

Una ética de la provocación

Con Dolores Curía

A lo largo de tu carrera has militado asiduamente por una práctica artística que se mantenga no solamente en constante relación con el contexto económico, social y político sino también -y sobre todo- que pugne por una actitud transformadora y de intervención directa sobre la realidad. Pienso en obras de un marcado carácter político-ideológico como *Memoria de la Posguerra* (1993), *Cabeza Abajo* (1996) o *Justicia Poética* (2002-2003), ¿Cuáles son, según tu óptica, las posibilidades de acción y el poder transformador de las prácticas artísticas en relación a la praxis política, hoy por hoy?

Si bien creo en las potencialidades del arte como agente transformador, también pienso que este es un acto efímero y específico. Es un poco absurdo cuando tratan de imponerle un potencial transformativo al arte que funcionará eterna y universalmente. En realidad los ciudadanos (incluyendo los artistas que no forman parte o no tienen acceso a la cúpula de poder) no estamos directamente integrados al momento ni las circunstancias que modelan las decisiones políticas de un país, en este sentido sólo podemos intentar transformar la imagen creada, o los resultados de esas decisiones tomadas, por el poder. Y cuando influímos o creamos una situación de crisis que va más allá de estas representaciones, ahí donde el poder necesita demostrarse, manifestarse o dar su opinión, lo cual se da a través de decisiones que afectarán a todos, no creo que siempre el artista tenga la capacidad o la suerte de hacer que las aguas vayan a donde quiere que vayan, ni que el resultado de las cosas que cambian sean las que previó o deseó, porque no siempre el poder decide cambiar la ficha que nosotros mostramos como defectuosa y no siempre el poder trata de darnos el confort de sentirnos útiles (quizás para que no nos acostumbremos). Es ahí donde encuentro el problema fundamental del arte político de hoy en día, somos eficientes en cuanto a visualizar problemas socio-políticos, incluso en proponer una visión diferente del asunto mostrado, pero todavía no podemos tener un control de los resultados de nuestra obra en términos políticos. Lo que sí es cierto es que a cada obra de arte político con intenciones de transformación social o política le sigue una respuesta del poder. Creo que en estos momentos hay una situación ventajosa y es que existe ya una historia del activismo y una historia del arte político lo cual nos da una variedad de herramientas. El problema para los artistas está en la necesidad de estar conciente del constante movimiento de apropiación y re-semantización por parte del poder de los elementos de la contra-cultura y de cualquier aspecto questionador, y que el poder también está conciente y utiliza en ocasiones nuestras mismas estrategias. Creo que la manera de trabajar es utilizando los hechos y no los símbolos. Vivimos en una sociedad de la información y es con esto que debemos trabajar y no con las interpretaciones, debemos confiar en el espectador y dejarle que sea parte activa de esa presentación, que se sienta parte de una comunidad de pensamiento y que vea las posibilidades de acción que antes le parecían imposibles.

¿Cómo caracterizarías a las relaciones entre el arte y la ética?, ¿Dónde están los límites? Me refiero, en parte, a tu presentación de este año en la Bienal de Venecia con *Autosabotaje*

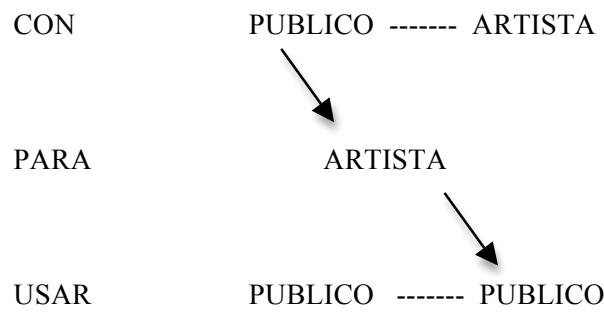
La ética se sitúa generalmente dentro de la obra en sí, pero prefiero situarla en las consecuencias de la obra porque el arte político trabaja con las consecuencias, con el resultado, con lo que se genera después de realizada la obra. Muchos artistas interesados por la ética utilizan métodos que son considerados no éticos o realizan acciones “ilegales” pero a veces no es ahí donde está su propuesta ética sino en la discusión o en el deseo de cambio que ésta genera. El problema

está cuando los artistas no tienen claro cual es su objetivo político o cuando utilizan estas estrategias con fines estilísticos o cuando no están preparados, o no quieren, tomar responsabilidad con las consecuencias de su acción. Es importante estar claro cuando se hace un arte políticamente, cuando se hace para crear una situación política, y cuando se hace con el objetivo solamente de visualizar, de mostrar, manifestaciones de la política o del poder. Esa es para mí la diferencia entre arte hecho políticamente y arte que trabaja con la iconografía de la política, aunque los dos puedan tener intenciones ideológicas específicas. Muchas veces se habla del arte político desde su apreciación estética y desde ahí se le pide que sea transgresor, irreverente, incómodo, novedoso, que nos proponga algo diferente. Pero generalmente no pedimos ni exigimos al artista que haga lo mismo con la ética. Con la ética nos sentimos más tranquilos cuando es utilizada de manera convencional, cuando estamos frente a una obra que es “bondadosa”. Eso me parece un grave problema de exigencia porque enfatiza un desbalance que no debe existir en el arte político, donde las cosas deberían funcionar con igual intensidad tanto para el campo de los iniciados en el arte como para los que son simple transeúntes de una realidad.

¿Qué rol crees que le corresponde al espectador en el arte actual?

A mí lo que me interesa con el espectador es convertirlo en ciudadano. Cuando uno va a ver cualquier manifestación artística se convierte *de facto* en un espectador, quiero decir con esto que se convierte en un ente que se distribuye, se desplaza, actúa con una función específica que es la de apreciar lo que le presenta el artista y me parece que está perfecto ese ejercicio de distanciamiento. Pero en el arte contemporáneo esto se debe convertir en una etapa de la obra, en la antesala de algo más, la obra contemporánea no debe quedarse en la presentación de las cosas. Creo que muchos de los artistas que se presentan como políticos eliminan el “accionar” del arte y se quedan en el “mostrar” del arte. La segunda parte de esa antesala es la que trabaja con el espectador y en mi caso me interesa que ese espectador deje de “ser” de “actuar” como audiencia, como público, y comience a actuar como ciudadano, como ente civil de una realidad que se propone a través del arte. Pero para eso me gustaría distinguir al menos tres ejemplos de maneras de trabajar la relación con el público:

- 1- trabajar CON el público (cuando el artista trabaja en colaboración con el público, dejando un espacio donde la intervención de éste afecta el resultado de la obra, el público es creador como lo es el artista). Esto implica un balance entre el artista y el público en cuanto a la creación de poder.
- 2- trabajar PARA el público (cuando el artista concibe la obra para un *público específico*, teniéndole en cuenta desde el inicio; esto puede ser tanto resultado de una investigación donde el artista llega a la conclusión de lo que este público quiere recibir o lo que él le puede brindar a partir de las posibilidades brindadas por el arte; como puede también darse de manera impositiva por parte del artista quien *a priori* trae un proyecto, una tesis, a una comunidad. Aquí el público es receptor aunque participe en algún aspecto de la producción de la obra) Esto implica un desbalance que se inclina hacia el público ya que el artista trabaja en función de éste.
- 3- USAR el público (cuando el artista utiliza al público como material de trabajo, desde principio a fin de la obra, aquí el público es material de la obra) Esto implica un desbalance que se inclina hacia el artista y concibe un público secundario.



Hay también otras maneras, que por cuestión de tiempo no me voy a detener en ellas (por ejemplo en virtud de, desde, a pesar de, en pos de el público entre otras). Pero lo más importante es el objetivo de trabajar con el público, porque éstas son herramientas, son estrategias. Y este arte debe ser efímero porque para que no sea así tendríamos que hacer permanente el estado de *espectador*.

¿Qué es la Cátedra de Arte de Conducta?, ¿Por qué elegiste el término “conducta”?

Esto fue consecuencia de mis estudios de maestría en los Estados Unidos donde el uso de la palabra *Performance* estaba un poco más ligada al *Body Art*; a una idea de la visibilidad y espectacularidad del arte; a una idea de la narrativa (el *yo* como medida de autenticidad); a el diálogo entre el teatro y las artes visuales más cercano de lo que estaba interesada. En las acciones de los años 60 y 70 en los Estados Unidos también hubo muchas de carácter estrictamente social que no eran un diálogo directo con la identidad de minorías (mujeres, afro-americanos, homosexuales, etc) pero por alguna razón no fue el foco de estudio. Sentía que debía dejar notar que venía de otra tradición (la del arte de los ochenta en Cuba) donde el gesto era la obra y ésta era política en relación con el poder del gobierno. A mí me interesaban los límites de la sociedad no los límites del cuerpo, lo cual también me parecía una tradición latinoamericana. Quise recuperar un momento donde los artistas de performance como Vito Acconci hablaban de *conducta*, palabra que en español se refiere no sólo a un espacio inescapablemente social pero también a un proceso de transferencia.

La Cátedra Arte de Conducta fue un proyecto pedagógico para el arte político (creo que el primero en Latinoamérica). Se concibió el el 2002 y se inauguró en enero del 2003.

¿Cómo se financia y se sustenta la cátedra de Arte de Conducta, una institución en la que participan artistas jóvenes con obras notablemente críticas con respecto al sistema cubano?

Aunque tuve dos becas (la del Príncipe Claus y la de la Comunidad Europea) y el apoyo de algunas instituciones que tienen la posibilidad de financiar a sus artistas (como la embajada española, la polaca y Prohelvetia) el sistema que he utilizado es el de hacer circular el flujo económico que sustenta este proyecto: trabajé dando clases para con este salario sustentar un proyecto pedagógico que era una obra. En estos momentos estoy planificando hacer una obra

que es un partido político en París y para esto estoy comenzando a buscar trabajo con los políticos. Esto también garantiza estar metida todo el tiempo en algo que es el tema de mi trabajo, algo que de esta manera se conoce desde dentro de su funcionamiento en la realidad, porque a mí me interesa hacer un arte realista, de hecho hiperrealista.

Tu última performance, de la serie *El susurro de Tatlin*, en la Bienal de La Habana a principios de este año causó un gran revuelo a nivel nacional o internacional. ¿Qué reflexiones, te provoca ese suceso?

Que una obra de arte político debe dejarse conducir por el espectador porque es él quien tendrá la temperatura de su tiempo político, no un artista que viene con una suposición, con un teorema a demostrar a través del arte. Que una obra puede funcionar simultáneamente como un monumento a un pasado y como un espacio de futuro. Que la obra no se determina en el campo del significado sino en el campo ideológico.

Para entender, por lo menos, la primera etapa de tu obra hay una referencia obligada que es el trabajo de otra artista cubana, Ana Mendieta. ¿Cómo decidiste encargarte de concluir su obra (que había quedado incompleta tras su muerte)?, ¿Cuál fue tu relación con su poética?

Esta fue una obra que comenzó como un homenaje y se convirtió en una obra política. Quise conocerla a través de su obra y decidí para ello re-hacerla. Traté de incorporarla a la cultura cubana. Mi relación fue más una manera de pensar la transterritorialización de una idea.

La performance como medio de expresión dentro de las artes visuales en América Latina comenzó a tomar forma a partir de la década del 70, ¿cuál es recorrido que transitas hasta llegar a convertirla en tu procedimiento predilecto y por qué?

En mi caso fue un descubrimiento casi por casualidad ya que fue estudiando la obra de Ana Mendieta. En este proceso hago el viaje “al revés”, partiendo de sus últimas obras hasta llegar a las que son primeras. Entre ellas considero las más interesantes (y que podrían ser parte de lo que llamo Arte de Conducta): “Rape Scene” (Escena de violación) para la cual invita a sus compañeros de clase que al llegar a su casa encuentran la puerta de la calle entreabierta y al pasar el umbral descubren un cuerpo amarrado a una mesa y medio desnudo, en una escena que reproduce una violación, inspirada en reportes de la prensa sobre una estudiante de enfermería violada. Así como “Untitled (people looking at blood, moffitt)” (Sin título (gente mirando la sangre, moffitt) que es simplemente sangre derramada en la calle insinuando un posible hecho y “Bloody mattress” (Colchón ensangrentado) que es en un cuarto descubierto por un alumno de su clase donde se vislumbra las huellas de un acto asesino. Todas hechas en 1973 y todas jugando con la veracidad de la ficción; con la negociación del descubrimiento; el proceso de visualización y definición de lo que es arte; su relación con la realidad y el uso de “hechos” como maneras de construir la obra. Para mí también fue importante descubrir la obra de Techching Hsieh donde el sentido del tiempo de la obra se expande desde uno a siete años. Estas obras son parte de un arte donde la imagen no basta, donde la experiencia es casi imposible de compartir. Lo que siempre me ha interesado de este procedimiento es lo que puede desatarse, es perder el control sobre las cosas, es hacer vida con el arte.

A lo largo de tu obra se perfila una búsqueda que tiene que ver con el vitalismo, el cuerpo, la femineidad, los procesos y elementos naturales (tierra, agua, sangre), ritos ancestrales, etc. Esto se ve en obras como Marilyn is alive (1986), ¿Por qué pensás que surge?, ¿A dónde apunta?

Bueno lo interesante es que esa parte de mi obra fue muy muy muy corta marilyn is alive fue mi tesis de graduación del nivel medio (1986) pero en realidad no era tanto sobre la mujer (solo una serie de fotos) sino sobre la manera de construir un retrato sobre una persona, yo había estado trabajando sobre los mitos y fue desde esta perspectiva que me acerque a la figura de este icono femenino. Pero en realidad es de 1997-1999 que utilizo mi cuerpo como depositario de las piezas y hay mucho en esto de interpretación que responde más al deseo de la gente de encontrar ese ritualismo “ancestral” porque soy cubana que porque esté en las obras. Incluso cuando hago obras como “Destierro” que utiliza un ícono congo, la manera en la cual lo activo es desde sus posibilidades de contrato social y de demostración de las promesas no cumplidas. Eso me recuerda como en la pieza “Justicia poética”, aún cuando hay cientos de miles de bolsitas de té, muchos insisten en que es una obra hecha con hojas de tabaco.

¿En qué consiste el Taller que vas a dar en el Centro de Investigaciones Artísticas, en Buenos Aires?

En crear una profesión que no existe todavía, una que se elabora a partir de las cosas que nos incomodan en la sociedad. Después de definir y entender qué son, cuáles son sus características, sacándolas del terreno personal, y creando una serie de acciones que se propone sistematizar como perfil profesional de un oficio que no existe hasta ese momento. Es un ejercicio donde hablamos de la función del arte social y específicamente sobre del concepto que utilizo de *Arte Útil*.