

Montajes y paradojas: una conversación entre Pedro G. Romero y Aurora Fernández Polanco

Pedro G. Romero no es solamente uno de los artistas más significativos en las relaciones que el arte contemporáneo ha mantenido con el archivo. Él mismo es un archivo viviente y agitado. Además, esta conversación no tendría ningún sentido si no compartiéramos la necesidad de pensar «por imágenes» y «por montaje», como si fueran palos de flamenco. Los dos, desde la heterodoxia, nos sentimos deudores de una genealogía común. Con el Aby Warburg que nos dio a conocer Georges Didi-Huberman, con las constelaciones benjaminianas. Lo dije en otro momento: «Nada menos esencialista, en la proteica poética de este monstruo-ciborg aflamencado que conforman Pedro G. y su *troupe*, que la manera que tienen de escaparse de las definiciones y los binarismos propios de nuestra herencia cultural»¹. Muchas y muchos historiadores del arte ya nos reconocemos en la manera en que Pedro G. Romero se las ha visto con una determinada forma de darle vida (póstuma) a las imágenes.

AFP – En 2003 viniste a un curso de doctorado que impartía por entonces en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, «Lúcidas fantasmagorías, proyecciones y sombras en el arte actual». Nos conocíamos por amistades interpuestas y yo me había quedado fascinada por tu proyecto de 1999 con Arteleku, *El fantasma y el esqueleto. Un viaje, de Fuenteheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*. Nos regalaste el libro y varias colecciones de postales de tu Archivo F.X. que enseguida invadieron la clase. Solo ahora, a posteriori, me doy cuenta de la relación tan grande que tienen los fantasmas con las imágenes de tus archivos, bien nos lo ha explicado el amigo Aby Warburg. ¿Eras consciente tú ya desde el principio?

PGR – Aurora, sí, claro, en ese proyecto que mencionas, *El fantasma y el esqueleto*, había unos seminarios llamados «Máquinas e imágenes» que ya partían del *Mnemosyne* de Warburg y del *Passagen-Werk* de Benjamin. En las entrevistas de aquellos años durante *El fantasma y el esqueleto*, un taller de Arteleku que se desarrolló por toda la Península Ibérica, a las insistentes preguntas sobre si era duchampiano –preguntas muy propias del ámbito del arte donde me movía a finales de los años noventa–, siempre respondía, siempre insistía en que para mí esos dos proyectos *Mnemosyne/Passagen-Werk* eran más importantes que cualquier otra constelación artística. Después, con el Archivo F.X., se sumó el Bataille de *Documents*, que también es Carl Einstein. Todo tiene una cierta lógica. Cuando conozco a Didi-Huberman, ya en el siglo XXI, y además es aficionado al flamenco, fíjate tú si teníamos cosas de las

¹ Fernández Polanco, A. (2021). Contra la pureza. *CTXT – Contexto y acción*, 278. Obtenido de: <https://ctxt.es/es/20211101/Firmas/37871/pureza-flamenco-Pedro-G-Romero-MNCARS-exposicion.htm> [Consulta: 16 de junio de 2022].

que hablar. No sé si somos amigos, que lo somos, pero conversamos a pesar de todo, a pesar de hablar dos lenguas distintas. En unas conversaciones con Didi-Huberman que salieron en la revista del Círculo de Bellas Artes y en el primer boletín del Archivo F.X., le dije a la traductora en un momento dado que no hacía falta que tradujera, que entendía todo el francés que hablaba Georges. En realidad era ese habla común, la lengua Warburg, el argot Benjamin, la jerga Bataille, lo que nos unía ¿qué íbamos a decirnos si no?, ¿de qué podíamos hablar?, ¿de qué estábamos hablando? Creo que por esa época nos conocimos también nosotros, ¿verdad? Me gusta mucho esa idea de comunidad de Blanchot, lectores de un mismo libro. Me gusta mucho ese vínculo.

AFP – El propio Didi-Huberman ha reconocido que la comunidad de la que hablas está compuesta por historiadores y artistas. En las investigaciones artísticas ha sido increíble en las últimas dos décadas la influencia de todo ello. Mi empeño es encontrar un punto común donde desarrollemos quizá unos estudios culturales «expandidos», que amplíen las historias de arte, tan necesarios en este país de disciplinas cerradas. Y tan fundamentales para destruir, como tú vienes haciendo, los viejos mitos dualistas entre cultura de élite y popular... Te invito a que diseñes en este sentido un hipotético seminario.

PGR – Bueno, no sé, en efecto, he asumido ese constructo de la «investigación artística». Me resistía, claro, porque no sé qué es, en qué puede diferenciarse del trabajo del arte, del mismo trabajo del arte tal y como yo lo entiendo. El trabajo que siempre ha realizado el arte, un trabajo con los saberes y los sensibles, como lo que son: la misma cosa. Cuando Palomino llama a Velázquez o a Murillo, «pintores filósofos» no es que diga que son artistas conceptuales –aunque eran artistas conceptistas en el término gracianesco de la palabra–, es que son artistas que llevaban a cabo un proyecto de saber con lo sensible. Para mí, en aquellos años era muy importante el taller, la idea de oficio y artesanía no tenían tanto que ver con la artesanía manual como hoy se pretende –todos huían de un trabajo que te hiciera sudar, un trabajo mecánico–, y se acercaban a la idea de un reparto de saberes y sensibles, algo muy entrelazado, ya digo. Algo que tiene que ver con lo que Walter Benjamin llama «producción» y que después, curiosamente, se pierde a partir de la idea de «crítica» y del entendimiento del sujeto artista como un emisor en la cadena de comunicación. Es muy interesante la contradicción. A mí me parece que La Roldana es una gran artista y que Juan Pareja o Sebastián Gómez son artistas a tener en cuenta. Pero desde los estudios de género o de raza, de pronto, se acaban mitificando ideas como el genio o el sujeto artista, en vez de la idea de taller, el espacio colectivo del taller, que era donde se trabajaba. No sólo en el reparto de la labor artesanal, ya digo, esa idea de factoría incluía a poetas, lecturas, teólogos. Pacheco lo cuenta muy bien en su arte de la pintura. Para mí un seminario debe entenderse con esa idea de taller, bueno, aún en los ochenta lo decíamos así: «¡vamos a dar un taller!». Así lo hago normalmente, así fue en el caso de *El fantasma y el esqueleto*, del que hablábamos antes. Se trataba de juntar en el mismo espacio saberes y sensibles, y entrelazarlos como sólo puede hacerse: explorando el sentido político común que ambos tienen. Entonces, en la época de *El fantasma y el esqueleto*, aún daba por separadas distintas esferas de producción: por un lado, iba la experiencia y por otro el experimento. Ahora, digo y hago que no. En el proyecto que presenté el año pasado en Oporto, en la Galería Municipal, *Os novos babilónios. Atravessar a Fronteira*, apenas se sabe qué soy yo, si artista o curador,

que es otra manera de seguir llamando por separado saberes y sensibles. Pero quizás lo más importante, y con ello atiendo a tu pregunta sobre un hipotético seminario, lo más importante era presentar la experiencia del saber como sensible, en exposición. Hacer ver que los materiales documentales, informaciones, relatos, discursos... todo esto es también parte de lo sensible, de lo que nos incumbe como trabajadores en la operación del arte, un hecho cultural total que dirían los antropólogos.

AFP – Claro, en ese sentido, y en el tema que ocupa este volumen de *Anales de Historia del Arte*, tu archivo no es algo que resida dormido en ningún sótano, son imágenes que te obsesionan, te saltan a la vista y para cuyo tratamiento necesitas de herramientas, talleres, máquinas, como la de trovar de tu querido Mairena, de la que tomas el título para tu exposición del Museo Reina Sofía; pero también en la exposición *Aplicación Murillo. Materialismo, Charitas Populismo*, que curaste con Luis Montiel y Joaquín Vázquez en Sevilla y donde tengo una conversación con mi gran amiga y experta en Murillo María de los Santos García Felguera cuando fuimos invitadas por vosotros a participar en el maravilloso catálogo. ¿Qué significaba la herramienta «aplicación» para, te cito, «toda esa memorabilia que da cuenta del triunfo de Murillo en la época de la reproducción técnica, de las eficaces réplicas de su imagen en las producciones artesanales e industriales, una prefiguración, diríamos, de los hábitos de distribución de las imágenes en la cultura popular, en la industria pop»?²

PGR – Piensa que mi Archivo F.X. nace de una contradicción, o de varias. Primero, las imágenes. Para hablar de las imágenes tomo como modelo la iconoclastia, no para hablar de la destrucción de las imágenes, sino para hablar de su propia naturaleza, de su funcionamiento. Después, la idea de archivo nace, precisamente, del convencimiento de que el archivo, es decir el museo, son hegemónicos. No entiendo esa diferencia entre el archivo y el museo, el archivo como lo que está fuera del museo, eso es una falacia. El archivo no son las imágenes ni las cosas ni las palabras, el archivo son los clasificandos, las taxonomías, los *like/unlike*, los operadores de orden. El aparato museo es hegemónico por eso, opera sobre lo visible, sobre todo lo visible, apenas permite un afuera. Ni en la red profunda ni en el desván de la abuela ni en el inconsciente de todos nosotros. La única posibilidad era entonces admitirlo, crear un archivo, un museo, una institución que hablara de tú a tú a las otras instituciones. De esa conversación, de esa dialéctica sólo podían salir contradicciones, paradojas y sinsentidos y eso para mí son agujeros por donde escapar, precisamente, a la lógica dominante del archivo.

Fíjate en el flamenco, que aparentemente es lo vivo, lo espontáneo, lo analfabeto, y es en realidad un arte de archivo; no hay nadie más obsesionado con las taxonomías que un buen aficionado. Pero, a la vez, el flamenco bloquea esa obsesión archivera con la performatividad, con la necesidad de transformar el saber en acontecimiento. Para el Archivo F.X. fue una bendición trasladar el uso de las tradicionales máquinas del flamenco. Fue muy criticado. Recuerdo que, cuando [se celebró] la exposición [*Archivo F.X.: la ciudad vacía*] de la Fundació Tàpies, se escribió que eso no parecía un tratado sobre iconoclastia sino una barraca de flamenco. Pero en verdad fue una fortuna ese

² Romero, P. G., Martínez Montiel, L., y Vázquez, J. (s.f. [2018]). *Aplicación Murillo: materialismo, charitas y populismo*. S.I. [Sevilla]. Obtenido de: <https://www.alarconcriado.com/wp-content/uploads/2019/05/AM-ALARCONCRIADO-Anexo-1.-Dossier.pdf> [Consulta: 16 de junio de 2022].

desplazamiento a herramientas que, por otro lado, yo ya venía usando desde principios de los noventa. Si el flamenco claramente no es un folklore, un arte del pueblo, naturalizado, como querían los románticos alemanes, es por eso, por esa capacidad de generar contradicciones, paradojas y sinsentidos. Por ejemplo, eso que dices, «aplicación», ¿por qué pensé en esa posibilidad para enfocar la actualidad de Murillo? Mira, a finales de los ochenta, trabajé mucho con el colectivo francés *4 taxis*. Ellos plantearon una encuesta sobre si eran Velázquez o Murillo los artistas que representaban lo sevillano. En esos momentos todo era Velázquez, Murillo estaba desprestigiado ante los modernos. Obviamente el resultado fue que el imaginario presente tenía que ver con Murillo, el imaginario popular, la estética de las fiestas rurales, los tópicos culturales, el flamenco, los gitanos. Fíjate que, por casualidad, la barriada Murillo está en el centro de las Tres Mil Viviendas, con todo lo que eso significa. De pronto hay un pasadizo perfecto desde la Sevilla de los jaques a la del siglo XXI allí, una estampa entre melancólica y atroz. Así la retrato en la película *Nueve Sevillas*³, con toda esa naturalidad. Entonces, ¿por qué no *Aplicación Murillo*? Como querían los formalistas rusos, lo importante no es tanto lo que las cosas son sino cómo funcionan. En el siglo XXI no me parecía tan pertinente saber quién era Murillo sino su funcionamiento, su funcionamiento todavía. El erotismo de Murillo, por ejemplo, va a la contra de cualquier intencionalidad del artista pero cuando los libertinos franceses del siglo XIX sueñan con fornicar en Sevilla con una Inmaculada Concepción, con una Concha, como en *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs, está funcionando esa aplicación. Es muy interesante esa novela y sus inmensas contradicciones, un poco en esa línea de la que hablaba, de la cultura de los flamencos que emergía en la Sevilla de entonces.

Cuando Buñuel adapta la novela al cine en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) opta por que dos actrices hagan el mismo personaje, pues no logra dar unidad al complejo personaje de Conchita. Obviamente a Buñuel le fascinaba esa relación entre lo religioso reprimido y lo erótico libertino. En realidad Buñuel estaba pensando en ese momento en la emergencia de lo femenino. Su película sesentayochista pone al viejo hombre como títere al albur de los nuevos feminismos, de las políticas de la liberación de la mujer, del dominio de la mujer sobre su propio cuerpo. Hay una escena brutal, un momento fascinante y alegórico que a mí me fascina aunque no es exactamente de la película sino de la propia historia contemporánea de Sevilla, de su efecto, del efecto del arte sobre los acontecimientos de la historia. En un momento dado hay un atentado terrorista, en el filme de Buñuel, digo, justo detrás del hotel Alfonso XIII donde se rodaba la película. Pues bien, años después, ETA puso allí una bomba. Estalló a primera hora de la mañana y no hubo víctimas, ningún herido. La explosión sólo provocó que cayera a la calle el brazo con espada en alto de Daoiz, miembro fálico que coronaba una estatua de Susillo en el vecino palacio de San Telmo. Un brazo estirado empuñando su espada tirado por los suelos. Esta castración, de pronto, se me aparecía como consecuencia de esa aplicación, de esa contradicción: Buñuel, Pierre Louÿs, Murillo...

AFP – Decía Foucault:

«Llamaré archivo no a la totalidad de los textos que una civilización ha conservado, ni al conjunto de las huellas que han podido salvarse de su desastre, sino al

³ García Pelayo, G., y Romero, P. G. (2020). *Nueve Sevillas*, España / Francia, 157 min.

juego de las reglas que determinan en una cultura la aparición y desaparición de los enunciados, su persistencia y su borradura, su existencia paradójica de acontecimientos y cosas. Analizar los hechos de discurso en el elemento general del archivo es considerarlos no como documentos (de una significación oculta o de una regla de construcción), sino como monumentos, es –al margen de cualquier metáfora geológica, sin ninguna atribución de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una arjé– hacer lo que podríamos llamar, según los derechos lúdicos de la etimología, algo parecido a una arqueología»⁴.

Yo te veo aquí muy bien ubicado, salvo que el bueno de Foucault no se había dado cuenta de la relevancia que iba a tener el trabajo de determinadxs artistas que se pondrían con las manos en la masa a intervenir en ese «juego de las reglas». En tu entrevista a Georges Didi-Huberman le preguntabas cuál era su relación con este Foucault de la arqueología y los grandes atlas de imágenes de los que se venía ocupando⁵. Ahora te pregunto yo a ti por tu relación con ella y los conceptos que apuntabas como más importantes: anarchivos, antiarchivos... que estén llenos de agujeros...

PGR – Sí, fíjate que a mi todas estas lecturas, todas estas certezas, digámoslo así, todas estas *veracidades*, por si la palabra verdad resulta grande y aparatosa, me llegan de una singular manera. Recuerdo que estábamos en El Mantoncillo, un bar de flamenco en Triana y alguien, señalando la cabeza de uno de los toros que adornaban el local, dijo algo así: «oye, qué gracia, el toro» –que había matado tres caballos, herido a dos picadores, a dos banderilleros y había dejado tuerto al mataor en el Puerto de Santa María– «se llamaba Anarquista, que quiere decir, literalmente, sin-cabeza o sea, cabeza de toro sin-cabeza». Y no sé cómo, se me iluminó –a la manera de Benjamin– el asunto y entendí todo el campo de relaciones del arjé, el mandato, y el an-arjé, o sea, sin cabeza, sin mandato y sin principio. Todo eso que después leí en Foucault, en Derrida, en Agamben, en fin. Toda esta idea de hacer inoperativo el archivo en vez de negarlo, de intentar hacer del archivo algo que pareciera que clasifica, que pareciera que ordena, que pareciera el árbol mismo de la retórica pero que en realidad no opera, que está discapacitado, [donde] sus entradas no llevan sino a las entradas mismas, [donde] las cosas no son más que las cosas, con el mismo terror con que aparecían –aunque hasta que te das cuenta de eso hay una cierta amabilidad–; [se trata de] una cierta retórica, digo, que permite hacer clasificandos, incluso jugar ligeramente con las imágenes de la destrucción y el horror. Hablo, claro está, del Archivo F.X., del archivo de las imágenes a través de su momento más álgido que es la iconoclastia.

Spinoza decía algo así como que una imagen debe dar lugar a otra imagen –supongo que leía a Averroes o Maimónides en esto– y que si no daba lugar a esa relación la imagen se ensimismaba, se convertía en ídolo y había que destruirla. Ese momento, curiosamente, coincide con el de máximo poder de las imágenes. Cuando las gentes realmente las ven, realmente las entienden, entonces se sienten amenazadas por ellas

⁴ Foucault, M. (2013). Sobre la arqueología de las ciencias. Respuesta al Círculo de Epistemología. [1968]. En *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 223-265.

⁵ Didi-Huberman, Georges en entrevista con Pedro G. Romero: “Un conocimiento por el montaje”, *Minerva*, n.º 5 (2007). Madrid, Círculo de Bellas Artes. Obtenido de: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141> [Consulta: 11 de mayo de 2022].

y hay que destruirlas. Le pasaba a los milicianos que veían de pronto el horror que había en aquellas miradas del Cristo y de todos los santos que pasaban a significar un poder no ya de Dios, un poder del César, y había que destruirlas. Les pasa ahora, en la reciente ola de ataques a estatuas de colonizadores en América, de esclavistas y explotadores de toda índole. De pronto la gente ve lo que esas estatuas significan y claro, hay que destruirlas. Ese es el momento de máxima potencia de una imagen, a punto de convertirse en ídolo. Ahí la lógica del archivo tenía que ver con su cortocircuito, esa es la única lógica institucional posible. Igual que las imágenes, un archivo que no se relaciona con otros archivos, que no está en red, diríamos ahora, se hipertrofia, se convierte en mega-archivo o meta-archivo y, sí, entonces es necesario eliminarlo, destruir su institución, agotar el principio o arjé que lo sustenta.

Por otro lado está, como también decía, el flamenco que no deja de ser un arte de archivo. Pero entiendo que allí el principio de relación de las imágenes es otro. Aquí sí, una imagen solo es tal cuando produce otras imágenes. Eso no acaba de entenderse bien, esa proliferación profundamente democrática que produce monstruos; dígame los tópicos, las estampas típicas, las fotos y clichés del turismo, etc. Luchar contra esto no puede nunca convertirse en la nostalgia de una imagen única escindida, perdida, como hace la modernidad, como hacen los Clement Greenberg del mundo, abominando del kitsch, del camp, de lo cursi. No, no hay una imagen verdadera del pueblo sino esa democracia con sus monstruosidades. Por eso repito mucho esa imagen que me dio Juan El Camas y que tan bien resumía todo esto que vengo diciendo. Juan, al acabar sus improvisados cursos, una mezcla de Juan Blanco⁶ y la picaresca del flamenco, enseñaba a sus alumnas una estampa de la Virgen del Rocío o de la Macarena y, tras alabarlas mucho, las rompía con saña haciendo gala de su fama de libertario. Al momento, cogía los trocitos de la imagen y los repartía entre estas niñas diciendo, mira, quedaros cada una con un trocito y así seguiremos en comunicación unas con otras y os acordaréis de este momento. Ese gesto, que a la vez que destruía creaba comunidad, en fin, ese gesto querría yo que anduviera por entre los trabajos que hago con el flamenco, sí, ahí ya me lo regalan ellos, pero también espero que sea la mejor conclusión de todo lo que intenté trabajar con el Archivo F.X.

AFP – Hay una palabra entre tu y yo inevitable: heterodoxia. Y dos temas a modo de *ritornello*: el flamenco y, por mi parte, como historiadora del arte, Georges Didi-Huberman. Escuchaba el otro día a Paul B. Preciado presentar a este último en el mismo programa del PEI en el MACBA donde tú impartiste el seminario «Historia del flamenco como heterodoxia». Paul le presentaba como destructor del archivo y seguidor del Benjamin que afirmaba querer «completar la obra haciéndola pedazos», como el inventor también de otro archivo posible fuera de las taxonomías normativas de la modernidad. De todo esto en realidad acabas de hablar. Me quedo con el «fuera de las taxonomías normativas» de la modernidad. Creo que en este sentido hay una mujer muy cercana a ti que ha hecho un trabajo «más allá», quiero decir, incorporando una lectura importante de género. Me refiero al libro reciente de Isabel de Naverán, donde no ha pensado en el síntoma, como ocurre con Didi-Huberman, sino en el síncope. Y lo hace a partir de una imagen que relata el fallecimiento de la gran bailaora Antonia Mercé.

⁶ Juan Blanco, gran sabio, filósofo sevillano, maestro de maestros, un ejemplo de vida y sabiduría. Véase: Rodríguez Leal, S. (Comp.) (2013). *Juan Blanco, el último filósofo griego*. Editorial A Parte Rei.

Cito a Isabel:

Es 18 de julio de 1936. La Argentina se encuentra en Donostia-San Sebastián, en el Salón Novedades, situado en la calle Garibai, a unos trescientos metros de la sede de Unión Republicana, donde cinco años antes se había pactado el futuro (...) Argentina fallecía repentinamente en Bayona, donde se alojaba. Según parece, se desvaneció sobre un sofá al conocer la noticia del alzamiento de las tropas militares franquistas contra el Gobierno de la República. Tenía 46 años. Una carta escrita un año después por Robert Ochs al padre Donostia da cuenta de lo acontecido aquella noche. Se dice, entonces, que se sobresaltó, que asustada se desvaneció, que se reclinó o se tumbó extrañada preguntándose qué era lo que a su cuerpo le estaba sucediendo⁷.

Personalmente lo he entendido así: un cuerpo que alberga presencias de otros cuerpos y de otros tiempos. Así lo entiende la autora: «Síncope de la historia que se manifiesta en el cuerpo de quien baila (La Argentina), porque quien baila no solo baila su cuerpo, sino que encarna una corporalidad colectiva». Lo que nos compete hoy, y me interesa extraordinariamente del libro, es que ese quiebro del cuerpo se repite a lo largo de los propios quebrantos de la Historia, como ocurre con el de Kazuo Ohno, quien vio bailar a la Argentina en 1929 y la reencarna medio siglo después, en *Admirando a La Argentina*, a los 72 años. En mi opinión, Didi-Huberman hubiera dicho de este síncope que era «el gran síntoma, el síntoma fatal». ¿Cómo ves tú esta vía abierta y a qué otras artistas o pensadoras incluirías en esta comunidad heterodoxa, feminista además, o sobre todo? Me cuesta encontrarlas en Francia... en esta estela...

PGR – Isabel de Naverán es una de esas alegrías de la vida. He podido conocer bien su trabajo sobre el síncope, seguirlo íntimamente, y es de una inteligencia prodigiosa, en el sentido literal que le da Spinoza, una inteligencia que reside en el cuerpo. Por otro lado, [es de subrayar] la naturalidad con la que reconoce a La Argentina como la gran artista que era y cómo no necesita sacarla del campo flamenco para hacerla valer. Es inusual ver cómo se reconoce ese campo, el del flamenco, sin menosprecio ni paternalismo alguno.

Pero dices heterodoxia y en ese sentido, sí, es también el suyo un feminismo heterodoxo. Bueno, fíjate en Paul B. Preciado. Claro que podemos llamarla feminista pero, ¿cuántas feministas no quieren sino quitarle a toda costa el apellido feminista? Y ya que te referes a Francia, a esa provincia de Europa que es Francia, pues sí, hay un campo de lectura y apreciaciones amplio que de alguna manera asume ese punto de partida feminista y dos o tres heterodoxias con las que disientir. Yo admiro mucho el trabajo de Alejandra Riera, una de las artistas de las que más aprendo, de las que más he aprendido, un modo de hacer que me ilumina⁸. Guardo muy vivos los ratos que he pasado con ella.

Y también, no sé, leo bastante a Catherine Malabou y su idea de la plasticidad, sin duda una enorme ampliación del hacer nuestro; me refiero a lo que todavía seguimos

⁷ Naverán, I. de (2021). *Envoltura, historia y síncope*. Madrid: Caniche, 22.

⁸ Cuando estábamos editando la entrevista, la poeta María Salgado publicó este magnífico texto sobre la actual exposición de Alejandra Riera en el MNCARS: Salgado, M. (2022). Su parte de secreto. CTXT -- Contexto y acción, 287. Obtenido de: <https://ctxt.es/es/20220801/Culturas/40550/maria-salgado-alejandra-riera-reina-sofia-exposicion-jardin-de-mixturas.htm> [Consulta: 24 de agosto de 2022].

llamando arte. Aprecio mucho su lectura sin complejos de la ciencia, del psicoanálisis, del propio cuerpo y sus mecanismos fisiológicos. Es fácil, desde luego, que plasticidad y artes plásticas se identifiquen, pero así es. Muchas de las cuestiones que ella alumbró en el propio desarrollo de un cuerpo las hemos aprendido en el hacer del arte y en las muchas metamorfosis de sus formas. Su aproximación a la memoria y a la pérdida de la memoria ha sido para mí una referencia cuando trato, contrato o maltrato el archivo.

Y también a Marie-Jose Mondzain y su lectura de la economía iconoclasta desde Bizancio, una autora insuficientemente traducida en España. Y mira que sufre, como tantos otros pensadores y pensadoras, el problema de la amistad del arte, llamémoslo así. Es decir, una aceptación tácita de lo que los media o el mercado o la academia consideran arte y que se acepta sin pasar por el mismo rasero crítico que cuando se enfrentan a la obra escrita. Es algo que discuto a veces con Didi-Huberman. Hay cierto abandono, cierto confort en los «exempla». Algo que no aprecio cuando se refieren a otros colegas poetas, escritores o filósofos. Aún así, el trabajo de Mondzain siempre me provoca y enseña nuevas maneras de mirar la imagen y el campo de afectos y valores que generan.

O a Ginebra Bompiani, que escribe en francés gran parte de su obra. Yo empecé a leerla por su evocación de Bergamín, de quien fue gran amiga al final de su vida. Su lectura del mito, la tensión que da al gesto secular sin acabar haciendo de lo religioso, de lo mitológico mera mercancía... lo aprecio mucho. Es una forma de pensar comparada, que opera con el saber de forma rigurosa y, a la vez, disidente. Es de una amabilidad extrema la forma que tiene de descuajaringar los lugares comunes del saber académico. Y desde luego, Alice Becker Ho, sus libros sobre los gitanos, sobre la jerga, sobre el gueto de Venecia, son pequeñas obras maestras, desde luego iluminaciones que me cambian cada vez que la leo y releo. Suelen ser además una guía que me abre a muchas otras lecturas y experiencias de cualquier tiempo, a escharbar de otra manera esa tensión entre historias e Historia. Sin duda la sombra de Debord ha oscurecido su trabajo. Claro, ella no reniega de su compañero, pero creo que sus obras son tan importantes como las del autor de *La sociedad del espectáculo*. Es algo que pasa frecuentemente. El heteropatriarcado —es una palabra muy elefante, monstruosa y descriptiva— acecha constantemente. Pienso también, ahora, en Isabel Escudero con respecto a Agustín García Calvo, otra autora que leo y aprecio y que tiene esa relación de iluminación y sombra con respecto al maestro zamorano.

Hablo de autoras vivas, claro, aunque Isabel [Escudero] nos dejó hace unos años. Seguro que alguna más se me olvida, alguna de las que sigo y leo y veo. Y me remito a una constelación que puede ser mía y pienso, también, de Isabel de Naverán, que pones, que ponemos, por un momento, en el centro de esta galaxia.

AFP – Bueno Pedro, acabas de hacer una gran exposición en el Museo Reina Sofía y yo no hago más que preguntarte por memorias de cuerpos o cuerpos como archivo del que salen gestos intempestivos. Es la maravilla de tu labor como coreógrafo. Por ejemplo, el de Israel Galván al que insuflas para que sea capaz de bailar por tantos fantasmas. En tu última exposición, se ve muy bien ese montaje de un archivo que va contigo allá donde te encamines. Me ha pasado también en la exposición de Donostia, y en la de Murillo de Sevilla; las piezas que manejas a veces son de tal potencia que suponen un parón grande en el recorrido. Como un anclaje. Pies a tierra. Por ejemplo, Goya en el Museo Reina Sofía. Pones estampitas inesperadas, unas al

lado de las otras, y, de pronto, ¡el pedazo de materia aurática! ¡Incluso las propias tuyas! He tenido también esa impresión cuando has instalado en la de Murillo las fotografías del Fondo Diego Angulo (Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fundación Focus, Sevilla), releídas a lo Aby Warburg. Inolvidable. El bueno de Warburg, en sus paneles, utilizaba reproducciones, pero tú te las ves con piezas en vitrinas ¿Cómo te funciona la cabeza en estos recorridos?

PGR – Pues, primero quisiera darte las gracias Aurora por tus amables apreciaciones. No sé bien que decirte. Verás, en los últimos trabajos que estoy haciendo como autor –no se cómo decirlo, me refiero a la exposición *Atravesar a fronteira* en la Galería Municipal de Porto o en la que preparo ahora para la casa Natal de Lorca en Fuentevaqueros–, son trabajos que vienen después de los que presentaba en [la exposición] *Máquinas de trovar* en el Museo Reina Sofía que tú refieres. Y son trabajos donde ya no diferencio entre artista, curador, comisario, colaborador, amigo, amante, madre de tus hijos, no sé cómo decirlo. El trabajo, la labor ha sido siempre una, y ahora, ese temblor, pisar en tierras que se mueven, que constantemente se mueven, me parece la manera de contar eso que tú me preguntas, el funcionamiento de mi cabeza, de cualquier cabeza, quiero pensar. Lo digo porque precisamente a los directores del espacio les decía esto, estaba muy contento con lo que allí se mostraba porque, realmente, creo que así me funciona la cabeza. De alguna manera estas exposiciones son muy expresivas, muy plásticas en el sentido que antes decía que le da Catherine Malabou, lo que yo veía tiene mucho que ver con cómo pienso que funciona la cabeza, su sistema de relaciones, vasos comunicantes, circuitos y conexiones. No sabría describirlo, pero en estas exposiciones hay un cierto espejo con eso. Como en los TBO futuristas, pareciera que son pasajes y galerías del interior de mi cabeza, donde las relaciones no surgen solo de la información o la lógica, también del sueño, del accidente, del chiste. Hablas bien de coreografía, de usar esa palabra no sólo porque trabaje con Galván y otros flamencos; siempre he pensado que es el cuerpo, quiero decir que, cuando hablamos del interior de una cabeza, en realidad hablamos del interior de un cuerpo. Cuando hablamos de música no hablo de notas en el aire, de voces que salen de una garganta; siempre pienso en que se canta o se toca con todo el cuerpo, se toca en violín también con la tensión de los dedos del pie. Quizás por eso me gusta tanto el flamenco, finalmente. Es el cuerpo en el espacio el que hace, el que piensa. Me gusta mucho ese debate filológico sobre qué designa la coreografía o coreografía, que por igual habla de la organización de un territorio o de los movimientos en todo ese territorio. Ese ‘*choros*’ de los griegos, no sabemos si designa al espacio donde se cantaba y se bailaba colectivamente o designa al espacio que esos cuerpos que cantan o bailan juntos crean, el espacio que esas voces conjuntas marcan. Por supuesto, soy partidario de la segunda hipótesis: muchas voces, muchos cuerpos juntos crean un espacio y ese es el coro. Algo que a mí me interesa muchísimo y que está en la base, creo, de todo lo que hago, de todo lo que hacemos. Hacemos siempre a coro.

(Primavera, 2022)