

Isidoro Valcárcel Medina

«No es el arte el que rige el tiempo, sino el tiempo el que rige el arte»

El artista Isidoro Valcárcel Medina es uno de los referentes fundamentales del arte de acción en España, no sólo por sus creaciones efímeras sino por su actitud frente al arte y la vida. La no distinción entre sus límites y la crítica permanente al mercado y a la institución arte le consagran como uno de los artistas más coherentes del panorama artístico actual.

¿De qué manera te influyó conocer a John Cage en los Encuentros de Pamplona de 1972?

Él intervenía en Pamplona y yo intervenía en Pamplona. Lo vi pero no lo conocí, no contacté con él. Lo conocí después en Venecia, pero se dio la «afortunada» circunstancia de que ni yo hablo inglés ni él habla español y ninguno de los dos hizo ningún esfuerzo por buscar un intermediario. Sencillamente nos miramos. Él tenía una mirada que... era como un discurso. Tengo la sensación de haberlo conocido sin haber hablado una palabra con él. Y eso es todo. En Pamplona él hizo una intervención que me influyó muchísimo: un concierto de dos horas, es decir, dos horas de música, no una pieza musical que dura dos horas, sino dos horas de pieza musical. Y eso me pareció maravilloso en el sentido de que no es el arte el que rige el tiempo, sino el tiempo el que rige el arte. Y no tengo más que decir, me basta con eso.

Pero tú conocías Fluxus...

Sí claro, porque yo era muy amigo de los ZAJ y claro que estaba al tanto, pero importa poco eso; quiero decir que la jerarquía de un artista, o un creador, da lo mismo que sea moderna, antigua, que esté pasada, que sea vanguardista, es absolutamente intrascendente. Hay un mensaje –como es el del uso del tiempo– que trasciende, es decir, eso podía haber ocurrido en el Barroco, en un cierto sentido. Imagínate

que Mozart tiene la chispa de decir «voy a dar un concierto de dos horas» y mete cosas tuyas hasta que suma dos horas y cuando llegan las dos horas se para y ya está.

¿Los Encuentros de Pamplona fueron un punto de inflexión para tu posterior consideración del público como coautor de la obra?

Sí claro, absolutamente. En el sentido de que el público manda sobre la obra. Es curioso porque el tiempo no pasa, los vicios no se solucionan. Actualmente estamos en un momento en el cual nos colocan obras de arte delante de las narices por las calles para que tropecemos con ellas y nadie pregunta nada. Por ejemplo, el elefante ese lo colocan ahí, y...«oiga, ¿pero usted se da cuenta de que está interfiriendo?». Y entre esa falta de sensibilidad y la docilidad de la gente, resulta que se impone esta dictadura del arte, por así decirlo; por supuesto, esto no es arte, es, para entendernos, una dictadura cultural, que es una patraña. Y con la acción, pasa esto un poco.

¿Qué valor tiene el concepto de tiempo en tus obras/ acciones? Estoy pensando en acciones como *2000 d. de J.C. (1995-2000)*, donde su realización conlleva un trabajo personal, esfuerzo y gran disciplina durante uno, dos, tres, cuatro... años tras los que, finalmente, se genera un objeto.

Hay un producto porque uno puede ser que tenga la sensación de que tiene que justificarse laboralmente, lo cual es una tontería, es decir, que bastaba con que yo hubiera dicho de palabra, así como estamos hablando ahora mismo: «En cada uno de estos 2.000 años –que no son 2.000 años especiales sino que es nuestra era–, han ocurrido cosas de las que no tenemos ni idea, que no han pasado a la Historia y que sin embargo son históricas». Ya estaba hecho el trabajo. Lo que pasa es que, además, es divertido porque encuentras muchísimo material, chismorreos, cotilleos, correveidiles..., y dices: «Bueno, pues ya que estoy... voy a seguir» y resulta que al final te tiras un puñado de años pringado en eso.

Supone un esfuerzo y disciplina muy importantes...

Sí, el esfuerzo es connatural a la creación artística. Nadie hace ninguna obra de arte fuera del tiempo de su vida; son minutos de tu vida, es absurdo ignorar esto. Por eso, evidentemente, cosas como la inspiración, existen, sí, para todo. Un carpintero también, de repente, puede decir: «Esto lo puedo solucionar así». Pero esto no es el meollo de la cuestión, el meollo de la cuestión es que estás en activo y ya está. De ahí sale lo que salga, pero primero, estás en activo y primero, estás vivo.

¿Qué nos puedes contar de la acción *La visita*, realizada en 1976?

Consistía en que alguien te llamaba y te decía: «Te compro una visita» y tú ibas y hacías una visita a esa persona.

¿La persona te llamaba a ti?

Claro, la historia es la siguiente: un señor hacía ediciones de arte, que generalmente eran serigrafías, entonces cada año hacía, digamos, seis obras. Este señor hacía una edición y tenía gente asociada a su colección, que llegaban y decían: «Te compro ésta, ésta y ésta...», por ejemplo, o decían: «Yo necesito seis y vendo tres y tú, que estás asociado, tienes que comprarme tres...». Y entonces a mí me dijo que hiciera algo y yo le dije que yo no hacía serigrafías ni cosas de esas. Me insistió y le dije que haría una visita al que hiciese una compra. Entonces ibas allí, te daban un café, tú hacías una carantoña al niño y ya está lo que es una visita. Y duraba lo que daba de sí la cosa.

En 1994 José Guirao, entonces director del MNCARS, te invitó a hacer un proyecto para el museo.

Aceptaste con la condición de tener acceso a los presupuestos reales de montajes, catálogos, transportes... de las últimas exposiciones. Ante la negativa del museo iniciaste una serie de acciones. ¿Qué nos puedes contar de aquella experiencia?

Yo dije que para hacer mi trabajo necesitaba esos datos: «Dénmelos ustedes». «Pues no se los damos». «Pues me los tienen ustedes que dar porque la ley dice que esto es público». «Pues no se los damos porque esto está ahora en las Cortes». «Bueno, pero las Cortes también son públicas». «Sí, pero resulta que como han cambiado el ministro...», bueno, excusas de este tipo.

Al final, lógicamente, me dijeron: «Oiga, es que no se lo vamos a dar de ninguna manera». Entonces yo acudí al Defensor del Pueblo para decir: «Oiga, que no me lo dan». Pero bueno, ya todo esto era un poco de recochineo, evidentemente la obra no hubiera tenido sentido si me los hubieran dado.

¿Sabías de antemano que te lo iban a negar?

No lo sabía, pero me lo oía.

¿Qué proyecto tenías pensado presentar en caso de que no se hubiesen negado?

Mi intención era llegar y tener esos datos para mostrárselos al público el día de mi acción: «Mire usted, la exposición tal ha costado tanto, ha ocupado tantos metros y el catálogo ha costado tanto». Como no pudo ser, hice lo mismo pero con los datos en blanco: «La exposición ha costado equis pesetas...». Además, al público que asistió le di una copia de la correspondencia, que era correspondencia oficial. Y eso fue todo.

En ese mismo año se publica en la revista *Sin Título* la Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte. ¿Crees que algún día las autoridades competentes pondrán en práctica una ley como ésta?

No, por supuesto que no. Pero ni éstos, ni los otros, ni los que vengan después, ni los que estuvieron antes. Es absolutamente imposible.



Fotografía: Zara Rodríguez Prieto

No hay esperanza entonces...

Existe la esperanza de que no la publiquen, mejor dicho, de que no la aprueben. Pero esto tiene su encanto, porque yo la presenté al Congreso y tengo el acta de recepción y la contestación del Congreso diciéndome –y esto fue lo más importante– que no podía ser admitida a trámite porque era materia de ley orgánica y que el ciudadano no puede proponer una ley orgánica; puede legislar las leyes ordinarias pero no las orgánicas. Aparte me dijeron que era la primera ley que se presentaba por un ciudadano individual, que había propuestas de sindicatos o asociaciones pero nunca de un ciudadano individual. Entonces claro, ¿quiere decirse que ustedes reconocen que esta materia –esto fue una excusa, evidentemente–, es de ley orgánica y ustedes están tan tranquilos dejando en vacío una ley orgánica? Ustedes consideran que esta materia es de nivel superior y no han movido un dedo ni lo van a mover en la vida, claro, por supuesto. Eso me gustó, porque cualquier otra excusa... No sé, ya sabes que esta ley está muy de cachondeo; cosas que dice como, por ejemplo, que en los cócteles hay que consumir hasta el último canapé. Yo lo que me imagino es al Congreso analizando esto y diciendo: «¡Pero bueno! Esto es una tomadura de pelo». Entonces como excusa dijeron que era materia de ley orgánica, lo cual es precioso, porque si los canapés son materia de ley orgánica...

Si hubiese sido admitida a trámite hubiera sido verdaderamente increíble, inimaginable. La esperanza era que no fuese admitida. Yo tenía un recurso que dicta la ley, y es que podía haber recurrido presentando medio millón de firmas, entonces el Estado, una vez presentadas, me habría reembolsado el supuesto coste que a mí me habría originado recopilar las firmas. Creo que eran seis o siete millones de pesetas lo que me hubiera dado esto si yo hubiera recurrido y hubiera presentado las firmas de apoyo. Pero yo tampoco voy a ser más listo que nadie. Yo he llegado hasta aquí y se acabó.

Acerca de algunos conceptos que tratas en la Ley, ¿qué diferencias hay entre un artista profesional y un artista profesionalizado?

El artista profesionalizado es el artista que está dentro de la órbita, el que está legalizado, y el profesional es que sencillamente lo lleva en la sangre. Pero luego

te puedes profesionalizar, entrar en la ruta de las galerías –que está muy bien–, en los códigos de los museos, de los marchantes, de los comisarios, etc. Es decir, puedes entrar en la órbita y ser un artista al uso. Hay cinco o seis que no son de esos, que son profesionales, pero luego están los profesionalizados, que es lo general, y ésa es para mí la diferencia.

Hablemos de *Ir y venir*. En el año 2002 José Díaz Cuyás te propone hacer una muestra antológica de tu obra, a la que te niegas en un principio porque «la obra ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo». ¿Cómo se logró llegar a este concepto en cada una de las ciudades por las que itineró: Barcelona, Murcia y Granada?

La cuestión era que... ¿cómo te lo explico? Yo soy de Murcia y a mí me interesa mucho quedar bien con la gente, quiero decir, que no soy un déspota ni un estúpido. Bueno, puedo ser estúpido y seco, pero generalmente atiendo. Entonces pensé: realmente esta gente me propone hacer una cosa que no me va a costar un duro y yo tengo unos conceptos que me impiden hacerlo, pero intentemos buscar un entendimiento. Voy a hacer una retrospectiva pero una retrospectiva escrita. ¿Cómo lo hago? Voy a hacer unas fichas sobre qué pensaba yo cuando hice esto en 1960 y unas fichas sobre qué pienso ahora. Algo que yo llamaba *tiempo* y *contratiempo*. Esos dos aspectos forman una retrospectiva, es decir, aquella obra se hizo pero yo no la enseño ahora, sino que digo que se hizo. Ahora lo que sí digo es qué pienso de aquella obra, con lo cual, estoy haciendo una obra ahora apoyándome en aquello, pero no cojo aquello y lo traigo aquí para enseñarlo. Ésa es la cosa. En la última ciudad, que era Granada, todo eso aparecía tachado. Noventa mil fichas tachadas como diciendo: «Bueno, ya se ha pasado el momento, vayamos a otra cosa».

¿Qué se podía leer en aquellas fichas?

Eran unos ficheros que tenían cinco metros y medio donde tú podías buscar. Cada fichero tenía dieciocho mil fichas, más o menos, situadas a la altura de la gente para que pudieran buscar y leer. Una ficha te llevaba a otra... en fin, era un juego. Nadie, por supuesto, llegó a la centésima parte del esfuerzo que requería aquello. Era una cosa descomunal, como la obra *2.000 d. de J.C.* Conozco a una persona que dice que se lo ha leído. Bueno, esta obra era mucho peor

que 2.000 d. de J.C porque 2000 d. de J.C, al fin y al cabo era cómoda, pero *Ir y venir* requería estar de pie.

Pero eso es algo que siempre intentas incorporar en la obra, reclamar un esfuerzo al espectador...

Sí, sí, por supuesto. Igual que te digo que hay que atender al espectador, también hay que exigirle muchísimo. Usted quiere entrar en el juego, pues tiene usted que trabajar oiga, igual que he trabajado yo para hacerlo, tiene usted que trabajar porque esto no es...

Seis años después, el 30 de marzo de 2008, entierras en el Museo-Mausoleo de Morille 169 de los 341 lotes de fichas que tenía la instalación.

Sí, esa obra la fui regalando después. Daba un taco a todas las personas que querían y claro, tampoco encontré clientela para llevárselas todas. Entonces surgió esto del Cementerio de Morille y como me estaban estorbando en casa una barbaridad, lo enterramos allí. Se hizo un féretro y se enterró.

¿Qué sentido tiene para ti enterrar esa obra o esa parte de la obra?

Pues quitármela de en medio.

¿Qué ocurrió con el resto de la instalación? ¿Conservas algo de la obra?

Sí, me quedé yo con unas pocas fichas. Tiene gracia, porque estoy usando estos días como papel la lista de la gente que se llevó el lote y el lote que se llevó. Fue un poco latoso saber lo que cada uno se había llevado... A pesar de eso, me sobraron y ésas fueron las que se enterraron.

¿Qué opinas sobre el Cementerio de Arte? ¿Crees que el arte ha muerto?

Eso es algo que me trae absolutamente sin cuidado. Si ha muerto y yo puedo seguir haciendo lo que quiero pues bien, y si no ha muerto y puedo seguir haciendo lo que quiero pues bien también.

El Cementerio del Arte yo creo que es más simbólico que efectivo. El año pasado estuvo Esther Ferrer enterrando una acción; lo que hizo fue enterrar

una acción que ya no iba a hacer más. No es que muera nada, sino que dices: «Esta acción ya no la hago», «Estas fichas ya no las va a ver nadie». Supongo que se habrán podrido ya bajo tierra. Pero no creo que haya una intencionalidad más allá de ser un estandarte. Es atractivo y, además, el lugar está muy bien. Están las lápidas... merece la pena. Cuando yo fui creo que nada más había dos, pero cuando volví para lo de Esther Ferrer había ya bastantes. Muy bonito. El entierro mío fue maravilloso, porque era un día de ventisca, aguanieve, un viento infernal... Había que hacer el recorrido por todo el pueblo con el féretro y pesaba «la tira». Verdaderamente sobrecogedor.

El pasado otoño interviniste el MNCARS con una serie de circunstancias: *Los cuatro edificios*, *Las escaleras*, *Visita a las carboneras*. ¿Cuál era el propósito de *Los cuatro edificios*, cuyas convocatorias, cinco en total, se hicieron en martes, día en que el museo permanece cerrado al público?

El propósito era hacer el recorrido por fuera de los edificios, no se entraba dentro. Eran cinco martes, el museo estaba cerrado y la gente que quería acudía a una alfombra roja como la de Hollywood que se puso en el Sabatini. Empezábamos a andar, dábamos la vuelta al Nouvell, íbamos al Retiro, al Palacio de Cristal, al Palacio de Velázquez y volvíamos al sitio. Es decir, como no se podía entrar, íbamos por fuera, pero íbamos alrededor de todo el museo. Era una hora justa de caminata.

Con respecto a esa intervención se publicó en noviembre un artículo titulado «Cómo institucionalizar el arte no institucional» en el que se apuntaba que tu obra se había «institucionalizado» por el hecho de intervenir en este museo y por recibir a cambio una compensación de 50.000 euros, ¿qué opinas de estas afirmaciones?

Sí, lo he oído. En primer lugar, no es cierto. Pero tampoco te lo digo para que tú manifiestes que no es cierto. No es cierto, sencillamente. Primero, el derecho de crítica es inalienable y, por supuesto, se mantiene. En el mundo del arte, tan absolutamente dócil como lo que te decía antes, también existen los integristas. Por ejemplo, esto que se dice de que yo no he vendido nunca una obra, es mentira. Yo, cuando he podido, he vendido, lo que pasa es que no se lo

vendo a quien no quiero. Como consecuencia de eso y lo poco vendible que es mi obra, y más si yo elijo a quién se la vendo, el número se reduce mucho, pero no es que no haya vendido nunca ninguna obra. Estas cosas se dicen para fomentar un mito.

Respecto al tema de la institucionalización, a mí el Reina Sofía me ofreció también una retrospectiva. A mí ya me conocen y saben que no lo voy a hacer. Pero bueno, ¿qué podemos hacer? Pues pensemos. A mí me parece muy bien colaborar con las instituciones, solamente que tiene que ser a mi manera. Ellos a la suya porque ponen el lugar y el nombre y yo a la mía porque pongo la obra. En vez de hacer obra, hagamos circunstancias, cosas que pasan. Dijeron que sí, pues yo entro en la institución, encantado de la vida. Además hice muchas cosas que eran referenciales, como esto del paseo, referenciales a la institución, casi podríamos decir «publicidad de la institución», en un cierto sentido.

El museo tiene abajo unos sótanos que nunca se habían abierto y yo pasé por allí y dije: «Esto, ¿por qué está cerrado?» Abrámoslo al público, es decir, divulguemos el museo.

Los empleados del museo hacen anualmente una exposición para ellos, de trabajos que hacen y que siempre está cerrada, entonces «abramos esta exposición al público». Que el público sepa que también los trabajadores del museo, no son sólo los artistas sino también los empleados, pueden expresarse, es decir, difundir o divulgar el museo. Respecto al comentario... -creo que lo he leído también o por lo menos me lo han contado con mucha exactitud-, pues sí, realmente el arte no institucional se puede institucionalizar, siempre y cuando no caiga dentro de la órbita de la institución *grosso modo*. Y yo lo que siempre digo es que las cosas hay que combatirlas desde dentro.

Entonces, ¿es posible hacer arte antinstitucional desde la institución?

Bueno, se puede hacer lo que se pueda. Es decir, se puede luchar a brazo partido... Cuando el MACBA me dice «queremos comprarte una obra», la misma historia de siempre... Yo no quiero vender obra a los museos para que estén en un sótano o incluso para que esté exhibida, no me gusta. Pero, por otro

lado, yo me llevo muy bien con ellos; ellos hacen lo suyo y yo hago lo mío, y me gustaría intervenir en la exposición en la cual exponen las obras que han comprado. Ése es el núcleo de la contaminación. El museo compra con dinero dedicado a la cultura y uno, que combate eso, expone en la muestra donde se exhiben las obras compradas. ¿Cómo se puede hacer? Es cuestión de calentarse la cabeza: ¿cómo puedo entrar en la colección sin que mi obra pueda entrar? Pues pinto la pared del museo. Evidentemente, eso está en la exposición de las obras compradas por el museo y me pagaron por ello lo que puede costar el pintar aquello. Pero ellos no pueden guardar eso, de hecho, seguramente a los dos meses ya habrían vuelto a darle otra mano por encima para que estuviera lustroso.

Si dicen que me he vendido, a mí eso me trae sin cuidado. Yo actúo según creo. Que me vendo, bien. Que no me vendo, igual de bien. O sea, que esas cosas hay que tomarlas... mucho beneficio de inventario... porque a la gente le encanta rasgarse las vestiduras y decir: «bueno pero es que... ¿cómo es posible?». Pues sí, es posible.

Soy consciente de que no te consideras un «artista de acción» en sentido literal, sin embargo, sí lo eres –y esto es lo que más me interesa– desde el punto de vista de la creatividad, de tu concepción del arte como «acto creativo». ¿Qué es para ti el arte de acción?

No es que no me considere un artista de acción, es decir, ¿tú te has enterado de la exposición de Mapfre en el Paseo de Recoletos sobre Impresionismo que ha generado millares de visitas, que había siempre una cola interminable? Yo he hecho una acción allí y te la voy a enseñar. Con motivo de esa acción yo hice algo y mandé esto (una tarjeta), a toro pasado. Esto es una acción, indudablemente, además una acción «de narices», porque me tiré diez horas allí. Yo no he renegado del arte de acción, sigo haciéndolo, lo que pasa es que no lo hago institucionalmente. Si La Casa Encendida, por ejemplo, me ofrece hacer algo, yo digo «no». A lo mejor la hago en la acera de enfrente, sin que conste para nada y la comunico al día siguiente. Lo que no me gusta es la oficialización de la acción. Casi te diría, hablando de arte de acción, que es mejor no hablar de arte de acción. Porque todo arte es acción. No digamos arte de acción. Uno no puede hacer arte si no hace una acción, y más en mi

forma de concebir, en la que el arte es esencialmente acción, no es producto, es más acción. Entonces no demos la vueltecita así a las cosas porque no es eso. El arte es una acción antes que nada, mejor dicho, lo que importa del arte es su parte activa, es el pintar lo que implica arte, no el resultado, aunque el resultado sea, efectivamente. Ahí hay que llevar cuidado. El arte tiene los mismos elementos de acción que cualquier otra cosa, es decir, el abrir la puerta es una acción también; sin abrir la puerta no pasas, ahí está la cuestión. Y me molesta mucho del arte de acción esta tergiversación que se ha dado.

¿Consideras que el arte de acción ya cumplió su función? ¿Crees que el arte de acción en particular puede llegar a cumplir una función más allá de su momento presente y actual?

Pues yo no tengo ni idea. Me imagino que sí. Siempre lo digo, dime un ejemplo de una obra clásica o importante de la pintura que no sea conceptual. *Las Meninas* es lo más conceptual del mundo. Hacer hincapié en arte conceptual olvidándose de *Las Meninas* es una estupidez, es un engaño. Porque puedes decir: arte conceptual es cuando se escribe «esto es una silla». Eso es que prima lo conceptual, pero *Las Meninas* es tanto o más conceptual, lo que pasa es que *Las Meninas* está muy trabajado. Entonces, no digamos arte conceptual pensando que empieza en el año tal y va a terminar en el año cual. Una parte del arte conceptual se llama «arte conceptual» y una parte del arte de acción se llama «arte de acción». Entonces, lo que yo no quiero es caer en eso, pero ¿hacer yo acciones?, mientras me dé la gana y ¿que se consideren arte de acción?, pues estupendo. Pero también cuando escribo el libro *2.000 d. de J.C* es una acción. Bueno, yo soy muy radical.

¿Crees que la autogestión puede ser una vía para mantener un sentido marginal dentro del arte de acción?

Eso es una cuestión muy personal. Hablemos de autogestión no sólo en el sentido económico, sino también en el sentido laboral. A mí me hace mucha gracia ahora estos artistas que si no tienen apoyo económico, político incluso, etc., no pueden hacer nada. La autogestión es fundamental pero, claro está, es una misión personal. Por supuesto que me parece absolutamente básico no tener contaminación

ninguna y cuando te contaminas hacerlo conscientemente y casi llevando un cartel que diga «oiga, que me estoy contaminando», fíjate qué maravilla de obra. Pero te lo estás autogestionando tú. La autogestión es fundamental y si por ejemplo dijese: no tengo más remedio que hacer esta obra que me cuesta equis y no tengo equis y tengo que reunir el equis dinero para hacerlo, ¿cómo se puede digerir eso? Bueno, tú puedes buscarte el equis dinero y hacerlo, pero puedes rebajar el coste de esa obra y hacerla sin recurrir, el coste no la calidad. Si la vas a hacer en oro, hazla en hojalata. Eso es fundamental. Lo que no puede ser es que la actividad creativa dependa de las posibilidades externas, porque siempre tenemos un papel y un lápiz. Es cierto que hay países en los que ni siquiera hay eso, pero nosotros papel y lápiz tenemos. Tú fíjate la cantidad de papel que tengo yo ahí, y puedes usar un papel que esté escrito por el otro lado; entonces: autogestionémonos sin contrariar el fondo de nuestra gestión.

¿De dónde surge el mercado del arte, de las necesidades del artista para subsistir de su creación o de los intereses del poder/institución? ¿Es una relación simbiótica?

Eso es una cosa que puede haber tantas opiniones... Tengo la sensación de que –porque ahí sí que soy completamente lego–, se ha encontrado un fondo económico en el arte, una validez económica y se han metido todos los que se han metido: los marchantes, los galeristas, los coleccionistas, los comisarios, etc. Incluso los críticos, y no digamos los artistas, con sumo placer. Bien, entonces surge de una conformidad de todos y, por supuesto, –generalmente– esa conformidad está al margen de la creatividad. Todos sabemos que hay productores de obras de arte que actúan según los dictámenes de la conveniencia económica. Ésos los tenemos a montones. Botero es incapaz de hacer una mujer delgada, ¿por qué? Porque sabe que a lo mejor no la vende. ¿Por qué ocurre? Porque se han puesto de acuerdo todos. Lo que pasa es que siempre hay gente que no pasa por el aro, siempre habrá galeristas honrados, como lo fue Fefa Seiquer en su tiempo, y habrá artistas honrados –no quiero decir ningún nombre– e incluso puede haber gente que mercantilice con ello y lo haga honradamente, es posible.

En cuanto al interés de la institución por el arte efímero (arte de acción) en los últimos años, creo que la vía para poder asir ese carácter efímero ha sido gracias a la fotografía y el vídeo. ¿Qué opinas sobre la documentación de las acciones (fotografía-vídeo)? ¿Está cayendo el arte de acción en la misma trampa del mercado?

Me parece horrorosa. Ha caído ya. Oiga, ¿usted quiere que quede constancia de su trabajo? No haga un trabajo cuya esencia es no dejar constancia. Es que es el huevo de Colón. Ahora, si usted quiere hacer un trabajo efímero pero solidificarlo, pues está usted traicionando algo de su proceso creativo, y ya está.

¿Crees en el uso creativo de las nuevas tecnologías en el arte?

Claro, yo no las uso, pero por qué no, por supuesto que sí. Ahora lo que ocurre es que, como en todos los medios, pueden terminar con tu creatividad. Eso en la fotografía es el pan nuestro de cada día. El poder técnico tan enorme, generalmente, acaba con la gran mayoría de los fotógrafos. Terminan haciendo lo que su máquina les permite, no lo que ellos tienen en la cabeza. Oiga pues... espabile usted. ¿Por qué toda la fotografía actual es tan absolutamente mimética y parecida? (no dentro de lo que hace uno, sino dentro de lo que hacen muchos). Porque sencillamente se han sometido al poder de esa máquina que ahora mismo tiene unas opciones enormes y ha solapado las opciones del autor, pero bueno, eso es muy fácil de solucionar.

¿Qué papel o función crees que cumplen actualmente los museos? ¿Son un buen medio de difusión cultural? ¿Qué papel o función crees que deberían cumplir?

Los museos son grandes fósiles. Con las exposiciones temporales –que ahora ya todos las hacen, desde el Louvre hasta los más actualizados– pretenden y consiguen llevar a mucha gente, pero realmente su espíritu sigue estando anquilosado. Incluso en las exposiciones temporales hay moldes. Seguramente, el museo tiene pocas opciones de revancha, pero cuestiones como los costes, esos gastos tan inmensos que se emplean en construir edificios rimbombantes que realmente no son mejores que uno de cuatro paredes, tienen que amortizarse en público y en dinero. A mí no es que me parezca mal ni bien, desde

luego no es un lugar que me entusiasme, pero pienso que es un lugar en el que hay posibilidades de acción. No es que me niegue, no me gusta lo que ustedes hacen, pero podría hacerse algo.

¿Crees que el arte contemporáneo será siempre incomprendido por sus contemporáneos, refiriéndome con ellos al gran público?

No lo sé, lo que sí sé es qué capacidad tiene. Lo que pasa es que la difusión que se da del arte contemporáneo es siempre entrecomillada, es decir, bueno «y ahora van a ver ustedes...». No se enseña llanamente, como las obras que consideramos consolidadas, sino siempre con un preaviso. Aparte de todo, qué pobre es el arte contemporáneo, es decir, que tampoco es que se estén rompiendo lanzas. Mi sensación es que nunca se dice llana y directamente: «Esto es lo que se hace ahora». Tiene los ingredientes que tenía Botticelli, los colores son los mismos, por ejemplo, hablando de pintura, y la superficie plana es la misma. Hay cosas que han cambiado sí, pero también Botticelli vestía de una manera distinta. Eso ahora no se hace, se enseña siempre con un aviso, en fin, «van a ver ustedes una cosa que...»

Eso es connatural. Si es asimilado de raíz, quiere decir que no ha dicho nada. Tiene que ser rechazado, eso por descontado. Lo malo es la advertencia. La gente no es tonta, pasa lo mismo que en política, lo que ocurre es que no se ocupan de recibir más información que la que les dan los medios de comunicación, entonces, claro, se hacen tontos rápidamente. Si no ves nada más que lo que el museo te enseña terminas siendo tonto, pero tienes que esforzarte un poco.

¿Qué te parece más importante: el mar, la tierra o la costa?

Ahora ya no lo sé.

Madrid, 7 de septiembre de 2010