



El director artístico de Naves Matadero – Centro Internacional de Artes Vivas, Mateo Feijóo (Foto: EFE).

DAR VIDA A LOS ESPACIOS
Entrevista a Mateo Feijóo

MÓNICA MOLANES RIAL

Universidad Complutense de Madrid

Instituto del Teatro de Madrid

1. Te has formado en la RESAD y en el INAEM. ¿Cómo llegas a la *performance*? ¿Cuáles son las raíces de tu trayectoria performática? ¿Cuáles han sido y son tus principales referentes?

Venía de antes y tenía que ver con mi búsqueda personal. Llegué a la RESAD después de haber trabajado como profesional de las artes escénicas y de la danza. La danza siempre ha estado muy cerca, ha sido uno de los referentes más importantes. Siento que la danza es un lugar más próximo a la acción performática. Nunca he tenido la necesidad de separar disciplinas, desde muy joven he visto todo como un conjunto. Me han interesado mucho las artes plásticas y las artes visuales. Han formado parte de mi vida y de mi formación siempre. Ha sido un proceso en el tiempo. De hecho, cuando estaba en la RESAD era muy crítico, venía de lugares muy diferentes, y no entendía muy bien que estuviese tan cerrado y tan metido en un método que se nos mostraba como verdad absoluta. Siempre he creído que las escuelas tendrían que ser lugares donde se facilita y da mucha información. Después, cada uno, tiene que elegir el camino que más le convenga para expresar lo que necesita y no siempre sucede así. Evidentemente no puedo decir que no fuese importante el paso por la RESAD. Disfruté de una época de profesores maravillosos: tuve a Lourdes Ortiz en arte, a Campomanes en esgrima, a muchísima gente... fue una época gloriosa. Aún así, creo que también tenía sus carencias. Tenía muy claro que mis objetivos eran otros, no pretendía ser un actor de serie ni nada de eso, entonces fue como cultivar una búsqueda todo el rato y no abandonar nunca la investigación. Siempre he estado muy ligado al hecho creativo, la investigación artística unida a la experimentación, a los diferentes significados,

a los diferentes roles, cuál es la relación del ser humano en cuanto a individuo con el arte, por qué decides abordar unas temáticas y no otras, cómo te enfrentas a los procesos de escritura, no ya solo dramaturgica — texto y palabra —, sino de escritura coreográfica, de escritura escénica. Las diferentes disciplinas abrazándose. La capacidad de poder englobar el hecho artístico en su totalidad. Me atrevería a decir que lo que más me interesa de la *performance*, y por lo que me ha atraído siempre tanto, es porque el teatro lo siento como un engaño, implica repetición y la *performance*, para mí, es verdad. Para mí, esa ha sido la gran diferencia.

Mis referentes han evolucionado con el tiempo. Gente que en el inicio fue muy importante, hoy apenas me interesa. Pero sí hubo una serie de personas que me influyeron mucho. Hay una pieza, por ejemplo, *Persephone* — que casi nadie conoce — de Bob Willson, fue una de las piezas que más me influyó en su origen; además tuve la suerte de verla en directo. También *Einstein on the Beach* me impactó muchísimo, me hizo pensar sobre diferentes aspectos del proceso creativo, son trabajos a los que me acerqué desde un punto de vista coreográfico, la línea minimalista, cómo construye con el espacio, la relación con la arquitectura, el cuerpo... todo eso me atrapó de alguna manera.

Hay muchos fotógrafos que han tenido una gran influencia en la forma de percibir la creación, incluso gente del mundo de la moda. Creo que la moda y el diseño están muy cercanos a la *performance*. De hecho, una de las grandes acciones performáticas que se siguen haciendo hoy en día son los desfiles de colección.

Figuras como Andy Warhol han sido muy importantes para mí. Lo que más me atrae de él es la capacidad y la necesidad que tenía de expresarse a través de disciplinas tan diversas: el cine, la pintura, el diseño, la publicidad... Eso me fascina de él.

La música también fue un gran referente siempre: Patti Smith, Laurie Anderson y toda la música brasileña. He crecido escuchando música brasileña, me parece fascinante: hay figuras como Elza Soares, Maria Bethânia, Gal Costa...

Siempre he tratado de construir un mundo alrededor de mis intereses por las diferentes disciplinas artísticas. Muy pronto me sentí atrapado por la mancha. Siempre digo que no me atrapó

el dibujo, me atrapó la mancha. Hay una serie de pintores que para mí han tenido muchísima importancia. Algunos continúan fascinándome. Chagall, por ejemplo, es uno de mis pintores preferidos. Y después, claro, toda la historia de la *performance*. Teniendo incluso la suerte de poder conocer y trabajar con alguno de ellos. Siento que siempre he tratado de articular una mecánica, un discurso a través de la obra de muchos artistas. Cómo interpretar ese trabajo, cómo verlo, cómo buscar relaciones... El estado de las cosas que me circunscribe como individuo, es lo que ha ido generando mi personalidad y llevándome de unos territorios a otros. En la danza, ha habido una serie de nombres, con conceptos muy distintos, que me han influido mucho: Anne Therese de Keersmaeker, Alain Platel, William Forsythe, Susanne Linke, Pina Bausch...

Tuve un profesor en la facultad, que comentó algo que nunca olvidé, en medio de una discusión en torno al trabajo de un artista. La discusión entre los alumnos estaba llegando a ese punto en el que alguien dijo, «eso es una cuestión de gustos». El profesor paró la discusión y dijo: «hay gente con buen gusto y gente con mal gusto. Lo que hay son códigos diferentes y cada uno, como individuo, es más afín a un código u otro, pero hay que tener la capacidad de discernir si el trabajo está bien hecho o no, para ello es necesario conocer los códigos». Para mí fue una reflexión muy útil en aquel momento. Eso me permitió acercarme a muchos lenguajes que en un principio no me interesaban demasiado.

2. Decía Monika Günther en una entrevista, al ser preguntada por el significado de *performance*, que la *performance* es «un arte vivo, es la libertad absoluta». ¿Qué ha aportado la *performance* en tu trayectoria como creador y director artístico? ¿Cómo ves el panorama de las 'artes vivas' en España?

Para mí ha aportado muchísimo, tanto la *performance* como el accionismo. Creo que los creadores que se han movido en este tipo de disciplinas han sido los grandes mirones de la sociedad. Han sido los que han establecido las reflexiones más contundentes desde un plano social, político, racial... La capacidad crítica del

performer ha sido fundamental para establecer nuevas reflexiones en torno a la creación contemporánea. Yo siempre digo que el arte no va a cambiar el mundo, si no ya lo habría hecho. Pero sí creo que puede ser el motor para establecer un diálogo y una inflexión en la reflexión construyendo un relato político, un relato social, un nuevo pensamiento... Vivimos en un momento muy concreto: la información llega muy manipulada, tenemos que tener cuidado con el uso de las palabras porque parece que todo es incorrecto y a mí eso me preocupa mucho ahora. Creo que el uso del lenguaje también está empezando a ser controlado por el estado. Lo realmente importante es alcanzar la libertad como individuo y el hecho performático como expresión artística siempre tiene eso como objetivo prioritario. Ese aspecto para mí ha sido fundamental a la hora de construir mi relato personal.

3. El dossier de tu proyecto incluye cartas de recomendación de Marina Abramović, del Goethe Institut, de la asesora de cultura de la embajada de los Países Bajos, etc. ¿Cómo ha influido tu trabajo en el extranjero en tu trayectoria artística profesional? ¿Cuáles son los cuatro o cinco directores fundamentales del panorama europeo en tu opinión?

Es verdad que curiosamente siempre me han tratado mejor fuera que aquí, o al menos fuera no me he sentido tan cuestionado como en España. Creo que tiene que ver con diferentes cosas. Una primera cuestión sería analizar cómo está articulada la cultura en España a nivel administrativo. En este sentido, tenemos un gran problema y una asignatura pendiente aún por resolver. España es un país que no ha tenido nunca un Plan General de Cultura; es un país en el que lo primero que se transfiere a las autonomías es la cultura; un país en el que todas las estructuras públicas han estado siempre sujetas a los dictámenes y las necesidades de los políticos; no ha habido una realidad cultural apoyada desde lo público que permita la experimentación, el avance, la continuidad, la relación libre y directa de nuestras estructuras con las estructuras de otros países; España es uno de los pocos países en Europa, por no decir el único, donde los artistas no

pueden acceder a ayudas públicas si no están constituidos como empresa; no existe la figura del artista en cuanto a creador que pueda recibir – para investigar, para construir, para avanzar – un apoyo institucional; no hay artistas residentes en los espacios, no hay compañías residentes... Hay un problema muy grave de continuismo en nuestra administración que hace que la situación se perpetúe y no alcancemos nuevas dinámicas.

Paralelamente, otro problema muy grande tiene que ver con la formación en las escuelas. Continúa siendo una formación muy encorsetada, muy reglamentada, muy doctrinal. La formación artística tiene que ser mucho más libre, mucho más abierta, mucho más contundente en el sentido de que tiene que ofrecer un abanico infinito de posibilidades, debe desbordar al alumno, obligarle a establecer una capacidad de análisis crítico, ofrecerle herramientas... un relato emotivo constante que hace vibrar y que te tiene a flor de piel todo el rato.

También creo que hay un problema que tiene que ver con la relación de la profesión. En España se han generado como dos polos: uno es el de los artistas que se han quedado aquí, que no han generado un diálogo con lo que sucede fuera; y hay otro grupo muy grande de artistas españoles que se han ido pero que no han sido nunca institucionalizados por el Estado español o por el Estado de las diferentes autonomías. Nunca se construyó un diálogo entre ambos, se ha perdido la oportunidad de generar un diálogo artístico e incluso técnico en cuanto a cómo se articulan los procesos desde fuera y desde dentro. Artistas como Olga Soto, Olga Mesa, La Ribot, Oscar Gómez Mata, etc. están fuera y no han podido construir ese relato acompañando a los que se han quedado. Se ha creado una brecha muy grande. Es necesario reflexionar profundamente sobre estas tres cuestiones.

Es la tercera vez que estoy en una institución pública en España. También es cierto que ha habido paréntesis en los que he perdido el pulso de lo que sucedía aquí, porque mi trabajo ha estado fuera o vinculado a estructuras de fuera o con artistas de fuera. En esos otros lugares nunca me he sentido cuestionado, siento que soy mucho más libre, que puedo hacer la propuesta que quiera y que será asumida con total normalidad. Noto una relajación que no siempre encuentro aquí.

¿Artistas que me influyen? Son diversos y totalmente opuestos: Motus, Ostermeier, Frank Castorf, Milo Rau... esto más en lo escénico. En la danza, hoy en día hay gente como Giselle Vienne, Jonathan Capdevielle, me apasiona Marlene Monteiro Freitas, Romeu Runa, muchísimos creadores. Evidentemente me gusta mucho el trabajo de L'Alakran, es una compañía que he seguido siempre; Angélica Liddell, pienso que es una de las escrituras y una de las personas más ricas en este momento del ámbito nacional. Rodrigo García, igual. Sobre todo, porque me interesan especialmente los artistas que son capaces de construir un código que les pertenece solamente a ellos. Como decía Dreyer: lo que define a un artista es su código. En las artes escénicas y visuales me interesan los artistas que son capaces de construir su imaginario y plasmarlo en esa pieza tridimensional que es espacio y tiempo.

4. Tienes una larga experiencia como programador y director artístico (Festimad, Festival Escena Contemporánea, Centro Coreográfico Galego, Teatro de la Laboral, Uferstudios de Berlín, entre muchos otros). ¿Qué hay de todo ello en tu proyecto artístico para las Naves del Matadero? Baste leer el nombre elegido para el espacio que diriges: Centro Internacional de Artes Vivas. ¿Cómo vas a trabajar por la internacionalización desde la dirección de las Naves?

Creo que es imprescindible establecer el diálogo desde diferentes puntos de vista, tanto en el plano artístico como en el de la gestión con otras estructuras y ahí es donde encuentro la gran dificultad que plantea la administración local y estatal: no es fácil establecer relaciones con otras estructuras. Y esa es una cuestión fundamental. Tengo claro que cada proyecto que he abordado siempre ha sido diferente. Al abordar un nuevo proyecto parto de unas premisas: la ciudad, los espacios, el diálogo con la arquitectura, que es muy importante siempre para mí; la propia arquitectura me lleva a generar una relación con la memoria del espacio. Fue interesante descubrir cuando empecé a investigar para hacer el proyecto que Matadero se llamaba Centro de Creación Contem-

poránea. Sin embargo, tenemos esos anacronismos que tiene este país, que dentro de ese todo estaban las Naves del Español. Hay un gran problema, y es algo muy nacional, pues ha sucedido en todas las regiones, con la arquitectura. España se ha ocupado siempre del contenedor y el contenido ha llegado en el último momento. Esto no permite articular proyectos realmente sólidos, que se establezcan o se afiancen porque, a veces, incluso la propia construcción arquitectónica va en contra del proyecto que después se pretende hacer en ese lugar. Evidentemente conocía el espacio y mi pretensión era generar algo muy concreto para este lugar teniendo en cuenta puntos de partida como la internacionalización y lo interdisciplinar: sobre el papel estamos todo el rato que si las fronteras, que si la comunión entre las artes... pero después llega la práctica y te das cuenta de que se queda todo en el papel. Yo tengo claro que no tiene que ser así porque fuera no es así. Además, también me planteaba, si Madrid es una ciudad grande, capital en este caso, por qué no puede compartir una serie de experiencias que comparten otras ciudades en Europa como París, Bruselas, Hamburgo, Berlín, Roma, Lisboa... Fue muy importante tener esto en cuenta al construir el proyecto para relacionarlo con lo local y así apoyar el proceso de creación de artistas que no lo tienen fácil o que no encuentran la subvención adecuada porque no son empresa. Tenemos poco presupuesto, pero contamos con unas infraestructuras que son un valor añadido. Madrid es una ciudad que tiene una gran falta de espacios para ensayar; rentabilicemos los espacios con los que contamos para que el uso sea el máximo posible, que no haya horas libres. Construir un proyecto teniendo en cuenta esas necesidades para con los artistas locales y, al mismo tiempo, facilitar las conexiones de los artistas con el ámbito internacional y poder ofrecer aquí la oportunidad de encontrarse con lo que sucede fuera.

Cada vez me interesa menos comprar un bolo. No creo tanto en la pieza acabada que la vienes a ver y te vas a tu casa. Es imprescindible contextualizar los trabajos. En ese sentido — por eso hemos hecho *Atlas* —, me interesa mucho articular proyectos en los que haya un diálogo directo entre el artista y la comunidad, la sociedad y el individuo. Diálogos entre artistas de otras proce-

dencias y artistas que están aquí. Por ejemplo, ahora presentamos *Gameboy* son siete artistas que vienen de Francia, siete bailarines que trabajan con siete bailarines locales que, en este caso, además, son cedidos por la Compañía Nacional de Danza para hacer un proyecto de danza contemporánea. Cómo articular todo ese tipo de sinergias me parece fundamental. Hay varios proyectos de trabajo con colectivos determinados que están en curso, como es el del colectivo de Debajo del Sombrero o el año que viene de *El Desenterrador* de Societat Doctor Alonso, me gustaría construir haciendo partícipe y protagonista al individuo. Pero España, que no ha contado con proyectos claros de mediación cultural, proyectos de formación del espectador, algo que, en países como Francia o Alemania se viene haciendo desde hace muchos años, aquí no se ha pensado. Estamos en un momento complejo, tenemos que dar un salto e incluir realmente al individuo dentro del proceso de creación. Creo que es necesario dejar de ver al espectador como un espectador pasivo. Un proyecto como *Atlas*, si has formado parte de él, creo que entiendes la dinámica de otra manera y entiendes el por qué y la necesidad de esos proyectos. Entiendes también la diferencia de individualidades que hay. Cómo es posible construir algo con ese atlas humano.

5. Decía Esther Ferrer en una entrevista, a propósito de los comienzos de la *performance*, que «La mayoría de la gente que hacían acciones [...] eran músicos, poetas, escultores, bailarines o gente del teatro. Eso es una de las riquezas de la *performance*, que desde siempre ha sido un arte completamente híbrido». Un claro objetivo de tu propuesta es «crear un espacio en el que las artes visuales, la literatura, la filosofía, el cine, la música, las artes escénicas y las actividades transmedia se interconectan en un programa interdisciplinar». ¿Hay una línea común, estética o de otra índole, en la diversidad de artistas que has programado?

Sí. Yo generalmente trabajo con una dramaturgia muy personal que me permite establecer como el hilo conductor de lo que voy a hacer en cada temporada. Por ejemplo, para el año que viene

yo he trabajado con una idea muy clara que es la de construir el espacio desde el individuo y desde lo que nos ofrece el espacio físico. Cómo se construye el individuo a sí mismo para proyectar una imagen, cómo jugamos con el espacio para que esté presente o desaparezca, me gusta mucho ese juego de un espacio dentro de otro y cómo además hoy en día puedes modificar los espacios de forma que esa arquitectura efímera y ese diálogo no sea invasivo sobre los espacios y aun así el espacio real desaparece. Lo que hemos hecho con, *Dactiloscopia rosa*: un proyecto arquitectónico del arquitecto Marco Canevacci, de *Plastique Fantastique*, en colaboración con La Neomudéjar. Entrabas en el espacio escénico y este había desaparecido, se había construido una realidad nueva, pero nada agresiva con el entorno. Al mismo tiempo, tú te construyes a ti mismo cuando entras en ese espacio y estás articulando una reflexión emotiva, a partir de lo sensorial, del diálogo con la arquitectura, con el entorno. La idea de construcción es muy amplia, nos permite trabajar desde el pensamiento, la palabra, el lenguaje. Con Societat Doctor Alonso, me interesa su trabajo con colectivos de inmigrantes porque la palabra tiene otro sentido. Y ellos rastrean el significado de las palabras. El lenguaje es fundamental porque construye nuestra identidad y vivimos un momento en el que estamos vaciando las palabras de contenido, de su significado real. Si hoy se escribiesen las letras de muchas de las canciones que se escribían en los años 80, la mayoría de esos grupos tendrían problemas con la hipocresía verbal que nos impone la política y la apariencia social aséptica y de corrección normativa en la que quieren que vivamos. Creo que la sociedad no se está dando cuenta; en aras del miedo y de la protección, parece que pueden eliminar nuestra libertad totalmente, es importante que eso no suceda. Lo artístico te permite explorar otros territorios, generar un análisis crítico. Un centro de producción artística debe de ser un espacio para el encuentro y el diálogo.

6. Defines Naves Matadero «como un espacio de innovación, búsqueda y confluencia para los creadores y la sociedad». Es un hecho que la escena contemporánea explora nuevas maneras

de estar por parte del espectador. ¿Qué importancia tienen los públicos en tu propuesta? ¿Y su formación y educación? ¿Tienen las artes vivas la capacidad de potenciar un cambio social?

Para mí la figura del espectador es muy importante, pero muy importante en cuanto a individuo. A mí me cuesta mucho hablar del público. Grotowski lo tenía muy claro: para él, en cuanto se paga la luz, el espectador se queda solo, es un individuo. Sí puedo entender el público vinculado a una cultura de *entertainment*, eso es otra cosa. El problema es el binomio que se ha establecido desde las políticas culturales: no puede haber un ocio cultural, hay ocio, pero también hay pensamiento, arte, reflexión. Es importante que reflexionemos sobre el espectador activo. Para ello estamos trabajando activamente, para construir un grupo de espectadores autónomos y críticos, que reflexionen sobre las propuestas y puedan entrar en contacto directo con los creadores. Es fundamental generar proyectos como *Atlas*, porque realmente tú estás dentro del proceso y te sientes parte activa y protagonista del proyecto; tú, como individuo, desde tu lugar en la sociedad, supongo que te haces otras reflexiones muy diferentes a que vienes, te sientas y ves algo terminado. Lo que ya no me importa tanto es el número, que es un gran problema que tienen los políticos en este país. Todo pasa por el número. Las preguntas parlamentarias siempre son cuántas entradas se han vendido. Nadie pregunta por el contenido de lo que se hace ni por el significado que tiene. Esto es una cuestión inédita. Y eso es un problema porque en España se han hecho espacios con una capacidad que no es proporcional, en ocasiones, ni con el núcleo de población en el que se encuentran. Yo creo que el diálogo está en otro lugar. ¿Queremos formar para que en un futuro haya más espectadores, pero con una capacidad crítica, analítica, con una capacidad de entendimiento y raciocinio que pueda establecer nexos entre lo que está viendo aquí y lo que ha visto en otros lugares? Eso para mí es lo realmente importante. Otro problema es la precariedad de los proyectos, su temporalidad. En España están a expensas de las decisiones políticas, esto no permite consolidar los proyectos. Tarkovski, otra de las personas que me

han influido mucho, decía: si mi película conmueve a un solo espectador en la sala de cine es suficiente para mí, me resarce de haber hecho esa película.

Ahora mismo se está consolidando un público nuevo y eso es importante; es una población que hasta ahora no se había acercado a Naves Matadero – Centro Internacional de Artes Vivas. Lo que me da pena es que se pierda un público que no viene por revancha, por venganza, has hecho esto y ahora no voy a ir. Eso me provoca una gran tristeza porque mi pretensión no es ni apartar a nadie ni quitarle espacio a nadie, es todo lo contrario, es poder dar una mirada diferente, abrir el abanico a las infinitas posibilidades existentes en el territorio de las artes.

7. Las artes vivas son un hecho artístico efímero. ¿Hay en tu propuesta interés por llevar a cabo la documentación de la actividad escénica y artística? ¿O la teorización?

Hay varias cosas en ese sentido. Me interesa mucho qué pasa con la desaparición. Es algo que siempre me ha fascinado: las cosas desaparecen. Hoy, aparte, no desaparecen del todo. Por ejemplo, para mí es muy importante que la próxima temporada no estén los murales de Aitor Saraiba. Pero habrán quedado en muchos móviles, en la memoria de mucha gente en las redes sociales. Sería interesante dentro de unos años hacer un trabajo con los niños que han participado en el taller de Aitor Saraiba con lo que recuerdan, con toda la gente que ha visto el mural e incluso si alguien tiene una foto en su móvil. Es algo muy interesante porque seguramente se habrán hecho miles de fotos y de aquí a diez años queden muy pocas. Cómo se construye desde la memoria. El proyecto *Histoire(s)*, de Olga de Soto, es maravilloso: es un proyecto que se hace en torno al estreno de *El Joven y la Muerte* de Jean Cocteau en París. En aquella época no hay móviles, no hay fotos, no hay nada. La pieza se construye solo a partir del recuerdo de las personas que acudieron al estreno de la obra. Es fascinante cómo las personas han conservado/construido, en su memoria, ese estreno. En ocasiones más importante que la documentación es lo queda en la retina, en el imaginario, en el

pensamiento de la persona que lo ha vivido como experiencia. Por otro lado, me gusta fomentar la documentación a través de un proyecto que genera otra obra en sí mismo. De hecho, cuando hice el proyecto *The Kitchen* con Marina Abramović, para mí era un proyecto de memoria: era conservar el recuerdo de parte de ese edificio que todavía no se había tocado. La forma de documentarlo fue construir esa pieza, es decir, un proceso artístico para documentar. Me gusta la idea de pieza porque es lo único que posibilita ese almacenamiento que justamente es la característica que no tienen las artes vivas. Pero para mí el hecho performático realmente no son las fotos que han quedado de Marina, es la acción que ella construyó para generar cada foto. A mí me resulta muy interesante también la documentación que pasa por la escritura. De hecho, estoy pensando para el año que viene, si es posible, que un colectivo de escritura acompañe el proceso de alguno de los artistas que estarán en la temporada.

8. ¿Qué objetivos fundamentales te has marcado para la próxima temporada?

Lo fundamental de la próxima temporada es ver qué pasa con todos esos proyectos locales que se están apoyando, son muchos, de diferentes artistas y muy diferentes disciplinas; por otro lado, es poder consolidarse desde un lugar lo artístico y, desde otro, esa relación con el espectador que quiero poner en marcha y es uno de mis objetivos fundamentales. Mis expectativas son muy pequeñas, tienen que ver con lo inmediato: dar vida a los espacios. Siempre digo que es más difícil entrar en un teatro que en una iglesia en este país. Para mí abrir el espacio como un lugar de encuentro del ciudadano es muy importante. Poder facilitar a los artistas sus procesos de construcción de trabajo, sobre todo en el ámbito de lo local y sin perder de vista para nada, que para mí también es muy importante, la relación con el ámbito internacional, y generar nexos, redes que permitan un flujo de proyectos.