

ENTRE EL SIGNO Y EL AZAR

BETWEEN THE SIGN AND CHANCE



Todas las fotos son Cortesía del artista / All photographs are Courtesy of artist.

Una conversación entre / A Conversation between
Agustin Pérez Rubio

e/and

ITZIAR OKARIZ

En la red, desde Londres y Bilbao, Octubre 2013.

Agustín Pérez Rubio: Existe una circunstancia reciente que nos une. Hemos trabajado juntos en un proyecto expositivo para MUSAC, titulado *Un número finito de acciones determinadas*. Fue mi última propuesta antes de salir definitivamente de la institución. En él presentabas nuevos trabajos, sobre todo nuevas performances. En esta entrevista me gustaría que fuéramos desde el presente hacia atrás, porque pienso que estos últimos trabajos abren una puerta más dentro de tu trayectoria, hacia un espacio más privado, más individual.

Creo que en tu trabajo existe una serie de capas que se van sucediendo, y a veces la última es opaca y no te permite ver la que esta debajo. Pero esta capa anterior está, sino no podría existir la última en superficie, y me refiero no solo al cuerpo en las per-

formances, sino también a cómo las teorías feministas atraviesan/impregnan tu obra. Quizá estos últimos trabajos tienen una poética personal, y una referencia mucho más individual, en primera persona, sin evitar que pueda tener un sentido más general. Me refiero a trabajos como *Cumpleaños feliz* (2013), *Diario de sueños* (2013) etc. ¿cómo llegas aquí?

Itziar Okariz: En todo el trabajo está lo personal... Puede ser que exista una nueva aproximación. No lo sé, no lo tengo del todo claro. El uso de la fecha de mi cumpleaños, que sea el mío y no el de otro, no es demasiado importante, salvo por el carácter casi indicial, ya que me resulta irrelevante lo autobiográfico en el arte. Aunque sé que no te referías tanto a lo autobiográfico en sí, sino a lo personal como político o social.

Cuando trato cuestiones referidas a lo íntimo o cuando me refiero a un

yo subjetivo, tengo una cierta precaución. Aunque me pueda fascinar en otros artistas, cuando se trata de mí misma tengo una cierta cautela. Creo que el impulso, el deseo, es siempre subjetivo, es algo que viene de un yo muy profundo. Pero la forma que toma cuando trabajo quiere tener un carácter que vaya mucho más allá de una experiencia privada. Tengo la voluntad de que esta dimensión exista, a pesar de que uso la vivencia de un individuo, que en este caso soy yo, mis sueños. Un sueño tiene ese carácter más allá de lo individual, como un *irrintzi* o un aplauso. De alguna manera es lenguaje, no es un suceso abstracto. Hay un código que lo identifica de una manera específica dentro de una cultura concreta. Es una interpelación a ese significado como construcción cultural. Me interesan mucho los signos en ese sentido, a pesar de que efectivamente parto de algo personal, de un sueño mío. Podría

Online, between London and Bilbao, October 2013

Agustín Pérez Rubio (APR): There is something that connects us. We worked together on a MUSAC show called *Un número finito de acciones determinadas* (A Finite Number of Particular Actions). It was my last project before leaving the museum for good. It encompassed new works, and mainly new performances. In this interview I'd like to look back, since I think your latest works open a new door in your career leading to a more private and individual space.

I believe that in your work there are a series of layers, and sometimes the last one is opaque and conceals what lies beneath. But this earlier layer does exist, as it must in order for the last one to lie on its surface, and I'm speaking not only of the body of your performances but also about the feminist theories that underlie and

suffuse your work. Perhaps these latest works have a personal poetics and a much more individual first-person nature, which doesn't stop them from having a more general sense. I'm talking about such works as *Cumpleaños feliz* (Happy Birthday, 2013), and *Diario de sueños* (Dream Diary, 2013). How did you get here?

Itziar Okariz (IO): There's a personal dimension to all the work. Perhaps there is a new approach, I'm not sure; it's not entirely clear to me. The use of my date of birth rather than someone else's is not too important, since I regard autobiography as irrelevant to art. Although I know that you were referring not so much to the autobiographical as such, but to the personal as something political or social.

When I address questions having to do with intimate things, or when I refer to a subjective "I," I do it guardedly. While it may fascinate me in

other artists, I'm more cautious when it comes to myself. I think the impulse, the desire, is always subjective, and arises from a very deep "I." But the shape it takes when I work is intended to have a character that goes far beyond private experience. I want this dimension to exist, despite the fact that I use the experience of an individual, in this instance myself, my own dreams. The character of a dream surpasses the individual, as it does in *Irrintzi* or in *Aplauso* (Applause, 2009). In a sense it is language, not an abstract happening. There is a code that identifies it specifically within a particular culture. It speaks to that meaning as a cultural construct. I'm very interested in signs in that sense, even though the starting point is something personal, a dream of mine. I could use someone else's, but I decided to do it this way precisely because of the difficulty involved and the need for caution. But even so, my focus is on the



Irrintzi Repetition (Mute), 2009, performance. Las fotos documentan una performance en la esquina de Bowery y Grand Street, Nueva York / The photographs document a performance on the corner of The Bowery and Grand Street in New York.



utilizar el de otra persona, pero he tomado esta decisión precisamente por la dificultad y por la precaución que tengo hacia ello. La atención aun así es hacia el signo cultural, hacia el signo como tal, no tanto hacia lo subjetivo.

APR: En trabajos como *How do we do?* (2010), *Uno, uno, dos, uno* (2012) o incluso en *Irrintzi* (2012) hay más una construcción de los modos de actuar, es decir de la atención del público, como también en el *Aplauso* (2009), que realizaste en el Guggenheim Bilbao y para ARCO delante de una audiencia. Todos ellos parecen que increpan al público, como una manera de interacción, aunque no sea voluntaria...

IO: Todo tiene que ver mucho con esta foto de Arthur Russell grabando en la playa, tumbado, cantando. Su *reenactment* fue *Cumpleaños feliz*. La imagen representa lo que yo entiendo como

proceso; me refiero a que no hay una diferencia entre la forma y el proceso porque se determinan mutuamente, están demasiado unidos. Cuando veo esta foto, siempre pienso de qué manera, la música de Arthur Russell, que me encanta, está condicionada por esta experiencia: ir a la playa entre semana, tumbarse y grabar. Me recuerda cuál es el proceso adecuado. Soy de la escuela de Oscar Wilde, de creer en el estilo.

APR: Pienso que existe un deseo de genealogía, no tanto de construirla, sino de ser consciente del lugar desde el que quieres hablar, o desde donde otros han hablado o se han situado antes. Por ejemplo, cuando veíamos esa foto de Arthur Russell, tu me comentabas que se levantaba por las mañanas, su novio se iba al trabajo y metodológicamente él también se iba a trabajar; cogía su grabadora e iba por la ciudad a grabar como una especie de disciplina. Son modos de

hacer, modos de construirse y modos también de entender el arte...

IO: De entender el arte y de entender el mundo.

APR: Una manera que siempre has tenido de entender el arte es desde el movimiento y las teorías feministas. Siempre has sido muy consciente del legado feminista y de una forma de entender el performance y performatividad en el arte bajo, relacionada con o influenciada por estos presupuestos que sigue atravesando tu carrera de una manera ordenada y natural.

IO: Realmente, volviendo a lo que hablabas antes, existe una genealogía, un homenaje, y un deseo de reflejarse en ciertas formas, como por ejemplo *Siouxie and the Banshees*. Es una formalización concreta de posibilidad de construir el género como mujer y también una forma de

cultural sign, on the sign as such, and not so much on the subjective aspect.

APR: In works like *How Do We Do?* (2010), *Uno, uno, dos, uno* (One, One, Two, One, 2012), or even in *Irrintzi* (2012), there's more a construction of the manner of acting, that is to say of the public's attention, and the same is true of *Aplauso*, which you staged in the Guggenheim Bilbao as well as in front of an audience at ARCO. All of them seem to scold the audience, as a kind of interaction, although it may not be intentional.

IO: It all has a lot to do with this photo of Arthur Russell recording on the beach, lying down, singing. Its reenactment was *Cumpleaños feliz*. The image represents what I understand as process; I mean that there's no difference between form and process, since they determine each other mutually, they're too united. When I see this photo, I always think about

how Arthur Russell's music — which I love — is determined by this experience: to go to the beach on a weekday, lie down, and record. It reminds me of what the appropriate process is. I belong to the school of Oscar Wilde, in that I'm a believer in style.

APR: I detect an impulse towards genealogy, not so much to construct it, but to be aware of the place from which you want to speak, or from where others have spoken or situated themselves in the past. For example, when we saw that photo of Arthur Russell, you commented that he got up in the mornings, his partner went to work, and methodologically he also went to work. He picked up his recorder and walked around the city recording, as a sort of discipline. These are ways of operating, ways of constructing oneself, and also ways of understanding art.

IO: Of understanding art and of understanding the world.

APR: One way you've always had of understanding art is from the perspective of the feminist movement and feminist theories. You've always been very mindful of the feminist legacy and of a way of understanding performance and performativity in art related to or influenced by those suppositions that continue to inform your career in an orderly and natural manner.

IO: Really — to return to what you were saying before — there is a genealogy, a tribute, and a desire to reflect oneself in certain forms, such as I did for instance in *Red Light. Saltando en el estudio de Marta* (Red Light: Jumping in Marta's Studio, 1995) with the music of Siouxie and the Banshees. It is a concrete formalization of the possibility of constructing the genre as a woman, and also a way of being in the world and in art. In the case of *Cumpleaños Feliz*, it's Arthur Russell. There is no question that I am moved

estar en el mundo y en el arte. En el caso de *Cumpleaños Feliz*, es Arthur Russell. Desde luego, me mueve quien ha trabajado antes, de qué manera y cómo. Por otra parte, en mi subjetividad, pienso en lo que me define a mí misma. Por supuesto pasa por el arte y pasa por el feminismo. Son dos palabras con las que yo me he sentido muy cómoda y que nunca me las cuestioné, sino que pasaron a formar parte de mi identidad, muy temprano.

APR: Una cosa importante, hablando de estos trabajos, es que existe en todos ellos, incluso quizá en estos últimos de una manera más intencionada, una acción mínima. Me refiero a la idea de minimal en el sentido tanto estético como de economía de medios. Haciendo una panorámica desde tus primeros trabajos en el estudio saltando o bailando como *Red Light*. *Saltando en el estudio de Marta* (1995), siempre ha habido una economía de medios que también

tine una significación política en tu trabajo.

IO: Me gusta mucho la poesía, la poesía muy básica, la poesía mínima, el tanka, la poesía mística. Todas ellas tienen la cualidad de que todo se da al mismo tiempo, igual que en muchas de mis acciones. Las cosas suceden con una economía de medios que no tiene una novela, por ejemplo. A veces pienso que tiene que ver con una sensibilidad hacia y con ser capaz de destilarlo todo, hasta lo más básico. Pero ¿es una actitud política? Yo no me lo planteo así; pienso que cada gesto que tenemos tiene una dimensión política. Tiene que ver con mi sensibilidad hacia una estética. Me gusta mucho pensar qué es lo que define exactamente una performance, por ejemplo. Cuando pienso cuáles son los elementos mínimos y cuál es la diferencia, trato de trabajar con las cosas que hacen que algo sea eso, y no otra cosa.

APR: A veces pienso que esa idea de la consciencia de los recursos quizás haya sido una imposición, una especie de “voy a llegar a lo mínimo del lenguaje”. En varias de tus performances, como por ejemplo *Adición* (2011) o *Capítulo 2*, V. W. (2013), basado en el texto *Una habitación propia* de Virginia Woolf, vas poco a poco quitando y quitando palabras del texto. Pienso que tu trabajo es muy consecuente con los modos de producción; no necesitas ni deseas hacer una gran producción. Veo una manera de estar y de vivir, de colaboración con la gente que tienes alrededor, a nivel técnico y a nivel humano. ¿No es cierto?

IO: Realmente he valorado siempre y sigo valorando mucho el riquísimo contexto que he tenido, sobre todo de amigos artistas y de personas. Me ha formado y ha dado forma a mi trabajo. Me he servido de él y he trabajado con él, dentro de él. La manera de entender la autoría en este sentido, es una

by those who worked before. At the same time, in my subjectivity, I think about what defines myself. Of course it involves art and it involves feminism. Those are two words with which I have always felt very comfortable and which I have never questioned. Very early on they came to form part of my identity.

APR: An important aspect of all of these works, though perhaps more intentionally in the later ones, is a minimal action. I mean minimal both in the aesthetic sense and in reference to the economy of means. Taking a panoramic view that begins with your first works in the studio leaping or dancing, like *Red Light*, there was always an economy of means, which in your work has political significance.

IO: I am very fond of poetry, very basic, minimal poetry, *tanka*, mystical poetry. In all of those forms, everything happens at once, as it

does in many of my actions. Things occur with an economy of means that a novel, for example, does not possess. Sometimes I think it has to do with a sensibility and a capacity to distill everything, even the most basic things. But is that a political attitude? I don't think of it in those terms, since I believe that every gesture we make has a political dimension. It has to do with my sensibility towards a particular aesthetic. I very much like to think that it is precisely that which defines a performance, for example. When I think about what the minimal elements are, and what the difference is, I try to work with things that make something that way, and not another.

APR: Sometimes I think that this idea of being aware of the resources employed could possibly have been an imposition, a way of saying, “I'm going to reach the minimum of language.” In several of your performances, such as *Adición* (Addition,

2011) or *Capítulo 2*, V.W. (Chapter 2, V.W., 2013), which is based on Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, you strip words from the text little by little. I think your work is very consistent with the means used to produce it; you don't need or want to make an elaborate production. I see a way of being and of living, of cooperating with the people around you, on both a technical and a human level. Is that right?

IO: The fact is that I've always appreciated and still appreciate the rich context I have had, especially of fellow artists and other friends. They have taught me and given shape to my work. I have made use of this context and worked with it and in it. The way of understanding authorship in this sense is as something shared. I think it's always that way, but it is also something very valuable. Not long ago during a talk I gave in the Basque Country, Manu Uranga,

autoría muy compartida, pienso que siempre es así, pero es además algo muy valioso. Hace poco me preguntaba Manu Uranga, un joven artista vasco, en una charla que di en el País Vasco, sobre quién estaba detrás de la cámara de uno de mis videos. Le respondí que el artista Sergio Prego, y me decía que eso era muy importante. No solo es importante, sino fundamental, porque realmente no solo sé como miran mis amigos y colaboradores a través de la cámara, es que eso da forma, entra a formar parte del trabajo. Hace poco escuché decir algo parecido a Joan Jonas en una entrevista: “cuando nosotros trabajábamos, el trabajo que hacíamos era generosamente ofrecido a la persona que tomaba la responsabilidad sobre él”. Es importante para mí cómo se han mezclado los procesos de tanta gente a mi alrededor.

APR: Precisamente me gustaría que habláramos del contexto y como cre-

ces en él hasta hoy. Sobre todo de esa etapa tuya en la Universidad de Bilbao de los años 80-90 y cómo te sientes inserta en el contexto vasco, ya que tu te formas y en cierta manera estás formando este contexto. ¿Qué supone tu trabajo y el de artistas coetáneas como Ana Laura Aláez, Azucena Vietes, el colectivo Errakzioa-reacción- que han investigado más las cuestiones de identidad en territorios feministas y *queer*? El contexto del que veníais, el contexto vasco, estaba muy mediatizado por hombres.

IO: Sí, había pocas mujeres visibles.

APR: ¿Cómo sentiste los primeros años de ese contexto y qué parte tenía de irreverencia o no vuestro trabajo?

IO: Cuando estaba en la facultad era muy ingenua. La información que tenía era escasa a pesar del contexto. Pienso en el restaurante de mi padre,

donde pasaba mucha gente que se dedicaba al arte. Como referencia estaba siempre Oteiza, esa figura divina incuestionable y que te definía identitariamente en relación a lo vasco y en relación al arte. De todos modos, cuando yo estaba en la facultad había muy pocas mujeres. Pero en ese momento justamente estaba trabajando María Luisa Fernández, que hizo una exposición maravillosa en la Galería Trayecto. Estaban también Ana Laura Aláez, Miren Arenzana, Idoia Montón, todas de una edad parecida a la mía. Estaban un año o dos por encima de mí en la facultad, pero tenían en ese momento mucho reconocimiento y su trabajo me interesaba muchísimo. Su presencia hacía que pareciera que trabajar en arte era posible. Lo digo en relación al género en un contexto donde apenas había mujeres. No era tanta gente, pero cuando piensas en tus genealogías no es que te interese tampoco tanta gente. Te interesa muy poca gente

a young Basque artist, asked me who was behind the camera in one of my videos. I told him it was the artist Sergio Prego, and he said he thought that was very important. It's not just important, it's fundamental, because really I not only know how my friends and collaborators view things through the camera, but this is what gives shape to and becomes part of the work. I recently heard Joan Jonas say something similar in an interview: “When we worked, the work we did was generously offered to the person who took responsibility for it.” The way that the processes of so many people around me have been intermingled is important for me.

APR: It's this matter of context and how you have grown within it that I'd like to discuss now, especially your time at the University of Bilbao in the 1980s and '90s, and how you feel about being a part of the Basque context, which shaped you and which

you are now shaping. That context was dominated by men, so what does your work mean, and that of some of your contemporaries, such as Ana Laura Aláez, Azucena Vietes, and the Errakzioa-reacción collective, who have probed identity questions in feminist and queer territories?

IO: It's true that few women had been visible.

APR: How did you feel in that context for the first few years, and to what extent was your work a somewhat irreverent response?

IO: When I was studying at university I was very naive, and I wasn't very well-informed, despite the context. Many people from the art world would come to my father's restaurant, and a consecrated figure was the divine Jorge Oteiza, who defined your identity as a Basque and as an artist. When I was at university there

were few women, but just at that time María Luisa Fernández had a wonderful show at the Trayecto gallery. And there were also Ana Laura Aláez, Miren Arenzana, Idoia Montón, all of them around my age. They were a couple of years ahead of me at university, and they were getting recognition and their work interested me a lot. They made me feel that working in art was a real possibility. I mean this with regard to gender in a male-dominated context. There weren't many of these individuals, but when you think about genealogies you can't expect to be interested in that many people, at least not deeply. I became interested in feminism very early, from before I started at university and throughout that period, when it was not *de rigueur* or even fashionable. We were in that place, but it wasn't a comfortable one at all, and we all had to stand up for ourselves.

APR: Really?

profundamente. Mi relación con el feminismo es muy temprana; me he identificado de esa manera desde el principio y durante toda la facultad, cuando desde luego no era una categoría correcta, era una categoría que no estaba de moda. Nosotras hemos estado en ese lugar. Pero era un lugar incómodo, en el que había que resistir.

APR: ¿De resistencia real?

IO: Sí, porque luego todo acaba poniéndose de moda y es utilizado, de manera que hay que estar muy atenta para no ser utilizada. Me refiero a los espacios políticos.

APR: ¿Y como fue tu relación desde el contexto vasco con el arte contemporáneo tanto nacional como internacional?

IO: La relación con el arte contemporáneo de fuera del contexto vasco, siempre se ha producido a través

de las imágenes de los libros. Por ejemplo, mi relación con la performance siempre ha sido a través de los documentos. Mi relación con el *live-art* era de conciertos en todo caso. Tal vez por eso me interesaba mucho más cómo se producían los documentos. Era a finales de los 80, cuando yo entro en la facultad, y en ese momento la performance estaba muerta, era común la idea de que producir un acontecimiento vivo, "real", no tenía sentido, puesto que todo es representación. Lo que era interesante era el documento, pero por otro lado era lo único que teníamos.

La facultad me marcó, por la gente con la que me puse en contacto y con la que empecé a trabajar. Y desde luego posteriormente los años de Arteleku, la gente con la que viví y trabajé, que son mis interlocutores. Son personas que han formado un contexto. Una parte, no la totalidad. Entonces me parecía extraordinario, pero ahora que he vuelto a Bilbao

me doy cuenta de que hay cantidad de artistas jóvenes trabajando de una manera alucinante, es la misma riqueza. No sé, quizá es cómo miras las cosas.

APR: Justamente en los años de la universidad, eres uno de los casos de artistas que cuando están acabando los cursos están recibiendo un reconocimiento.

IO: No tanto de facultad como algo después en Arteleku. Sí existe un reconocimiento temprano, pero no tanto como otros artistas que son fichados por galerías de prestigio o algo así. De todos modos existían canales, que no eran necesariamente galerías, mas modestos si quieres, pero que permitían exponer, visibilizar, y que tu producción formara parte del espacio público.

APR: Pero ahora mismo si pensamos en el contexto vasco es imposible

IO: Yes, since everything ends up becoming fashionable and is exploited, and one must be very careful to keep from being used. I'm talking about political spaces.

APR: And from the Basque context, what were your connections with contemporary Spanish and international art?

IO: The relation with contemporary art outside the Basque country was always via pictures in books. My acquaintance with performance was always by means of documents. The live art I did was always at concerts. Perhaps that explains why I was so much more interested in how the documents were produced. This was at the end of the 1980s, when I began my university studies, and performance art was dead. It was thought that the idea of producing a real live event made no sense, since everything is representation. What was interesting

was the document, which of course was all we had.

The university marked me, because of the people I met and began to work with. And then there were the years of Arteleku, and the people I lived and worked with, the people I still talk with. These people have shaped a context, or at least a large part of one. At the time I thought it was something extraordinary. But now that I have come back to Bilbao I realize that there are lots of young artists doing amazing work — it's the same richness. I don't know, perhaps it's how you look at things.

APR: You were one of those artists who started to earn recognition while you were still finishing your university studies.

IO: It was really a bit afterwards, in Arteleku. It's true that there was early recognition, but not comparable to

others who were signed up by prestigious galleries and so forth. Anyway there were more modest channels, not necessarily galleries, where one could show and make one's work visible in public spaces.

APR: But now if we think of the Basque context it can't be separated from the feminist one. I believe the magazine *Zehar* with Miren Eraso also had an outstanding place, and later the Montehermoso cultural center with Xabier Arakistain. Although I also think that the long sojourns of so many Basque artists in New York helped to regenerate the context and bring fresh air to the art scene. You moved to New York in 1995 and only returned recently. How did it influence your way of looking at art, and your work?

IO: When we went to New York, Txomin Badiola and Peio Irazu were already there. In fact they were



To pee in public or private spaces. Brooklyn Bridge. New York, 2002, performance.

the link that brought us to the city. I acquainted myself with their way of working and their friends. Also important was the Whitney Independent Study Program, which put me in a more real place when it came to concrete people in the art scene. New York was also very valuable for understanding a genealogy of feminist action experienced at first hand, for being able to see Joan Jonas in person, and Trisha Brown, who is almost a historical reference, but also LTR and others. It was like a landscape taking shape, and of course the city, the neighbourhood, and American culture as a whole. It's not only about art, but about the human and social situation of a metropolis, about precariousness, and a certain discomfort when you don't have the codes in your DNA, in your blood.

You'll never have them down pat, even after sixteen years, and that's a very interesting situation. It's hard, in a way, but at the same time it's very generous, because of that very difficulty. You have to keep on your toes all the time.

APR: When I was living in Japan I was very aware of that because the clash with Japanese culture is so shattering — the distance is very great. Anyway, I think it is quite revealing what you were saying about the genealogy of feminist action and performance, speaking of Trisha Brown or Joan Jonas, because if we tried to establish a Spanish genealogy, or even a Basque one, the most important artist to emerge from the Spanish context is from your home town, Esther Ferrer. Right now when I think about

artists, performance, and feminist practices, I think of Esther Ferrer and Itziar Okariz, but the interesting thing is that you haven't had a genealogy in which she is present.

IO: No, my admiration and recognition of Esther came later, since we weren't acquainted, and as odd as it may seem, and though it might be my own fault, I wasn't really aware of her, since she wasn't well known at that time.

APR: That says a lot about how our political, cultural, and artistic establishments operate in our territory, doesn't it? But to return to the subject of the work and the distinction you make between the action itself and the document or recording, how have you dealt over the years with what

Uno, uno, dos, uno...,
2011, performance.



desligarlo del contexto feminista. Creo que la revista Zehar con Miren Eraso tuvo también su lugar destacado, y más tarde el Centro Cultural Montehermoso con Xabier Arakistain. Aunque pienso también que las largas estancias de toda una serie de artistas en Nueva York hicieron que el contexto se regenerase y trajese un nuevo aire a la escena. Tu has vivido desde el 95 hasta hace poco en Nueva York. ¿Cómo influyó eso en tu mirada al arte y en tu trabajo?

IO: Cuando Llegamos a Nueva York, estaba Txomin Badiola allí, con Peio Irazu. De hecho fue el link que nos hizo llegar a la ciudad. Me puso en contacto con su forma de trabajar, con su gente... También fue importante el *Whitney Independent Study Program*, me dio un lugar mas real en relación

al las personas concretas dentro del arte. Nueva York fue también muy valioso en relación a una genealogía de la acción feminista vivida de primera mano: poder ver a Joan Jonas en directo, a Trisha Brown, que es una referencia casi histórica la que tienes, pero también a LTTR y otras... Así es como un paisaje toma forma. Y es, desde luego, la ciudad, el barrio, la cultura americana en su conjunto. No tiene que ver con el arte solamente, sino con la situación humana y social de una metrópolis, de la precariedad, de una cierta incomodidad porque no tienes los códigos en tu ADN, en tu sangre. Nunca vas a integrar del todo esos códigos aunque lleves allí dieciséis años, y esa es una situación muy interesante. Tiene una cierta dificultad, pero es al mismo tiempo muy generosa; justamente por la dificul-

tad, estás todo el tiempo ligeramente un poquito atento, y es más eso que otra cosa.

APR: Cuando viví en Japón, lo había experimentado de una manera muy consciente porque es brutal allí el choque cultural con la cultura japonesa. La distancia es más radical. Por otra parte, me parece algo muy sintomático lo que estabas diciendo en relación a una genealogía de acción del feminismo y el performance, hablando de Thrisha Brown o Joan Jonas, ya que si intentamos hacer una genealogía española, o incluso vasca, la artista mas importante que ha dado el contexto español es justamente de tu ciudad, Esther Ferrer. Hoy por hoy, si pienso en artistas, en performances y bajo prácticas feministas, pienso en Esther Ferrer e Itziar Okariz, pero

To pee in public or private spaces. New York Subway, 2004, performance.



lo interesante es que tu no has tendido una genealogía en la que ella esté presente.

IO: No, mi admiración y reconocimiento por Esther han llegado después, ya que no la conocíamos, y esto es increíble pero cierto, y, sin escamotear la responsabilidad personal, aquí, simplemente, Esther Ferrer no estaba en los canales al uso. Mas tarde si, por supuesto, pero en aquel momento no.

APR: Esto dice mucho de cómo los poderes políticos, culturales y artísticos se han gestionado en nuestro territorio, ¿verdad? Pero volvamos al tema de la obra y a esa diferencia que estableces entre la acción directa, la documentación o el registro, de la obra en sí. ¿Cómo juegas estos años entre esa idea a la que tú a veces te has referido como performance y luego acción? ¿De qué manera asumimos cada una de esas parcelas de

registro a nivel de obra y cómo te presentas en cada obra o en cada momento?

IO: Siempre he estado en ese lugar de la acción o de la performance, desde la facultad. Recuerdo cosas muy ingenuas, como construir un barco de papel de periódico gigante. El objeto no tenía ningún interés, pero el hecho de construir una hoja que ocupe toda una sala, de ser capaz de doblarla, se desarrolla en un tiempo, conlleva trabajo y muchas expectativas; tiene que ver con la idea de la acción y los territorios de lo performativo. Siempre han estado ahí, era el espacio plástico que me interesaba, pero lo conocía a través de los documentos. Creía que la performance no era posible en este momento, que no tenía validez y me interesaba más la acción, en el sentido de la pulsión hacia lo real, de producir un suceso.

Yo trabajo sobre todo con los registros, con los documentos. No tenía

acceso a las acciones de otros artistas, sino solo a sus documentos y me interesaban en el sentido en que me interesa lo específico. Cuando pienso en *Red Light...*, o en cualquiera de mis primeros trabajos, el interés se dirige siempre hacia qué es lo que documentas, qué es lo que toma forma, de qué manera se producen el registro y la inteligibilidad.

APR: Varias de tus acciones se han presentado ante el público, por ejemplo *Mear en espacios públicos o privados*, se ha producido en la calle y también se ha presentado el video. Es un *work in progress*. Se ha mostrado como huella también, cuando lo hiciste para la exposición comisariada por Marie de Brugerolle y Dora García *I was a Male Ivonne De Carlo* en el MUSAC y anteriormente en otras exposiciones internacionales. ¿Cuánto quita y que queda de la presencia del público por ejemplo en una de las acciones?.

you sometimes call “a performance,” and at other times “an action”? How do you deal with each of these recordings in terms of your work and how do you present yourself in each work and each moment?

IO: Since university I have also been in the action or performance space. I recall some very ingenuous things, like making a paper boat from a giant newspaper. The object was of no importance, but the fact of using a sheet of paper that filled the whole room, folding it, and taking time to do it, implies work and expectations; it has to do with the idea of the action and the territories of the performative. They were always there; it was the visual space that interested me, but I learned about it through documents. At that time I thought performance was not possible, and I was more interested in action, in the sense of an impulse toward the real, via the production of an event.

I work chiefly with recordings, with documents. I didn't have access to the actions of other artists, but only to their documents, and these interested me in the sense that I am interested in the specific. When I think about *Red Light*, or any other of my early works, my interest was always focused on what was being documented, what it was that was taking shape, how it was recorded and rendered intelligible.

APR: Several of your actions were presented outdoors before an audience, such as *Mear en espacios públicos o privados* (To Pee in Public or Private Spaces). What does the presence of an audience add to or detract from your actions?

IO: It's normally a proper audience, and not a chance witness. For me, the difference between an action and a performance is precisely that: whether or not there is an audience. That's a simplification, but it is what legiti-

mises it in some way. It's the link with the theatre, that impulse to fiction or reality, that has to do with breaking the framework of representation, from minimalism and the genealogy of the arts, which is different from the genealogy of the theatre. I included the public the first time I was asked to do an action or a performance to open our show on the tenth anniversary of the Bilbao Guggenheim, and I decided to give the performance *Aplauso*. It was the first time I faced an audience. I applauded, a concrete sign to the audience, a sign that characterizes or belongs to an audience. It was a way of mirroring and speaking to the public. It was the first time I thought that this was not an action but a performance, precisely because the audience lent shape to the action. Applause would have meant nothing without the public. It was the first time I used the word “performance” to define what I was doing, based on the presence of an audience.

IO: Sobre todo el público convocado, no el testigo accidental. Para mí la diferencia entre una acción y una performance es esa, el que haya o no un público convocado. Estoy simplificando, pero es lo que la legitima como representación de alguna manera. Es el link con el teatro, esa pulsión a la ficción o a la realidad, que tiene que ver con la ruptura del marco de representación, desde el minimal y la genealogía de las artes, que no tiene que ver con la genealogía del teatro. El público lo incluí la primera vez que me pidieron que hiciera una acción o una performance para la inauguración de nuestra exposición en los 10 años del Guggenheim Bilbao, y yo decidí hacer la performance *Aplauso*. Era la primera vez que yo convocaba un público. Realicé un aplauso, un signo concreto al público, un signo que lo caracteriza o le pertenece, era un espejo y una interpe-lación al público. Era la primera vez que pensé que aquello no era una

acción sino una performance, justamente porque el público daba forma a la acción. El aplauso no tenía sentido sino era por el público. Fue la primera vez que utilicé la palabra performance para definirla, y tiene que ver con la presencia del público.

APR: Hay una formulación que has utilizado constantemente en diversas acciones, es la idea de la repetición. El por qué de ese concepto, ¿tiene que ver con presupuestos feministas, con una idea de la acción para ser más consciente, o enfatizar el signo?

IO: La repetición nunca es igual. No es posible la identidad absoluta y eso me interesa. Me gusta porque es lo que permite producir desplazamientos en el significado. Tiene que ver con el ritmo, con la música y me gusta que esté ligada al pensamiento feminista y *queer*, en el sentido de la necesidad de la repetición performativa del signo para producir un sujeto con una

determinada identidad. Y justamente porque no es posible una repetición idéntica, es en esa fractura donde hay un resquicio para modificar el significado, no solamente político. Algo que hace que el lenguaje sea maleable, plástico. En el lenguaje hablado el sentido a veces se pierde, entras en un proceso de abstracción en el que se queda como en suspenso.

APR: ¿Tiene que ver con la idea de trance, perder ese sentido y entrar en otro estado de las cosas? En diversas religiones se repiten oraciones, cantos, incluso las danzas con los monjes giróvagos y otros.

IO: Una cuestión técnica de mis performances es mantenerse en el sentido y hacer exactamente lo que estás haciendo en ese momento, no entrar en un trance, no entrar en el sinsentido, no perder nunca el sentido del vocablo o del gesto que estás utilizando. El otro que lo está

APR: There is a formulation that you have used continually in your actions, which is repetition. Is this because of feminist ideas, or an idea of action to raise consciousness, or to emphasise the sign?

IO: The repetitions are never the same. Absolute identity is not possible, and that interests me. I like it because it's what allows the production of displacement in what is signified. It has to do with rhythm and music, and I like the fact that it is tied to feminist and queer thought, in the sense of the need for performative repetition of the sign to produce a subject with a determined identity. And since an identical repetition is impossible, it is in this double fracture that there is a space for modifying the meaning, and not only in a political sense. It's something that makes language ductile and plastic. In spoken language the meaning can be lost, and you enter a process

of abstraction in which you're left hanging.

APR: Is it comparable to entering a trance, to losing your senses and entering another state? In many religious prayers, chants, and even dances like those of the dervishes are repeated.

IO: A technical aspect of my performances is to stick with the sense of exactly what you are doing at that moment, not to enter a trance, not to lose your senses, not to lose the meaning of the work or gesture that you are using. The persons watching may lose it, but not the person who is producing it. It's a technical thing that gives it a particular shape. Sometimes it has happened with performers with whom I've worked that when they work at a particular speed, it's no good, it doesn't work for me. I'm not like Cage, for whom any performer is good, and anybody can be a per-

former. And let me remind you that Cage wasn't charmed by everything he saw [laughs]!

APR: In this respect, do you think your work increasingly occupies an intermediate space between theatre and contemporary art? I think a lot of people from the worlds of dance and the theatre are fascinated by your performances. Are you aware of this? Are you opening up a space between the two registers?

IO: That's saying rather a lot. What I do know is that my most important reading about performance is not from the world of art but from the theory of theatre. For instance, I am fascinated by Zeami Motokiyo's *Fūshikaden*, a treatise on the Noh theatre. This treatise is extraordinary if you make the effort to use it in performance. There are many good writers about this. But I come from the visual arts; my genealogy, my landscape,

viendo puede perderlo, pero no tu que lo estas produciendo. Es una cuestión técnica para que tenga una determinada forma. Me ha pasado con *performers* con los que he trabajado, que si entran en una determinada velocidad, no vale, no me sirven. Mi caso no es como Cage; cualquier *performer* vale, puede hacerlo cualquiera. Y quiero recordar que a él no le hacia tampoco gracia cualquier cosa. (risas)

APR: En ese sentido, ¿crees que tu trabajo está cada vez más en medio, en un espacio liminal entre el teatro y el arte contemporáneo?. Creo que mucha gente que viene de la danza y del teatro se queda fascinada con tus performances. ¿Eres consciente de eso? ¿Puedes abrir una especie de brecha entre esos dos registros?

IO: Eso es mucho decir. Lo que si sé es que mis lecturas más importantes

sobre performance no han sido desde el arte sino desde una teoría del teatro. Por ejemplo me fascina de Zeami Motokiyo el *Fūshikaden*, sobre el Teatro Noh. Yo no he visto nunca teatro Noh, pero el tratado sobre el teatro Noh es extraordinario si haces el ejercicio de pasarlo a la performance. Hay muchos autores importantes. Lo que pasa es que yo trabajo desde las artes plásticas: mi genealogía, mi paisaje, lo que me da sentido, esta ahí. Tiene que ver con un link a la ficción y sobre la performance de Virginia Wolf, es efectivamente una resta donde me voy quedando sin nada. Para mi es una apertura a la ficción, donde las palabras van modificando la posibilidad de ficción justamente.

APR: Vas quitando para abrir...

IO: Me interesa lo específico de las disciplinas; cómo se produce la identidad de cada una de ellas. No te puedo

responder, pero si sé que lo específico de cada una es su valor.

APR: En ese sentido eres absolutamente consciente del arte como disciplina.

IO: Como disciplinas que entran y salen las unas de las otras.

APR: Me refiero no a ese tipo de disciplina sino a la otra, a cómo tu te entrenas, te autoimpones ejercicios, etc; al arte como entrenamiento, ¿Qué piensas?

IO: Yo soy una persona extremadamente caótica. Pero por ejemplo practico yoga, que es una disciplina, aunque es una práctica más que una disciplina. Desde luego el arte es una práctica, no se si es disciplina la palabra, aunque la palabra disciplina suena bien, es una práctica continuada, disciplinada.

what gives sense to my work, is there. It has to do with a link to fiction and about the performance of Virginia Woolf. It is a process of subtraction in which I end up with nothing. For me it is a path to fiction, in which words progressively modify the possibility of fiction itself.

APR: You take away in order to open up.

IO: I'm interested in what is specific about the disciplines, how the identity of each of them is produced. I can't answer you, but I do know the value of each lies in what is specific to them.

APR: In this sense then, you are absolutely conscious of art as a discipline.

IO: As disciplines that enter into and emerge from each other.

APR: I don't mean that kind of discipline but the other, about how you

train, what exercises you oblige yourself to do, art as training. What do you think?

IO: I'm a very chaotic person. But I do practice yoga, which is a discipline. Though it is a practice more than a discipline. An art is certainly a practice. I don't know if it's a discipline, but it is a practice more than a discipline, although the word discipline sounds good. It's a continuous, disciplined practice.

APR: You have mentioned your method of working. If it is strictly technical, you must reach an exercise of control.

IO: Well, I'm not sure. I think about voice production, sound projection, the tone of voice that is used, the pitch, etc. That's a technical matter. I think about the accent, which is related to identity, but these are formal and technical questions.

APR: We've been talking about performance, about technique, about maintaining control to avoid lapsing into absurdity. In two recent works, even though you control your action, the desire to do it also has something much more vague and random. One is *Gravedad, cinco globos de helio desinflándose* (Gravity, Five Helium Balloons Deflating, 2012), and the other is *Diario de sueños*, a door open to something that you're not going to control, to which you don't have access. There is an impossibility of seeing and of guessing what is going to happen, whether you're going to dream tomorrow or what will happen. These are little changes in your work. Are you aware of this?

IO: I don't know. On the one hand there are the balloons, which have certain physical qualities that will react and produce a shape. They react to air currents, and to time. Each one has a particular shape — one is a star,

APR: Has hecho referencia a la manera en la que trabajas. Si es absolutamente técnica, tienes que llegar a un ejercicio de control.

IO: Bueno no sé, pienso en cómo se produce la voz, cómo se proyecta el sonido, el tono de voz que utilizas; más agudo, grave, cómo se proyecta la voz... Es una cuestión técnica. Si pienso en el acento que tienes, tiene que ver con la identidad, pero son cuestiones técnicas y son formales.

APR: Por último hemos estado hablando de performance, de técnica, de llevar un control para no entrar en un sinsentido. Hay dos trabajos últimos en los que a pesar de controlar tu acción, el deseo de hacerla tiene también algo mucho más vago, mucho más azaroso. Uno es *Gravedad, cinco globos de helio desinflándose* (2012) y el otro es *Diario de sueños* (2012), una puerta abierta a algo que tu no vas a controlar, no puedes acceder

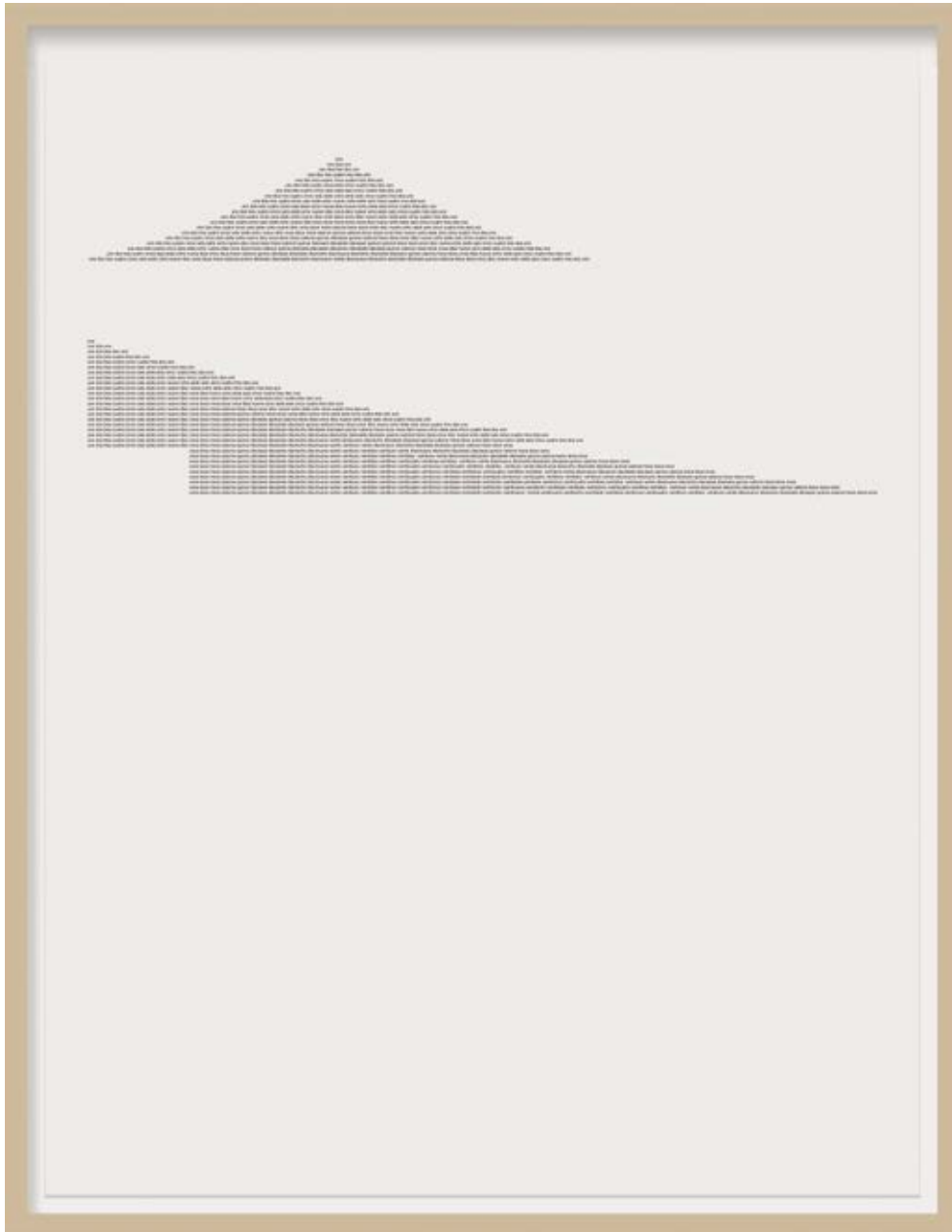
a ello. Hay una imposibilidad de ver y de pronosticar qué va a suceder, si vas a soñar mañana o qué acontecerá. Ahí hay unos pequeños cambios dentro de tu trabajo. ¿Eres consciente de ello?

IO: No lo sé, por un lado están los globos, que tienen unas determinadas cualidades físicas que van a reaccionar y a producir una forma. Reaccionan a las corrientes de aire, al tiempo. Cada uno tiene una determinada forma, uno es una estrella, otro un corazón, otro una bola negra. Las reacciones fenomenológicas dan una forma que yo no controlo. Siempre es así; la voz, el trazo... Tu control es relativo. Las cosas toman forma dependiendo de acontecimientos que son ajenos a ti. Esto está más exacerbado y lo he buscado, con una documentación fotográfica diaria, con emails que nos cuentan lo que ha sucedido. Las ficciones que se producen, las narraciones. A pesar de que ahora lo que

está en la sala son los globos, después de unos meses, ya completamente desinflados, hay varias cosas que se producen al mismo tiempo. En el caso de los globos, algo me provoca cierta repulsión: "unos globos", que ñoño. Se mezclan el suceso, el peso del gas, la gravedad, y la idea del globo ñoño. Respecto a la idea del azar, creo que tenemos muy poca capacidad de azar, estamos dentro de nuestras normas y de esta forma tenemos sentido, somos inteligibles, podemos vivir, se hace habitable el mundo, como diría Butler. Al mismo tiempo estamos simplemente limitados por ellas, formados y limitados. Si quieres modificar algo tienes que tener una técnica para poder hacerlo, un resquicio para modificar la repetición imposible de uno mismo.

another a heart, another a black ball. The phenomenological reactions give them shapes that I don't control. It's always that way — the voice, the gesture. One's control is very relative. Things take shape depending on events that are outside one's control. This is more exacerbated and I sought it deliberately, with daily photographic documentation, with emails that tell us what has happened, the fictions that have been produced, the narratives. Despite the fact the balloons are now in the room, after a few months, when they are completely deflated, several things happen at once. In the case of the balloons, there's something I find vaguely sickening — balloons, how insipid! The event is mixed— the weight of the gas, gravity, and the idea of the insipid balloon. As regards randomness, I think we have very little capacity for chance, but remain faithful to our norms, and this gives us meaning, makes us intelligible, while making

the world habitable, as Butler would say. At the same time we are simply confined by them, shaped, and limited. If one wants to change something one needs a technique to do it, and an opening to modify the impossible repetition of oneself.



Uno, uno, dos, uno..., 2012.

Transcripción gráfica de la performance / *Graphic transcription of the performance.*