarios?

O tema do espazo é algo que no meu traballo ten moita importancia. Non me ineteresan demasiado os espazos neutros, o cubo branco, senón que prefiro espazos que tentan integrar algún tipo de contexto ou significado; que dialoguen coa propia peza. Por iso, cando vou facer unha performance adoito estudar o espazo previamente, traballando en base a el. Por exemplo, se ese espazo ten escaleiras, trabállase desde a idea de escaleira, se ten unha rampla trátase dende esa superficie... Tamén inflúen o público e o contexto social. O público dun museo ou galería é un público máis especializado, que sabe que vai ver unha performance e que van suceder cousas. A min encántame cando o público non sabe o que vai suceder, cando non espera nada, para iso a rúa é fantástica. Cando estás na rúa, a xente que asiste á performance ten unha idea concreta do espazo, é un lugar onde viviu cousas e, de súpeto, a túa acción pode ter o poder de modificar, aínda que

sexa mínimamente, a impresión que cada persoa ten dese lugar.

Estas accións implican conectar cun público que non ten que ser especializado. Consideras que a performance pode ser un medio máis próximo, sobre todo cando se realiza na rúa?

A performance como disciplina ten moi pouca historia se a comparamos coa pintura ou a escultura pero socialmente é unha ferramenta moi potente. A súa función non é narrativa, senón que o seu sentido é que te emocione, que provoque algo, que te remova, e neste sentido é moi efectiva. A xente achégase moito cando ve un corpo, cando ve á artista, e provócalle outro tipo de empatía. A mensaxe do corpo é máis inmediata, mesmo se usa nas manifestacións como medio de expresión e ten unha función moi poderosa como ferramenta de cambio.

**AMAYA
GONZÁLEZ
REYES**

Amaya González Reyes defínese como unha persoa guiada pola curiosidade, polo pracer de ver e de facer. Di que é artista plástica porque non sabe facer outra cousa e porque iso permítelle explorar, descubrir e facer algo diferente en cada ocasión.

É doutora en Estudos Literarios pola Universidade de Vigo (2020) e licenciada en Belas Artes nas especialidades de Escultura e de Pintura (Universidade de Vigo, 2005). Realizou estancias de traballo e de formación en Arteleku (San Sebastián), Museo Serralves (Porto) e Laboral Escena (Xixón) dentro do programa Mugatxoan; asistiu a diversos talleres con artistas como Gabriel Orozco (Fundación Botín, Santander), Isidoro Valcárcel Medina (Facultade de Belas Artes, Pontevedra) ou David Lamelas (MARCO, Vigo), entre outros; e recibiu a bolsa de creación artística da Fundación Laxeiro de Vigo, a bolsa de produción do programa Mugatxoan e a Axuda á produción artística do Centro Cultural Montehermoso Kulturenea de Vitoria. Actualmente, a súa obra, que se podería definir como interdisciplinaria, está presente en exposicións de arte contemporánea en centros de recoñecido prestixio (CGAC, MARCO, MAC, Círculo de Belas Artes, etc.), así como en numerosas coleccións privadas e públicas como as do CGAC (Santiago de Compostela) ou o Museo de Arte de Santander (Cantabria).

Desde a túa formación en Belas Artes na especialidade de Escultura e de Pintura e o Mestrado en artes escénicas (Universidade de Vigo), movícheste nun campo de traballo de interacción entre disciplinas, empregando diferentes linguaxes e elementos. O uso desa variedade de recursos permite traballar en múltiples direccións. Como ou cando defines o tipo de aproximación plástica que require cada proposta?

Non é algo que defina eu de forma premeditada, ás veces téntoo, pero adoita cambiar. É algo que acontece durante o proceso, é unha cuestión de escoitar o que o traballo vai pedindo e, por suposto, estar atenta e aberta aos cambios, probando e arriscando ata última hora, cando xa se tomaron as decisións finais e resulta obvio que non hai nada que cambiar, porque non podería ser doutra maneira. Tes unha idea para facer un cadro pero, mentres pensas nela e fas bosquejos, descubres que o seu formato non é unha pintura, senón outra cousa. Entón, xa te levou a outro lugar, quizais a unha instalación, ou a un vídeo? Depende sempre do que busques. Como non teño unha técnica estándar, por así dicilo, permítome a elección que mellor se adapta aos meus intereses. Outras veces, é unha cuestión de responder a un encargo ou a unha proposta, como cando te convidan a facer unha *performance*, partes do formato xa e a idea pénsase para el.

Tal como dis, no teu caso o desenvolvemento e a evolución da peza é tan importante como a súa materialización. Que importancia adquire o proceso na túa obra?

O tempo é importante para todo e é unha cuestión que me interesa especialmente, desde todas as perspectivas. O tempo e o proceso da obra son crecemen-



AMAYA



to, desenvolvemento, evolución. É o que permite a maduración dunha idea, pero tamén permite a distancia para ver con obxectividade, para dialogar coa obra, para atendela, consentila e ofrecerlle o que necesita. Tamén fai falta tempo para puír, para coidar ata o último detalle, para chegar á «obra redonda». O proceso adoita ser tan importante coma a obra, sen el non se chegou a facer nada, gústame deleitarme nel, moitas veces iso vese, e outras só se pode intuír, pero sempre é clave no meu modo de traballar. Convivo con materiais e con ideas durante anos, fago infinitas probas e xogo moito con eles; é o proceso tamén do que non se ve e do que na maioría das ocasións nada sae á luz ata que lle chega o seu momento, que tampouco sabes cando será.

Cando naceu a miña filla apenas tiña tempo para facer obra, estaba na cama con ela durante horas e comecei a debuxala ás escuras, sen mirar para o debuxo, mirándoa a ela. Inventábame regras para debuxar, sen levantar a man, con varias cores, sen pasar dúas veces polo mesmo sitio... Durante algo máis dun ano debuxeina centos de veces mentres durmía e os debuxos estaban no caixón da mesa de noite. Un día, chamáronme para facer unha exposición individual no MAS de Santander e decidín expor parte deses debuxos baixo o título *No hay nada tan importante*. Botaba de menos outros modos de traballar, outros materiais, outras formas, pero nese momento da miña vida tiña outra prioridade, todo o meu pasado estaba encaixado e o meu presente era ese: ser nai e, como artista, reducíase a eses cadernos. A exposición foi ao final unha grande instalación formada por unha selección de debuxos nas paredes e case toda a miña obra anterior embalada no centro da sala. En ocasións, parece que

resolves moi rapidamente, pero levas moito tempo dándolles voltas ás cousas e a toma de decisións ao final resulta fácil.

Tamén empregas códigos que van desvelando as dinámicas do propio ecosistema artístico, reflectido en proxectos como *Yo gasto* (2008), *Confesiones* (2009) ou *Obra(s) ejemplare(s)* (2016), entre outras. De que forma cres que está presente o matiz irónico e crítico?

A ironía e a crítica son modos de estar no mundo, gustoume máis usar o humor, e de paso rirme un pouco máis, pero vese que non me sae. Supoño que o propio sistema fai inevitable que ese matiz aflore, alá onde vas é evidente que todo está cheo de modos de estar/ facer moi cuestionables, e convértense en temas posibles, como calquera outro, e logo as circunstancias axudan, eu sempre digo que é o *karma*, que cada un ten o seu e, a min, veume tocado... Mentres preparabamos a inauguración da exposición *En efectivo* (2006), bolseira pola fundación Laxeiro, e estabamos a instalar as obras, detiveron ao presidente de Afinsa, que era a sociedade patrocinadora das bolsas por aquel entón. Recordo que era un martes e o seu nome era o que asinaba as invitacións da exposición que se inauguraba o venres, o presidente era arrestado por fraude e estafa e no cartón había unha moeda calcada, a exposición estaba chea de fotos de billetes e, por un momento, non sabiamos que ía pasar. Ás veces penso que a ironía está aí, e eu só me atopo con ela, ou máis ben, ela atópase comigo.

É moi interesante o caso de *Yo gasto* (2008), obra coa que participaches en ARCO (Galería Parra&Romero) e onde traduciches ao lenzo as túas facturas de compra durante un ano vendéndoas polo valor de cada un dos tickets. Posteriormente, fixeches unha actualización da peza con *Yo gasto (In memoriam)*, 2008-2020, que inclúe os lenzos non adquiridos xunto a materiais que acompañaron a obra e a documentación da súa repercusión no circuito artístico do momento. Que nova lectura alcanza esta obra?

Cando en 2008 estivemos en ARCO foi un bombazo, superou todo o que podiamos imaxinar e situoume no punto de mira, en todos os telexornais, eu era moi nova e con moito por aprender aínda e foi un pouco un shock. Todo sucedeu moi rápido e, mentres a nivel artístico todo parecía ir como unha seda, a nivel vital todo estaba a ser moi duro, con perdas importantes, os éxitos embazábanse co día a día fóra da sala de exposicións, foi moi estraño e foron tempos moi intensos para min. Tras todo iso, houbo unha época de parón no meu traballo, na que mesmo me daba medo facer algo, porque temía o que podía acompañalo, pero obviamente non puideron deixar de facer, e aquí estou. Mirar atrás forma parte do meu modo de facer, revisar, resituar, volver ver dáme outra perspectiva. Revisitar esta obra e refacer supón depurar, e tamén construír desde a distancia, con capacidade para revalorar. Agora a obra non está en venda, é unha instalación moi variable en forma, cuxo contido é un depósito de recordos, un almacén de documentos e obxectos dun momento clave no meu traballo. Está na colección do CGAC, o cal lle ofrece a posibilidade de transcender máis aló do balbordo mediático.



Performance realizada no marco da exposición *Entrar en la obra, perderse en ella*. Museo MARCO de Vigo, 2011-12. Fotografía: Joan Meyera.

Vimos máis veces no teu traballo a reformulación de obras xa realizadas, como sucedeu con *Artísticamente (in) correcto* (Zona C, Santiago, 2008) e a mostra *Artísticamente correcto* (Lab_in, Vigo, 2016). Que supón volver pensar sobre obras anteriores e de que maneira se actualizan?

Pasa o tempo e a pesar diso sigo sendo a mesma, un pouco máis vella, e quizais máis cauta, con outras preocupacións, pero coas mesmas inquietudes e obsesións. Hai constantes en ideas, gustos e teimas que perduran e teñen que ver con quen son e como sinto o que me rodea. Ás veces hai ideas nas que sigo pensando, proxectos que quedaron a medias por cuestións de tempo, ou que seguen viventes porque non dependían da moda do momento, senón de cuestións máis amplas, como o día a día da artista, as condicións das exposicións etc. Sempre son actuais, acordes co seu tempo.

É algo que tamén aparece nas túas *performances*, onde a experiencia de accións previas pode axudar a configurar outras novas. Pero no caso da *performance* factores como o público ou o tipo de espazo son máis determinantes.

Gústame aprender de cada traballo, avalialo, repensalo, e tamén continualo se é posible. Aínda que hai pegadas dunha acción noutra, sempre se conciben de forma autónoma e non se necesitan para referenciarse, é o mesmo universo, pero outra etapa. O espazo e o público forman parte da acción, penso neles, sempre traballo co espazo de forma específica e penso no que vai ver o público, e como todo iso forma parte do que vai suceder.





Desfile entre tiempos. Festival Plataforma de Santiago de Compostela, 2021. Foto Manuel G Vicente



A experimentación, ou o azar, é outro dos recursos que normalmente introduces nas performances. Que che interesa explorar?

Interésame explorar os procesos de creación, e todo aquilo que me poida sorprender, os materiais, as situacións... Houbo un tempo que me definía como unha exploradora de procesos artísticos, xogaba cos obxectos, os materiais... Traballaba coa premisa «que pasaría se» e facía probas, experimentaba calquera cousa que se me ocorría e trataba de dominala, de sacar algo de proveito, era como un adestramento... «A ver se consigo facer algo interesante con isto», e fallaba moito, pero saían cousas a base de explorar posibilidades. Encántame que me sorprendan os encontros, o inesperado, e iso xorde cando non tes as cousas baixo control e deixas espazo ao azar. Se traballas así tamén necesitas tempo para facer, ver, observar, analizar, volver facer, repensar... É unha metodoloxía que require moito tempo. Encántame imaxinar, sempre podemos deixar que as ideas nos sorprendan, dándolles miles de voltas, case ata o infinito. Son como unha nena grande que (re)inventa para non aburrirse.

A obra como experimento ou revisión do social. É algo que trataches en pezas como *Todavía no tengo prisa*, acción realizada no marco do congreso Fugas e Interferencias no ano 2018 ou *Desfile entre tiempos* (Festival Plataforma, Santiago de Compostela, 2021).

O social é inherente ao acto, sobre todo ante os demais e en espazos públicos. Resulta tentador usalo todo, facelos partícipes, que non estean alleos, nin a xente nin os espazos. Gústame construír atendendo ás variables, independentemente

de cales sexan. Son un ser social, a maioría das veces, aínda que me custa.

A arte da performance ten ese carácter de inmediatez que permite diversas interaccións e que escapa ao control da persoa que a realiza. Tamén permite darlle outro valor ao tempo. En todo caso, dirías que, dalgunha maneira, está presente a acción no espazo expositivo?

Si, sen dúbida, ben a través de pegadas ou de xestos, hai intencións, hai intentos de dirixir as miradas, suxerir os percorridos, posibilitar as experiencias.

En relación cos modos de exposición, poderíamos dicir que non te cingues aos patróns clásicos de montaxe, senón que profundas nas características do propio espazo, deixando así mesmo entrever a idea dun proceso en constante construción. Como se a obra se mostrase en diferentes estados ou se cruzasen o seu pasado e o seu presente.

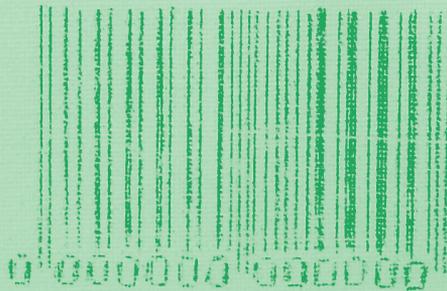
Hai obras que funcionan sempre, independentemente de onde as coloques ou como, a esas é ás que hai que aspirar, sen dúbida, pero mesmo así hai que tratar de pensar en todo o demais, en como dialoga co que a rodea, como se percibe etc. Normalmente o contexto é unha boa ferramenta de traballo, unha máis. Cando teño unha obra pensada e chega a ocasión de facela ou expola teño a necesidade de pensar como e onde se vai mostrar, e con iso toca reformular algunhas cuestións para sempre dar a mellor versión de si mesma. Están vivas sempre.

FRUTAS CHELO
SIERRA 32 - 986857146
MONTEVEDRA

18/02/2001 08:43
No. 0 V2 NT5678

kg	€/kg	€
0.685	0.98	0.67
1.915	2.78	5.32
Operaciones		2

TOTAL	€	5.99
TOTAL	PTA	997
#2467		



Outra cuestión que resulta significativa no teu traballo é o xogo co obxecto e a súa propia concepción ou significado, elementos usados, novos ou introducidos desde outros contextos e que xeran impactos e interpretacións renovadas cando os miramos desde o prisma do artístico.

Si, gústanme as cousas, os obxectos, o vello, o novo... Gústame buscar ese lado artístico en todo, é coma un xogo de descubrimento. Apaixóname descubrir, explorar, buscar posibilidades, darlles voltas ás cousas, experimentar con elas...

Nalgunhas das túas propostas exprésanse sensacións que teñen que ver co cotián, o emocional, e que en ocasións parten da túa propia vida ou subxectividade para posteriormente presentalas ante as persoas espectadoras, que moitas veces poderán empatizar co discurso. Neste sentido, gustárame saber como valoras a idea dos afectos na arte.

Non concibo a arte sen afecto, nin sen que me afecte. É inevitable a relación co eu, máis aló de que sexa evidente ou non. Intento que as obras sexan autónomas, independentes, que se vexan máis aló da miña situación, da miña vivencia ou do meu contexto, pero é evidente que está aí, de forma máis ou menos clara.

Canto hai de introspectivo no teu traballo?

Menos do que debería creo, pero máis do que se ve nunha primeira ollada, como seguramente se pode intuír nesta entrevista.

**MARÍA
MARTICORENA**

María Marticorena é artista visual, *performer* e conservadora-restauradora de bens culturais. Dedicada á arte de acción dende 2004 como eixe da súa traxectoria artística, fórmase en talleres con Marina Abramović e Fernando e Adriano Guimarães. Comezou a súa formación na Escola de Arte Pablo Picasso da Coruña. Posteriormente diplomouse na Escola Superior de Conservación e Restauración de Bens Culturais de Galicia e licenciouse en Belas Artes na Universidade de Vigo, e concluíu cun Mestrado en ensinanza bilingüe na Universidad Pablo Olavide de Sevilla. As súas constantes creativas son sutileza e beleza, mensaxe e forza, loita e resistencia, traballo e emoción, improvisación, intuición e repetición. Todo iso, interactuando coas persoas asistentes con certa tensión e verdadeira implicación.

Entre os seus recoñecementos atópanse o Primeiro Premio Novos Valores en 2004 e o Primeiro Premio Gzcrea en 2006 da Xunta de Galicia. Participou con diferentes proxectos *performáticos* en festivais, residencias, museos, galerías, conferencias, obradoiros e publicacións no ámbito nacional e internacional. As súas obras foron exhibidas en espazos como o Marco de Vigo, o Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) e o Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, o Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa (MACUF) e o Palexco da Coruña. Tamén no Círculo de Belas Artes en Madrid, no Centre d'Art Sant Mónica de Barcelona, no Octubre Centre de Cultura Contemporània de València, na UANL en México, na Casa das Artes Múltiple de Porto en Portugal, na Harlech Biennale en Wales (Reino Unido) ou na Hans Payan Art Gallery en (EUA), así como en diversos festivais en parques, prazas, igrexas ou na vía pública.



Pollfontia: Dejarme las uñas, 2007. Ozcrea'06.

No ámbito académico, contas con diferentes títulos que sitúan a túa formación entre as artes visuais, a restauración e conservación de bens culturais e a educación. Son sectores diversificados que, á súa vez, atopan varios puntos comúns. Dirías que estas circunstancias formativas se manifestan no teu traballo actual?

Definitivamente si. Empecei a miña formación na Escola Pablo Picasso facendo volume, pasei logo á conservación e restauración de bens culturais e despois a Belas Artes para, finalmente, formarme en ensino artístico bilingüe e didáctica. Toda esta formación e experiencias, tanto con compañeiros coma con profesores, foron de gran relevancia no meu traballo.

Cando comezas a integrar a arte de acción como medio de expresión principal e como lembranzas a experiencia da túa primeira *performance*?

O primeiro contacto que tiven coa arte de acción ocorreu case sen sabelo, xurdiu como un impulso ou necesidade. Aínda que xa coñecía o concepto de *performance* na Facultade de Belas Artes, nunca me involucreei niso ata o ano 2003 coa realización da peza *Mimodrama*. Foi unha fotoacción realizada nunha praia. Recordo o meu primeiro contacto integrando o corpo como parte da obra e como a xente se paraba en directo. Foi un inicio moi natural. O que trataba de facer era unha construción e deconstrución do personaxe da artista (e da persoa) falando da natureza, do corpo, da erosión e de como cada obxecto se ía integrando no lugar. Aínda que eu non o tiña previsto, houbo moita xente camiñando pola praia que, dalgunha forma,

participou na fotoacción. Anos máis tarde realizaría a miña primeira *performance* de modo máis consciente, titulada *Asuntos laterales* (2005) e levada a cabo a raíz do taller de *performance* no Marco de Vigo impartido por Adriano e Fernando Guimarães. Foi moi significativa para min. A primeira *performance* ten unha forza vital moi grande con respecto ao resto.

Isto que comentas lévame a pensar noutro tipo de formación que se dá á marxe dos estudos regulados, que enriquece e adoita acompañar a traxectoria de diferentes artistas, como son os talleres con profesionais. No teu caso, realizaches cursos con creadores como Adriano e Fernando Guimarães ou Marina Abramović. Entendo que estas propostas de convivencia e estudo permiten adquirir outro tipo de perspectivas.

No taller con Adriano e Fernando Guimarães, titulado *O xogo, o discurso e o corpo* no museo Marco de Vigo, tentaban guiarnos en relación con certos parámetros que me serviron para aprender a atopar o meu camiño e non seguir o marcado por outros. Foi a partir deste taller cando decidín non volver falar nas miñas *performances* para centrarme no ritmo, o movemento, o concepto e a relación co obxecto sen usar a linguaxe propiamente dita. Outro aspecto interesante foi o feito de aprender a seleccionar a roupa de modo que se axuste á idea e necesidades da *performance*, á vez que se contribúe á comprensión da mensaxe. En canto a Marina Abramović, debo dicir que nin a estética nin a intención da súa obra actual resoan co meu espírito. No entanto, o taller que realicei con ela no seu día, *Performance body: Una historia subjetiva del body art*, no CENDEAC de Murcia, foi unha grande achega para

o meu traballo, posto que se centrou nas técnicas de relaxación, respiración, movementos conscientes e en como controlar o corpo na arte de acción. Aspectos importantísimos nas accións nas que levo o meu corpo ao límite.

Carlos Tejo tamén me achegou moito. Coa *performance Hasta que mi cuerpo aguante* (2005), no festival Chámalle X da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, aprendín que é coherente coa miña obra introducir obxectos no espazo que vou usar a modo de instalación, para que, no momento en que eu me incorporo, eses obxectos se activen e suceda a acción.

Comentabas a importancia de escoller os elementos e a vestimenta en relación coa mensaxe que se quere lanzar. Neste sentido, a túa obra traballa temas como o feminismo, a violencia, as pulsións ou outras cuestións que teñen que ver co sociocultural. Moitas veces son os fenómenos que suceden na nosa contorna política ou social os que incentivan un traballo performativo.

No meu traballo, tanto a vestimenta coma o espazo no que se desenvolve a acción son fundamentais para expresar o que quero transmitir. Utilizo a simboloxía da cor para introducir as ideas ou as metáforas. Do mesmo xeito, a natureza dos materiais e os obxectos que utilizo teñen grande importancia desde o momento en que imprimen unha intención nos sentidos que pretende estimular. O tema do papel que desempeñan os homes e as mulleres na sociedade e nas diferentes formas que teñen de relacionarse interésame, así como a violencia en todas as súas dimensións. Tratei este tema no ciclo de Violencia Zero coa performance





Pan Duro II, 2019. Ciclo Mujeres en acción, Violencia Zero. Deputación de Pontevedra. Fotografía: Iñigo Rodríguez Román

Non (2017) e coa acción *Pan Duro I e II* (2019), acción realizada xunto con Ana Gesto, Ana Matey e Isabel León na Deputación de Pontevedra e o Marco de Vigo. Estou satisfeita co resultado destas accións e gústame traballar estes temas desde o respecto e a integración.

No plano estético, apréciase o interese por facer confluír disciplinas, e utilizar o son, o ritmo ou a danza.

Ao non usar a linguaxe verbal, estas estratexias reforzan a expresividade da miña mensaxe. O meu método pasa por utilizar o ritmo, o son, a repetición e talvez non falaría de danza, senón de movemento.

O sonoro é outro elemento claramente presente. Un son que acompaña ritmos e movementos, como en *Hasta que mi cuerpo aguante* (2005) e que se volve esencial en obras como *Polifonía* e *Dejarme las uñas* (2006). De que maneira consideras que o son pode reforzar o que queres transmitir a través do corpo?

Con respecto ao son en cada acción hai unha necesidade diferente. Por exemplo, *Dejarme las uñas* (2006) é unha versión en silencio e *Polifonía* (2006-2007) é unha versión sonora. Nesa peza traballo fundamentalmente coa vibración, como unha relación corpo-mente-alma. A idea nace dunha serie de experiencias atopadas, entre o soño, a viaxe e o recordo do meu irmán Martín Marticorena, que é músico e lutier. É unha peza vibracional onde busco transmitir a sensación de vibrar como un instrumento musical. En *Hasta que mi cuerpo aguante* (2005) utilizo caixas de resonancia e, por tanto, os paráme-

tros e a mensaxe cambian. En cada peza o son é utilizado, ou non, segundo o requira o contexto.

Outra performance onde o binomio corpo-son toma protagonismo é *Unidad de Consonancia Instrumental, UCI* (2021), representada no CGAC no contexto do congreso *Fugas e Interferencias*. Que podes dicirnos desta peza?

O título UCI tradúcese como *Unidade de Consonancia Instrumental*, pero á vez, as súas siglas lévanos a pensar no servizo de cuidados intensivos dos hospitais. De feito, a peza é unha recreación dunha UCI na sala expositiva do CGAC. Aquí reflexiono sobre o que vivimos a nivel sanitario nestes últimos anos. Traballo con diferentes obxectos; tanto a miña propia vestimenta coma a do meu irmán Martín, que colaborou na *performance*. A padiola, as mesas, a cámara en directo e outros elementos van construindo unha serie de asociacións. Emprego, por exemplo, unha sulfatadora agrícola que se utiliza tanto para fumigar os espazos como instrumento musical, unha especie de gaita galega. O metrónomo marca o ritmo e a cámara fixa enfocando a miña cara alude á idea de vixilancia. En definitiva, combínanse unha serie de obxectos aos que achego novos significados e lecturas para deixar unha peza aberta á reflexión do público.

Considero que durante a situación socio-político-sanitaria que vivimos se utilizaron solucións agresivas, á vez que os cidadáns fomos vítimas de técnicas de enxeñaría social.



¿Por qué todos los capullos no se convierten en mariposas?, 2019. Galería Manolo Eirín. Fotografía: Tony Hague.

En canto á implicación do público, gustaría-me saber de que forma te relacionas cos diferentes tipos de espectadores nas túas performances. Ademais, isto está directamente relacionado co corpo, coas decisións que tomas sobre como moverte, onde colocarte...

No meu caso, é unha relación moi importante e que sucede, ademais, de forma moi curiosa. É máis, moitas veces analízoo para poder estudalo e sacar conclusións. Nas miñas *performances* interésame que as persoas se poidan mover libremente e teñan a maior liberdade posible. En todo caso, a miña relación co espectador non é física, aínda que a presenza do *performer* é moi importante, diría que é máis mental ou psicolóxica. O meu obxectivo inicial non é buscar a participación directa, aínda que si se deron situacións nas que o público espontaneamente se implicou na acción. Por exemplo, en *Hasta que mi cuerpo aguante* (2005) no festival de Chámalle X, o público marcou o final da acción aplaudindo tras percibir un esgotamento extremo. Esa mesma acción fíxena nunha igrexa desacralizada de Sevilla no festival Colectores. Curiosamente, alí hai moita cultura da Semana Santa e a devoción do público fixo que a reacción da audiencia fose moi diferente con respecto ao outro festival. En Barcelona, a mesma *performance* tivo un final completamente diferente: cando estaba a chegar á extenuación, unha moza do público achegouseme con moita tenrura e quitoume o obxecto, agarroume as costas e abrazoume marcando o final dun modo totalmente imprevisto.

¿Por qué todos los capullos no se convierten en mariposas? (2019) foi unha performance que realizaches na galería Manolo Eirín de Carballo, onde fuches colocando, cravadas no teu corpo, crisálidas de bolboretas ata que ecllosionaron. Como foron aquí as reaccións?

Teño que dicir que foi unha *performance* única, colaborativa e procesual. Foi única porque é arriscada e case imposible de repetir. Foi colaborativa porque contei coa participación activa de Manolo Eirín, José Nuévalos e o meu irmán Manuel Marticorena, sen os cales esta acción non se podería levar a cabo. Foi unha *performance* procesual que durou case unha semana desde que as crisálidas foron madurando ata o seu nacemento. Durante ese tempo acudiu a prensa, outros artistas, amigos e veciños. Había moita expectación porque, ao tratarse de seres vivos, a ecllosión era algo que non se podía prever con anterioridade. Houbo moitos espectadores que seguiron o proceso, que víñan todos os días a ver se a cor da crisálida cambiara de verde a negra, momento no cal levaría a cabo a acción. Tamén houbo moitos nenos que o vían como un descubrimento e percibían a *performance* desde o asombro e a inquietude.

É unha metáfora moi poética da que xorden reflexións como a natureza do tempo, a idea de ritual, o sacro, a metamorfose...

Foi unha *performance* moi arriscada á hora de executala. Un proxecto que xorde da beleza e do amor pola natureza, onde os protagonistas son seres vivos, as crisálidas que se convierten en bolboretas. Aparece a metáfora do casulo como xerador de vida, pero tamén a súa connotación nun sentido peyorativo no contex-



to social. Aquí xérase unha especie de microcosmos da sociedade. Podería suceder que as bolboretas non nacesen, de aí o risco. Pero si naceron. A xente puido ver o nacemento desas bolboretas en directo no meu propio corpo. Aquí reflíctense o nacemento, a vida e a morte nun ciclo moi curto e lévanos a pensar no poder que ten a natureza de transformar.

Heiche de tocar as cunchas (2019) é un exemplo do interese por involucrar as persoas durante a acción. Neste caso interactúas con diferentes colectivos, desde nenos ata asociacións de mulleres ou público xeral. Unha performance na que empregas a simboloxía cristiá e a cuncha de vieira para lanzar diferentes preguntas. Como se vai conformando a acción con cada un destes públicos e que lecturas xorden dela partindo de perfís tan diversos?

Como xa sinaléi, o tipo de público determina totalmente a evolución da *performance*. Á que aludes en concreto, trata a temática do Camiño Inglés e realizouse no Museo do Traxe Juan José Linares e na praza pública de Ordes (A Coruña). Consistiu en coser e preparar os traxes que levarían os nenos na acción xunto con diversos obxectos como cunchas e patinetes de madeira. En canto á colaboración co colexio, tiven a necesidade de afrontalo en tres etapas. Unha primeira a nivel didáctico, en colaboración con Bea Romarty, que realizou un contactos introdutorio do tema e do contexto. Unha segunda etapa máis técnica, na que tratei cos estudantes a historia do Camiño de Santiago Inglés, o meu traballo como artista e introducinos na *performance* en cuestión. E a terceira fase consistiu na realización da acción final.

É moi necesaria esa implicación didáctica no campo das artes contemporáneas para romper as barreiras e os estereotipos, ademais de para construír novos espazos de reflexión. No caso da performance, pode ser ademais moi útil e divertido por esa parte dinámica que contén.

A miña maneira de entender a arte sempre implica acción e dinamismo. Sempre combinei a miña actividade artística coa docencia. En relación cos meus alumnos e co público máis novo, intento estimular o intelecto, a creatividade e outras maneiras de facer, desenvolvendo o pensamento diverxente, que nos fai ser xenuíños e orixinais. A arte de acción é unha disciplina artística pouco coñecida no ámbito escolar, pero que sen dúbida ten un gran potencial á hora de introducir a arte contemporánea na escola. Todas as artes visuais, e moito máis na sociedade actual, son especialmente motivadoras e divertidas para os nenos e as nenas, pois permítelles implicarse activamente e non desde un punto de vista máis individualista e pasivo. En ocasións, o feito de explicarlles a arte de acción, as miñas obras e responder a todas as súas preguntas, convértese nunha experiencia artística moi didáctica.

Para finalizar, se mirásemos en retrospectiva a túa traxectoria desde os primeiros anos da década de 2000 ata hoxe, como dirías que evolucionou o teu traballo ou intereses artísticos e que referencias manexas actualmente?

No meu caso, esta evolución está moi relacionada coas experiencias que vivín, as viaxes, a xente que fun coñecendo e a formación que adquirín. Pero máis aló

da miña propia biografía, dados os enormes cambios que vivimos socialmente, teño a necesidade de reformularme moitas cousas, incluíndo aspectos relacionados co meu traballo e a miña actividade artística. A sociedade evolucionou e evolucionei eu, aínda que non sempre as ideas que imperan na sociedade son as que manexan a miña vida. Pero de todos os xeitos son consciente de que a arte de acción debe ser comprometida e controvertida. O compromiso debe ser tanto coa sociedade coma comigo mesma. Actualmente os meus intereses artísticos foron evolucionando, desde a miña propia introspección, a tentar comprender, e ao tempo transmitir, o que eu entendo que é a verdadeira natureza da realidade. Interésame reflexionar sobre aspectos como a evolución cara ao transhumanismo e a imposición dunha ideoloxía de xénero que na miña opinión vai en contra da esencia mesma e o espírito do ser humano. En canto ás miñas referencias actuais, debo admitir que se trata non tanto de persoas do ámbito artístico, senón de todas aquelas que, coma min, están atentas e observan a evolución do mundo e da sociedade, e están dispostas a manifestar as súas ideas e os seus ideais.

Ese momento de cambio no proceso artístico, que leva incerteza, sempre leva a unha evolución.

Calquera momento de cambio, na propia vida ou no proceso artístico leva incerteza, o que sempre implica unha evolución, como ocorre na metamorfose das bolboretas.

BERIO
MOLINA

Berio Molina (A Fonsagrada, 1979) é artista e cineasta. Os seus traballos indagan as relacións entre a diverxencia, a linguaxe e a escoita.

Tras licenciarse en Belas Artes na Facultade de Pontevedra, realiza o Mestrado en Arte Dixital da Universitat Pompeu Fabra de Barcelona e o Mestrado en Computer Graphic Design da Rochester Institute of Technology de Nova York. Dende 1999 interesouse pola creación colectiva e é membro do grupo de *performances* Flexo, do colectivo de estudos aurais Escoitar.org e do colectivo de arte e acción libre Alg-a. Compaxina a súa actividade artística coa investigación na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, onde desenvolve a súa tese de doutoramento sobre a escritura acusmática no contexto da xeración postalfa. Como parte deste proceso de investigación publicou en 2017 o libro *Setras*, froito do premio especial do xurado do Puchi Award concedido por La Casa Encendida.

No ano 2019 estrea a súa primeira longametraxe *7 Limbos* (xunto a Alexandre Cancelo) na X Mostra de Cinema Periférico (S8). Os seus traballos presentáronse en festivais internacionais como Festival Márgenes de Madrid, Istanbul International Experimental Film Festival, FIVA de Arxentina, LEM de Barcelona, ZEMOS98 de Sevilla e en centros de arte como o CGAC (Santiago de Compostela), Marco (Vigo), La Casa Encendida (Madrid) ou Laboral (Gijón).

Contas cunha formación extensa onde a música e as belas artes están presentes desde o inicio. A experimentación coas posibilidades do son desde a linguaxe plástica e audiovisual atravesa o teu corpus creativo. Como e cando comezas a establecer estes cruzamentos?

Na Facultade de Belas Artes. Supoño que foi porque me gustaba moito a música e facer colaxes. De pequeno o meu pai sempre estaba poñendo discos, a radio..., e eu tocaba a gaita co grupo da asociación cultural da Fonsagrada. Gozábao moito. Logo no instituto estiven moi enganchado co *grunge*, co *post-hardcore*, co *noise*... O meu tío Fernando, ademais, colleccionaba vinilos e ás veces regalábanos casetes con portadas feitas por el. Ao meu irmán e a min encantábanos, e comecei a facer o mesmo. Compoñía colaxes para as cintas e despois funo complicando construíndo caixas para os casetes con Meccano, madeira, queimando o plástico, furándoo etc.

Logo marchei á Facultade de Belas Artes e toda esa experimentación do ruído e o *hardcore* conectou moi ben co movemento futurista, John Cage, Zaj etc. Daquela esta cousa do son tampouco estaba tan estendida aquí e era emocionante descubrir cousas como a revista RAS de Cuenca, o Festival Zeppelin de Barcelona, Gracia Territori Sonor... Ao mesmo tempo, formamos o Grupo Flexo con amigos da facultade e aí si que xa nos dedicamos de cheo a experimentar co son.



Cada materialización ten as súas propias necesidades e particularidades e, por tanto, o resultado de elección e adaptación do son exprésase dun modo ou outro en función do proxecto. Como vas construindo as relacións entre o son e a formalización da peza?

Como dis, depende de cada peza. Lémbrome agora de como xurdiu o vídeo *Shellac. A minute. At action Park*, o cal foi bastante curioso. Estaba un día na clase recollendo unha acción que acababa de facer. Tiña un sensor de movemento que estaba conectado a unha cadea musical tirada no chan. Cando me puxen a gardar todo metinlle unha cinta do grupo Shellac para ambientar un pouco o momento. Subinlle tanto o volume que os altosfalantes da cadea comezaron a moverse cara a un lado. A forza do son e o ritmo entrecortado da música parecían marteladas que os empurraban. Era moi curioso de ver e como tiña alí a cámara de vídeo púxenme a gravalo. Coloquei a cadea no medio e aos lados cada un dos altosfalantes. Deille ao *play* e comezaron a moverse de novo. Primeiro un pouco cara adiante e logo cada un deles cara ao interior, de forma que simetricamente ían desprazándose cara ao centro. Xusto cando rematou a canción deixaron de moverse e quedaron perfectamente un ao lado do outro, no medio, cubrindo por completo a cadea. Era como unha coreografía perfectamente interpretada. Algo máxico. Como se a propia materia sonora adquirise autonomía e decidise facer o seu baile cunha linguaxe totalmente allea e independente. Igual isto son dúas cousas que sempre persigo nesa relación que comentas. A procura dun son ou estrutura propios dos obxectos, do momento, da acción, dese evento; e a ruptura coa linguaxe, é dicir, que a relación non se produza por unha codificación.

Isto que comentas ten tamén que ver co azar. Ademais, a utilización que fas do son nas túas pezas lembra, en certa medida, conceptos xurdidos coas vangardas musicais como a música aleatoria, que no teu traballo pode interpretarse desde un punto de vista actualizado.

Pode ser. A idea do aleatorio ás veces utilízoa para desprenderme de min mesmo e eliminar a intencionalidade. Por exemplo, agora imos empregar unhas bucinas de barco para unha peza que faremos soar varias veces ao día, pero non queremos que o fagan sempre á mesma hora porque o noso desexo é quitarlles a súa funcionalidade. Non queremos que sexan máis un sinal acústico, un aviso á comunidade (como as campás dunha igrexa), senón que provoquen outro tipo de relacións. Para axudar a conseguilo faremos cada día un xogo aleatorio que determine a hora á que teñan que soar. O aleatorio pode ser unha maneira de desfacerse da intención.

Desde as artes visuais, a experimentación sonora parece non estar completamente integrada nos circuitos máis oficiais. No propio día a día prima a linguaxe visual, só temos que atender as dinámicas das redes sociais e dos medios de comunicación para verificalo. Porén, a nosa pegada sonora está presente en cada xesto, aínda que en moitas ocasións poida quedar relegada a un plano secundario. Fálanos dos elementos que inflúen na percepción do son.

Hai moitísimas formas de entender a escoita e moitos artistas, músicos, filósofos..., que falan deses elementos: a necesidade de illar o son da súa fonte para

descubrir calidades novas na escoita reducida de Pierre Schaeffer; as facultades das resonancias na escoita do ultrasentido de Jean-Luc Nancy; as disonancias sociais na escoita proposta por Mattin; a total anulación semántica da escoita somnífera de John Cage etc.

A min non me gusta centrarme moito nalgún destes elementos, aínda que sempre me atraeu a escoita acusmática, que acontece cando oímos algo pero non vemos que ou quen o produce. Cando vivía en Vigo, recordo ir andando polo monte do Castro e, de súpeto, escoitar un son moi grave e afastado e non dar-me conta ata despois dun tempo que era a bucina dun transatlántico amarrado no peirao. Gústame moito escoitar de repente un son que non esperas e do que non podes ver o seu corpo. Nese sentido, penso que o son ten un poder de sedución moi forte sobre nós e unha gran capacidade para manipularnos, xa que pode interpelarnos en calquera momento. Cando se presenta dende a acusmática ten a capacidade, ademais de causarnos un gran desacougo.

Resulta interesante observar o diálogo que estableces entre o son e a materia para levar a cabo instalacións como *Escapes*, co que acadaches o primeiro premio no Décimo Premio Auditorio de Galicia 2017. Reivindicas outra mirada cara aos obxectos, unha fuxida do uso convencional.

Si, por suposto. Imaxino que isto é algo que reivindicamos todas as persoas que temos algún interese no experimental, entendido como ese proceso que descoñecemos como se vai desenvolver, como dicía Cage. Se é algo que se nos presenta ao descubrimento necesariamente ten que afastarse do convencional, ou

non, pero sempre ten que realizar algún tipo de xiro. É isto reivindicable? Eu creo que si, se partimos da percepción de que vivimos un tempo no que a linguaxe se volveu excesivamente lexible. As cousas e os eventos están demasiado suxeitos aos seus significados e usos explícitos, que chegan a resultar obscenos, dada a violencia que exerce sobre a diferenza. Se o descoñecido se volve censurable pola linguaxe lexible, debe de ser reivindicado. Somos nós, quen o percibimos, quen temos un problema de comprensión e de pobreza, non a cousa ou no evento en si que se mostra con toda a súa complexidade e riqueza.

Outro exemplo é o proxecto editorial *Setras*, onde vencellas a caligrafía coa acción sonora establecendo unha relación entre a letra, a escritura e o son.

Setras é un tratado para separar a escritura da fonética. Parte do alfabeto galego ou latino e utiliza un método moi sinxelo para que as letras, ao escribilas á man, deixen de representar o son, o fonema, e pasen a ser elas mesmas son. É un exercicio de escoita sobre o ruído que producen as letras ao escribilas, que ten unhas implicacións moi directas na linguaxe, xa que rompe coa representación fonética na que se basea. É o punto de partida da tese que estou realizando na Facultade de Belas Artes.

Como vai a tese? Cóntanos un pouco máis en que consiste e de que modo se relaciona coa túa práctica artística.

A tese é unha continuación de *Setras*. Para min é unha peza artística en si mesma. Consiste en separar a escritura da fonética. De facer que a letra deixe de represen-

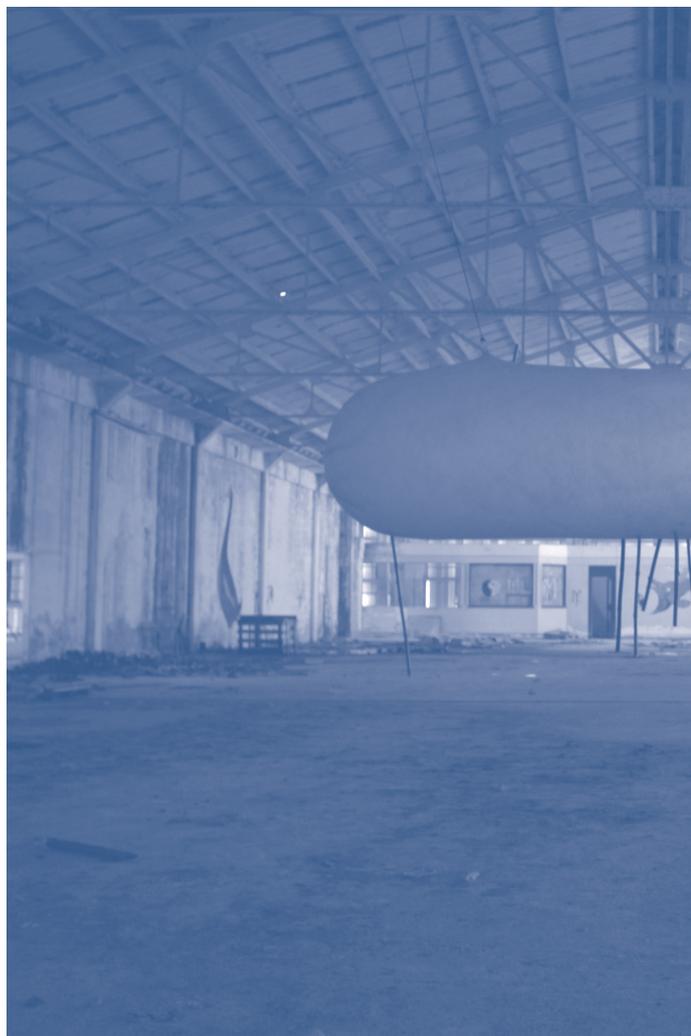


Berío Molina e Alejandra Pombo. *Omnipresencia del tropicalismo*, 2020. Igrexa da Universidade de Compostela. Festival Plataforma.

tar un son para ser ela mesma son. De xeito que si, por exemplo, escribimos a letra o, non escoitemos o fonema o. Para conseguilo, parto dun proceso acusmático onde lle nego a visión á caligrafía. A tese profunda, tanto sobre os tipos de escoita e a idea do acusmático aplicado á escrita, como as novas formas que adquirirían as letras ao poñer o foco no seu propio son, sempre tendo en conta a situación de quen escribe. É a presentación dun método para afrontar a escrita dende a escoita da caligrafía.

Unha cuestión que habitualmente xorde a raíz dos estudos doutorais no marco das belas artes é a necesidade de complementar teoría e praxe, e de comprender a especificidade dunha investigación que parte do propio modo de facer de cada artista. Consideras que se dá a liberdade precisada no sector ou que é un formato con certo estancamento institucional?

Está claro que non é un sistema que se corresponda coas maneiras de pensar e as linguaxes coas que se traballa dende a arte, que non teñen unha metodoloxía tan estrita e que se basean precisamente en romper estas mesmas linguaxes. Temos a tendencia a facer da propia tese unha obra de arte e que cada unha funcione de xeito autónomo, o cal é moi interesante, pero aínda así a estrutura académica non é tan ríxida como para que non se poida adaptar. Existen as suficientes fisuras polas que coar os teus intereses e poder facer unha tese que responda ás túas investigacións artísticas. Outra cousa é que queiras entrar na competencia curricular, entón aí si que partes dunha clara desvantaxe, xa que non contas cunha infraestrutura tan validada e valorada (revistas de prestixio, editoriais, congresos...). Sería necesario que os criterios curriculares e de valoración se adaptasen ao contexto artístico.





Fubarta, 2017

No teu traballo tamén é importante a presenza do corpo, un corpo que activa e que ten unha profunda implicación performativa nas túas propostas.

Si, o meu gusto pola *performance* e o corpo vén, sobre todo, de Pablo Sánchez, que foi compañeiro na facultade e co que logo montamos Flexo. El era máis vello ca nós e foi quen nos introduciu nese mundo. Logo influíume moito un taller que impartira Esther Ferrer no CGAC no ano 2001. Ela contábanos que calquera acción podía ser unha combinación de tan só catro elementos: presenza, espazo, tempo e obxecto. Eu era a primeira vez que escoitaba o da presenza e encanto. Trasladeino non só ao corpo senón tamén aos obxectos, aos sons..., a todo. É algo difícil de explicar, mais penso que é aí onde hai moita da maxia que fai que te comuniques coas cousas sen necesidade de entrar na linguaxe.

Outra cuestión interesante é a reflexión sobre o contexto dos propios proxectos, a partir en moitos casos dunha análise do lugar onde se orixinan e dunha mirada en certo modo sociohistórica. Penso en instalacións como *Coro (2017)*, *Fubarta (2017)*, accións como *Bucorde (2017)* ou *Omnipresencia del tropicalismo (2021)* realizada en colaboración con Alejandra Pombo.

Non é algo no que me deteña demasiado. A idea dunha mirada sociohistórica en si prodúceme certo rexeitamento en canto que supón poñer o ser humano no centro do devir temporal e estético, e tendo a separarme de min mesmo, tanto como individuo, como colectivo, para poñer o foco nas relacións que se forman

eventualmente máis aló de construcións históricas e os seus prezados relatos. Aínda así, si que me interesa se intervén a linguaxe, algún feito sonoro, ou un evento o suficientemente autónomo como a existencia dun coro vogal no vello cárcere de Lugo (*Coro*). Máis aló de resignificar un relato sociohistórico, interésanme eses feitos concretos que por si mesmos teñen unha forte carga estética, neste caso provocada polo violento contraste entre un coro e un cárcere, que desencadea toda unha serie de evocacións políticas, sociais, emocionais..., sen necesidade de construír relato ningún.

Ao longo da túa carreira traballaches con moitos colectivos (colectivo de *performances Flexo*, *Escoitar.org*, colectivo de creación escénica *áIntemperie* etc.). Consideras este feito influínte no desenvolvemento da túa obra? E, de ser así, en que elementos do teu traballo se poden ver reflectidos?

Para min, a arte é a forma que teño de socializar. É como mellor estou con outra xente, facendo cousas xuntos, senón son un pouco torpe. Normalmente non sei estar por estar cos demais se non temos unha finalidade conxunta, e como a arte é o que máis me diverte, pois socializo facendo cousas artísticas con outra xente. Neste senso, os colectivos son algo así como unha necesidade social. Por outro lado, tampouco teño claro onde están os límites do que é de un e dos demais, encantárame poder copiar o que quixese sen que a ninguén lle parecese mal. Cando tocaba a gaita, ninguén se molestaba porque copiáramos practicamente todo, aínda que, por suposto logo, cada un lle dese o seu toque persoal con maior ou menor intención. Sobre todo valorábase a súa *performatividade*, que era a que lle daba sentido. O simple feito de tocar a gaita xa era suficiente, enchíao

todo. O importante era estar inmerso nese momento, provocar unha conexión colectiva, e ti, como gaiteiro, eras consciente. É máis, a copia podía ser unha ferramenta que alimentase a *performatividade*, que multiplicase as presenzas. Creo que a idea de que a arte sexa un proceso absolutamente individual é propio dun contexto moi concreto que tampouco ten moito que ver coa arte, aínda que a impregnase completamente.

Tamén realizaches propostas audiovisuais compartindo dirección con Alexandre Cancelo, como o filme *7 Limbos* (2019), do que derivaron as pezas *Oito*, realizada a partir dunha improvisación de Miguel Prado, e *Nove*, coa implicación da artista Loreto Martínez Troncoso e o teórico Alberto Ruiz de Samaniego. Como foron estas experiencias?

Ben. O traballo cinematográfico é un proceso moi lento no que estableces unhas relacións moi profundas coa xente e co material co que traballas. Ademais, desexabamos que houbera moita improvisación. Con Loreto e con Miguel non queríamos saber o que íamos facer ata o mesmo día da rodaxe. Chegabamos alí e deixábanos levar. Nos dous casos foi moi especial, tanto que logo nos custou integrar o que fixeron na película e decidimos crear pezas á parte. Loreto, por exemplo, levounos nunha deriva nocturna pola cidade do Porto e arredores. Ela contábanos que ás veces facían andainas sonoras para escoitar como os seus pasos reverberaban por toda a cidade. Xa tiña localizados unha serie de sitios onde, efectivamente, o camiñar se ía escoitando diferente polas peculiaridades espaciais dos lugares e as interaccións acústicas co contorno. Ao facelo de noite acentuaba moito a sensibilidade ante todos os rúidos que ían xurdindo.



Liro Setras, 2017. Editorial Fulgencio Pimentel. La Casa Encendida



No plano da difusión, o modo de visualización do teu traballo varía desde espazos tradicionalmente asociados á arte como as galerías ou salas museísticas ata pequenos espazos autoxestionados, festivais ou congresos. Cambian tamén as reaccións ou a implicación do público en función do contexto?

Si, por suposto. Xeralmente, canto máis institucionalizado está o contexto máis distancia hai co público, aínda que hai excepcións. Pasa tamén cos procesos de produción... Cando presentas un traballo a unha institución, este cobra a dimensión de proxecto, e sitúase por defecto no plano cognitivo, tes que programar e planificar o que vas facer con anterioridade. Isto significa que case todo o traballo o realizas mentalmente tecleando nun ordenador. O público tamén vai acceder a el dende este mesmo plano cognitivo, a través dunha idea, de procesos mentais, da máis radical alfabetización, incluso é posible que tamén existan manuais e normas para formar parte dese mesmo proxecto. Porén, cando te sitúas no outro extremo, a peza segue manténdose como tal e non perde a súa carne, a súa linguaxe non verbal, a intuición. A conexión é moito máis instintiva e directa porque xorde do propio proceso e así o percibe tamén o público, a retroalimentación é moito máis próxima. É lóxico, o mercado da arte virou cara ao institucional a través dunha rede de convocatorias e de axudas públicas, e o mercado hai tempo que se volveu cognitivo pola influencia da tecnoloxía. A institución equiparouse ao mercado e este, ao plano cognitivo.





TEXTOS

EN

CASTELLANO

**GENA
BAHAMONDE**

Gena Baamonde es creadora, directora, investigadora e intérprete con una amplia trayectoria artística en el campo de la práctica escénica y la creación contemporánea. Es doctora en Bellas Artes y titulada en Arte Dramático en la especialidad Dramaturgia y Dirección, con formación en artes del movimiento, igualdad, género y diversidad sexual. Su trabajo cuestiona los estereotipos de sexo, género y sexualidad que atraviesan los cuerpos tratando de revertir los valores hegemónicos para construir nuevas formas de pensamiento desde el respeto y la diversidad.

Dirige Neorretranca y Posmorriña en el CDG y realiza la dramaturgia y dirección en diversas compañías como La Artística, Xarope Tulú, Matrioshka, Elahood o A Panadaría, con la que recibe el Premio María Casares a la Mejor Dirección y Mejor Texto Original con la pieza *Elisa e Marcela* (2018). Junto a Andrea Quintana crea el colectivo VACAburra, centrado en la creación escénica y coreográfica en clave contemporánea con una mirada transfeminista y el humor como herramienta.

Cuentas con una formación diversa en la que se incluye el doctorado en Bellas Artes y la titulación en Arte Dramático, ¿qué te interesa de la convivencia entre diferentes sectores y qué puede aportar cada uno?

Creo que el campo de las Bellas Artes y de las Artes Escénicas son realmente cercanos y con una perfecta sintonía, con un marco de intersección que permite la convivencia y contagio de una manera bastante natural. Suelo reivindicar esa mirada basada en la hermandad y la colaboración más que profundizar en unas supuestas líneas de separación inquebrantables que, en muchas ocasiones, vienen marcadas por la necesidad académica de la separación en ámbitos disciplinarios. Además, en el caso de las artes escénicas contemporáneas, la fusión, la apertura a colaboraciones y los marcos de trabajo común posible, con las Bellas Artes, creo que se multiplican y pueden potenciarse gracias al bastardeo transdisciplinar con campos de juego compartidos para la creación. En mi caso, desde de muy temprano, mis referentes para la creación escénica eran más cercanos al campo de las Bellas Artes, sobre todo, al arte feminista, a la performance, a la plástica, a la videocreación, como también a la danza, más que a referentes de teatro en sí o de literatura, así que el diálogo viene de lejos y para mí fue bastante lógico hacer el doctorado en Bellas Artes. Ya en una de mis primeras creaciones escénicas en solitario en 1999, en la pieza *Mullerona*, la referencia incluso en el propio nombre -además de apodo que suelo utilizar- hacía alusión a la obra *Hon* de Niki de Saint Phalle del 1966, cuando creó una escultura gigante del cuerpo de una enorme mujer que tenía diversas estancias que se podían visitar en su interior a las que se podía acceder a través de su vagina.

Has colaborado con diversas compañías y, actualmente, formas parte del colectivo VACAburra, que fundas junto a Andrea Quintana. ¿Cómo y con qué intención surgió la idea de conformar este proyecto común?

Suelo desarrollar trabajos para otras compañías o colectivos aparte de continuar con proyectos que parten totalmente de mí, o en los que escojo más los puntos de partida. Una cosa no quita a la otra, sino que completa y enriquece continuamente el trabajo y mi propia evolución y aprendizaje. En muchas ocasiones, la implicación y el grado de aportación a la creación va a depender del proyecto concreto y de cómo se desarrolle más que de quién parte la idea inicial. El proyecto VACAburra nace en esta línea, de colaboración con artistas afines como Andrea Quintana, donde defendemos lenguajes escénicos contemporáneos, bastardos, donde compartimos lucha y hay un grado de implicación personal muy elevado. Es un proyecto que, a pesar de haberse gestado hace pocos años, lleva bastantes creaciones a sus espaldas que parten tanto de Andrea Quintana como de mí misma y que están abiertas al trabajo con otras artistas. Así, llevamos estrenadas las piezas *O raro é que bailar sexa raro* que es un solo de danza contemporánea de Andrea Quintana, *Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos* que aúna teoría y praxis mezclando lenguajes y llevando a escena muchas de las inquietudes de mi tesis doctoral, en la que estamos las dos en escena. La pieza *Extravíos*, danza en la calle, donde Andrea está acompañada de una ukestra de ukeleles, a *Ukestra do Medio*, o la pieza *Festina Lente*, creación de Andrea Quintana acompañada de Clara Ferrao en escena que se ha estrenado hace unos meses.

En alguna ocasión comentaste que el arte es político. Si pensamos en muchas de tus propuestas, como por ejemplo *Nómades*, podemos confirmar esta intencionalidad. Se trata de una obra para todos los públicos y con diversas capas de lectura. ¿Varían las reacciones con la pieza en función del contexto en el que se presenta y de las personas espectadoras?

Creo firmemente en esta intencionalidad política del arte, veo la necesidad de reivindicar esto en un contexto en que determinados poderes de derechas y de las oligarquías económicas se esmeran por desprestigiar y conseguir la desafección política por todos los medios. La búsqueda en las piezas escénicas de la reivindicación, de la crítica y de un claro posicionamiento político, me parece la base del trabajo y así, por supuesto, se ve en *Nómades de Xarope Tulú* que conformamos junto a todo el equipo implicado en el proyecto. Es una creación colectiva que gira en torno la identidad, a cómo transgredir los estereotipos de género y las lecturas unívocas de los cuerpos, romper los moldes, dirigido a todos los públicos y en especial a la gente joven que no suele contar con espectáculos que traten estas temáticas. Xarope Tulú, en este sentido, tiene un trabajo muy importante, muy cuidado y muy valiente, dirigido a estos públicos, que reciben con gran interés sus espectáculos, y que tienen un punto de partida lúdico, divertido, con lenguajes encuadrados en la mezcla sin olvidar una clara visión crítica.

El humor es otra de las claves. ¿Consideras que es una herramienta más accesible a la hora de tratar ciertos temas?

Considero el humor como otro de los ejes claves e imprescindibles con los que trabajo. No entiendo la vida sin humor como no entiendo la escena tampoco sin él, para mí es una herramienta transversal, muchas veces poco valorada y analizada de una manera superficial y de la cual las mujeres continuamos estando bastante expulsadas. Existe el humor con muchas capas de discurso que busca tocar de manera convincente temas muy concretos, llegando a lugares difíciles de llegar con tanta inmediatez y contundencia con otras herramientas. Ese es el humor que me interesa, lo que yo llamo “humor bisturí” con todos los aderezos posibles y aportes de la ironía y del humor negro, añadiendo capas de significado a una apariencia sencilla y con el que se pueden abordar toda clase de temáticas.

¿Qué otras estrategias empleas para poner en relación todos los engranajes estéticos e interpretativos de un proyecto?

Creo que cada proyecto tiene una estructura, un origen y unas formas diferentes, por lo que las estrategias a seguir serán muy diversas. Yo vengo de trabajar principalmente en proyectos de creación, tanto en lenguajes más cercanos a la danza como al teatro pero, casi siempre, un teatro que no parte de un texto escrito *a priori*, y si lo hace es un texto abierto a ser manipulado, trabajado y masticado para que se integre con los demás elementos. La creación se va conformando en el proceso y el texto no tiene por qué ocupar el lugar central del espectáculo. Así fue, por ejemplo, con *Elisa* e *Marcela* con A Panadaría o más recientemente con



Metodo loxías carroñeras para corpos invertidos de YACABUURA. Fotografía: Manuel G. Vicente

Comando Comadres con Matrisohka Teatro, en lo que respecta al texto se hace un trabajo de dramaturgia a pie de escena y casi siempre de creación conjunta que va surgiendo en la sala de ensayo con improvisaciones y con muchas revisiones y ajustes a la interpretación. Pienso que hay que apostar por este trabajo en la sala de ensayos y no venir con todo cerrado de antemano, dejar que la dramaturgia se vaya construyendo acorde a cómo se van desarrollando los demás elementos y el trabajo con el equipo.

Uno de los objetivos de tu trabajo es dar visibilidad a la diversidad sexual, como ocurre en el caso de *Elisa e Marcela*, y atacar el pensamiento hegemónico, como en *Comando Comadres*, entre otras. En ellas trabajaste con profesionales y compañías que buscan revertir una situación de desigualdad y normalizar todos los cuerpos, géneros y formas de sentir y de pensar. ¿Consideras que las artes escénicas son más acertadas que las artes plásticas para transmitir o concienciar sobre determinados valores?

Creo que todas las artes son susceptibles de ser utilizadas con este fin, buscando transmitir determinados mensajes, y que cada una cuenta con una serie de características que favorecen un punto de vista diferente. Lo que creo que pueden aportar de singular las artes escénicas es la propia mezcla de lenguajes que la construyen, pudiendo ser aprovechadas desde muy diversos ámbitos y desde la inmediatez del diálogo con el público. No hay que olvidar que en las artes escénicas se produce un diálogo en vivo y en directo en un acto colectivo escogido por ambas partes y esto, para mí, no deja de ser un pequeño acto revolucionario o

susceptible de serlo. Así, en los casos que comentas como el de *Elisa e Marcela* con A Panadaría y *Comando Comadres* con Matrisohka, partiendo ambos desde la creación propia y dirigidos a todos los públicos, se tira de herramientas diversas que van desde el lenguaje físico y musical, el texto, el cuerpo y la plástica, según las características e intereses del equipo que lo conforma y según el objetivo principal en la transmisión del mensaje que, en mi caso, aunque siempre va a beber de los feminismos, va a tener en cuenta los matices y las peculiaridades de cada creación, como en el caso de *Elisa e Marcela* centrado en la visibilidad lésbica.

A diferencia de las artes plásticas, que habitualmente entrañan un proceso creativo más íntimo, desarrollado por el propio creador o creadora, en el caso de las artes escénicas suelen ser más las personas implicadas en la creación. ¿Cómo valoras el trabajo con otros profesionales?

Creo que una de las cosas que más me interesan de las artes escénicas es su carácter colaborativo, esa creación en equipo que necesita de creadoras y creadores que pueden provenir de ámbitos muy diversos como la plástica, la arquitectura, la performance... y de los que podemos establecer sinergias, nutrirnos mutuamente, en las que todos los campos importen y, en último caso, hagan que el trabajo creativo salga beneficiado y que siempre van a aportar nuevas capas a la idea inicial. De todas las maneras, creo que en casi todas las disciplinas artísticas hay un interés más bien de mercado y de tradición patriarcal que busca remarcar la autoría y la figura de un creador-genio, único y omnisciente, con un *copyright* con el que poder mercadear más fácilmente y esto se ve, quizás de una manera más

clara, en las artes plásticas, pero no hay que olvidar los movimientos colectivos y las corrientes artísticas en el mundo de las Bellas Artes en las que las colaboraciones y mezclas estaban -y están- a la orden del día y que ayudaron a romper las expresiones más hegemónicas del arte en muy diferentes épocas de la historia.

A nivel visual, en tus obras se aprecia una tendencia hacia la ausencia de ornamentación en la escena, resuelta habitualmente con fondos mínimos y elementos básicos. ¿Piensas que el abuso de elementos decorativos pueden distraer al espectador del mensaje que quieres transmitir?

Creo importante partir de ciertos objetivos y líneas de trabajo que priman unos elementos sobre otros pero que, en todo caso, no necesariamente tienen que excluirlos. Quizás lo entienda más como una especie de estructura modular de escalones, donde se parte de lo sencillo, de lo esencial, de lo que considero imprescindible en la escena, donde prevalece el trabajo de las intérpretes, el lenguaje de los cuerpos, lo que se quiere contar, el punto de vista crítico y después, una vez establecidos éstos, podemos seguir trabajando otros escalones que pueden incluso llegar a convertirse en parte esencial. También hay que tener en cuenta que cada proyecto requiere unas cosas determinadas y además no siempre se tienen las posibilidades económicas que permiten desarrollar un trabajo plástico complejo o conformar una estética muy elaborada a nivel formal. No es uno de mis primeros objetivos y reconozco que insisto bastante en la máxima del “menos es más” en casi todas las facetas y descarto el exceso de florituras y ornamentaciones que en los últimos años domina mucha de la escena, quizás en detrimento de un mensaje más elaborado y profundo.

O raro é que bailar sexa raro de VACAburra. Fotografía: J.C.Arévalo

Otra cuestión clave son las relaciones entre el cuerpo y sonido, los movimientos y los ritmos que se generan entre ambos como en un diálogo conjunto. ¿Cómo entiendes y trabajas estas conexiones?

Entiendo el cuerpo, las corporalidades, como un eje esencial del trabajo escénico, creo que es uno de los aspectos en el que más atención hay que poner, en cómo el cuerpo se relaciona con el movimiento, con la palabra, con el sonido y acaba por



conformar el ritmo de los espectáculos. Yo vengo de los lenguajes contemporáneos, de relacionarme siempre con la danza, tanto como intérprete desde muy joven en Matarile Teatro -una de las pocas compañías de teatro contemporáneas que hay en Galicia y de las más antiguas- en el trabajo en el Teatro Galán o en el En Pé de Pedra, donde siempre estabas rodeada de creaciones que trabajaban con lenguajes mezclados y casi siempre con un marcado eje en la corporalidad. Y así fui desarrollando también mi propio trabajo partien-

do de ahí, casi siempre, y reivindicando la validez del cuerpo, del movimiento, tratando de cuidar las conexiones que surgen desde él.

Tu performance *Metodologías Carroñeras para Cuerpos Invertidos* es una adaptación a la escena de tu tesis doctoral *Sexualidades des-xenizadas en la práctica escénica contemporánea*. Se trata de metodologías formales muy diferentes. ¿Cómo fue el proceso de trasladar la tesis del papel a práctica escénica?

Metodologías Carroñeras para Cuerpos Invertidos es un trabajo que fue surgiendo, poco a poco, ante la necesidad de validar el lenguaje escénico, como ámbito en el que pueden confluír la teoría y la práctica de un proyecto de investigación en el marco de un doctorado. Pienso que este tipo de investigaciones deben tener un proceso de transmisión de conocimientos al público, compartir con la máxima gente posible los procesos realizados y qué mejor lugar para hacerlo que la escena, que permite jugar con formatos muy diversos como la conferencia performativa que vertebra esta pieza. Se trata ,además, de un trabajo en proceso continuo del que se hicieron varios borradores, iniciados en el marco de las *Residencias Paraíso* del Colectivo RPM, pasando por un formato más digital en el marco del *Ciclo V.O. de Escena y pensamiento Queer* (organizado por el Curro DT y La Fabulosa) hasta su estreno en el Festival Internacional Plataforma y con el que vamos a estar en el marco universitario de la UMA de Málaga y en el Festival Internacional de cine y artes escénicas Zinegoak.

Actualmente estás desarrollando un proyecto junto a Brigitte Vasallo en el marco de la Residencia Nau Ivanow, en el que exploras, desde el teatro documental, la huella de la guerra civil y el franquismo empleando como metáfora el mito de Ariadna. ¿Podrías contarnos más acerca de ese proyecto? ¿Por qué decidiste tratar ese tema a partir del mito de griego?

Este proyecto, *Trilogía de Naxos*, parte de una idea y de un trabajo que Brigitte Vasallo lleva desarrollando desde hace tiempo, en el que me invitó a participar. Brigitte llevaba hecho un trabajo de investigación brutal, en el que fue un placer navegar y del que aprendí muchísimo, no solo sobre el contexto de la temática, sino también de las personas a las que Brigitte entrevistó y cuyos testimonios conforman una de las partes de la pieza. Uno de los ejes del que se partió fue de un texto escrito por Brigitte que navega alrededor de la condición *txarnega* entendida como metáfora del olvido, como rastro de una diáspora forzada en el contexto de la Guerra Civil. Habla de silencios y de personas que perdieron la pertenencia, las raíces y la memoria y revisita, de una manera muy inteligente y poco habitual, el mito de Ariadna, no para explicarlo de otro modo más, sino para desmentirlo. Puedo decir que se trata de un texto incisivo, cargado de ironía y profundidad con el que fue un regalo trabajar y que fue un proyecto de esos de inmersión total de todo el equipo, en el que están en escena la propia Brigitte acompañada de Concha Milla y también Laura Iturralde en el espacio, iluminación y audiovisuales. Es la primera parte de una trilogía que espero tenga continuidad en el futuro y de la que espero seguir formando parte.



Gena Baamonde. Fotografia: Andrea Quintana

FÉLIX
FERNÁNDEZ

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Félix Fernández completa su formación en danza contemporánea y performance con creadores de la talla de Marina Abramóvic, Johannes Deimling, Elena Córdoba o Esther Ferrer. Hablamos de un artista que trabaja desde el cruce entre disciplinas donde conectan el vídeo, la música, la danza y la performance, donde la experimentación continua y la exploración de nuevos lenguajes son uno de sus principales sustentos creativos. Interesado en la reflexión sobre la realidad en la que se inscribe, sus trabajos proyectan problemáticas comunes que se construyen habitualmente desde la narración autoficcionalada y que penetran en el público espectador a través de diferentes capas de lectura.

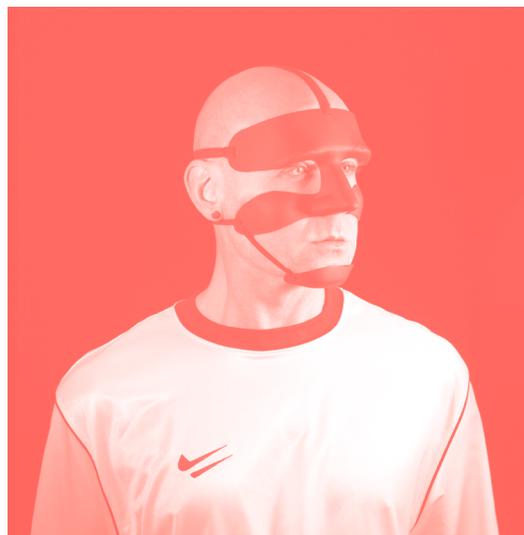
Sus trabajos se expusieron individualmente en espacios como el Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación Gas Natural Fenosa (MAC) en A Coruña, el Centro Torrente Ballester de Ferrol, el DA2-Domus Artium de Salamanca, el Museo Provincial de Lugo, la Galería El Museo de Bogotá (Colombia) o el Centro Cultural de España de Montevideo (Uruguay). Disfrutó de las bolsas de residencia Azala en Vitoria y en el espacio DT de Madrid, y también fue galardonado con el premio Encontro de Artistas Novos de la Cidade da Cultura (Santiago de Compostela, 2014) y fue beneficiario de la bolsa Gas Natural Fenosa, con la que realizó estancias en Berlín y Nueva York. Como performer, participó en eventos como el Festival TNT en Terrassa, el Festival Cuerpo a tierra de Ourense, el Festival Escenas do Cambio en la Cidade da Cultura, el Festival de Primavera en Danza del Teatro Rosalía de Castro (A Coruña), Performing ARCO en IFEMA (Madrid) y actuó en diferentes espacios como Matadero Madrid, el Center of Contemporary Art of Tel Aviv (Israel) o el Instituto Cervantes de Tokio, entre otros.

Comencemos hablando de la implicación social de tus propuestas, que exploran preocupaciones compartidas partiendo a menudo de experiencias cotidianas. Trabajas con el contexto que te rodea para después extrapolarlo al resto. Simula una suerte de puente entre tú y las demás personas, pero también entre tu yo individual y tu yo artista.

Yo realmente estoy inscrito en un tiempo y una realidad muy concretas, son un artista de mi tiempo y me gusta ser así. Me interesa hacer reflexiones sobre lo que me rodea y creo que, de alguna manera, a todas las personas nos pasa esencialmente lo mismo, aunque con muchísimos matices. Es decir, cada persona aborda una problemática desde una óptica, que es la subjetividad, y esta para mí es muy interesante, como también ver cómo nos enfrentamos a la vida con unas circunstancias concretas: que implican lo tecnológico, lo social, el turbocapitalismo en el que estamos inmersos... Todas estas cuestiones son preocupaciones latentes tanto en mi trabajo como en mi día a día. Para mí arte y vida están completamente ligadas y no puedo dejar de abordarlas.

Tu cuerpo funciona como eje principal. Tu imagen, tu retrato, aparece muchas veces intervinado adquiriendo diferentes roles que invitan a revisar conceptos de identidad y género y a repensar los estereotipos establecidos alrededor del individuo. ¿Cómo te sitúas y de qué manera canalizas estos discursos a través de la práctica artística?

Yo empecé trabajando con la identidad y creo que todos los artistas reflexionan sobre esto, pero algu-



nos de una manera más formal y otros de forma más autobiográfica. Yo trabajo desde lo autobiográfico, pero me gustan mucho la ficción y la autoficción: la construcción de ciertos personajes que me ayudan a expresar cosas simbólicamente. Son personajes que, por lo general, siempre tienen como *un algo* que en esencia expresa alguna preocupación. Esto hace que sintéticos esa forma de enfrentar la vida. En relación con el género, como artista homosexual creo que si no haces caso a lo que realmente eres en esencia, estás desaprovechando una oportunidad, estás interpretando una especie de papel impuesto por otros para que estén contentos los demás. Yo me sitúo un poco en este sentido. El género binario hombre-mujer no puede funcionar en el momento actual porque existen



otras identidades a las que hay que mirar. Ya los griegos, incluso los indios norteamericanos en ciertas tribus, tenían varias diferenciaciones identitarias sexuales, hablaban de una graduación. Porque en el fondo ese binomio hipermasculino y hiperfemenino nos acaba encuadrando en algo que muchas veces genera frustración. Hembras alfa o machos alfa no hay tantos, es una construcción estereotipada que responde a unos códigos muy marcados por lo social. En muchos de mis trabajos hago referencia a eso. Cuando la norma marca parece que estás obligado a seguir esa norma y eso provoca que no estés escuchando las cosas que pasan interiormente. Yo no digo que no tengamos que estar inscritos en lo social, pero lo social se tiene que adaptar a quienes lo habitamos y no al revés.

Proyectos como *Room4* (2015) y *Composición en forma de escape para 4 dispositivos móviles y un monte* (2014) aluden al aislamiento del individuo en una sociedad donde el mal uso de las redes sociales nos conduce a la dependencia tecnológica y a la incomunicación. Aquí expones un futuro antiutópico, por otra parte muy propio de *Black Mirror*. ¿En qué momento nos situamos en cuanto al uso de las tecnologías?

Hoy por hoy tengo un dilema al respecto. Últimamente me centré mucho en trabajar con la distopía, creo que ésta funciona a modo de aviso de lo terrible que puede llegar a ser una deriva. Con todo, soy de los que piensa que construimos la realidad en la que vivimos y si estamos todo el tiempo creando ese imaginario distópico corremos el peligro de invocarlo. Entonces, no sé hasta qué punto estoy siendo partícipe de esa distopía, por lo que decidí hace un par de años empezar a positivar el discurso, a proyectar más en cuestiones alrededor de la utopía. En relación con el aislamiento del individuo, pienso que es algo muy sintomático que va a tocar fondo en algún momento. Ojalá venga un cambio de tendencia de este individualismo extremo en el que estamos, a pesar de estar todos hiperconectados en red. Las redes bien utilizadas pueden ser fantásticas, el problema es cuando proyectamos hacia ahí toda nuestra vida. En ese sentido valoro mucho el contacto personal. Es complicado llegar a hacer un buen uso y no un abuso. Pienso que, al final, todo consiste en la aplicación que las personas podamos hacer de las herramientas que tenemos. A veces somos nosotros mismos los que acabamos llegando a ese futuro distópico por nuestra incapacidad de manejar lo que tenemos a nuestro alcance, que puede ser un arma muy potente.

Me encanta porque el creador de *Black Mirror* habla de que es como si fuésemos niños pequeños a los que dejaron solos el fin de semana en casa. Creo que estamos en un punto de experimentación y a veces de desconocimiento de los peligros del mal uso de las tecnologías, tal vez como en otros momentos de revolución y descubrimiento histórico como pudo ser el fuego. Por ejemplo, en *Room4* hablo mucho de eso: son tres personajes que están encapsulados en su mundo individual y uno de ellos tiene un punto más relacional-presencial, que es a través del cual sitúo la esperanza. En *Composición en forma de escape* lo que propongo es una huida, un individuo que intenta escapar y que es falsamente rescatado.

Bien, esto son como maneras simples de leer mis trabajos. En casi todas mis obras hay una forma de lectura muy básica y después otros subtextos. Me encanta que haya todas esas posibilidades de lectura, desde algo fácil que permita conectar de forma muy directa hasta reflexiones más profundas, capas de contenido situadas en los trabajos como si de una cebolla se tratara, que si quieres indagar más puedes llegar a cuestiones más sutiles o esenciales; cuestiones que yo sé que están ahí y que conforman todo el imaginario. Y todo esto tiene que ver con mi interés por la mezcla de la alta y la baja cultura, en un todo, que conforma algo muy democrático, porque pienso que el arte no debe estar exclusivamente dirigido a un estrato social o económico.

De algún modo esas capas de las que hablas, esa primera lectura que es más accesible a cualquier persona, puede llegar a enganchar y a provocar una segunda lectura. Si como espectadores nos encontramos con algo que

somos incapaces de decodificar, puede pasar que perdamos el interés, mientras que si se nos ofrece una parte que genere esa empatía con el público puede originar un camino más largo.

Totalmente. A mí me encanta redescubrir nuevas formas dentro de la narración y de la estética, también me interesa la investigación sobre el propio lenguaje del arte pero soy más un autor de contenidos. A nivel de forma soy más clásico, suelo recurrir a la narración como elemento principal. La narración es una herramienta comunicativa fundamental que el arte contemporáneo no debería desechar.

Otro de los aspectos determinantes en tu obra son la importancia de la coreografía y el conocimiento del lenguaje corporal. Tras estudiar en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, te formas en performance y danza contemporánea con diferentes artistas. ¿Cómo se comunican ambos lenguajes y que acerca cada uno?

Para mí el cuerpo está muy presente en mi trabajo, es la interfaz que tenemos para desarrollarnos en esta realidad; es lo que nos da el sustento para poder habitar en este espacio-tiempo, y la coreografía es una sucesión de diferentes eventos en el tiempo y en el espacio. El hecho coreográfico ya estaba inscrito dentro de mis vídeos desde el principio y es algo que cada vez está más presente en lo que hago, porque tiene algo mágico. Me interesa cómo se van presentando las cosas en la secuencia temporal, entender cómo el cuerpo es capaz de comunicar por sí mismo mediante los gestos, las posiciones, el movimiento, la energía... De mi formación con todas las profesionales que tuve extraje algo de cada una, me gusta incorporar cosas de

otras artistas y no tengo ningún complejo en decir que tengo muchísimos referentes.

De hecho, has colaborado con creadores de diferentes ámbitos, no sólo de la danza, sino también del cine o de la música. Muchas veces se entiende el trabajo de la/el artista plástico como el de un ente aislado en su estudio produciendo para sí mismo, algo que no podemos aplicar en tu caso.

No. Es verdad que cada vez soy más híbrido, no me gusta encasillarme. Me gusta explorar nuevos lenguajes y posibilidades y cuando dedico tiempo a un tema o forma artística concreta luego procuro hacer algo diferente. No me parece negativo que funcione una serie o un estilo concreto dentro de una demanda social, puede ser una buena concesión comercial y no hay que perder de vista que los artistas también tenemos que alimentarnos y pagar facturas. Con todo, si sólo te limitas a hacer lo que pide el mercado, puedes llegar a aniquilarte como artista. Habría que buscar un punto intermedio.

¿Deberían las artes plásticas tender más a relacionarse y a abrirse a otras disciplinas?

Yo vengo de las artes plásticas, pero mi deseo intrínseco desde pequeño era hacer de todo. Me encantaba hacer programas de radio, inventarme canciones, hacer obras de teatro... Pienso que el arte contemporáneo está muy ensimismado, que hay algo de mirarse mucho el ombligo. Yo creo en el término creación contemporánea. Hace poco leía una entrevista a Peter Greenaway en la que le preguntaban cómo se definiría y dijo algo así como que aún se estaba buscando. Es

una persona que no se quiere encuadrar o limitar a un formato porque tiene diferentes formas de expresarse. Tan legítimo es que pase eso como que pase lo contrario. Creo en la hibridación, por ejemplo el concepto de artes vivas, cubre un espectro muy amplio que cada vez va a tener más peso. Y cuando hablo de hibridación hablo de interconexión. La creación contemporánea habla de eso. Ahora mismo, por ejemplo, estoy fundamentalmente creando música y diseñando una apuesta para presentar esta música en directo. Los sonidos nos llevan a paisajes; paisajes sonoros... Qué diferencia hay entre eso y un cuadro de Pollock, por poner un ejemplo? Creo que todo está tan unido que se vuelve absurdo diferenciar. Que existan categorías no es malo pero tienen que ser permeables.

Hablando de la música, tienes un alter ego, Jëan Fixx, con el que actúas en diferentes salas y eventos y que tiene también que ver con lo que acabas de mencionar de la permeabilidad. ¿Qué puntos comparte y en cuáles se distancia de tu faceta como artista?

Jëan Fixx fue un personaje estetizado como una superestrella del pop que creé para un video mio llamado *Materialización para la eternidad* (2013), y generé una publicidad falsa sobre este artista consiguiendo que se publicaran algunas reseñas en diferentes medios sobre él. Le propuse a mi amigo Rubeck sacar un lanzamiento de ese artista, le dimos una identidad y nació con un tema que Rubeck me prestó. Al principio no pensaba que ese personaje volvería a tener vida, lo entendía como un proyecto aislado. Después hice una performance en la feria JustMad en la que Jëan Fixx llegaba rodeado de guardacostas, y se leía una especie de nota póstuma sobre su muerte. Un año después hice

una performance que se llamaba *Sesión de muerte y destrucción* (2014) con ocho canciones que hablaban sobre el tema de la muerte. Utilicé a Jéan Fixx para picar las canciones e hice una acción en la que bailaba interactuando con la música. Compré una controladora para hacer la performance y me di cuenta de que realmente me gustaba mucho aquello y así empezó todo. No fue algo premeditado, sino que se fue dando con el tiempo. Seguí haciendo sesiones como DJ y ya desde 2018 me puse a producir mis propios temas y publiqué dos álbumes cortos, *Uncanny Valley* (2018) y *Globalizer* (2020), y este año mi primer LP: *2084*. Me gusta mucho trabajar con música y sonido porque entro en el campo de la abstracción formal y esto me libera bastante de la presión de lo conceptual.

Desde la unión de música y danza también surge *Technocracia*. ¿Qué nos puedes contar de esta propuesta?

Technocracia es una propuesta escénico-participativa de la Compañía Funboa Escénica que creamos Cris Balboa, Manuel Parra y yo, para abordar la fiesta como lugar de comunión, como lugar de reprogramación mental y de ruptura con lo cotidiano, donde el techno, el movimiento y la masa se juntan para generar una práctica colectiva donde bailar juntas con el público. Esta propuesta en clave de *site-specific* nació de la necesidad de sudar juntas después del confinamiento, y ya hemos recorrido de norte a sur la península con esta apuesta tan arriesgada donde la energía del público es tan necesaria para que se lleve a cabo como la que nosotros ponemos en cada experiencia.

Desviando el tema hacia el plano más formal de tus trabajos, en tus primeras piezas se aprecia una tendencia más barroca en cuanto

a la escenografía que después se va depurando. Hubo una evolución en cuanto al lenguaje, la narración y la sofisticación de tus obras.

Curiosamente, siempre me consideré una persona bastante minimal y creo que tiendo hacia eso pero es verdad que a veces paso al otro lado. Me interesa el minimalismo estéticamente y el «menos es más». Pero vivimos en un momento muy barroco a nivel histórico, lleno de una variedad tan grande de inputs y estímulos que hace que finalmente trabajemos sobre eso. Pero no me gusta lo que representa el barroco a nivel sintomático. Y, sí, reconozco que mis trabajos son cada vez más sofisticados. Creo que los artistas solemos ser más frescos a nivel de lenguaje al principio y cuando empezamos a madurar nuestro lenguaje se vuelve más exquisito. Ahora todo lo que hago lo pienso mucho más, con lo cual los procesos de producción son muy diferentes y más elaborados que los trabajos del principio. En todo caso, siempre estoy replanteando lo que estoy haciendo y no descarto cambiar de rumbo en un momento dado.

Otro punto del que nos gustaría hablar es de tu perfil como gestor o mediador cultural. Formas parte del Colectivo RPM (A Coruña) desde el que buscáis construir herramientas comunes de práctica y reflexión colectiva sobre el territorio en el que vivimos. A través de RPM habéis realizado diferentes proyectos, entre los que destacan las Residencias Paraíso para potenciar las artes del movimiento en Galicia. ¿Cómo nacen y qué necesidades cubren estas residencias?

Para mí formar parte del Colectivo RPM es una bendición, trabajo con gente a la que admiro y con la que es muy estimulante trabajar. Y en relación con las Residencias Paraíso creo que estamos haciendo un tra-



Constantes del porvenir, 2021-2022. Créditos: Leo López

bajo contextual tremendamente necesario; hacemos el diseño del proyecto pero también actuamos como mediadores, colocándonos entre la institución y los artistas para que los proyectos culturales en relación con las artes del movimiento en Galicia puedan ser posibles, dotando de recursos para la creación contemporánea y la investigación, haciendo una apuesta por lo que es el trabajo artístico desde el proceso. Estamos tejiendo una red de espacios cómplices, teatros, auditorios y centros culturales, en los que antes no se solían hacer residencias artísticas. Colectivo RPM nació de una gran voluntad de trabajo para la comunidad. Estamos haciéndolo porque realmente creemos que es algo necesario y que repercute positivamente en la situación cultural gallega y en nuestra conexión con el resto del territorio español.

Otro aspecto que trabajáis es la relación con la comunidad local. En el proyecto *Campo magnético* (2015) fue interesante cómo la experiencia de visualización generó un ambiente que llegó a contagiar al público.

De hecho, Colectivo RPM nació con *Campo magnético*. Ya trabajaban juntos Caterina Varela, Alexis Fernández (Maca), Rut Balbís y Andrea Quintana, y decidieron encargarme dirigir una acción para trabajar con una serie de bailarines de la ciudad. Yo hice una reflexión sobre lo colectivo, lo comunitario, y pensamos en convocar personas de diferentes ámbitos de la danza para crear una acción conjunta. Primero publicitamos el evento por toda la ciudad y se fueron generando muchas ganas de ver eso que iba a pasar. Lo hicimos en el barrio de la Sardiñeira, un sitio donde no es habitual que sucedan esas cosas. Queríamos que fuera algo deslocalizado, que no fuera en el centro de la ciudad,

y conseguimos que acudiera mucha gente del barrio. Fue algo muy bonito y creo que tenemos que volver a crear otra experiencia colectiva del mismo tipo. Hubo una implicación emocional por parte del público que creó mucha energía y logramos que la gente entrara dentro de eso.

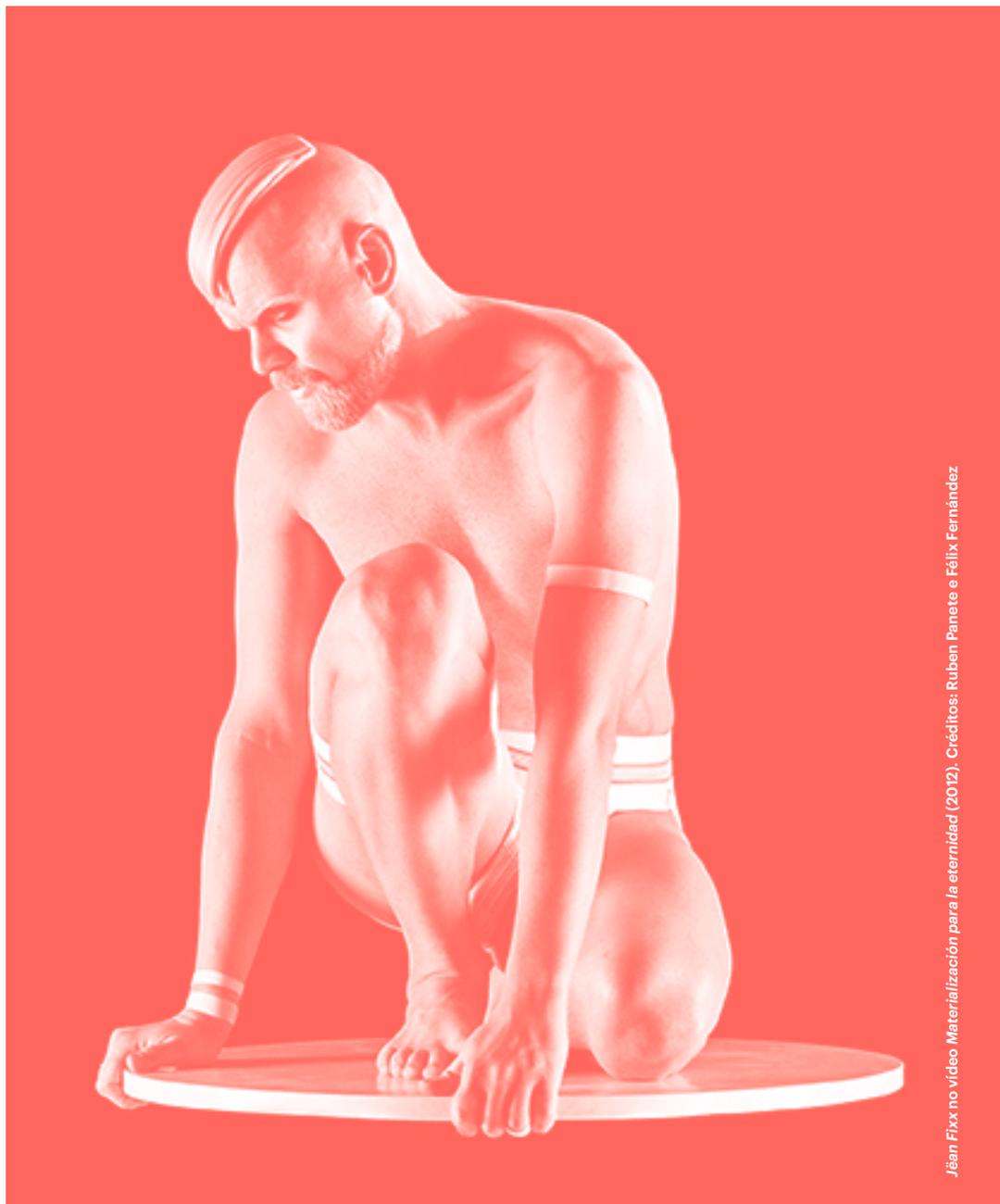
Imagino que también os favoreció el hecho de que fuera un proyecto horizontal, al aire libre, sin gradas...De alguna manera la gente se siente más interpelada.

Sí, son necesidades de las nuevas formas de representación. En los teatros se habla mucho de que tiene que haber ciertas modificaciones espaciales, que las gradas se puedan cambiar de lugar, etc. La creación contemporánea exige muchas veces otra manera de mirar.

Para finalizar, nos gustaría que nos hablaras de tus últimos proyectos, que sabemos que son muchos!

Vengo de publicar en el sello discográfico «Ruido de Fondo» como Jëan Fixx mi álbum *2084*, que es una epifanía de corte electrónico compuesta por diez temas que busca nuestra capacidad de imaginar otros futuros posibles, proponiendo un sonido basado en la mezcla de lo digital y lo orgánico y que presenta un mundo cambiante en constante evolución. Ahora mismo estoy diseñando un directo para mostrar todo este trabajo donde lo visual también tendrá una parte fundamental, además de haber editado tres videoclips para las canciones «Planeador», «Run to the rescue» y «Shocking dancers».

También estrené este año en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña *Constantes del porvenir*, que es un espectáculo interdisciplinario que mezcla danza, performance, espacio audiovisual y música electrónica, y que busca atravesar los deseos e intuiciones de nuestra sociedad en relación con el tiempo futuro, ese espacio-tiempo anticipado donde no sólo nos proyectamos, sino también donde evadimos nuestra responsabilidad del tiempo presente.



Jéan Fixx no video *Materialización para la eternidad* (2012). Créditos: Ruben Panete e Félix Fernández.

**ANA
GESTO**

El trabajo de Ana Gesto (Santiago, 1978) implica una profunda revisión del cuerpo desde sus raíces, conectando la idea de identidad y la recepción social de sus performances a través de propuestas multidisciplinares donde el sonido y lo escultórico se sitúan como ejes fundamentales.

Con estudios de Bellas Artes (2003-2008) en la facultad de Pontevedra (UVigo), completó su formación con una beca SICUE en la San Carlos de Valencia (UPV). Fue becada por la SUG para estudios de tercer ciclo (nueva adjudicación y prórroga) 2009-2010 y formó parte del grupo de investigación "Resistencia y Materialización" de la Universidad de Vigo entre 2008 y 2011. Ha impartido talleres de arte de acción y artes visuales en varias galerías, museos y escuelas. Ha participado en diferentes eventos y participado en exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional como *Hydra. Kuntlerforum Boon* (Alemania 2013), *Corporeidades Feministas en España* (Costa Rica 2014), *Arqueologías de lo íntimo* (León 2014), *Mujeres: territorios artísticos de resistencia* (La Nau, Valencia 2014), *La Muga Caula* (Cataluña, 2015), *Alén dos xéneros* (Museo MARCO de Vigo y Auditorio de Galicia de Santiago, 2017), *Mulleres en acción: Violencia Zero* (Acción colectiva con Ana Matey, Isabel León Guzmán, María Marticorena en el museo MARCO de Vigo, 2019), *PAO Festival 2019* (ROM Kunst+Arkititektur, Oslo-Noruega 2019), *Camiños Incertos* (Fundación Camilo José Cela, Padrón, 2020), *Conversas arredor da performance* (Universidade de Vigo, 2021), *Memoria e terra, Recolectoras*, (Lugo 2021), *Mujeres Dadá de Ediciones Canibaal* (Valencia), entre otras.

Estudias en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, realizando un año de formación en la UPV Universitat Politècnica de València a través de una beca SICUE. ¿Cómo valoras ambas experiencias formativas y qué ha aportado cada una a tu posterior trayectoria profesional?

En mi opinión, es fundamental para todos los artistas o estudiantes el moverse y conocer otras dinámicas de formación. A mí, concretamente, Valencia me vino muy bien porque seguían una metodología muy distinta a la de Pontevedra. En primer lugar, al irme descubrí el valor de esta universidad, muchas veces tendemos a no valorar lo nuestro y Bellas Artes en Pontevedra tiene un nivel muy alto. Recuerdo que esto lo comentaba una profesora de Valencia, que los que habíamos estudiado en Pontevedra estábamos acostumbrados a trabajar duro, con entregas muy continuas y un gran volumen de trabajo. Cuando llegué a Valencia me llamó la atención que la primera entrega era para tres meses después y pensé, ¿cómo gestiono esto? Sin embargo, esa dinámica me sirvió para coger disciplina y desarrollar mi proyecto personal de una manera mucho más potente.

El hecho de tener más tiempo permite desarrollar de otro modo el trabajo.

Absolutamente. Para mí, Valencia resultó fundamental para desarrollar mi proyecto, destacando también el haber cursado asignaturas como performance o arte sonoro, que completaban todavía más lo que quería hacer.

¿Podríamos decir que tus inicios en el campo de la performance tienen su origen en Valencia?

No, tienen su origen en Pontevedra pero de una forma más inconsciente. Empecé haciendo esculturas, acciones... y usando el cuerpo como lenguaje. A medida que esto iba evolucionando, me daba cuenta de que se estaba convirtiendo en algo bastante repetitivo y fui abandonado mi idea inicial de pintura para centrarme en la escultura desde la noción de cuerpo. Después, en Valencia, cursé una asignatura de performance con Bartolomé Ferrando, a quien considero un referente clave. Tuve la suerte de conocer su trabajo un año antes, en las *Jornadas de Arte de Acción Chámalle X* organizadas por Carlos Tejo en la facultad de Pontevedra, y me quedé fascinada. En Pontevedra di mis primeros pasos hacia el trabajo performativo, en Valencia lo exploré, lo trabajé, lo entendí, lo estudié, estuve con gente que lo practicaba y tuve claro que la performance era el medio en el que me sentía más cómoda para comunicar.

Comentas tu interés por el cuerpo, que has explorado a partir de lenguajes muy diversos desde una primera etapa formativa. Actualmente, en tu práctica artística, continúas empleando un campo de interacción de recursos plásticos en los que tu propio cuerpo se posiciona como eje transversal. ¿Cómo se inicia este interés por introducirte como sujeto activo de tus trabajos?

El cuerpo se convirtió en materia cuando entendí la forma en la que este se trabajaba a través de la performance. Lo cierto es que tengo mucho miedo escénico, pero en cuanto empiezo a realizar una acción todo cambia. Se produce una liberación porque entiendo el cuerpo como un material más, en diálogo con el resto. Hay una frase de



Roland Barthes, que nos decía Bartolomé Ferrando y describe perfectamente lo que estoy queriendo contar: “Mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”. El cuerpo se incorpora a la escultura, se convierte en materia, no actúa ni interpreta un personaje, sino que funciona como material.

Como si, de alguna manera, tuvieras que dejar de ser consciente de ti misma para poder desarrollar la acción.

Sí. Tiene que ser así, porque si eres consciente de ti no eres consciente de los demás elementos. Por ejemplo, cuando coges un papel y lo mueves existe un tiempo que le corresponde al papel, tu tiempo y el del papel tienen que funcionar juntos, no puedes forzarlo. Hay un ejercicio que les pongo a mis alumnos que explica muy bien esta conexión: les digo que cojan una pluma, muy ligera, y la mantengan en el aire soplando. Al principio todo son movimientos bruscos pero, poco a poco, el cuerpo y la pluma van entrando en armonía. Esto es lo que ocurre con el cuerpo y la performance; conseguir que todo funcione de la misma forma para que el protagonismo lo lleven los elementos con los que estás trabajando: materiales, espacio, público...

Otra cuestión importante que está presente en tu trabajo es la relación entre disciplinas artísticas. Desde el diseño de tu propia indumentaria, con trajes que se comportan a modo de esculturas vivas, hasta el display instalativo y la documentación (sonido, video, fotografía...) de las acciones. ¿De qué forma dialogan todos estos lenguajes?

Lo que está claro es que soy una performer que viene de las artes plásticas y que la escultura y la instalación son elementos muy presentes en mi trabajo. Mi proceso siempre parte del material. Un material que la mayor parte de las veces se convierte en traje, en una especie de armadura... pero la base es trabajarlo de forma escultórica y sonora. Así, el sonido es otro elemento que tengo presente también desde el inicio; el sonido de los objetos. Use el material que use, me interesa explorar la sonoridad de la escultura. Conocer cómo se comportan a nivel sonoro unos objetos con otros es algo que tengo muy interiorizado desde pequeña y que tiene que ver con el trabajo de mi padre en su taller de orfebrería. En Valencia cursé una asignatura de arte sonoro con Miguel de Alarcón en la que empecé a desarrollar la idea del sonido-objeto, la experimentación en directo en la performance y su relación con los instrumentos.

Construyes paisajes sonoros que tienen que ver con la propia identidad de los objetos. Son objetos cotidianos, cercanos. ¿Cómo surge tu interés por este tipo de elementos y qué significado buscas que transmitan?

Creo que a través de lo cotidiano llegas a muchísimos lugares, aunque trabajes desde la inventiva de tu lugar.

Cuando investigo la idea de identidad cultural, sí que es cierto que trabajo con eso porque está también dentro de mi contexto de vida. Es decir, no diferencio mucho mi propia vida con respecto a mi trabajo y, por tanto, empleo los elementos que se me presentan y que pertenecen a mi imaginario.

Son objetos además muy connotados, a menudo relacionados con el hogar, que pueden dar pie a diversas lecturas sociales.

Soy muy consciente de las connotaciones de los objetos con los que trabajo, ya que previamente investigo su simbología y lo que significa para la gente. Sin embargo, después están las lecturas del público, que pueden distanciarse de lo que yo he pensado previamente. Por ejemplo, para la pieza en la que aparezco cargando una especie de falda con potas hice muchas versiones. Esta pieza no nació originalmente para convertirse en un alegato feminista sino que buscaba trabajar la idea de memoria, cada una de las potas tiene una historia porque pertenece a diferentes personas. En ese momento me interesaba explorar el concepto de los pesos y las cargas desde otro punto de vista; el de la memoria. Pero no somos dueñas de la lectura que nuestra obra genera y este proyecto despertó una lectura feminista. Al final, hablamos de una mujer que arrastra con su cuerpo el peso de varias potas y ello condiciona un tipo de recepción. ¿Hubiera generado la misma lectura si fuese un hombre quien realiza la performance? Sin embargo, me interesó ese nuevo enfoque y lo que hice fue evolucionar la obra desde el punto de vista feminista, convirtiéndola en una pieza activista.

Es curioso esto que comentas, ya que es algo que sucede a menudo. Los creadores y creadoras lleváis a cabo una investigación previa, jugáis con vuestras propias experiencias e intereses y, una vez el trabajo es mostrado ante el público, se amplía su nivel de lectura en función del contexto y de quién sea la persona receptora. Es importante que se generen esas discordancias porque quiere decir que la obra está viva.

Si, por lo menos en mi caso este es el objetivo de hacer una performance; quiero que la lectura sea totalmente libre. Una performance no es narrativa, sino que en su lectura es una pieza más abstracta que cada persona puede interpretar a su manera. Y ahí es cuando realmente funciona. Para mí es fundamental que el público termine de construir la performance y trabajo con esa evolución, desarrollando la pieza desde diferentes versiones.

Volviendo a los objetos y continuando con sus asociaciones, muchos de los elementos que empleas en tus performances tienen una estrecha relación con la tradición y la cultura gallegas.

Si, en mi casa estuvo muy presente esa idea. La tradición, las fiestas populares, los sonidos e instrumentos musicales de Galicia. Durante mi etapa de facultad en Valencia, presenté una pieza de arte sonoro hecha con conchas de vieira y me sorprendió la gran acogida que tuvo. Eso me llevó a replantearme la consideración que recibía el trabajar en arte contemporáneo con la identidad cultural gallega en la propia Galicia con respecto a otros territorios y me sirvió para reafirmar mi forma de trabajar. Quiero reflejar mi pasión y, a la vez, a una

parte *retranqueira* que inevitablemente y por fortuna va asociada a nuestra cultura.

¿Cómo entiendes la función social del arte o desde qué perspectiva la aplicas en tu trabajo?

Lo social es una de las cosas que marca mi trabajo, junto con la identidad, la ironía y lo cotidiano. Me parece muy importante la función social del arte y yo la integro en toda mi obra, sea desde el feminismo, lo político, la identidad...

Tus performances se repiten en diferentes contextos y lugares, incluso se combinan estableciendo variaciones para dar lugar a nuevas obras. Es el caso de tu trabajo con *Do de peito* (2018) que últimamente ha derivado en *Ferñás y Do de peito* (2019-2021) y en *Accións e variacións para Do de peito*, realizada en la feria Culturalgal (2021), en el marco del programa #ViolenciaZero de la Deputación de Pontevedra. ¿Cómo se origina?

Do de peito fue la primera pieza que surgió con la colaboración de Patricia Cupeiro. Ella es una buena amiga, es música e historiadora del arte y conoce muy bien todos los procesos de mis performances, con ella desarrollo los conceptos que tienen que ver con el sonido musical. *Do de peito* surgió a raíz de una época de mi vida en la que necesitaba pegar un grito, estaba pasando por la postmaternidad y el machismo extremo al que te enfrentas una vez te quedas embarazada. Al principio renegaba de hablar de maternidad, pero siempre estaba presente, incluso en piezas anteriores, y en esta obra lo estubo de modo más contundente. Tenía que dar el “do de

pecho” constantemente. Esa es una expresión que viene del canto lírico y se asocia popularmente con el hecho de superar situaciones que requieren de un esfuerzo especial. Curiosamente, está relacionada con la voz masculina, concretamente con la tesitura de los tenores. Para resumir el tema en pocas palabras, antiguamente los cantantes se enfrentaban con la dificultad de llegar a esta nota sin usar la técnica del falsete. Sin embargo, tal como Patricia me explicaba, las voces femeninas tienen tesituras diferentes y se enfrentan a otro tipo de dificultades, no a esa en concreto. Entonces me interesé por profundizar en

esa idea, invirtiendo los papeles e integrando la experiencia de la maternidad a la obra. Desde mi punto de vista, es la mujer la que da el “do de pecho”. En lugar de hablar de la maternidad desde el vientre, quise hacerlo desde el pecho, aunque no dejaba de ser una especie de auto-negación de la maternidad. Experimenté con varias piezas hasta que comprendí que tenía que dar más de sí y finalmente incorporé de forma directa el tema. Fue entonces cuando incorporé la falda con las ferreñas y las bolas de juguete, la pieza fue creciendo y evolucionando.



Concerto para Ferreñas e Do de peito III (D.C. al fine) USCénica, 2021. Fotografías: Manu Mahía y Susi Gesto

¿Cómo determinas el recorrido de cada una de tus acciones y cuándo decides dar por terminado un proyecto?

Voy cerrando los proyectos en el momento que veo que ese material ya no da más de sí, que no cuenta más cosas nuevas, es decir, lo trabajo mientras considero que aporta algo. La cantidad de piezas que me puede dar un material no lo sé, depende de qué material use. Otra cosa que hago a menudo es fusionar una pieza anterior con la siguiente, haciendo interactuar los materiales. En ese proceso voy eliminando una y se va quedando la otra, es algo muy orgánico.

La exposición de tu trabajo se genera en diferentes espacios, desde museos y galerías hasta la calle. Cada contexto tiene unas exigencias y un público muy diferente. ¿Cómo resulta el proceso de adaptación de la obra a cada uno de los escenarios?

El tema del espacio es algo que en mi trabajo tiene mucha importancia. No me suelen gustar los espacios neutros, el cubo blanco, sino que me interesan espacios que intentan integrar algún tipo de contexto o significado; que dialoguen con la propia pieza. Por eso, cuando voy a hacer una performance suelo estudiar el espacio previamente, trabajando en base a él. Por ejemplo, si ese espacio tiene escaleras, se trabaja desde la idea de escalera, si tiene una rampa se trabaja desde esta superficie... También influyen el público y el contexto social. El público de un museo o galería es un público más especializado, que sabe que va a ver una performance y que van a suceder cosas. A mí me encanta cuando el público no sabe lo que va a suceder, cuando no espera nada, para eso la calle es fantástica. Cuando estás en la calle, la gente que asiste a la performance tiene una idea concreta del espacio, es un lugar

donde ha vivido cosas y, de repente, tu acción puede tener el poder de modificar, aunque sea mínimamente, la impresión que cada persona tiene de ese lugar.

Estas acciones implican conectar con un público que no tiene que ser especializado. ¿Consideras que la performance puede ser un medio más cercano, sobre todo cuando se realiza en la calle?

La performance como disciplina tiene muy poca historia si la comparamos con la pintura o la escultura pero socialmente es una herramienta muy potente. Su función no es narrativa, sino que su sentido es que te emocione, que provoque algo, que te remueva, y en este sentido es muy efectiva. La gente se acerca mucho cuando ve un cuerpo, cuando ve a la artista, y le genera otro tipo de empatía. El mensaje del cuerpo es más inmediato, incluso se usa en las manifestaciones como medio de expresión y tiene una función muy poderosa como herramienta de cambio.

**AMAYA
GONZÁLEZ
REYES**

Amaya González Reyes se define como una persona guiada por la curiosidad, el placer de ver y el de hacer. Dice que es artista plástica porque no sabe hacer otra cosa y porque eso le permite explorar, descubrir y hacer algo diferente en cada ocasión.

Es doctora en Estudios Literarios por la Universidad de Vigo (2020) y licenciada en Bellas Artes en las especialidades de escultura y pintura (Universidad de Vigo, 2005). Ha realizado estancias de trabajo y formación en Arteleku (San Sebastián), Museo Serralves (Porto) y Laboral Escena (Gijón) dentro del programa Mugatxoan; asiste a diversos talleres con artistas como Gabriel Orozco (Fundación Botín, Santander), Isidoro Valcárcel Medina (Facultad de Bellas Artes, Pontevedra) o David Lamelas (MARCO, Vigo) entre otros. Recibió la bolsa de creación artística de la Fundación Laxeiro de Vigo, la bolsa de producción del programa Mugatxoan y la Ayuda a la Producción Artística del Centro Cultural Montehermoso Kulturenea de Vitoria. Actualmente su obra, que podría definirse como interdisciplinar, está presente en exposiciones de arte contemporáneo en centros de reconocido prestigio (CGAC, MARCO, MAC, Círculo de Bellas Artes, etc.) así como en numerosas colecciones privadas y públicas como las del CGAC (Santiago de Compostela) o el Museo de Arte de Santander (Cantabria).

Desde tu formación en Bellas Artes en la especialidad de escultura y pintura y el Máster en Artes Escénicas (Universidad de Vigo), te has movido en un campo de trabajo de interacción entre disciplinas, empleando diferentes lenguajes y elementos. El uso de esa variedad de recursos permite trabajar en múltiples direcciones. ¿Cómo o cuándo defines el tipo de aproximación plástica que requiere cada propuesta?

No es algo que defina yo de forma premeditada, a veces lo intento pero suele cambiar... Es algo que acontece durante el proceso, es una cuestión de escuchar

lo que el trabajo va pidiendo y, por supuesto, estar atenta y abierta a los cambios, probando y arriesgando hasta última hora, cuando ya se han tomado las decisiones finales y resulta obvio que no hay nada que cambiar, porque no podría haber sido de otra manera. Tienes una idea para hacer un cuadro pero mientras piensas en ella y haces bocetos descubres que su formato no es una pintura, sino otra cosa, entonces, ya te ha llevado a otro lugar, quizá a una instalación, o a un video... depende siempre de lo que busques. Como no tengo una técnica estándar, por así decirlo, me permito la elección que mejor se adapta a mis intereses. Otras veces, es una cuestión de responder a un encargo o



No hay nada tan importante, 2016. Instalación en el MAS. Museo de Arte Modernos y Contemporáneo de Santander.

una propuesta, como cuando te invitan a hacer una performance, partes del formato ya y la idea se piensa para él.

Tal como dices, en tu caso el desarrollo y evolución de la pieza es tan importante como su materialización. ¿Qué importancia adquiere lo procesual en tu obra?

El tiempo es importante para todo y es una cuestión que me interesa especialmente, desde todas las perspectivas. El tiempo y el proceso de la obra son crecimiento, desarrollo, evolución. Es lo que permite la maduración de una idea, pero también permite la distancia para ver con objetividad, para dialogar con la obra, para atenderla, mimarla y ofrecerle lo que necesita. También hace falta tiempo para pulir, para cuidar hasta el último detalle, para llegar a “la obra redonda.” El proceso suele ser tan importante como la obra, sin él no se habría llegado a hacer nada, me gusta deleitarme en él, muchas veces eso se ve, y otras sólo se puede intuir, pero siempre es clave en mi modo de trabajar. Convivo con materiales e ideas durante años, hago infinitas pruebas y juego mucho con ellos, es proceso también, del que no se ve, y del que en la mayoría de las ocasiones nada sale a la luz hasta que le llega su momento, que tampoco sabes cuándo será.

Cuando nació mi hija apenas tenía tiempo para hacer obra, estaba en cama con ella durante horas y comencé a dibujarla a oscuras, sin mirar para el dibujo, mirándola a ella. Me inventaba reglas para dibujar, sin levantar la mano, con varios colores, sin pasar dos veces por el mismo sitio... Durante algo más de un año la dibujé cientos de veces mientras dormía y los dibujos estaban en el cajón de la mesilla de noche. Un día, me llamaron

para hacer una exposición individual en el MAS de Santander (2016) y decidí exponer parte de esos dibujos bajo el título *No hay nada tan importante*. Echaba de menos otros modos de trabajar, otros materiales, otras formas, pero en ese momento de mi vida tenía otra prioridad, todo mi pasado se había encajonado y mi presente era ese: ser madre y, como artista, se reducía a esas libretas. La exposición fue al final una gran instalación formada por una selección de dibujos en las paredes y casi toda mi obra anterior embalada en el centro de la sala. En ocasiones, parece que resuelve muy rápidamente, pero llevas mucho tiempo dándole vueltas a las cosas y la toma de decisiones al final resulta fácil.

También empleas códigos que van desvelando las dinámicas del propio ecosistema artístico, reflejado en proyectos como *Yo gasto* (2008), *Confesiones* (2009) u *Obra(s) ejemplare(s)* (2016), entre otras. ¿De qué forma crees que está presente el matiz irónico y crítico?

La ironía y la crítica son modos de estar en el mundo, me hubiese gustado más usar el humor, y de paso reírme un poco más, pero se ve que no me sale. Supongo que el propio sistema hace inevitable que ese matiz aflore, allá donde vas es evidente que todo está lleno de modos de estar/ hacer muy cuestionables, y se convierten en temas posibles, como cualquier otro, y luego las circunstancias ayudan, yo siempre digo que es el karma, que cada uno tiene el suyo y, a mí, me vino tocado... Mientras preparábamos la inauguración de la exposición *En efectivo* (2006), becada por la fundación Laxeiro, y estábamos instalando las obras, detuvieron al presidente de Afinsa, que era la sociedad patrocinadora de las becas por aquel entonces. Recuerdo que

era un martes y su nombre era el que firmaba las invitaciones de la exposición que se inauguraba el viernes, el presidente era arrestado por fraude y estafa y en la tarjeta había una moneda calcada, la exposición estaba llena de fotos de fajos de billetes y, por un momento, no sabíamos qué iba a pasar. A veces pienso que la ironía está ahí, y yo sólo me encuentro con ella, o más bien, ella se encuentra conmigo.

Es muy interesante el caso de *Yo gasto* (2008), obra con la que participaste en ARCO (Galería Parra&Romero) y donde tradujiste al lienzo tus facturas de compra durante un año vendiéndolas por el valor de cada uno de los tickets. Posteriormente, has hecho una actualización de la pieza con *Yo gasto (In memoriam)*, 2008-2020, obra que incluye los lienzos no adquiridos junto a materiales que acompañaron la obra y documentación de su repercusión en el circuito artístico del momento y que ahora mismo forma parte de la colección del CGAC. ¿Qué nueva lectura alcanza esta obra?

Cuando en 2008 estuvimos en ARCO fue un bombazo, superó con creces todo lo que nos podíamos imaginar y me situó en el punto de mira, en todos los telediarios, yo era muy joven y con mucho por aprender todavía y fue un poco un *shock*. Todo sucedió muy rápido y mientras a nivel artístico todo parecía ir sobre ruedas a nivel vital todo estaba siendo muy duro, con pérdidas importantes, los éxitos se empañaban con el día a día fuera de la sala de exposiciones, fue muy extraño y fueron tiempos muy intensos para mí. Tras todo eso, hubo una época de parón en mi trabajo, en la que incluso me daba miedo hacer algo, porque temía lo que podía acompañarlo, pero obviamente no pude dejar de ha-



cer, y aquí estoy. Mirar atrás forma parte de mi modo de hacer, revisar, resituar, volver a ver me da otra perspectiva. Revisitar esta obra y rehacer supone depurar, y también construir desde la distancia, con capacidad para revalorar. Ahora la obra no está en venta, es una instalación muy variable en forma, cuyo contenido es un depósito de recuerdos, un almacén de documentos y objetos de un momento clave en mi trabajo. Está en la colección del CGAC, lo cual le ofrece la posibilidad de trascender más allá del revuelo mediático.

Hemos visto más veces en tu trabajo la reformulación de obras ya realizadas, como sucedió con *Artísticamente (in) correcto* (Zona C, Santiago, 2008) y la muestra *Artísticamente correcto* (Lab_in, Vigo, 2016). ¿Qué supone volver a pensar sobre obras anteriores y de qué manera se actualizan?

Pasa el tiempo y a pesar de ello sigo siendo la misma, un poco más vieja, y quizá más cauta, con otras preocupaciones, pero con las mismas inquietudes y obsesiones. Hay constantes en ideas, gustos y manías que perduran y tienen que ver con quién soy y cómo siento lo que me rodea. A veces hay ideas en las que sigo pensando, proyectos que quedaron a medias por cuestiones de tiempo, o que siguen vigentes porque no dependían de la moda del momento, sino de cuestiones más amplias, como el día a día de la artista, las condiciones de las exposiciones, etc. Siempre son actuales, acordes a su tiempo.

Es algo que también aparece en tus performances, donde la experiencia de acciones previas puede ayudar a configurar otras nuevas. Pero en el caso de la performance factores como el público o el tipo de espacio son más determinantes.

Me gusta aprender de cada trabajo, evaluarlo, repensarlo, y también continuarlo si es posible. Aunque hay huellas de una acción en otra siempre se conciben de forma autónoma y no se necesitan para referenciarse, es el mismo universo, pero otra etapa. El espacio y el público forman parte de la acción, pienso en ellos, siempre trabajo con el espacio de forma específica y pienso en lo que va a ver el público, y cómo todo ello forma parte de lo que va a suceder.

La experimentación, o el azar, es otro de los recursos que acostumbras a introducir en las performances. ¿Qué te interesa explorar?

Me interesa explorar los procesos de creación, y todo aquello que me pueda sorprender, los materiales, las situaciones... Hubo un tiempo que me definía como una exploradora de procesos artísticos, jugaba con los objetos, los materiales... trabajaba con la premisa "qué pasaría si..." y hacía pruebas, experimentaba cualquier cosa que se me ocurriera y trataba de dominarla, de sacar algo de provecho, era como un entrenamiento... "a ver si consigo hacer algo interesante con esto...", y fallaba mucho, pero salían cosas a base de explorar posibilidades. Me encanta que me sorprendan los encuentros, lo inesperado, y eso surge cuando no tienes las cosas bajo control y dejas espacio al azar. Si trabajas así también necesitas tiempo, para hacer, ver, observar, analizar, volver a hacer, repensar.... Es una metodología que requiere mucho tiempo. Me encanta imaginar, siempre podemos dejar que las ideas nos sorprendan, dándole miles de vueltas, casi hasta el infinito. Soy como una niña grande que (re)inventa para no aburrirse.

La obra como experimento o revisión de lo social. Es algo que has abordado en piezas como *Todavía no tengo prisa*, acción realizada en el marco del congreso *Fugas e Interferencias* en el año 2018 o *Desfile entre tiempos* (Festival Plataforma, Santiago de Compostela, 2021).

Lo social es inherente al acto, sobretodo ante los demás y en espacios públicos. Resulta tentador usarlo todo, hacerles partícipes, que no estén ajenos, ni la gente, ni los espacios. Me gusta construir

atendiendo a las variables, independientemente de cuáles sean. Soy un ser social, la mayoría de las veces, aunque me cuesta.

El arte de performance tiene ese carácter de inmediatez que permite diversas interacciones y que escapa al control de la persona que la realiza. También permite dar otro valor al tiempo. En todo caso, ¿Dirías que, de alguna manera, está presente la acción en el espacio expositivo?

Si, sin duda, bien a través de huellas o de gestos, hay intenciones, hay intentos de dirigir las miradas, sugerir los recorridos, posibilitar las experiencias.



En relación a los modos de exposición, podríamos decir que no te ciñes a los patrones clásicos de montaje sino que profundizas en las características del propio espacio, dejando asimismo entrever la idea de un proceso en constante construcción. Como si la obra se mostrase en diferentes estados, o se cruzaran su pasado y su presente.

Hay obras que funcionan siempre, independientemente de donde las pongas y cómo, a esas es a las que hay que aspirar, sin duda, pero incluso así hay que tratar de pensar en todo lo demás, en cómo dialoga con lo que la rodea, cómo se percibe, etc. Normalmente el contexto es una buena herramienta de trabajo, una más. Cuando tengo una obra pensada y llega la ocasión de hacerla o exponerla tengo la necesidad de pensar cómo y dónde se va a mostrar, y con ello toca replantear algunas cuestiones, para siempre dar la mejor versión de sí misma. Están vivas siempre.

Otra cuestión que resulta significativa en tu trabajo es el juego con el objeto y su propia concepción o significado, elementos usados, nuevos o introducidos desde otros contextos y que generan impactos e interpretaciones renovadas cuando los miramos desde el prisma de lo artístico.

Si, me gustan las cosas, los objetos, lo viejo, lo nuevo... me gusta buscar ese lado artístico en todo, es como un juego de descubrimiento. Me apasiona descubrir, explorar, buscar posibilidades, darle vueltas a las cosas, experimentar con ellas...

En algunas de tus propuestas se expresan sensaciones que tienen que ver con lo cotidiano, lo emocional, y que en ocasiones parten de tu propia vida o subjetividad para posteriormente presentarlas ante las personas espectadoras, que muchas veces podrán empatizar con el discurso. En este sentido, me gustaría saber cómo valoras la idea de los afectos en el arte.

No concibo el arte sin afecto, ni sin que me afecte. Es inevitable la relación con el yo, más allá de que sea evidente o no. Intento que las obras sean autónomas, independientes, que se vean más allá de mi situación, de mi vivencia o de mi contexto, pero es evidente que está ahí, de forma más o menos clara.

¿Cuánto hay de introspectivo en tu trabajo?

Menos de lo que debería creo, pero más de lo que se ve a simple vista, como seguramente se puede intuir en esta entrevista.

**MARÍA
MARTICORENA**

María Marticorena es artista visual, performer y conservadora-restauradora de Bienes Culturales. Dedicada al arte de acción desde el año 2004 como eje de su trayectoria artística, se ha formado en talleres con Marina Abramović y Fernando y Adriano Guimarães. Comenzó su formación en la Escuela de Arte Pablo Picasso de A Coruña, para posteriormente diplomarse en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia y licenciarse en Bellas Artes en la Universidad de Vigo, concluyendo con un Máster en Enseñanza Bilingüe en la UPO de Sevilla. Sus constantes creativas son sutileza y belleza, mensaje y fuerza, lucha y resistencia, trabajo y emoción, improvisación, intuición y repetición. Todo eso, interactuando con las personas asistentes con cierta tensión y verdadera implicación.

Entre sus reconocimientos se encuentran el Primer Premio Novos Valores en el 2004 y el Primer Premio Gzcrea en el 2006 de la Xunta de Galicia. Ha participado con diferentes proyectos performativos en festivales, residencias, museos, galerías, conferencias, talleres y publicaciones a nivel nacional e internacional. Sus obras han sido exhibidas en espacios como el MARCO de Vigo, el CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea y el Auditorio de Galicia de Santiago, el MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa) y el Palexco de A Coruña. También en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, en el Centre d'Art Sant Mònica de Barcelona, en el Octubre Centre de Cultura Contemporània de Valencia, en la UANL en México, en la Casa de las Artes Múltiple de Oporto en Portugal, en la Harlech Biennale en Wales-UK o en la Hans Payan Art Gallery en USA, así como en diversos festivales en parques, plazas, iglesias o en la vía pública.

A nivel de académico, cuentas con diferentes títulos que sitúan tu formación entre las artes visuales, la restauración y conservación de bienes culturales y la educación. Son sectores diversificados que, a su vez, encuentran varios puntos comunes. ¿Dirías que estas circunstancias formativas se manifiestan en tu trabajo actual?

Definitivamente sí. Empecé mi formación en la Escuela Pablo Picasso haciendo volumen, pasé luego a conservación y restauración de bienes culturales y después a Bellas Artes para, finalmente, formarme en enseñanza artística bilingüe y didáctica. Toda esta formación y experiencias, tanto con compañeros como con profesores, han sido de gran relevancia en mi trabajo.

¿Cuándo comienzas a integrar el arte de acción como medio de expresión principal y cómo recuerdas la experiencia de tu primera performance?

El primer contacto que tuve con el arte de acción ocurrió casi sin saberlo, surgió como un impulso o necesidad. Aunque ya conocía el concepto de performance en la facultad de Bellas Artes, nunca me había involucrado en ello hasta el año 2003 con la realización de la pieza *Mimodrama*. Fue una foto-acción realizada en una playa. Recuerdo mi primer contacto integrando el cuerpo como parte de la obra y cómo la gente se paraba de directo. Fue un inicio muy natural. Lo que trataba de hacer era una construcción y deconstrucción del personaje de la artista (y de la persona) hablando de la naturaleza, del cuerpo, de la erosión y de cómo cada objeto se iba integrando en el lugar. Aunque yo no lo tenía previsto, hubo mucha gente caminando por

la playa que, de alguna forma, participó en la foto-acción. Años más tarde realizaría mi primera performance de modo más consciente, titulada *Asuntos laterales* (2005) y llevada a cabo a raíz del taller de performance en el MARCO de Vigo impartido por Adriano y Fernando Guimarães. Fue muy significativa para mí. La primera performance tiene una fuerza vital muy grande con respecto al resto.

Esto que comentas me lleva a pensar en otro tipo de formación que se da al margen de los estudios reglados, que enriquece y suele acompañar la trayectoria de diferentes artistas, como son los talleres con profesionales. En tu caso, has realizado cursos con creadores como Adriano y Fernando Guimarães o Marina Abramović. Entiendo que estas propuestas de convivencia y estudio permiten adquirir otro tipo de perspectivas.

En el taller con Adriano y Fernando Guimarães, titulado *O Xogo, O Discurso e O Corpo* en el museo MARCO de Vigo, intentaban guiarnos en relación a ciertos parámetros que me sirvieron para aprender a encontrar mi camino y no seguir el marcado por otros. Fue a partir de este taller cuando decidí no volver a hablar en mis *performances* para centrarme en el ritmo, el movimiento, el concepto y la relación con el objeto sin usar el lenguaje propiamente dicho. Otro aspecto interesante fue el hecho de aprender a seleccionar la ropa de modo que se ajuste a la idea y necesidades de la performance al tiempo que se contribuye a la comprensión del mensaje. En cuanto a Marina Abramović, debo decir que ni la estética ni la intención de su obra actual resuenan con mi espíritu. No obstante, el taller que realicé con ella en su día, *Performance Body: Una*

Historia Subjetiva del Body Art en el CENDEAC de Murcia, fue una gran aportación para mi trabajo puesto que se centró en las técnicas de relajación, respiración, movimientos conscientes y en cómo controlar el cuerpo en el arte de acción. Aspectos importantísimos en las acciones en las que llevo mi cuerpo al límite.

Carlos Tejo también me ha aportado mucho. Con la performance *Hasta que mi cuerpo aguante* (2005), en el festival Chámalle X de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, aprendí que es coherente con mi obra introducir objetos en el espacio que voy a usar a modo de instalación, para que, en el momento en que yo me incorporo, esos objetos se activen y suceda la acción.

Comentabas la importancia de escoger los elementos y vestimenta claves en relación al mensaje que se quiere lanzar. En este sentido, tu obra trabaja temas como el feminismo, la violencia, las pulsiones u otras cuestiones que tienen que ver con lo socio-cultural. Muchas veces son los fenómenos que suceden en nuestro entorno político o social los que incentivan un trabajo performativo.

En mi trabajo, tanto la vestimenta como el espacio en el que se desarrolla la acción son fundamentales para expresar lo que quiero transmitir. Utilizo la simbología del color para introducir las ideas o las metáforas. Del mismo modo, la naturaleza de los materiales y los objetos que utilizo tienen gran importancia desde el momento en que imprimen una intención en los sentidos que pretende estimular. El tema del papel que desempeñan los hombres y las mujeres en la sociedad y en las diferentes formas que tienen de relacionarse me interesa, así como la violencia en todas sus dimensiones.

Traté este tema en el ciclo de Violencia Zero con la performance *Non* (2017) y con la acción *Pan Duro I y II* (2019) acción realizada junto con Ana Gesto, Ana Mathey e Isabel León en la Diputación de Pontevedra y el MARCO de Vigo. Estoy satisfecha con el resultado de estas acciones y me gusta trabajar estos temas desde el respeto y la integración.

En el plano estético, se aprecia el interés por hacer confluir disciplinas, y utilizar el sonido, el ritmo o la danza.

Al no usar el lenguaje verbal estas estrategias refuerzan la expresividad de mi mensaje. Mi método pasa por utilizar el ritmo, el sonido, la repetición y tal vez no hablaría de danza, sino de movimiento.

Lo sonoro es otro elemento claramente presente. Un sonido que acompaña ritmos y movimientos, como en *Hasta que mi cuerpo aguante* (2005) y que se vuelve esencial en obras como *Polifonía* y *Dejarme las uñas* (2006). ¿De qué manera consideras que el sonido puede reforzar lo que quieres transmitir a través del cuerpo?

Con respecto al sonido en cada acción hay una necesidad diferente. Por ejemplo, *Dejarme las uñas* (2006) es una versión en silencio y *Polifonía* (2006-2007) es una versión sonora. En esa pieza trabajo fundamentalmente con la vibración, como una relación cuerpo-mente-alma. La idea nace de una serie de experiencias encontradas, entre el sueño, el viaje y el recuerdo de mi hermano Martín Marticorena, que es músico y luthier. Es una pieza vibracional donde busco transmitir la sensación de vibrar como un instrumento musical. En *Hasta que mi cuerpo aguante* (2005) utilizo cajas de

resonancia y, por tanto, los parámetros y el mensaje cambian. En cada pieza el sonido es utilizado, o no, según lo requiera el contexto.

Otra performance donde el binomio cuerpo-sonido toma protagonismo es *Unidad de Consonancia Instrumental, UCI (2021)*, representada en el CGAC en el contexto del congreso *Fugas e Interferencias ¿Qué puedes decirnos de esta pieza?*

El título *UCI* se traduce como *Unidad de Consonancia Instrumental*, pero a la vez, sus siglas nos llevan a pensar en el servicio de cuidados intensivos de los hospitales. De hecho, la pieza es una recreación de una UCI en la sala expositiva del CGAC. Aquí reflexiono sobre lo que hemos vivido a nivel sanitario en estos últimos años. Trabajo con diferentes objetos; tanto mi propia vestimenta como la de mi hermano Martín, que colaboró en la performance. La camilla, las mesas, la cámara en directo y otros elementos van construyendo una serie de asociaciones. Empleo, por ejemplo, una sulfatadora agrícola que se utiliza tanto para fumigar los espacios como instrumento musical, una especie de gaita gallega. El metrónomo marca el ritmo y la cámara fija enfocando mi cara alude a la idea de vigilancia. En definitiva, se combinan una serie de objetos a los que apporto nuevos significados y lecturas para dejar una pieza abierta a la reflexión del público. Considero que durante la situación socio-político-sanitaria que vivimos se utilizaron soluciones agresivas, al tiempo que los ciudadanos fuimos víctimas de técnicas de ingeniería social.



Polifonía: Dejarme las uñas, 2007. Gzcrea'06.

En cuanto a la implicación del público, me gustaría saber de qué forma te relacionas con los diferentes tipos de espectadores en tus performances. Además, esto está directamente relacionado con el cuerpo, con las decisiones que tomas sobre cómo moverte, dónde colocarte...

En mi caso, es una relación muy importante y que sucede además de forma muy curiosa. Es más, muchas veces lo analizo para poder estudiarlo y sacar conclusiones. En mis performances me interesa que las personas se puedan mover libremente y tengan la mayor libertad posible. En todo caso, mi relación con el espectador no es física, aunque la presencia del performer es muy importante, diría que es más mental o

psicológica. Mi objetivo inicial no es buscar la participación directa, aunque sí se han dado situaciones en las que el público espontáneamente se ha implicado en la acción. Por ejemplo, en *Hasta que mi cuerpo aguante* (2005) en el Festival de Châmalle X, el público marcó el final de la acción aplaudiendo tras percibir un agotamiento extremo. Esa misma acción la hice en una iglesia desacralizada de Sevilla en el festival *Contenedores*. Curiosamente, allí hay mucha cultura de la Semana Santa y la devoción del público hizo que la reacción de la audiencia fuese muy diferente con respecto al otro festival. En Barcelona, la misma performance tuvo un final completamente diferente: cuando estaba llegando a la extenuación, una chica del público se me acercó con mucha ternura y me quitó el objeto, me agarró la espalda y me abrazó marcando el final de un modo totalmente imprevisto.

¿Por qué todos los capullos no se convierten en mariposas? (2019) fue una performance que realizaste en la galería Manolo Eirín de Carballo, donde fuiste colocando, clavadas en tu cuerpo, crisálidas de mariposas hasta que eclosionaron. ¿Cómo fueron aquí las reacciones?

He de decir que fue una performance única, colaborativa y procesual. Fue única porque es arriesgada y casi imposible de repetir. Fue colaborativa porque conté con la participación activa de Manolo Eirín, José Nuévalos y mi hermano Manuel Marticorena sin los cuales esta acción no se podría llevar a cabo. Fue una performance procesual que duró casi una semana desde que las crisálidas fueron madurando hasta su nacimiento. Durante ese tiempo acudió la prensa, otros artistas, amigos y vecinos. Había mucha expectación porque,

al tratarse de seres vivos, la eclosión era algo que no se podía prever con anterioridad. Hubo muchos espectadores que siguieron el proceso, que venían todos los días a ver si el color de la crisálida había cambiado de verde jade a negro azabache, momento en el cual se llevaría a cabo la acción. También hubo muchos niños que lo veían como un descubrimiento y percibían la performance desde el asombro y la inquietud.



Dejérmelas unhas, 2006. Festival IMAN. Vila Nova de Famalicão, Portugal. Fotografía: Natividade Peixoto.

Es una metáfora muy poética de la que surgen reflexiones como la naturaleza del tiempo, la idea de ritual, lo sagrado, la metamorfosis...

Fue una performance muy arriesgada a la hora de ejecutarla. Un proyecto que surge de la belleza y amor por la naturaleza donde los protagonistas son seres vivos, las crisálidas que se convierten en mariposas. Aparece la metáfora del capullo como generador de vida, pero también su connotación en un sentido peyorativo en el contexto social. Aquí se genera una especie de microcosmos de la sociedad. Podría haber sucedido que las mariposas no naciesen, de ahí el riesgo. Pero sí nacieron. La gente pudo ver el nacimiento de esas mariposas en directo en mi propio cuerpo. Aquí se reflejan el nacimiento, la vida y la muerte en un ciclo muy corto y nos lleva a pensar en el poder que tiene la naturaleza de transformar.

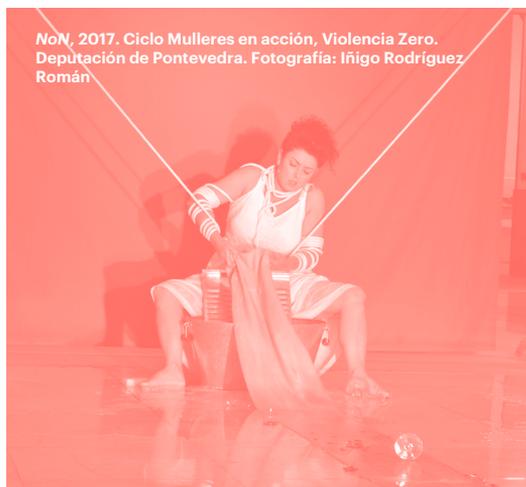
Heiche de tocar as cunchas (2019) es un ejemplo del interés por involucrar a las personas durante la acción. En este caso interactúas con diferentes colectivos, desde niños hasta asociaciones de mujeres o público general. Una performance en la que empleas la simbología cristiana y la concha de vieira para lanzar diferentes preguntas. ¿Cómo se va conformando la acción con cada uno de estos públicos y qué lecturas surgen de la misma partiendo de perfiles tan diversos?

Como ya he señalado, el tipo de público determina totalmente la evolución de la performance. A la que aludes en concreto, trata la temática del Camino Inglés y se realizó en el Museo do Traxe Juan José Linares y en la plaza pública de Ordes (A Coruña). Consistió en

coser y preparar los trajes que llevarían los niños en la acción junto con diversos objetos como conchas y patinetes de madera. En cuanto a la colaboración con el colegio, tuve la necesidad de afrontarlo en tres etapas. Una primera a nivel didáctico, en colaboración con Bea Romarty, que realizó un cuentacuentos introductorio del tema y del contexto. Una segunda etapa más técnica, en la que abordé con los estudiantes la Historia del Camino de Santiago Inglés, mi trabajo como artista y los introduje en la performance en cuestión. Y la tercera fase consistió en la realización de la acción final.

Es muy necesaria esa implicación didáctica en el campo de las artes contemporáneas para romper las barreras y estereotipos, además de para construir nuevos espacios de reflexión. En el caso de la performance, puede ser además muy útil y divertido por esa parte dinámica que contiene.

Mi manera de entender el arte siempre implica acción y dinamismo. Siempre he combinado mi actividad artística con la docencia. En relación con mis alumnos y con el público más joven intento estimular el intelecto, la creatividad y otras maneras de hacer, desarrollando el pensamiento divergente, que nos hace ser genuinos y originales. El arte de acción es una disciplina artística poco conocida en el ámbito escolar pero que sin duda tiene un gran potencial a la hora de introducir el arte contemporáneo en la escuela. Todas las artes visuales, y mucho más en la sociedad actual, son especialmente motivadoras y divertidas para los niños y las niñas, pues les permite implicarse activamente y no desde un punto de vista más individualista y pasivo. En ocasiones, el hecho de explicarles el arte de acción, mis obras y



NOA, 2017. Ciclo Mulleres en acción, Violencia Zero.
Deputación de Pontevedra. Fotografía: Iñigo Rodríguez
Román

responder a todas sus preguntas se convierte en una experiencia artística muy didáctica.

Para finalizar, si mirásemos en retrospectiva tu trayectoria desde los primeros años 2000 hasta hoy, ¿cómo dirías que ha evolucionado tu trabajo o intereses artísticos y qué referencias manejas actualmente?

En mi caso, esta evolución está muy relacionada con las experiencias que he vivido, los viajes, la gente que he ido conociendo y la formación que he adquirido. Pero más allá de mi propia biografía, dados los enormes cambios que hemos vivido a nivel social, tengo la necesidad de replantearme muchas cosas, incluyendo aspectos relacionados con mi trabajo y mi actividad artística. La sociedad ha evolucionado y he evolucio-

nado yo, aunque no siempre las ideas que imperan en la sociedad son las que manejan mi vida. Pero de todas formas soy consciente de que el arte de acción debe ser comprometido y controvertido. El compromiso debe ser tanto con la sociedad como conmigo misma. Actualmente mis intereses artísticos han ido evolucionando, desde mi propia introspección, a intentar comprender, y al tiempo transmitir, lo que yo entiendo que es la verdadera naturaleza de la realidad. Me interesa reflexionar sobre aspectos como la evolución hacia el transhumanismo y la imposición de una ideología de género que en mi opinión va en contra de la esencia misma y el espíritu del ser humano. En cuanto a mis referencias actuales, debo admitir que se trata no tanto de personas del ámbito artístico sino de todas aquellas que, como yo, están atentas y observan la evolución del mundo y de la sociedad y están dispuestas a poner de manifiesto sus ideas y sus ideales.

Ese momento de cambio en el proceso artístico, que conlleva incertidumbre, siempre lleva a una evolución.

Cualquier momento de cambio, en la propia vida o en el proceso artístico, conlleva incertidumbre lo que siempre implica una evolución, como ocurre en la metamorfosis de las mariposas.

BERIO
MOLINA

Berio Molina (A Fonsagrada, 1979) es artista y cineasta. Sus trabajos indagan en las relaciones entre la divergencia, el lenguaje y la escucha.

Tras licenciarse en Bellas Artes en la Facultad de Pontevedra, realiza el Máster en Arte Digital de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y el Máster en Computer Graphic Design de la Rochester Institute of Technology de Nueva York. Desde 1999 se interesó por la creación colectiva siendo miembro del grupo de performances Flexo, del colectivo de estudios aurales escuchar.org y del colectivo de arte y acción libre alg-a. Compagina su actividad artística con la investigación en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, donde desarrolla su tesis de doctorado sobre la escritura acusmática en el contexto de la generación postalfa. Como parte de este proceso de investigación publicó en el 2017 el libro *Setras*, fruto del Premio especial del jurado del Puchi Award concedido por La Casa Encendida.

En el 2019 estrenó su primer largometraje *7 Limbos* (junto a Alexandre Cancelo) en la X Mostra de Cinema Periférico (S8). Sus trabajos fueron presentados en festivales internacionales como: Festival Márgenes de Madrid, Estambul International Experimental Film Festival, FIVA de Argentina, LEM de Barcelona, ZEMOS98 de Sevilla y en centros de arte como el CGAC (Santiago de Compostela), MARCO (Vigo), La Casa Encendida (Madrid) o Laboral (Gijón).



Cuentas con una formación extensa donde la música y las bellas artes están presentes desde el inicio. La experimentación con las posibilidades del sonido desde el lenguaje plástico y audiovisual atraviesa tu corpus creativo. ¿Cómo y cuándo comienzas a establecer estos cruces?

En la facultad de Bellas Artes. Supongo que fue porque me gustaba mucho la música y hacer collages. De pequeño mi padre siempre estaba poniendo discos, la radio... y yo tocaba la gaita con el grupo de la asociación cultural de Fonsagrada. Lo disfrutaba mucho. Luego en el instituto estuve muy enganchado con el *grunge*, el *post-hardcore*, el *noise*... Mi tío Fernando, además, coleccionaba vinilos y a veces nos regalaba casetes con portadas hechas por él. A mi hermano y a mí nos encantaba y comencé a hacer lo mismo. Componía collages para las cintas y luego lo fui complicando construyendo cajas para los casetes con mecano, madera, quemando el plástico, agujereándolo...

Luego empecé en la facultad de Bellas Artes y toda esa experimentación del ruido y el hardcore conectó muy bien con el movimiento futurista, John Cage, Zaj, etc. Por aquel entonces esta cosa del sonido tampoco estaba tan extendida aquí y era emocionante descubrir cosas como la revista *RAS* de Cuenca, el Festival Zepelin de Barcelona, Gracia Territori Sonor... Al mismo tiempo, formamos el Grupo Flexo con amigos de la facultad y ahí sí que ya nos dedicamos de lleno a experimentar con el sonido.

Cada materialización tiene sus propias necesidades y particularidades y, por tanto, el resultado de elección y adaptación del sonido se expresa de un modo u otro en función del proyecto. ¿Cómo vas construyendo las relaciones entre el sonido y la formalización de la pieza?

Como dices, depende de cada pieza. Recuerdo ahora cómo surgió el vídeo *Shellac. A minute. At action Park* que fue bastante curioso. Estaba un día en clase recogiendo una acción que acababa de hacer. Tenía un sensor de movimiento que estaba conectado a una cadena musical tirada en el suelo. Cuando me puse a guardar todo le metí una cinta del grupo Shellac para ambientar un poco el momento. Le subí tanto el volumen que los altavoces de la cadena comenzaron a moverse hacia un lado. La fuerza del sonido y el ritmo entrecortado de la música parecían martillazos que los empujaban. Era muy curioso de ver y como tenía allí la cámara de vídeo me puse a grabarlo. Coloqué la cadena en medio y a los lados cada uno de los altavoces. Le di a *play* y comenzaron a moverse de nuevo. Primero un poco hacia adelante y luego cada uno de ellos hacia el interior, de forma que simétricamente

iban desplazándose hacia el centro. Justo cuando re-mató la canción dejaron de moverse y quedaron perfectamente uno al lado del otro, en medio, cubriendo por completo la cadena. Era como una coreografía perfectamente interpretada. Algo mágico. Como si la propia materia sonora hubiera adquirido autonomía y decidiera hacer su baile con un lenguaje totalmente ajeno e independiente. Igual esto son dos cosas que siempre persigo en esa relación que comentas. La búsqueda de un sonido/estructura propio de los objetos, del momento, de la acción, de ese evento; y la ruptura con el lenguaje, es decir, que la relación no se produzca por una codificación.

Esto que comentas tiene también que ver con el azar. Además, la utilización que haces del sonido en tus piezas recuerda, en cierta medida, a conceptos surgidos con las vanguardias musicales como la música aleatoria, que en tu trabajo puede interpretarse desde un punto de vista actualizado.

Puede ser. La idea de lo aleatorio a veces la utilizo para desprenderme de mí mismo y eliminar la intencionalidad. Por ejemplo, ahora vamos a emplear unas bocinas de barco para una pieza que haremos sonar varias veces al día, pero no queremos que lo hagan siempre a la misma hora porque nuestro deseo es quitarles su funcionalidad. No queremos que sean más una señal acústica, un aviso a la comunidad (como las campanas de una iglesia), sino que provoquen otro tipo de relaciones. Para ayudar a conseguirlo haremos cada día un juego aleatorio que determine la hora a la que tengan que sonar. Lo aleatorio puede ser una manera de deshacerte de la intención.

Desde las artes visuales, la experimentación sonora parece no estar completamente integrada en los circuitos más oficiales. En el propio día a día prima el lenguaje visual, solo tenemos que atender a las dinámicas de las redes sociales y de los medios de comunicación para verificarlo. Sin embargo, nuestro rastro sonoro está presente en cada gesto, aunque en muchas ocasiones pueda quedar relegado a un plano secundario. Háblanos de los elementos que influyen en la percepción del sonido.

Hay muchísimas formas de entender la escucha y muchos artistas, músicos, filósofos... que hablaron de esos elementos: la necesidad de aislar al sonido de su fuente para descubrir cualidades nuevas en la escucha reducida de Pierre Schaeffer; las facultades de las resonancias en la escucha del ultrasentido de Jean-Luc Nancy; las disonancias sociales en la escucha propuesta por Martin; la total anulación semántica de la escucha sonífera de John Cage...

A mí no me gusta centrarme mucho en alguno de estos elementos, aunque siempre me atrajo la escucha acusmática, que sucede cuando oímos algo pero no vemos qué o quién lo produce. Cuando vivía en Vigo recuerdo ir andando por el monte del Castro y, de pronto, escuchar un sonido muy grave y lejano sin darme cuenta, hasta pasado un rato, que era la bocina de un trasatlántico amarrado en el muelle. Me gusta mucho escuchar de repente un sonido que no esperas y del que no puedes ver su cuerpo. En ese sentido, pienso que el sonido tiene un poder de seducción muy fuerte sobre nosotros y una gran capacidad para manipularnos, ya que

puede interpelarnos en cualquier momento. Cuando se presenta desde la acústica tiene la capacidad además de causarnos una gran inquietud.

Resulta interesante observar el diálogo que estableces entre el sonido y la materia para llevar a cabo instalaciones como *Escapes*, con la que conseguiste el primer premio en el Décimo Premio Auditorio de Galicia 2017. Reivindicas otra mirada hacia los objetos, una huida del uso convencional.

Sí, por supuesto. Imagino que esto es algo que reivindicamos todas las personas que tenemos algún interés en lo experimental, entendido como ese proceso que desconocemos cómo se va a desarrollar, como decía Cage. Si es algo que se nos presenta al descubrimiento necesariamente tiene que alejarse de lo convencional, o no, pero siempre tiene que realizar algún tipo de giro. ¿Es esto reivindicable? Yo creo que sí, si partimos de la percepción de que vivimos un tiempo en el que el lenguaje se volvió excesivamente legible. Las cosas y los eventos están demasiado sujetos a sus significados

y usos explícitos, llegando a resultar obscenos dada la violencia que ejerce sobre la diferencia. Si lo desconocido se vuelve censurable por el lenguaje legible, debe de ser reivindicado. Somos las personas que lo percibimos quienes tenemos un problema de comprensión y pobreza, no la cosa o evento en sí que se muestra con toda su complejidad y riqueza.

Otro ejemplo es el proyecto editorial *Setras*, donde relacionas la caligrafía con la acción sonora estableciendo una relación entre la letra, la escritura y el sonido.

Setras es un tratado para separar la escritura de la fonética. Parte del alfabeto gallego o latino y utiliza un método muy sencillo para que las letras, al escribirlas a mano, dejen de representar al sonido, al fonema, y pasen a ser ellas mismas sonido. Es un ejercicio de escucha sobre el ruido que producen las letras al escribirlas, que tiene unas implicaciones muy directas en el lenguaje, ya que rompe con la representación fonética en la que se basa. Es el punto de partida de la tesis que estoy realizando en la facultad de Bellas Artes.



Fubarta, 2017.

¿Cómo va la tesis? Cuéntanos un poco más en qué consiste y de que modo se relaciona con tu práctica artística.

La tesis es una continuación de *Setras*. Para mí es una pieza artística en sí misma. Consiste en separar la escritura de la fonética. De hacer que la letra deje de representar a un sonido para ser ella misma sonido. De forma que sí, por ejemplo, escribimos la letra o, no escuchemos al fonema o. Para conseguirlo parto de un proceso acusmático donde le niego la visión a la caligrafía. La tesis profundiza tanto sobre los tipos de escucha y la idea de lo acusmático aplicado a la escritura, como las nuevas formas que adquirirían las letras al poner el foco en su propio sonido, siempre teniendo en cuenta la situación de quien escribe. Es la presentación de un método para afrontar la escritura desde la escucha de la caligrafía.

Una cuestión que habitualmente surge a raíz de los estudios doctorales en el marco de las bellas artes es la necesidad de complementar teoría y praxis y de comprender la especificidad de una investigación que parte del propio modo hacer de cada artista. ¿Consideras que se dá la libertad precisa en el sector o es un formato con cierto estancamiento institucional?

Claro está que no es un sistema que se corresponda con las maneras de pensar y los lenguajes con los que se trabaja desde el arte, que no tienen una metodología tan estricta y que se basan precisamente en romper estos mismos lenguajes. Tenemos la tenden-

cia a hacer de la propia tesis una obra de arte y que cada una funcione de manera autónoma, lo cual es muy interesante, pero aun así la estructura académica no es tan rígida como para que no se pueda adaptar. Existen las suficientes fisuras por las que colar tus intereses y poder hacer una tesis que responda a tus investigaciones artísticas. Otra cosa es que quieras entrar en la competencia curricular, entonces ahí sí que partes de una clara desventaja, ya que no cuentas con una infraestructura tan validada y valorada (revistas de prestigio, editoriales, congresos...). Sería necesario que los criterios curriculares y de valoración se adaptasen al contexto artístico.

En tu trabajo también es importante la presencia del cuerpo, un cuerpo que activa y que en tus propuestas tiene una profunda implicación performativa.

Sí, mi gusto por la performance y el cuerpo viene sobre todo de Pablo Sánchez, que fue compañero en la facultad y con el que luego montamos Flexo. Él era mayor que nosotros y fue quien nos introdujo en ese mundo. Luego me influyó mucho un taller al que asistí con Esther Ferrer en el CGAC en el año 2001. Ella nos contaba que cualquier acción podía ser una combinación de tan solo cuatro elementos: presencia, espacio, tiempo y objeto. Yo era la primera vez que escuchaba lo de la presencia y me encantó. Lo trasladé no solo al cuerpo sino también a los objetos, a los sonidos... a todo. Es algo difícil de explicar, pero pienso que es ahí donde hay mucha de la magia que hace que te comuniques con las cosas sin necesidad de entrar en el lenguaje.

Otra cuestión interesante es la reflexión sobre el contexto de los propios proyectos, partiendo en muchos casos de un análisis del lugar donde se originan y de una mirada en cierto modo socio-histórica. Pienso en instalaciones como *Coro* (2017), *Fubarta* (2017), acciones como *Bucorde* (2017) u *Omnipresencia del tropicalismo* (2021) realizada en colaboración con Alejandra Pombo.

No es algo en lo que me detenga demasiado. La idea de una mirada socio-histórica en sí me produce cierto rechazo en cuanto que supone poner al ser humano en el centro del devenir temporal y estético, y tiendo a separarme de mí mismo tanto como individuo como colectivo para poner el foco en las relaciones que se forman eventualmente más allá de construcciones históricas y sus preciados relatos. Aun así, sí que me interesa si interviene el lenguaje, algún hecho sonoro, o un evento lo suficientemente autónomo como la existencia de un coro vocal



en el Vello Cárcel de Lugo (*Coro*). Más allá de re-significar un relato socio-histórico me interesan esos hechos concretos que por sí mismos tienen una fuerte carga estética, en este caso provocada por el violento contraste entre un coro y una cárcel, que desencadena toda una serie de evocaciones políticas, sociales, emocionales... sin necesidad de construir relato alguno.

A lo largo de tu carrera has trabajado con muchos colectivos (Colectivo de performances Flexo, escoitar.org, Colectivo de creación escénica áIntemperie...). ¿Consideras que este hecho ha influido en el desarrollo de tu obra? Y, de ser así, ¿en qué elementos de tu trabajo se pueden ver reflejados?

Para mí el arte es la forma que tengo de socializar. Es como mejor estoy con otra gente, haciendo cosas juntos, si no soy un poco torpe. Normalmente no sé estar por estar con los demás si no tenemos una finalidad conjunta, y como el arte es lo que más me divierte, pues socializo haciendo cosas artísticas con otra gente. En este sentido, los colectivos son algo así como una necesidad social. Por otro lado, tampoco tengo claro dónde están los límites de lo que pertenece a uno o a los demás, me encantaría poder copiar lo que quisiera sin que a nadie le pareciera mal. Cuando tocaba la gaita nadie se molestaba porque hubiéramos copiado prácticamente todo, aunque por supuesto luego cada uno le había dado su toque personal con mayor o menor intención. Sobre todo se valoraba su performatividad, que era lo que le daba sentido. El simple hecho de tocar la gaita ya era suficiente, lo llenaba todo. Lo importante era estar inmerso en ese momento, provocar una conexión colectiva, y tú, como gaitero, eras

consciente. Es más, la copia podía ser una herramienta que alimentaba la performatividad, que multiplicaba las presencias. Creo que la idea de que el arte sea un proceso absolutamente individual es propio de un contexto muy concreto que tampoco tiene mucho que ver con el arte, aunque lo impregne completamente.

También has realizado propuestas audiovisuales compartiendo dirección con Alexandre Cancelo, como el film *7 Limbos* (2019), del que derivaron las piezas *-oito*, realizada a partir de una improvisación de Miguel Prado, y *-nove*, con la implicación de la artista Loreto Martínez Troncoso y el teórico Alberto Ruiz de Samaniego. ¿Cómo fueron estas experiencias?

Bien. El trabajo cinematográfico es un proceso muy lento en el que estableces unas relaciones muy profundas con la gente y con el material con el que trabajas. Además, deseábamos que hubiera mucha improvisación. Con Loreto y Miguel no queríamos saber lo que íbamos a hacer hasta el mismo día del rodaje. Llegábamos allí y nos dejábamos llevar. En los dos casos fue muy especial, tanto que luego nos costó integrar lo que hicieron en la película y decidimos crear piezas aparte. Loreto, por ejemplo, nos llevó en una deriva nocturna por la ciudad de Oporto y alrededores. Ella nos contaba que a veces hacían caminatas sonoras para escuchar cómo sus pasos reverberaban por toda la ciudad. Ya tenía localizados una serie de sitios donde, efectivamente, el caminar se iba escuchando diferente por las peculiaridades espaciales de los lugares y las interacciones acústicas con el entorno. Al hacerlo de noche acentuaba mucho la sensibilidad ante todos los ruidos que iban surgiendo.

En el plano de la difusión, el modo de visualización de tu trabajo varía desde espacios tradicionalmente asociados al arte como las galerías o salas museísticas hasta pequeños espacios autogestionados, festivales o congresos. ¿Cambian también las reacciones o implicación del público en función del contexto?

Sí, por supuesto. Generalmente, cuanto más institucionalizado está el contexto más distancia hay con el público, aunque hay excepciones. Pasa también con los procesos de producción, etc. Cuando presentas un trabajo a una institución este cobra la dimensión de proyecto, y se sitúa por defecto en el plano cognitivo, tienes que programar y planificar lo que vas a hacer con anterioridad. Esto significa que casi todo el trabajo lo realizas mentalmente tecleando en un ordenador. El público también va a acceder a él desde este mismo plano cognitivo, a través de una idea, de procesos mentales, de la más radical alfabetización, incluso es posible que también haya manuales y normas para formar parte de ese mismo proyecto. Sin embargo, cuando te sitúas en el otro extremo, la pieza sigue manteniéndose como tal y no pierde su carne, su lenguaje no verbal, la intuición. La conexión es mucho más instintiva y directa porque surge del propio proceso y así lo percibe también el público, la retroalimentación es mucho más próxima. Es lógico, el mercado del arte ha girado hacia lo institucional estableciendo una red de convocatorias y ayudas públicas y el mercado hace tiempo que se ha vuelto cognitivo por la influencia de la tecnología. La institución se ha equiparado al mercado y este al plano cognitivo.



Setras, 2017. Editorial Fulgencio Pimentel. La Casa Encendida.

GENA BAHAMONDE

FÉLIX FERNÁNDEZ

ANA GESTO

AMAYA GONZÁLEZ REYES

MARÍA MARTICORENA

BERIO MOLINA

GENA BAHAMONDE

FÉLIX FERNÁNDEZ

ANA GESTO

AMAYA GONZÁLEZ REYES

MARÍA MARTICORENA

BERIO MOLINA

Facultade de Belas Artes
Universidade de Vigo

