

Capítulo 7: Arte educacional. Bruguera

Capítulo 7 Arte educacional *Cátedra Arte de Conducta* Tania Bruguera, artista

En años recientes, se ha producido una oleada de proyectos de arte que imitan o reinventan estructuras de educación: el arte como escuela, la escuela como arte. En este libro, se estudian detenidamente no menos de cuatro proyectos de arte pedagógico: *Chicago Urban Ecology Action Group* (Grupo de Acción Ecológica Urbana de Chicago – Capítulo 2b) de Mark Dion, *Arabic Alphabet* (Alfabeto árabe – Capítulo 8) de Wendy Ewald con estudiantes de IS. 230, en Jackson Heights, Queens; el proyecto de Brett Cook en la Escuela Packer en Brooklyn (Capítulo 10a) y *Cátedra Arte de Conducta* de Tania Bruguera en La Habana, que se examina en este capítulo. Puede que los estudiantes sean objetivos naturales para la colaboración, puesto que están bien organizados en escuelas y su juventud los hace un tanto flexibles, pero es precisamente la vulnerabilidad y falta de “voz” de los estudiantes lo que la pedagogía progresista procura examinar reequilibrando el poder en el entorno educacional.

Como se examina en la siguiente entrevista, *Cátedra Arte de Conducta* surgió de la profunda desilusión de Bruguera con la recepción de una obra que creó para Documenta 11 (2002) en Kassel, Alemania. Aunque su proyecto había sido un éxito de crítica, regresó a La Habana frustrada, deseando encontrar una forma de incorporar un proceso de pensamiento en la experiencia de su obra para el visitante. Pronto se le ocurrió la idea de una escuela multifacética, interactiva, participativa, un experimento en pedagogía con el objetivo de fomentar en Cuba una nueva generación de artistas menos comercializados y más politizados. La *Cátedra Arte de Conducta* se inauguró en enero de 2003. En su ambiciosa esfera de acción y su autoconciencia crítica como institución,

la escuela de Bruguera guarda un parecido estrecho con *Project Row Houses* de Rick Lowe, surgida también de la desilusión. En una entrevista de 1996, Lowe describió su profundo desencanto después que una obra de arte que había creado para una presentación en Houston sobre el linchamiento de un joven afro americano, tropezó con lo que vio como la imposibilidad de forjar una conexión profunda con el tema en el contexto del museo. Esta experiencia lo sacó del mundo del arte y en una dirección que al fin lo condujo al *Project Row Houses*.¹ Los proyectos de Bruguera y Lowe son emblemáticos en la formación de las llamadas contrainstituciones, que se examinan en el Capítulo 1. En tanto que Lowe parece haber abrazado el concepto de construir una institución incorporándola sin fines de lucro, contratando a un director ejecutivo, e incluso añadiendo la capa burocrática de una corporación de desarrollo comunal, Bruguera se resistió cuando vio el éxito de su proyecto y sus posibilidades de institucionalización, y cerró el proyecto después de siete años. Tanto Bruguera como Lowe señalan a Joseph Beuys como influencia. Al igual que Beuys, quien se dio de cabezazos con la estructura burocrática de la educación en Düsseldorf, Bruguera negoció una relación incómoda con la institución de la academia de arte en La Habana.

Sin realizar en esta entrevista referencias explícitas a la pedagogía progresista, Bruguera se hace eco de las teorías de Paulo Freire (véase Capítulo 1) y John Dewey (véase Conclusión). Ve la educación como un lugar para crear colectivamente y desarrollar el potencial social humano, no simplemente para adquirir información. Sin embargo, es importante observar que la escuela de Bruguera era en realidad bien rigurosa, con cientos de reuniones y miles de horas de trabajo para sus miembros. Aunque no se requería casi nada técnicamente, se esperaba que los miembros hicieran mucho más que trabajar como un estudiante típico en una maestría estadounidense del programa de bellas artes.

Tania Bruguera es una artista interdisciplinaria que trabaja principalmente en lo que llama “arte de conducta”, el performance, la instalación y el video. Ha participado en numerosas bienales y ha creado obras para museos, entre ellos el Tate Modern, el Centro Pompidou, el Stedelijk Museum y otros en América Latina. Estudió arte en Cuba (Escuela de Arte San Alejandro) y en Estados Unidos (la Escuela del Instituto de Arte de Chicago): En enero de 2011 se mudó a Corona, Queens, para iniciar un proyecto a largo plazo relacionado con la inmigración y patrocinado por Creative Time y el Museo de Arte de Queens.

En diciembre de 2008, observé un taller en la *Cátedra Arte de Conducta* desarrollado por el artista polaco Artur Zmijewski, que consistió en que los miembros de la escuela crearan un video basado libremente en el film de Dziga Vertov de 1929 *El hombre con la cámara de cine*. Esta entrevista es una versión editada de una serie de tres conversaciones grabadas que tuve con Bruguera durante la semana de mi visita.

Tom Finkelppearl: Si pudiéramos comenzar por el principio, ¿cuáles fueron sus motivaciones al crear este proyecto?

Tania Bruguera: Fue una combinación de cosas. Primeramente, cuando estaba en el ISA [Instituto Superior de Arte], terminando mis estudios de arte acá en La Habana, entre 1988 y 1992, no había clases del arte del performance. Debí descubrir el performance por mi cuenta. Desde entonces, siempre tuve en mente enseñar performance en Cuba. Entonces, hará unos diez años, estuve con un grupo de artistas cubanos en Venezuela, en una residencia en Maracay.² Un día estábamos hablando sobre el estado de cosas en las artes en Cuba, pensando en qué podríamos hacer para mejorar la situación. En un momento dado, hablamos del ISA, una institución que en un tiempo había sido dirigida por artistas cubanos de vanguardia y que se consideraba un lugar que había sembrado los mejores proyectos de las generaciones más jóvenes, pero que en ese momento estaba sin artistas destacados como profesores. Confiando en esta tradición, la institución se había convertido en un punto de parada en las giras culturales para extranjeros, quienes podían comprar la obra de los estudiantes con muchas esperanzas o como souvenir a precios muy bajos. De modo que comenzamos

a pensar, tal vez como broma, que debíamos establecer nuestra propia escuela. Cuatro años después, cuando inicié la escuela, aún tenía esta conversación en el trasfondo de mi mente y fue a esos artistas a quienes primero pedí que fueran profesores.³

Estos fueron los impulsos contextuales pero, de modo más directo, el proyecto nació como consecuencia de haber participado en Documenta 11 en 2002. Aunque mi pieza tuvo algo de éxito en la exposición, en la prensa, e incluso fue comprada por un museo en Alemania, regresé con algo de insatisfacción. La pieza que hice fue parte de una serie en que trato de trabajar en torno al imaginario político de un lugar. Específicamente, *Sin título (Kassel, 2002)*, usando la referencia de los nazis, fue una reflexión sobre nuestras propias responsabilidades históricas, en un momento en que los sucesos no se leían con tanta claridad como consentimiento colectivo. La pieza trabajaba, entre otras cosas, con la idea de una acción viva que existía pero era de cierto modo no visible. Los problemas de las negociaciones de lo visible y lo invisible en el arte constituyen un aspecto recurrente de mi obra.

Mi desilusión se relacionaba con la desunión existente entre el proceso político que yo deseaba que el público atravesara y el poco tiempo que éste tenía para invertir en la pieza. Regresé pensando que necesitaba cambiar el uso del “tiempo” en mi obra, el tiempo requerido para experimentarla. Deseaba colocar el proceso de pensamiento dentro de la obra y no fuera de ella. Comencé a pensar en apropiarme de la estructura y los recursos de poder como medio propio, como material mío. En lugar de representarlos, deseaba ponerlos en acción: esa sería mi obra.

Al mismo tiempo, me desilusionaba la forma en que el éxito internacional se había convertido en un objetivo tan prominente para los artistas en Cuba. El arte se convertía, ante todo, en una fuente de ingreso económico y los artistas se convertían en una nueva clase social próxima a la burguesía. La realidad social y política cubana se había convertido más en una referencia para vender autenticidad que en un verdadero lugar desde el cual proponer un diálogo productivo.

TF: En aquella época había también una inyección de coleccionistas estadounidenses en el sistema, ¿no es así?

TB: Sí, alcanzó su momento de mayor visibilidad durante la Bienal de La Habana del 2000. Enormes autobuses llenos de coleccionistas estadounidenses y patrocinadores de museos llegaban a calles en que en algunos casos nunca se detienen los turistas; se les veía entusiastas y excitados, yendo de casa en casa, con un programa muy apretado, donde veían... no sé, cinco, seis, siete estudios al día, además de las exposiciones que eran parte de la Bienal en la ciudad. Por supuesto, el ISA era parte de su recorrido. Era una locura. Y venían por, bueno, media hora, cuarenta y cinco minutos como máximo, si uno tenía suerte. Era: llega, mira, compra, vamos al siguiente, nos marchamos, y de nuevo repetimos.

TF: Y la fiebre de Cuba se sentía en Nueva York. Todos hablaban del arte cubano y el mercado cubano.

TB: Del otro lado de esa fiebre, en Cuba había una tonelada de interés en la idea de un mercado de arte y cómo tener éxito en él. Aparecieron empleos nuevos: asistentes, comerciantes, gerentes de artistas, historiadores de arte que trabajaban para los textos de los artistas, personas especializadas en la construcción de embalajes y en su envío. Era casi como si estuviéramos jugando un juego, el juego de volvernó capitalistas. El dinero ganado tuvo un impacto. Pero yo sabía, porque lo había visto antes, que este entusiasmo es breve y pasa con mucha rapidez de un centro de atención a otro. Un amigo mío especulaba sobre cuánto tiempo pasaría antes que el arte, quizá de Vietnam o de Etiopía, llamara la atención de aquellos mismos fervientes aficionados al arte cubano.

En Cuba, algunos artistas comenzaron a imaginar lo que se deseaba de ellos, de su arte. Agradar a los extranjeros entrañaba otro tipo de proceso de compromiso social, así como otro tipo de censura.



Un taller en la *Cátedra Arte de Conducta* para crear obras de arte basadas en frases idiomáticas que podrían servir como un diccionario de Cuba para extranjeros, impartido por el artista libanés Anri Sala in 2005. De izquierda a derecha: Ana Olema, Tania Bruguera, Jeanete Chávez, Anri Sala y Martha Perera. Fotografía de Loraines Gallego. Cortesía del *Estudio Bruguera*.

TF: De modo que al inicio de este proyecto, tenías dos cosas en mente: desilusión con la comercialización en Cuba y la mentalidad de instantánea sobre el circuito de bienales, ejemplificado en tu experiencia en Documenta.

TB: De cierto modo deseaba proponer otra realidad artística, volver a pensar en el uso social del arte. No pensé que podría entablar una conversación productiva sobre ese tema con los artistas que participaban en esta fiebre. ¿Pero y la generación más joven? La educación es el medio principal mediante el cual el estado crea cambio en la sociedad, cambio a largo plazo. De modo que buscaba estructuras políticas con las que trabajar. Me dije: puede que adonde deba ir es a la educación. Los espacios de debate eran casi inexistentes en ese momento. Abrir un espacio de debate como pieza de arte era un gesto político.

Desde el inicio, también pensé en esto como un proyecto a largo plazo. Pensaba en un mínimo de cinco años, jugando con las formas en que las economías socialistas se planifican por quinquenios.

TF: ¿Escribiste realmente un plan quinquenal?

TB: Oh, no. Deseaba conservar la posibilidad de reajustar las estrategias. Otra cosa que me resultaba muy importante era que, aunque usaba la forma de una institución, no deseaba convertirme en una. Con el tiempo, la estructura se hizo más y más clara. Y esto es algo que me hizo ponerme nerviosa: el hecho de que pudiera ser *demasiado* clara. Estaba creando un espacio de debate y, para que esto se produjera, necesitaba también contradicciones internas.

La forma en que funcionó la estructura al inicio fue intentando encontrar formas en que pudiéramos trabajar con la conducta como un material de arte. El primer año, identifiqué algunos temas que se pudieran manejar en arte social y político y en performances, e intenté encontrar un especialista en cada esfera; por ejemplo, como los artistas de performances tienen que ocuparse de asuntos jurídicos, invitamos a un abogado para que explicara la perspectiva jurídica en lo relacionado con los derecho de autor y cosas de ese tipo; y como el arte del performance suele verse como un evento que crea impacto en los medios de difusión, invitamos a un periodista quien brindó un taller sobre la idea de la construcción de la verdad dentro de la maquinaria de los medios de difusión. Deseaba que todos estuviéramos preparados con las herramientas y la metodología de estas otras prácticas.

Otra cosa que deseaba desde el inicio era que el proyecto fuera móvil. Las clases se realizaban en lugares diferentes, en diferentes horarios del día, y su duración difería. Deseaba generar una situación que se extendiera por la ciudad, haciendo de esta pieza una obra de arte público inevitable.

TF: Pero gran parte de la actividad se desarrolla en esta casa en que estamos, que era la casa de tu abuela, un apartamento en bajos con un patio en La Habana Vieja.

TB: Sí, en la que vivo desde 1987. En realidad, antes usé mi casa para algunos de mis performances y algunas exposiciones. Al principio, pensé usar sólo una habitación. Pero, ahora, una segunda habitación es la biblioteca, una tercera

habitación en donde en ocasiones se quedan los participantes cuando los debates se prolongan hasta demasiado tarde. La cocina es un espacio colectivo y, a veces, cocinamos y comemos todos juntos. Vienen aquí y se sienten en su casa. Es una situación de confianza y respeto. Ejemplo de ello es la biblioteca: sacan libros y nunca hemos perdido uno. Esto es también parte de la educación. La educación no es sólo cómo hacer una mejor pieza de arte ni estar al tanto de los últimos conceptos teóricos, sino también cómo crear una colectividad. La conducta no es sólo un material para las obras de arte; es también parte de la vida y, como tal, tiene que ser funcional. Es un proyecto sobre arte, pero también es importante hacer de ellos buenas personas, buenos ciudadanos.

TF: ¿Cómo decidiste el nombre de *Cátedra Arte de Conducta*?

TB: Bueno, estaba en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago haciendo mi Maestría de Bellas Artes en performance [1999-2001] y encontré que no podía identificarme con las perspectivas sobre el performance que se me enseñaban. Aunque el término “performance” es muy amplio, las personas que se encuentran fuera del mundo del arte lo identificaban como relacionado con el teatro o el espectáculo y no como gestos sociales en la esfera pública a través del arte. Parecía también, al menos en la academia, que con el tiempo el término había adquirido sus propias expectativas y especificidad. Yo procedía de una tradición distinta de lo que es político y lo que es performativo. ¿Por qué llamarlo “performance” si mi práctica sería en Cuba? También se usaban otros términos como “life art” (arte vivo) en el Reino Unido, y también estaba “body art” (arte corporal) y cosas así. No sabía cómo llamarlo, sólo sabía que no debía usar “performance”. Pero, incluso antes de todo esto, tuve que vérmelas con las implicaciones políticas de identificar lo que hacía con una palabra en inglés.

Un día, le contaba a un amigo sobre mi primera experiencia de empleo, en que desarrollaba una suerte de programa de arte en un centro de detención juvenil, un centro de reeducación, o lo que recibía el nombre de escuela para niños con problemas de conducta. Eran de edades entre seis y dieciséis años con algún pasado de delincuencia y, generalmente, un entorno hogareño muy malo. Ese tipo de escuela recibe el nombre de “Escuela de Conducta”.

TF: ¿La “escuela de conducta”?

TB: Sí, la escuela de o para conducta, o comportamiento. En español “conducta” posee dos significados, el social y uno que implica conducción, conducto, transmisión. Después que me gradué, en junio de 1992, comencé a trabajar en la Escuela de Conducta y, en septiembre de ese año, comencé en el ISA como profesora. De modo que lunes, miércoles y viernes, tenía a estos niños con problemas de conducta. Jueves y viernes, tenía a los estudiantes de arte del ISA. No me satisfacía ninguno de los dos mundos y, durante largo tiempo, en mi mente, deseaba reunirlos. Un día, hablando con este amigo, dije: “Sí, en la Escuela de Conducta hacía Arte de Conducta”. Fue una especie de broma, pero conservé el nombre.

Al mismo tiempo, investigaba sobre el performance latinoamericano. Comenzaba a ver que un hilo coherente en todo el trabajo que examinaba era el gesto social. Sin duda deseaba hacer arte que fuera político y social. Cuando se dice “performance”, uno no siempre se conecta de inmediato con eso. Pero si digo “conducta”, es inevitablemente social, porque el comportamiento es lo que la sociedad emplea para comunicar y juzgar; es el lenguaje de la sociedad. De modo que pensé que eso al menos garantizaría que la conversación se centraría en lo social.

TF: ¿Te refieres a los jóvenes del programa como estudiantes?

TB: No, se les llama miembros, o participantes, o artistas. Los llamo de una u otra forma. Deseo tratarlos como artistas jóvenes y evitar la relación de poder entre estudiante y profesor, pues los artistas jóvenes pronto estarán en la misma plataforma profesional que estamos nosotros. Por supuesto, el proyecto

es responsabilidad mía, pero intento no estar presente todo el tiempo y estar abierta a lo que necesita su trabajo en cada momento, de modo que la dinámica entre ellos y el programa pueda desarrollarse de modo orgánico. La teoría participante-observador de la sociología (que utilizo en mi trabajo) puede ser valiosa. También, no llamaba profesores a los artistas visitantes, sino “invitados”.

Me interesa además no tener una forma estable de llamar las cosas; las cosas cambian y necesitamos ser fieles a ello.

TF: Bien, miembros e invitados. Sé que, en Cuba, la mayoría de las instituciones son dirigidas por el gobierno. ¿Cuál es la relación burocrática con el estado?

TB: Cuando regresé de *Documenta*, había estado fuera de Cuba la mayor parte de los dos años anteriores y, cuando comencé a hablarle a la gente sobre hacer una escuela, me decían que era imposible desde el punto de vista legal y que yo había perdido contacto con la realidad que había aquí. Entonces, por casualidad, estaba con mi pareja en una comida, en el rol de esposa. Comencé a hablar con la esposa de la persona que nos había invitado. Hablamos de mi trabajo y sobre la enseñanza y dije que era una pena que al ISA le fuera tan mal en ese momento. Ella me preguntó más sobre eso y yo seguí y seguí quejándome. Como estaba un poco obsesionada con el proyecto de la escuela, le hablé de eso y me preguntó qué ideas tenía. En algún momento le pregunté al fin sobre ella, en qué trabajaba, ¡y dijo que era la decana del ISA! (*ríe*)

TF: ¡Ay!

TB: Sí, pero en realidad fue bueno. Todavía somos verdaderamente buenas amigas, porque fuimos muy honradas y directas desde el principio y porque nos vinculamos primero en un nivel personal y luego en uno institucional. Y ella dijo: “¿Por qué no regresas a enseñar con nosotros si tienes tantas críticas?” Le respondí: “Sólo iré si me dan mi propio departamento, mi propia *cátedra*”. No deseaba ir, por lo que pedí lo imposible. Pero ella dijo: “Bien, envíame una propuesta el lunes.” Y aceptó la propuesta. Todo fue muy rápido. El hecho de haber acabado de regresar de *Documenta* lo facilitó.

Con esta oportunidad, debí reevaluar el proyecto que tenía en mente y comprendí que era perfecto, porque sería más real. Sería una crítica desde dentro de la institución y también el proyecto se evaluaría según parámetros educativos reales.

Lo que pudo haber sido una falta de recursos de su parte funcionó perfectamente bien para mi proyecto. Estaban renovando la escuela y no había espacios disponibles, de modo que situé el proyecto en mi casa, como había pretendido desde el principio. No había dinero para pagar a los profesores, lo que me hizo más independiente en función de a quien invitaría a enseñar, porque me encontraba al margen del escrutinio y el control económico de la burocracia. Además, como el ISA es una institución educativa dirigida por el gobierno, teníamos un paraguas jurídico para realizar eventos públicos y traer legalmente a extranjeros.

TF: Yo mismo estoy en Cuba legalmente con la visa adecuada gracias a tu asociación con el ISA.

TB: Sí.

TF: ¿Los miembros también pasan el curso de estudios del ISA?

TB: Una de las características de este proyecto es que aceptamos participantes de cualquier formación. Algunos son estudiantes del ISA, otros graduados del ISA, algunos son estudiantes de la escuela superior San Alejandro,⁴ pero tenemos otros que estudian arquitectura, cine, danza, música, teatro, historia del arte, filología, sociología, ingeniería civil, escritura... pero, lo más importante, cada año tenemos al menos un participante que nunca ha estudiado ni practicado profesionalmente ninguna forma de arte. Aunque este proyecto es para el estudio de arte político, hay una serie de elementos que constituyen pautas de la dirección política del proyecto que no solo se debaten, sino se aplican a la dinámica del proyecto. Una de ellas es la idea de Joseph Beuys de que todo el mundo puede ser artista. Otra tiene que ver con quien conforma y entra en el debate sobre el paisaje público. La gente conoce este proyecto de boca en boca, mediante el rumor, que es uno de los elementos que hemos asumido como su documentación como pieza de arte. Generalmente los miembros les hablan a otros, que desean entren en el debate, sobre el programa. Aunque la edad promedio es veinte años, fluctúan entre dieciséis y treinta y nueve, lo que crea un entorno muy rico en función de las expectativas que traen al debate. Oficialmente, los participantes se comprometen dos años como miembros activos. Se comprometen a venir cinco días de la semana, todas las semanas durante todo el año, dos, tres, cuatro horas todas las tardes, salvo unas pocas semanas durante las vacaciones de verano. Es muy intenso. Cada año aceptamos “oficialmente” ocho miembros más un historiador de arte. Pero casi siempre tenemos unas dieciocho personas, porque algunos de los “graduados” siguen viniendo; algunas personas se les pegan: a veces vienen críticos y artistas profesionales cuando les interesa el invitado específico de esa semana. Y los grupos se superponen, lo que garantiza que el conocimiento pasa de un grupo al siguiente sin tener que volver a empezar con los mismos temas o repetir los debates. Es una forma muy buena de que el grupo más nuevo “se ponga al día” con el anterior, porque no hay “niveles”. Todos están en el mismo nivel.

Creé dos estructuras simultáneamente: una que es real y la otra que es simbólica. Son flexibles y responden a las necesidades generadas en el proyecto y el contexto. La estructura simbólica es aquella en que reproduzco los elementos reconocibles de un programa educacional que instalo, pero no

respeto. Por ejemplo, para entrar en el proyecto, hay que pasar un proceso de selección ante un jurado internacional que escoge a los “mejores” candidatos. Pero una vez que comienzan los talleres, permito que asista quien desee hacerlo. Para mí, es muy importante no crear un grupo élite. Y aunque los estudios se anuncian como un compromiso de dos años, algunos no permanecen todo el tiempo y muchos otros continúan aún mas. Es un proceso natural: cuando les queda chiquito el programa, se van. Esto puede parecer un caos desde el punto de vista institucional, pero garantiza la intensidad y apremio que constituye el instrumento educativo principal con el que trabajo aquí.

TF: ¿Cuántos invitados habría en un año?

TB: Uno semanal durante el programa, así que unos cuarenta al año. La gama de prácticas de nuestros invitados va desde quienes se relacionan con las artes (críticos, curadores, artistas, “dealers”, gerentes de estudios, etcétera) a historiadores, sociólogos, matemáticos... Vamos de la preparación profesional muy práctica a lo más abstracto. Hace dos semanas, tuvimos una persona de España que dirige una empresa de producción de arte. Les habló de su experiencia con los proyectos de los artistas desde ese lado del espectro y les permitió conocer cuál era la mejor forma de preparar dibujos para proyectos, cómo desarrollar las ideas desde el punto de vista de la producción y cosas de este tipo. Los miembros deben ser a un tiempo profesionales y soñadores. Saben hacer un currículum, como calcular un presupuesto, como conducir una investigación, pero también saben como caminar por el camino que lleva a la utopía.

Como hacemos dos exposiciones al año, invitamos a un curador por semestre. El curador acompaña al artista desde el momento inicial donde se generan las ideas para las obras de arte pasando por su producción y, finalmente, su exhibición. Es un proceso muy estrecho de colaboración entre artista y curador. El curador también se reúne con los participantes y debaten como grupo, las ideas para la exposición. Las exposiciones sólo se presentan al público durante un día, en realidad sólo unas pocas horas. La exposición no guarda relación con la obra, sino con la creatividad generada en esa colaboración y sobre el

momento que genera cuando está a la vista del público. Esa es la razón principal por la que se exhibe durante un tiempo tan corto. Más tarde, algunos han reinstalado las obras generadas para estos eventos en estructuras de exposición más tradicionales.

Todo artista que viene a un taller está comprometido política o socialmente, de modo que es un artista de arte público, un artista político o un artista de un país ex socialista (porque me interesa hablar sobre el tipo de arte político que podemos hacer durante las transiciones políticas e ideológicas cubanas y después de ellas). Cada invitado asigna una tarea a los miembros de lo que deben hacer durante la semana. Por ejemplo, Dan Perjovschi les pidió que crearan un dibujo diario de lo que les había ocurrido ese día. Al final de la semana, reunieron los dibujos como un libro y cada participante recibió un ejemplar.

TF: ¿Puedes dar un par de ejemplos más de artistas que han venido a los talleres?

TB: Hay una amplia variedad de enfoques. Dora García, una artista de España, hizo un taller llamado “Rumor, Rumor”. Vino con la idea de iniciar y difundir un rumor. Durante su taller hablaron de cómo funcionan los rumores en Cuba y el grupo decidió crear una estrategia para difundir el rumor de que la Comunidad Europea brindaba subvenciones a los cubanos que solicitaban comenzar negocios pequeños. A fin de iniciar el rumor, un miembro debía llamar al Ministerio de Relaciones Exteriores y decir: “Llamo por la subvención de la Comunidad Europea. ¿Cómo hacemos la solicitud?” Y la persona que respondía decía: “¿A qué se refiere?” El miembro: “¿No se ha enterado?” El burócrata: “No, no hemos sabido nada. Tendré que ponerme en contacto con usted mañana”. Era crear un hilo invisible relacionado con la generación y acceso a la información, algo muy controlado en Cuba.



Los participantes escuchando una charla del artista Christoph Büchel durante el primer día de su taller en La Habana, 2008. La persona sentada junto a Büchel en el centro es María Teresa Ortega, uno de los dos traductores de largo plazo para la *Cátedra Arte de Conducta*. Fotografía cortesía del *Estudio Bruguera*.

Christoph Buchel ofreció una conferencia de cinco horas sobre su obra, que creo es casi una pieza en sí misma, y para el taller decidió hacer un performance. Estuvo aquí durante las elecciones y propuso dar un premio a cualquiera de los del taller que fuera el primero en la hilera para votar en su barriada. Cinco personas del taller se pusieron en la hilera a las 5:00 de la mañana, fueron los primeros en votar y recibieron el premio, que fue una botella de ron cubano muy costosa y un libro sobre la política cubana, ambos brindados por Christoph.

Stan Douglas vino dos veces y cada vez ofreció un taller sobre edición. Produjo su pieza *Inconsolable Memories* (Memorias inconsolables, que mostró en la Bienal de Venecia en 2005) con la asistencia de uno de nuestros participantes, quien me dijo que en una semana de experiencia con Stan había aprendido más sobre el video y cómo abordar el arte que en un año entero de estudios en el ISA.

Para mí, es importante que las tareas de cada taller puedan convertirse en piezas de arte plenas, de modo que los participantes generen arte a partir de esos momentos. Los artistas tienen estrategias muy distintas, de modo que es importante que cada semana los participantes presencien puntos de vista diferentes (en ocasiones opuestos) sobre el arte y su rol en la sociedad, de modo que puedan confundirse con ellos, y desde allí puedan trabajar reconociendo con qué elementos se identifican y luego desarrollar sus propias ideas sobre cómo puede funcionar esa relación.

Muy conscientemente, decidí desde el inicio no hablar con los participantes sobre mi propia obra. Para mí era muy importante que todos encontraran su propia identidad artística y sabía cuán vulnerable pueden ser las cuando están en medio de un proceso de constante deconstrucción de sus ideas, y lo fácil que es procurar la aprobación entrando en la zona de confort colectivo. Incluso dejé de exhibir en Cuba durante la existencia de esta pieza. Mi pieza era *Cátedra Arte de Conducta*, estaba en curso y presente, pero era sobre ellos. Incluso hubo un momento en que decidí que necesitaba alejarme (físicamente) del proyecto. Este es un aspecto muy importante en todos mis proyectos a largo plazo: la transferencia del proyecto a otras personas. Los participantes ganaron más y más control.

De regreso a los talleres. Uno de los mejores ejemplos fue el ofrecido por una periodista: “Cómo construir la verdad”. Su tarea era cómo puede uno decir que algo no es verdad, cómo puede construir algo que no se base en la verdad y hacerlo totalmente creíble mediante las técnicas e instrumentos del periodismo.

TF: ¿Conoces la palabra “truthiness”⁵?

TB: Sí, de *The Colbert Report*. Datos creíbles. La credibilidad de algo que es totalmente falso.

TF: Así que, bueno, ¿la escuela termina al final de este año académico?

TB: Los talleres terminan ahora, en diciembre. El último es de Artur Zmijewski.

TF: ¡Oh, esta es la última semana!

TB: Bueno, el proyecto está a punto de convertirse en una institución: posee un formato demasiado fijo, es demasiado claro para la gente y demasiado cómodo. El objetivo de este proyecto, que al inicio nadie creyó posible, era llenar un vacío realizando un sueño utópico que estaba roto. Ahora lo mejor que se puede hacer es crear un vacío, crear un deseo, de modo que los participantes sientan la necesidad de crear sus propias utopías, sus propios proyectos para llenar ese vacío. Para los artistas que trabajan con la creación de formas institucionales, el aspecto más desafiante es saber cuándo y cómo detenerlo. El cierre es tan importante como el comienzo de estos proyectos. Y a veces hacer lo que no le gusta a la gente es lo que debe hacerse en realidad. La necesidad de un buen sistema educacional no se soluciona con mi proyecto. Eso es algo que tiene que ser parte de un esfuerzo colectivo, de un deseo común de cambio. Ahora es el momento de que las generaciones nuevas hagan su trabajo, que lo asuman.

TF: En una entrevista, dijiste estar cansada de criticar estructuras, que deseabas crear estructura. ¿Qué querías decir con eso?

TB: Es cierto. No me interesa hablar sobre las estructuras existentes, sino sobre la creación de otras nuevas; ver el arte como el espacio para crear modelos nuevos. Mi problema está en la sostenibilidad de esas estructuras, porque no creo que sea papel de los artistas dirigir esas estructuras, sino crearlas para proponérselas a otros (comprendiendo que tendrían que dirigir las tiempo suficiente para hacer claro su funcionamiento y objetivos a quienes las tomarán después), de modo que eso significa que los artistas son catalizadores que tienen que comprender que su obra sufrirá cambios formales una vez que comience a funcionar en la esfera de lo real. Es importante que los artistas mantengan su distancia crítica con creaciones tales y eso puede hacerse mejor cuando el proyecto no es ya “nuestro”. El artista siempre debe ser vigilante, porque uno no desea *convertirse* en una institución. Las instituciones se utilizan como una forma, como una estructura social discursiva, para crear una realidad nueva; es sólo una estrategia. El problema es cuando el artista queda atrapado en los beneficios de ser parte de (o incluso de ser) una institución, o cuando le

interesa más el trabajo para sobrevivir como institución (para ganar certeza y aprobación pública) que mantenerlo abierto a riesgos. En ese caso, la estructura que creé se convertía en una forma fija, una estructura que se repetía en ciclos; había expectativas específicas hacia el proyecto. No deseaba trabajar en la construcción de un “pasado” (la escuela fundada por Tania Bruguera), sino para el aquí y ahora. Intentaba demostrar que el arte puede ser parte de cambios sociales y políticos de la vida cotidiana y esas experiencias fijas eran lo opuesto a ello.

Durante dos años pensé en formas de pasar el proyecto a otros para que lo continuaran, pero toda idea imaginable se vinculaba a los orígenes del proyecto y eso me resultaba muy problemático. La forma en que decidí ponerle fin fue dándoles a los miembros mayor visibilidad y, optimistamente, algún buen comienzo profesional. Estaría como curadora de una presentación durante la Bienal de La Habana que sería una reseña de cinco años, una documentación del proyecto a través del trabajo de los miembros. Cada día incluiría a un invitado de los que tuvimos durante estos cinco años. La presentación sería un programa diario. Todos los días había en la galería obras de arte distintas, performances distintos, distintos programas de video. Iba a ser bien intenso. Deseaba mantener los conceptos que usamos para exhibir obras durante todos esos años, con una duración de unas pocas horas, sólo un día. No quería recargar a los miembros haciendo una superpieza, sino verlo como un proceso en curso que expondríamos. Deseaba que siguieran pensando que podían estar probando cosas incluso cuando la Bienal de La Habana es el principal evento de las artes en Cuba y les daría gran visibilidad y el inicio de sus carreras artísticas. En realidad deseaba perseguir la libertad del riesgo.



Plato creado por un miembro de la *Cátedra Arte de Conducta*, 2003. Respondiendo a una pregunta cultural lanzada en la radio, los comensales eran invitados a una cena sin costo en un restaurant particular (paladar), para el cual lo participantes crearon nuevos platos comestibles. Fotografía cortesía del Estudio Bruguera.

TF: Has usado la frase arte “útil”. ¿Qué quieres decir con ella?

TB: El arte nunca me ha bastado. El arte puede tener dos fases: una en que uno ve algo y se lo muestra a otras personas; otra en que, después de ese reconocimiento colectivo, uno hace algo con él: lo aplica. En estos momentos tengo muchos problemas con el arte contemporáneo, porque casi todo se detiene en esa primera fase, que pudiera identificarse como investigación. Estoy en contra de la influencia del gesto duchampiano que ha definido durante tanto tiempo la práctica artística contemporánea: sacar el urinario del baño. Después de ello, parece que la condición para que algo sea arte es su inutilidad. Al iniciarse el siglo veintiuno debemos seguir un modelo diferente de hacer arte, un modelo que integre la actividad humana y la vida cotidiana en una forma distinta. Para mí, eso es crear arte que funcione simultáneamente en dimensiones diferentes, incluida una dimensión útil que no elimina la intelectual/contemplativa. Quisiera trabajar en actividades que brinden un recurso práctico, mientras al mismo tiempo uno piense en ellas. ¿Por qué debe haber una escisión entre pensar y hacer?

TF: ¿De modo que en lugar de sacar un objeto del flujo de la vida, deseas crear arte en el flujo de la vida?

TB: En lugar de sacar algo de la vida para convertirlo en algo que uno mire, produzco algo en el mundo del arte para que se use en sociedad. En *Cátedra Arte de Conducta* trabajamos mucho con la idea de “arte útil” y desde esa perspectiva se generaron muchas obras. Un ejemplo fue la obra de Nuria Güell, que es una de los cuatro extranjeros que tuvimos en los siete años del proyecto. Tiene un privilegio que la mayoría de los cubanos no tienen en este momento: acceso legal a Internet. Su obra consistió en vender servicio Internet, poner un anuncio para quienes deseaban Internet. Se lo daba a personas que respondían a cambio de conocer sus métodos de supervivencia cotidianos para vivir en Cuba. Este proyecto muestra el estado y condiciones de vida en Cuba en este momento específico; funciona en un nivel simbólico. Lo hace a uno pensar, lo hace sentir, pero, al mismo tiempo, se está produciendo algo verdadero. La gente realmente usaba Internet.

Adrián Melis hizo una pieza en que compró madera robada a un custodio de una fábrica y la usó para construirle una caseta al guardia, quien cumplía sus turnos sin protección del viento, la lluvia y el sol. El guardia tiene ahora una caseta que lo protege y con la pieza de Melis (un video) podemos presenciar el estado de la relación entre lo legal y lo ilegal y la normalidad de cómo la gente sorteaba la ley para sobrevivir en Cuba.

Para una exposición, Javier Castro propuso ceder su espacio a vecinos cercanos a la galería para almacenaje. Como en La Habana las personas viven en espacios tan reducidos, a veces tienen que vivir en medio de todas esas cajas y desorden. Pero durante el mes de la exposición la gente podía traer sus cosas y almacenarlas allí mientras arreglaban su casa, o la pintaban o se mudaban a otra, o sencillamente disfrutaban el espacio que habían ganado. No era solucionarles el problema para siempre, pero sí por un período de tiempo, y se propone un modelo a la vez que se expone un problema apremiante. Es muy directamente simbólico y útil. Estos son todos ejemplos de obras que funcionan perfecta e independientemente en cada mundo.

TF: ¿Piensas que la escuela en sí tiene un uso?

TB: Sí lo creo. Es simbólico, nos recuerda qué falta en ese contexto, qué puede hacerse, aunque también es un proyecto educacional que funciona plenamente, un modelo posible para el estudio del arte político. Pero no estoy completamente satisfecha con él, porque trabajo para artistas y con ellos. Es por eso que he decidido que mi próximo proyecto sea con inmigrantes y sobre ellos. Quiero decir, estoy enormemente orgullosa de los miembros del proyecto y casi toda su obra es con no artistas y para ellos, gente de la calle. Ellos mismos están trabajando realmente en los límites de lo social y lo artístico. De todos modos, tengo dudas sobre el arte en sí como medio. Y tengo dudas de los artistas como clase, como grupo social.

TF: Sí, pero imagina que haya un proyecto de arte y, como resultado de él, cinco personas que carecían de hogar, ahora tienen un apartamento. ¿Convierte eso en exitoso el proyecto? ¿Y si la naturaleza artística de ese proyecto de los sin hogar fuera extremadamente simplista, sin matiz ni complejidad alguna en el diseño?

TB: Hay dos puntos de vista desde los cuales lo veo. En función de su utilidad, el ejemplo que presentas es exitoso. En función de lo que es arte, debemos ver las formas en que se elaboró y presentó, el camino mediante el cual mostró las contradicciones internas de dicha situación social y sus estrategias para educarnos en una realidad nueva. Ser exclusivamente útil no lo hace buen arte. En toda obra de arte hay lugares comunes y clichés, en especial cuando se convierten en tendencia. Para mí, un ejemplo exitoso de arte útil debe mostrar simultáneamente lo que se hace y lo que se piensa, una realidad impensable que es real y está funcionando ante los ojos de uno. Es cuando uno está de pie en el punto exacto en que pasado y futuro se unen. Cuando puede satisfacer las expectativas de dos demografías muy distintas: aquellos que esperan un proyecto altamente elaborado, intelectualmente complejo y problemático, y aquellos que participan directamente en el proyecto, aquellos para los que tiene que “funcionar” verdaderamente. Debe haber una tensión equilibrada entre lo literal y lo figurativo. Cuando digo que uno tiene que agradar a las personas

que trabajan con uno, o que son parte del trabajo o del material de la obra, o del objetivo de la obra de uno, no estoy diciendo que uno tiene que darles lo que desean. Estoy diciendo que uno tiene que ser capaz de mostrarles que su propuesta es mejor que cualquier cosa que tuvieran antes, que resuelve su problema de mejor forma. Es un proceso de negociación con ambos públicos. Y hay un momento en que a uno no debe ya importarle si es arte o no lo es.

TF. ¿Cómo evaluarías el éxito de un taller individual o de la escuela en su conjunto?

TB: Desde mi perspectiva, la forma en que veo el fracaso o el éxito de la escuela es lo que ocurre después que el miembro se marcha. La obra de arte es el proceso de la escuela, pero el resultado es otro proceso que comienza después que se marchan de aquí. La medida del éxito es durante cuanto tiempo puede la persona producir una obra que no siga la presión del mercado del arte o del mundo del arte, sino que responda a sus propios deseos e ideas sobre lo que el arte debe hacer en la sociedad. El éxito de un taller es similar. Cuando se marcha un invitado, ¿están estimulados los miembros, tienen una serie de preguntas a las que aún desean encontrar respuesta?

El objetivo de este proyecto es la responsabilidad. Es su carga. Para mí el éxito es que son artistas buenos y honrados, pero también buenas personas. Es de esperar que el proyecto funcione en su educación en el arte, pero también como elemento cívico de una sociedad.

TF: Recientemente he estado pensando mucho sobre la idea de la reciprocidad. Uno puede dar sin esperar nada a cambio; puede dar y esperar un retorno equilibrado e igual; o puede dar y esperar más a cambio (lo que se suele llamar ganancia). Reciben el nombre de reciprocidad positiva, equilibrada y negativa. Has hablado de reciprocidad positiva –tu propia idea de que no esperarás nada de los miembros– y has hablado sobre el apoyo recíproco mutuo en la comunidad.

TB: Bueno, el problema de esa propuesta es que se está trabajando con términos económicos. La forma en que creo debemos pensar sobre la reciprocidad no es con conceptos relacionados con la propiedad. Para mí, reciprocidad es crear un proyecto para otra persona bajo las condiciones de esa persona, adaptando nuestras ideas iniciales a las necesidades de ella. Hay algunos proyectos de arte que hacen uso de la reciprocidad en los que parece que el gesto responde a una autogratificación intelectual, aun cuando lleve beneficios a los participantes; si los desean o no, es algo problemático. A veces existe una desconexión que transforma y trata a esas personas exclusivamente como “materiales de arte” convertidas en objetos. La satisfacción que uno debe recibir de la reciprocidad es el ejercicio de salir de uno mismo.



La artista española y miembro de la *Cátedra Arte de Conducta*, Nuria Güell (derecha) casándose legalmente con un cubano (en el centro, nombre omitido), 1999. El novio fue seleccionado por un panel de *jineteras* (argot cubano la trabajadora sexual femenina) sobre la base de una cocurso de cartas de amor para los hombres cubanos que desean emigrar. Fotografía de Mauricio Miranda. Cortesía del Estudio Bruguera.

TF: De todos modos, en este proyecto, y otros de este libro, veo el establecimiento de redes de intercambio mutuo. Cuando uno dice que ha creado una comunidad, el significado pudiera ser ese intercambio, la idea de “yo te ayudaré con tu edición de sonido si tú me ayudas con el trabajo de cámara”, lo que parece reciprocidad.

TB: El error está en el uso del “si”. No se trata de yo hago esto por ti “si” tú haces esto por mí. Es sólo yo hago esto por ti. La cosa es que cada persona debe decir lo mismo. No es un quid pro quo. Puede que la persona A tenga ayuda de la persona B y, más tarde, la persona B reciba ayuda de las personas C y D, y la persona A esté ayudando a la persona C. No es una calle de dos vías; es un lugar en el centro en el cual las personas se encuentran. Es saber que uno tendrá apoyo y las cosas no se ven como deudas o ganancias, sino como dicha.

Siempre digo que deseaba brindar un entorno seguro, seguro pero exigente, seguro porque nos basábamos en la confianza y la honradez, no porque fuera fácil. Es un sistema basado en la admiración profesional, en que cada persona tiene que trabajar duro para recibirla del resto del grupo.

TF: De modo que esto pudiera caer bajo la definición de altruismo o generosidad: das algo sin esperar recompensa y el grupo genera una comunidad mediante una suerte de dar y recibir recíproco que crea vínculos.

TB: Ni siquiera se trata de dar y tomar; se trata de que estés orgulloso del trabajo que has hecho. Ese orgullo está en el lugar en que dos (o más) personas se encuentran. Es un lugar que ninguno posee, pero ambos disfrutan.

TF: En nuestros debates aquí has mencionado el principio de confianza en las relaciones dentro del proyecto. Lo veo aquí, en la estructura y el flujo de interacciones. Pero no creo que su otra obra se base en crear una relación de confianza con el público.

TB: (ríe) Tienes razón. Para ser honesta, es una anomalía en mi obra. Creo que puede deberse a que trabajo con la estructura de una institución, una estructura social, pedagógica, en lugar de un solo evento donde tengo menos tiempo para llegar adonde quiero. Mi objetivo con *Cátedra Arte de Conducta* fue generar un debate colectivo y la confianza es parte importante de crear ese entorno, sobre todo si el tema que se discute tiene que ver con la política, y si se celebra en Cuba.

Parte de la confianza son las formas en que he intentado “proteger” ese debate. Trabajaba de veras duro para dar libertad total a los participantes en función del tipo de obra que deseaban hacer (desde el punto de vista político).

A veces los proyectos sociales reciben mucha presión del mundo del arte, lo que oscurece los objetivos originales del proyecto e incluso los hacen cambiar, de modo que decidí que el proyecto de la *Cátedra Arte de Conducta* se dividiera en dos momentos en función de su visibilidad. Aunque el proyecto pedagógico real se estaba produciendo (activo), yo no le daba promoción. Se promocionaría solo a quienes tenían que ver con él: participantes e invitados. Una vez “terminada” (inactivo), la obra del participante sería más visible. Sólo cuando el proyecto se “termina” es que puede verse, es que puede definirse.

TF: De modo que hay confianza dentro del grupo y mencionaste el concepto de que los miembros son iguales... o lo serán.

TB: Sí, nos conocemos muy bien unos a otros y existe una ética que respetamos, incluida la idea de que todos somos iguales, aunque algunos tengan más experiencia en esto o aquello. Es un entorno muy saludable, muy honesto, que nos hace posible a todos aprender uno del otro.

TF: ¿Cómo se corresponde ese estado de ánimo con, digamos, algún lado más agresivo de tu obra?

TB: Cuando hacemos críticas, podemos ser realmente intensos; interactuamos de modo realmente crítico. Creo que la “agresividad” en este proyecto se presenta como todo lo que tienen que desafiar en función de sus formas de pensar y las demandas y expectativas, en el grupo, hacia su obra.

TF: ¿Es posible que tengas una relación distinta con el público que se percibe en un museo, al que no te importa abofetear metafóricamente, frente a los miembros de aquí, que no son el público de la obra sino miembros de la creación? Tu objetivo para esos miembros es...

TB: Transformar.

TF: ¿Es el mismo objetivo en un museo? ¿Tener un efecto transformativo?

TB: Es una perspectiva distinta. Mientras los participantes de *Cátedra Arte de Conducta* son a un tiempo público y obra, su actitud como público es activa; están abiertos. En el museo, sí, uno tiene que abofetear metafóricamente a la gente para que despierte y se abra a ideas de por qué debe interactuar con el arte. Esos públicos en general están acostumbrados a ir al museo a disfrutar, a pasar un domingo agradable con su familia, a alejarse de su realidad, Puede que la agresividad se codifique en una forma que les resulte clara a fin de sacarlos de esa disposición de ánimo. Puede que la escuela esté haciendo lo mismo, pero esto no es visible porque se extiende durante un mayor período de tiempo. En mi trabajo, la agresividad es un recurso, no un objetivo. Encontré que mediante algún tipo de agresión, la gente regresa a sus instintos animales, pueden convertirse en animales –animales sociales, por supuesto– y cuando se encuentran en ese estado, pueden volver a preguntarse cuál es su papel en la sociedad. En el proyecto de la escuela estamos todos claros que construimos ciudadanía.

TF: Está la pregunta, por supuesto, de por qué es esto arte. ¿Es sencillamente porque eres una artista y llamas arte a esto?

TB: Decir que es arte “porque lo digo yo” ya no funciona. Quiero decir, Duchamp se hace más y más obsoleto. En este proyecto el arte está en el proceso de transformación de los participantes; para el público, está en la visualización de un debate; está en la propuesta de un nuevo modelo de colectividad.

He creado un espacio que cumple el deseo de la gente y ha generado otros deseos. Pero creo que esta pieza al mismo tiempo, es arte y no lo es. Esas categorías son móviles. O tal vez no sea arte, pero lo que se genera a partir de él es arte (por ejemplo, la obra de los participantes o un momento de apreciación de los espectadores). O puede que sea arte porque es un gesto que tiene implicaciones más allá de sí. Pero de cualquier modo, no creo que el arte deba ser una condición definitiva. Debe ser una condición de transición, una condición de la que uno entra y sale

TF: Bueno, tal vez si defines algo como arte, le permites existir en una forma que antes no existía. Como, por ejemplo, si no llamas a tu escuela obra de arte, no se hubiera expuesto en la Bienal de La Habana.

TB: La condición de ser arte, le da a uno un conjunto de privilegios que no tiene en otras esferas del trabajo humano. La gente prestará atención, buscando algo que no sea lo evidente. He trabajado con estas posibilidades que brinda el arte, pero no para este proyecto. La presencia de la escuela en la Bienal responde más a la necesidad que tenía de brindar un gesto de cierre a todos los años de trabajo y brindar a los participantes un lugar profesional mejor desde el cual seguir.



Obra de arte público en un contenedor de basura de la ciudad por el miembro de la *Cátedra Arte de Conducta* Yaima Carrazana, 1999. El contro eslogan irónico "Todo en Orden" imitaba la propaganda social del gobierno y fue removida de manera anónima casi inmediatamente. Fotografía de Maylin Machado. Cortesía del Estudio Bruguera.

En otros casos, como *El paseo del Hombre Nuevo* (2007), en realidad trabajé sobre la profesionalización y el reconocimiento de alguien como artista a fin de que viajara fuera de Cuba por primera vez en su vida. Eso fue usando los privilegios que tienen los artistas cubanos. Participó en la Bienal de Goteborg, adonde estaba yo invitada. Durante la semana que duró la "instalación" estuvo allí con su novio, que también es artista, de vacaciones, tomando fotos y experimentando otro lugar como turistas. Entonces instalamos todas las fotos en la exposición, así como los objetos que había comprado para traer a Cuba a su regreso.

TF: ¿De modo que su viaje –lo que adquirieron en sus vacaciones– se convirtió en la instalación?

TB: Sí. Utilicé la condición de que “ser” arte fuera la adquisición de privilegio. El arte es un espacio que uno crea en que existe un conjunto diferente de reglas, puede que algunas que desearía ver implantadas. El arte tiene el poder de cambiar las reglas... ¿por qué no usarlo?

TF: ¿Y qué hay de los problemas de ética? ¿Crees que debe haber consideraciones de ética en el uso o evaluación del arte?

TB: A veces la ética es un elemento de la obra de arte. En las piezas de arte social uno intenta establecer un conjunto nuevo de reglas sociales y en esto participa la ética. Pero la ética no debe convertirse en moralidad. La ética aplicada a este tipo de obra debe generarse en la propia dinámica y necesidades del proyecto y por ellas. Creo que en ocasiones el arte debe ser poco ético, así como a veces ser ilegal, precisamente porque esos son los elementos que se cuestionan. El público, en lugar de rechazarlo de modo automático, debe intentar comprender cuál es la propuesta social que están viendo.

Una reacción natural del público es ver el proyecto como si le hiciera bien o mal a la persona, evaluando su aspecto humanitario como la sustitución a la ética. Creo que es importante hacer bien a la gente. Pero es necesario entrenar al público para la suspensión de la ética, como en la suspensión del descreimiento, a fin de que pueda penetrar en la pieza y permitirle entonces que revele la propuesta de ética que lleva consigo. Y entonces se puede enfrentar la obra. Si uno viene con su propia ética, no entrará en la obra; se verá totalmente detenido frente a ella y no entrará en la conversación que se propone.

TF: ¿Dirías que uno de los papeles que buscas es la apertura del juicio ético?

TB: El arte puede ser un establecimiento temporal de una realidad nueva, una alter-realidad, trans-realidad, realidad paralela. Parte de lo que proponen algunos proyectos sociales es precisamente eso: la posibilidad de analizar e imaginar otro conjunto de ética. El juicio ético es una parte importante de la obra de arte social y política, de modo que abrirse a él parece ser indispensable.

TF: Has estado viviendo mucho tiempo fuera de Cuba, desde aproximadamente el 2000. ¿Ha cambiado eso tu forma de trabajo aquí?

TB: Sin dudas ha cambiado las condiciones en que puedo trabajar en Cuba: me ha dado más privilegios.

TF: ¿Y qué hay de la colectividad? ¿Es eso aquí parte de la cultura?

TB: Sí. Es una necesidad práctica así como una regulación ideológica.

TF: ¿Sientes como si tu cubanidad tiene algo que ver con tu colaboración aquí?

TB: Es muy probable que sí. Ese adoctrinamiento de la colectividad y la responsabilidad social.

TF: Al caminar por La Habana el último par de días percibí un sentimiento de desplome de manera gradual en cámara lenta como un viaje que ha durado décadas hasta reducirlo a polvo.

TB: Yo lo llamo posguerra. Como si hubiera sido bombardeada, como ideología materializada.

TF: Y, sin embargo, es aquí, en el contexto cubano que decidiste construir algo, una estructura compleja durante siete años. ¿Crees que hay algo en este entorno que influencia el deseo de construir en medio del deterioro?

TB: Entiendo lo que dices. Supongo que estaba cansada de venir y tener que vivir en esa realidad. Necesitaba crear mi propia realidad y demostrarme que era posible. También, en el momento que inicié la escuela, comenzaban a permitirse los restaurantes privados, los taxis, el alquiler de casas. ¿Por qué no proponer ese proceso con instituciones sociales? No abogaba por la privatización de la educación, sino por la expansión del proceso de proponer opciones distintas a la que ofrecía el gobierno que tenía ya cincuenta años de existencia.

TF: Al construir la escuela de la nada, no reformabas una institución, sino que la formabas. De alguna forma, esto es un eco de la diferencia existente entre reforma y revolución. Supondría que ese tipo de retórica es aquí corriente.

TB: Me gustan las ideas en torno a revolución, más que en torno a reforma. Pero construí la institución basándome en observaciones de otras instituciones, por lo que también es un comentario sobre esas experiencias existentes.

TF: Pero existe una diferencia entre hacerse cargo de una institución y crear una institución nueva.

TB: Pero el problema aquí es que el derecho de construir (instituciones o cualquier otra cosa) no es del pueblo. El derecho a construir lo ha tomado el gobierno. Lo mismo ocurre con el uso de palabras como “reforma” y “revolución”; de las que se apropiaron como si fueran una marca registrada por aquellos que ganaron en 1959. De modo que el gesto de construir algo es en sí mismo un gesto político.

TF: Algunos artistas que trabajan en una vena similar dicen que su gesto es el punto de partida, pero la obra de arte es las relaciones creadas. Aunque esas relaciones, por supuesto, tienen otros actores, autores y miembros.

TB: Recuerda que mi primera obra fue, literalmente, rehacer el trabajo de Ana Mendieta. De modo que estoy verdaderamente interesada en esto desde el inicio. Con respecto al proyecto de la *Cátedra Arte de Conducta*, en Corea del Sur, en la Bienal de Gwangju, produje la escuela como trabajo. Nada fue de mi autoría salvo el gesto de decir al curador que iba a ceder mi espacio a los participantes y realizar la curaduría del espacio para que las obras se vieran. El primer día fue muy difícil. Venían periodistas de *Art in America* y *Artforum* a ver el lugar y yo tenía que hablar de todo excepto de “mi” trabajo. De modo que para mí fue una prueba como artista. Tuve que cambiar bastante mi papel. No soy sólo la facilitadora, no soy solo la profesora, no soy solo la amiga, no soy solo la promotora. Pero eso es exactamente lo que deseaba hacer. Deseaba desaparecer exponiendo a otras personas. Definitivamente, la autoría es, en esto, un elemento importante, un elemento en que me gusta pensar y espero poder desafiar en mi propio trabajo. El aspecto político no está sólo en el gesto o en las relaciones, sino en las consecuencias del gesto.

<notas al Capítulo 7^a>

¹ Tom Finkelpearl, *Dialogues in Public Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 239–240.

² Los demás artistas cubanos en la residencia, que se celebró en la Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu, Maracay, Venezuela, en febrero-marzo 1998, fueron Sandra Ramos, Carlos Garaicoa y Luis Gómez.

³ Sólo Garaicoa se comprometió a brindar talleres en *Cátedra Arte de Conducta*. Enseñó dos cursos.

⁴ La Escuela de Artes Plásticas “San Alejandro” es una escuela superior especializada en artes visuales.

⁵ Truthiness; Palabra inventada por el humorista político Stephen Colbert, que significaría “la cualidad con la que uno pretende conocer algo emocional o instintivamente, sin tomar en cuenta pruebas o examen intelectual”. (N. del T.)

Tom Finkelpearl

Ed. Duke University Press Books. January 15, 2013. New York, United States

ISBN-10: 0822352893

ISBN-13: 978-0822352891