

Tania Bruguera entrevistada por Lorenzo Fusi

con Lorenzo Fusi

2011

De: Fusi, Lorenzo "Tania Bruguera interviewed by Lorenzo Fusi," It is about the change of being [Cátedra Arte de Conducta/Tania Bruguera/Allan Kaprow] Ed. Liverpool Biennial of Contemporary Art. Published on the occasion of the exhibition "Touched" Liverpool Biennial 2010. Curado por Lorenzo Fusi. Enero de 2011 Londres, Inglaterra (ilustra.) páginas 235 a 251

ISBN 978-0-9536761-9-4



Tania Bruguera entrevistada por Lorenzo Fusi

con Lorenzo Fusi

Quisiera comenzar esta conversación pidiéndote que recuerdes cómo surgió Cátedra Arte de Conducta. ¿Cuáles fueron tus motivaciones personales y razones para iniciar un proyecto de este tipo? ¿Cuáles han sido los logros y desafíos más significativos? ¿Podieras tratar de hacer una evaluación final?

El proyecto fue una idea que tuve desde hace tiempo y fue el resultado de diferentes frustraciones. Por ejemplo, el ISA (el Instituto Superior de Arte de Cuba, única institución

educativa de categoría universitaria en el país) nunca ha ofrecido, ni ofrece, un curso dedicado o dirigido al *performance*. También me sentía insatisfecha por la forma en que cierta corriente del arte contemporáneo cubano estaba mezclando el arte con la realidad. Sobre todo, percibo una falta de compromiso social en la nueva actitud neoburguesa de las artes, que proyectan artistas exitosos de mi generación como señal de su propio éxito.

Eso era lo que en un principio tenía en mente, pero la oportunidad la propició la profunda crisis por la que atravesaba el ISA para contratar a nuevos profesores. Propuse este proyecto cuando me llamaron para que regresara a Cuba para enseñar. En ninguna circunstancia, hubiera podido hacerlo de forma independiente; tenía que actuar según la ley dentro de un marco protector institucional.

Otro aspecto que tener en cuenta es que la gente en Cuba había descubierto que el arte podía ser un medio de subsistencia económica. El "espectador", para quien se hace este arte, eran los extranjeros (desde neófitos hasta especialistas). Los artistas establecidos de mi generación estaban hartos de darse golpes contra las paredes o demasiado comprometidos con su fidelidad al mercado del arte internacional o con su carrera para ser capaces de desarrollar estrategias alternativas de producción o presentación de arte; por tanto, la solución más común fue crear fábricas de arte pequeñas y baratas solo destinadas a la exportación.

Durante el proceso, surgieron muchos, y siempre nuevos, desafíos. El primero fue que la crítica me puso al mismo nivel de otros artistas que no sentían urgencia por replantearse sus propias posiciones e incluso intentaron desacreditar la actividad de artistas más jóvenes.

También llegamos a un punto, creo que en el quinto año, en el que tuve que sabotear mi propio proyecto porque se estaba convirtiendo en un ejercicio manierista o en un "estilo": la gente que se incorporaba tenía una idea preconcebida de lo que estábamos "buscando", así que tuve que cambiar muchos elementos del proyecto para mantenerlo fresco y estimulante. El mayor desafío fue que tuve que cerrar la escuela. Fue un acto necesario pero muy doloroso.

La mayoría de los logros tenían que ver con el entusiasmo y compromiso de los participantes: el nivel de discusión, los cambios que se produjeron en el sector del arte durante el proyecto y la redirección de las prácticas dirigidas a revisar lo social y políticamente comprometido desde un lenguaje nuevo y directo. Creo poder ver el logro real, aunque haya que esperar unos años, cuando haya madurado la obra de los participantes en el proyecto.

No puedo hacer una evaluación final, porque aunque el proyecto esté "inactivo", aún mantengo un contacto y diálogo estrechos con los participantes. Para mí, esta es una obra de final abierto, dado que la amistad, el espíritu de colaboración y los problemas que pueden resolverse con el arte siguen vigentes.

¿Este proyecto ha tenido alguna influencia en tu propia práctica como artista? ¿Cómo piensas que ha cambiado tu obra mediante esta experiencia y durante el transcurso de ella?

Tuvo un gran impacto. Durante el periodo en que Cátedra estuvo activa (de 2002 a 2009), me abstuve de exhibir mi obra en La Habana para no contaminar, bien mediante mis obras artísticas o bien por la manera en que eran leídas y percibidas, la imagen que la gente tenía del proyecto. No quería influir directamente en la forma en que tanto las autoridades como el público estaban respondiendo al trabajo de los participantes. Fue, en cierto sentido, una forma de autocensura consciente. También me sentía cada vez más incómoda con el formato de la exhibición, debido a la separación o la distancia que crea entre la realidad y la vida.

Fue sumamente fructífero el constante diálogo que se estableció entre los participantes del proyecto respecto a temas que me interesa explorar; sobre todo porque tenía que definir y enriquecer mi posición, prestando atención a problemas que, de otro modo, hubiera ignorado.

Este proyecto también me hizo re-evaluar la importancia de la trascendencia de la obra artística y la forma en que debe documentarse el arte. Por ejemplo, aunque ahora estoy trabajando en una publicación dedicada a dejar memoria del proyecto, la única vía de verificar su resultado es fijarse en lo que los participantes harán en un futuro.

Durante el periodo del proyecto Cátedra, apenas hablaba de mis otros proyectos e ideas, a menos que los participantes me hicieran preguntas directas al respecto. Estaba consciente de que divulgar el proceso intenso e íntimo de creación hubiera influido mutuamente en nuestro trabajo. Por otro lado, quería evitar que los participantes sintieran la necesidad de hacer una obra que me complaciera, y además, yo misma quería resistir la tentación de diseñar su obra según mi propia visión.

Este proyecto me obligó a ser aún más estricta y exigente en mi práctica. De otra manera, posiblemente me hubiera desacreditado y hubiera perdido respeto (como artista) ante los participantes. Sentí mucha presión y también el peso de la responsabilidad.

¿Cómo crees que la generación de artistas que han participado en la escuela de arte difiere de la anterior, a la que tú perteneces, y que ha logrado reconocimiento internacional? ¿Qué función desempeñó la Bienal de La Habana en el proceso de emancipación para lograr visibilidad para los artistas cubanos?

Quisiera pensar que existe una diferencia entre las generaciones porque fue una de las premisas para hacer este proyecto. De hecho, esta generación no solo se diferencia de la generación a la que pertenezco sino que también se diferencia del "grupo por edad" posterior al mío. Existe, al menos, una "generación" entre la mía y la de los participantes en el proyecto que es también muy diferente, sobre todo en su perspectiva sobre lo social y la tradición de la revolución cubana.

En sentido general, muchos de los artistas conocidos de allí producen un arte que, de cierta forma, está desconectado de la especificidad de la realidad que los rodea. Es el tipo de arte que se puede encontrar en cualquier país: una especie de arte más internacional, "sin contexto".

Vivimos en una situación que es muy diferente de la de la mayoría de los países. Creo que se puede hacer arte "internacional" internándose en lo específico de la realidad propia, incluso si fuera necesario proporcionar algo de contexto para que la gente pudiera entenderlo. Para mí, es muy importante evitar cualquier tipo de "folklorización" o simplificación extrema del contexto para poder satisfacer al público foráneo. Al centrarse en el mercado del arte (local e internacional), uno tiende a olvidarse de la gente. Estoy más interesada en trabajar para la gente "dentro" de su propio contexto que en tener voyeristas o espectadores secundarios. Si el espectador cree que le falta información, siempre podrá buscarla de manera activa, lo cual, de cierto modo, es su "trabajo".

Sinceramente, creo que cualquier artista cubano que vivió en la Isla después de 1984 (cuando empezó la Bienal) y haya logrado reconocimiento internacional, se lo debe, de forma directa fundamentalmente, pero también indirecta, a La Bienal de La Habana. Es un evento complejo pero importante. Dio visibilidad a los artistas locales como ninguna otra bienal en el mundo lo ha hecho. Esta visibilidad en ocasiones se subordinaba a intereses y emociones que no eran artísticos. En cualquier caso, es responsabilidad del artista corregir la perspectiva o el modo en que se percibe su obra. Sin duda, entre los muchos entusiastas del arte y nostálgicos del socialismo, han existido curadores y críticos muy connotados e importantes.

En Liverpool, la Cátedra de artistas siguió dos corrientes de actuación y contribuyó a dos proyectos paralelos (el legado de la obra de Allan Kaprow y la función del artista en la configuración de una ciudad ideal). ¿Cuál es tu enfoque en retrospectiva sobre esas dos ideas? ¿Piensas que el legado de Kaprow aún conserva mordacidad y relevancia política hoy? Y, ¿tiene aún sentido hablar de ciudades utópicas en una sociedad post-ideológica como la nuestra?

Cuando comencé a reinventar la obra de Kaprow, me sorprendió cuán política era y me sentí cautivada por sus implicaciones políticas. Esto es algo que solo entendí haciéndolo. Resultaba tan evidente al leer sus instrucciones, no así en textos suyos que había leído hace tiempo. Creo que ello se debe a que no pude deshacer la distancia histórica y el supuesto de que nuestros contextos eran demasiado diferentes. Esta brecha podría haberse originado en el enfoque académico de su obra, el cual asumí durante mis estudios de maestría en bellas artes en Chicago, centrada, de manera muy superflua y lúdica, en la noción de espontaneidad. En esta ocasión, por el contrario, supe apreciar plenamente cuán progresista era Kaprow, cuán silenciosamente político eran sus gestos. Hay cierta tensión en la obra, pero es una cuestión muy personal. No es una declaración abierta, sino un proceso de entendimiento personal. Disfruté inmensamente reinventar su obra y aprendí mucho con ello. Su obra tiene que ser llevada al *performance*, no está hecha para ser leída. Creo que él entendió muy bien este principio básico. Con respecto al proyecto Cátedra de Arte de Conducta, fue una declaración importante confrontar abiertamente la búsqueda que hizo Kaprow. Nos hizo volver a pensar en cuáles eran los criterios (sobre la noción del *performance*) con los que estábamos trabajando: en primer lugar, lo cotidiano y el concepto de no artista.

No estoy completamente segura de si aún tenga sentido hablar de ciudades utópicas en lo que se autopromueve como sociedades post-ideológicas. Este es precisamente un tema que quisiera analizar más en mi próximo proyecto. En el caso que nos ocupa, se trató más de ver cómo los participantes pudieron hacer una declaración o especular sobre ella desde dentro de una ciudad que ha sido la tierra soñada de muchos utópicos, pero donde el concepto de utopía fue definido entre un grupo de gente en el poder.

Tu participación en la edición de 2010 de la Bienal de Liverpool fue muy singular. Junto conmigo, curaste una experiencia colectiva que incluyó a casi veinte practicantes. Tú participaste como artista. Distes seguimiento a varios proyectos que se desarrollaron simultáneamente, en Liverpool y en Cuba, a pesar de los numerosos problemas de comunicación como el idioma y las barreras culturales (muchos de los artistas participantes nunca habían estado en el extranjero o en muy pocas ocasiones) y de las restricciones de viaje y trabajo que impone el gobierno del Reino Unido a los ciudadanos no comunitarios.

Además de esto, durante la preparación de la exhibición, estuviste en países que no eran ni Cuba ni Reino Unido, como Francia, Italia, España y los Estados Unidos, solo por nombrar algunos. ¿Cómo crees que esta experiencia se diferencia de tu participación anterior en exhibiciones internacionales de esta magnitud?

El proyecto de la Bienal de Liverpool lo introdujeron los participantes como un ejercicio. Para mí, la noción de ejercicio junto con la investigación es sumamente importante ya que posiciona la obra de manera que exige mucho más que solo la producción y ejecución de una idea o imagen. Creo que es un método "saludable" mirar a lo que hacemos como artistas en lugar de solo pensar en términos de productos o etapas profesionales. Te hacer recordar la modestia de hacer arte.

Nuestra discusión no se centró (tampoco en el periodo de nuestra participación colectiva en Gwangju Biennale) en cuán *cool* es participar en una bienal o cuán importante hubiera sido con vistas a encontrar una galería. Hablábamos sobre la dimensión de "capital profesional" que hubiéramos adquirido ante los ojos de las autoridades del arte cubano. Lo que se analizaba minuciosamente era el grado de libertad que nos hubiera garantizado en Cuba la participación en un evento internacional de ese tipo y si nuestra inclusión en una bienal (fuera de Cuba) nos hubiera permitido negociar más altos niveles de libertad para nuestros futuros proyectos en nuestro país de origen. Discutimos muchas necesidades y estrategias para "traducir" la obra y sus circunstancias a nuevos lugares y públicos. En esencia, estábamos interesados en explorar cómo negociar el aspecto "internacional" de la obra, cómo coreografiar la sucesión de diferentes estratos de información y comprensión de la obra. En Gwangju nuestra función era principalmente la de un facilitador: yo mediaba en las relaciones entre los artistas de la Cátedra y la institución. Abracé esta función sabiendo cuán intensa y frustrante puede ser la experiencia de una bienal porque quería que ellos se concentraran en su obra y en la manera en que se percibía.

En Liverpool, después de que los proyectos se decidieron y desarrollaron en su totalidad, yo me retiré. En broma, le dije a los participantes del proyecto que era hora de que ellos trataran directamente con el curador. "Lo que lograrían, les dije, depende de su habilidad para negociar sus necesidades con la bienal y defender su obra para que se instale de la mejor manera posible". Intenté mantenerme a distancia. En algunos casos, fue doloroso ver cómo grandes artistas eran incapaces de defender su obra convincentemente o, a la postre, ser excluidos por una razón u otra. Al término de la bienal, discutí esta experiencia con la mayoría de ellos; fue una manera de concluir ese ejercicio. Las dificultades que se encontraron serán los obstáculos, de todas formas, tendrán que en sus vidas profesionales. Esto fue una vía segura de constatar lo que ellos eran.

Mi experiencia personal fue no estar presente, que es exactamente lo opuesto de lo que uno espera de un artista o de su obra en el marco de una bienal. Cedí mi espacio a los participantes y reinventé la obra de otro artista; así que, básicamente, fue un ejercicio en ausencia. Al mismo tiempo participé en casi todos los aspectos de la exhibición: co-curando y organizando una parte de ella, trabajando a tiempo parcial como miembro del personal (como asistente de oficina), haciendo un encargo (las reinventiones de Kaprow), participando en un panel de discusión y un programa de educación, y finalmente como visitante habitual. Quizá un buen adiós a los formatos de bienal.

A menudo, la línea que separara las funciones del artista y las del curador desaparece. Muchos practicantes eligen situaciones cómodas por necesidad, ambiciones personales y otras circunstancias. Algunos curadores son, fundamentalmente, artistas frustrados. Hicieron falta algunas décadas para esclarecer la función del curador y ahora que, supuestamente, hemos logrado definirla, nos parece anticuada, tanto así que el eslogan "el próxima Documenta debe ser curado por un artista" ya no parece tan radical, particularmente ahora que, por ejemplo, la próxima Berlin Biennale la cura un artista (también me vienen a la mente otros eventos similares). Yo misma le he pedido a artistas que co-curen exhibiciones conmigo. Estas experiencias fueron increíblemente enriquecedoras y las considero momentos seminales de mi carrera y desarrollo personal. No obstante, de alguna manera yo resisto la tentación de ver en este proceso una vía de liberación del superpoder o los llamados "curadores estrellas". Simplemente, traslada el poder de decisión a las manos de una agencia aparentemente diferente, pero no por eso garantiza un mayor nivel de libertad de expresión o un mayor grado de representación en el proceso de selección. Argumentaría que el hecho de que algunos artistas (además de producir y promover su propia obra) elijan, discutan y escriban sobre la obra de otros artistas, controlen ciertos canales de comunicación e información, etc., es incestuoso ya que crea un sistema totalmente autorreferencial de evaluación y avalúo. Institucionaliza una casta auto-centrada que encarna e incorpora a todos los actores involucrados en el proceso. ¿Cómo ves la evolución de la función del artista y el curador, respectivamente? ¿Existe alguna "tercera vía" que explorar?

Nunca he entendido la división de tareas, aunque soy capaz de reconocer la noción de "maestría". De todas formas, me resulta un tanto misteriosa la razón por la cual la gente tiene que sacrificar su felicidad para lograr una imagen simplificada y clara de sí mismos ante los demás. La creatividad es felicidad. Existen muchas formas diferentes de adentrarse en el arte y, en mi opinión, el problema está en la reducción de posibilidades a un modelo de visibilidad muy esquematizado.

¿Podría ser una práctica incestuosa el hecho de que los artistas escriban y discutan sobre la obra de otros artistas? Sí podría ser. Pero, más importante aún, este es el ejercicio más difícil para un artista cuando lo hace correctamente (es decir, no lo usa como herramienta profesional o para destruir a un enemigo).

También debo decir que he recibido mucha influencia de textos de artistas como Kaprow, Smithson o Camnitzer, por ejemplo. Leyéndolos a ellos comprendí más sobre los "ismos" en las artes que mediante otros ensayos teóricos. Cuando leo textos académicos y teóricos, me sirvo de ellos para abrir nuevas posibilidades con vistas al futuro de mi obra y no tanto para comprender mejor el pasado.

Con respecto a la declaración que refieres, que es de todas formas un proyecto de curaduría, sirva recordar que "Documenta" (que hoy muchos ven como el trabajo de curaduría más importante del mundo) fue creado por el artista y profesor Arnold Bode. Cuando él comenzó con Documenta (1955), el término "curador" no existía. ¿Importa eso de todas formas? La manera en que interpreté la declaración "el próximo Documenta debe ser curada por un artista" no solo fue como un regreso al *status quo* de la exhibición de "Documenta", sino también como una afirmación de fe en la habilidad de los artistas para crear un evento, experiencia e institución que puedan tener el mismo impacto que tuvo Documenta, con toda su dimensión política y artística, cuando se instituyó por primera vez. Por cierto, Bode hizo otro gesto importante después de su primer Documenta. Todas las demás ediciones que organizó (la de 1959, 1964 y hasta cierto punto la del 1968) fueron colaboraciones y no solamente la labor de un solo curador. De hecho, las acreditó como co-curaciones (con Werner Haftmann) o proyectos colectivos (en 1968).

El problema es que la idea se convierte en institución cuando los ejercicios se transforman en acciones profesionales, cuando el conocimiento se territorializa y reduce a puro comercio o a un empleo. Hay curadores que son artistas. Cuando trabajé con Jan Hoet en el museo SMAK, él reaccionó ante la creatividad, la disfrutó y pensó en ella exactamente igual que un artista. Él estaba creando. Su participación no se limitó a la distribución de obras de arte dentro del espacio de exhibición: él creó experiencias. Tras los discursos de apertura, había organizado unos ejercicios aéreos que ejecutaron aviones militares. Creo que el sonido de esos aviones a vuelo raso sobre nuestras cabezas fue la mejor parte de la muestra. Muchos de esos primeros curadores, algunos de ellos jóvenes, fueron educados como artistas y luego decidieron convertirse en curadores. Los estudios sobre curaduría son un fenómeno reciente; ahora existe un registro de personas que han trabajado como curadores y un historial al cual remitirse. Ello convierte a esta práctica en una carrera.

Para mí (como artista y espectadora), solo funciona cuando los curadores logran crear un equilibrio entre su participación emocional y su conocimiento histórico, cuando uno puede

sentir que han disfrutado de veras el proceso (aunque solo intelectualmente). Puesto que las exhibiciones son centros de energía, curar es saber cómo manejar y modular esta energía, cómo transformar estas fuerzas en narrativa. En cierto sentido, se trata de saber cómo se puede llegar a la gente y conmoverla.

Cuando un artista, cuya obra y práctica yo admiro, me invita a participar en un proyecto de curaduría, doy lo mejor de mí porque el hecho de ser respetada por otro artista competidor es algo muy difícil de lograr. De hecho, es el reconocimiento más gratificante. Nosotros los artistas somos los más feroces críticos, conocemos todos los trucos y podemos reconocer cuando otro artista es verdaderamente auténtico o está fingiendo, algo que no todos los curadores aprecian o consideran, centrados como están en ser fieles a sus propias ideas de curaduría.

No valoro a las personas por sus nombres o títulos (curador, artista, crítico, etc.). Solo me importan sus estrategias de implementación y sus conocimientos profundos sobre la materia en cuestión. No me interesan los hechos meramente cronológicos. Estoy más interesada en sus contradicciones internas.

La única "tercera vía" que veo en mi trabajo es la introducción de los neófitos y el público. Busco constantemente nuevas formas de hacer que mi arte hable en un lenguaje popular y especializado al mismo tiempo.

El tema del Festival 2010 en Liverpool es "Conmovido". ¿Cuál es tu perspectiva sobre este título? ¿Cómo piensas que tenemos que contribuir a su articulación? ¿Qué le queda por "conmover" al arte? ¿Y por qué deben intentar hacerlo?

Hay que ser cuidadosos porque los medios se están apropiando del derecho a "conmover". Como artistas, tenemos que defender nuestra habilidad independiente y posibilidad de encontrar una forma de definir para nosotros mismos la noción de conmover y ser conmovidos.

Entre nosotros, decidimos iniciar la participación de Cátedra Arte de Conducta en Liverpool inaugurando la muestra con obras que no podían ser vistas. El espacio de exhibición estaba vacío y solo se llenaba de forma gradual, acumulando progresivamente todas las

declaraciones de los artistas hasta el final de la exhibición. La idea era revertir el tiempo y así socavar las expectativas del espectador. Convencionalmente, durante la recepción de inauguración se cristalizan todas las manifestaciones y se aclaran todas las posturas artísticas. Ambos creímos que este supuesto era demasiado restrictivo, inadecuado para reflejar el flujo de la vida. Nuestra elección fue interpretada por muchos como disparatada, particular y sorprendentemente por profesionales del arte (quienes por el contrario deberían haber captado nuestras intenciones). ¿Te arrepientes de haber adoptado este método? ¿A la luz de nuestra experiencia más reciente, hay algo que hubieras hecho de otra manera?

Hice lo mismo en una exhibición personal a principios de año en Madrid, donde anuncié la hora, fecha y lugar de los *performances*, y tres veces por la semana se añadió material nuevo al espacio. Cuando visité el espacio que tenías en mente para el proyecto en Liverpool, me quedé cautivada porque de inmediato me trajo a la memoria los tantos edificios en ruinas que hay en La Habana. Por supuesto, las analogías ambientales entre Liverpool y Cuba son evidencias de dos historias políticas muy diferentes: la primera comenta sobre la pérdida de las luchas proletarias y sobre la ilusión del capitalismo; la segunda crea una visión romántica de la empecinada ideología que impera en el país desde hace ya 50 años.

Las obras de arte que seleccionamos trataban sobre la sociedad civil y con este proyecto buscábamos desentrañar la noción de la sociedad ideal. La muestra fue ideada por la gente de Liverpool, quienes pudieron seguir con más facilidad la sedimentación de las obras al paso del tiempo. No se diseñó para la gente del arte que quieren abarcarlo todo de una vez (posiblemente antes que los demás). Debe ser interpretada como una declaración, no como una decisión formal.

Para los participantes, que son, para mí, más importantes que la exhibición misma, resultó una forma mejor de relatar el evento. Fue una experiencia duracional y además una ocasión para que se encontraran con integrantes del proyecto que vivían en otros lugares después de haberse ido de Cuba. Pienso que fue importante para ellos establecer colaboraciones a través de las re-inversiones de Kaprow y me satisface que la bienal haya creado un marco de trabajo para combinar prácticas y encuentros.

Para concluir, quisiera saber tu opinión sobre las bienales en general como formato, particularmente sobre la bienal de Liverpool. ¿Son útiles aún? Y de ser así, ¿para quiénes? ¿Hemos llegado a un callejón sin salida, como muchos sugieren?

Lo que me interesa de las bienales es mirar a los efectos que tienen sobre los artistas locales, el mundo del arte y la gente en general. Yo misma soy un producto de las bienales. En primer lugar, la Bienal de La Habana, y después las de otras partes del mundo, a las que me han invitado a participar.

Veo las bienales como espacios de gran libertad en comparación con las galerías y museos. Ello podría deberse a varios motivos. Con frecuencia, el curador responsable tiene que atender a demasiados artistas y se ajusta al *modus operandi* de la institución al mismo tiempo que los artistas invitados; por tanto queda menos espacio y tiempo para la fricción. El marco de trabajo de producción que exigen estos eventos es muy rápido. Se tolera cierto atrevimiento por la naturaleza efímera de la relación entre el curador y la institución y por ello cada negociación se lleva a cabo de forma muy diferente. La gran escala de estas presentaciones (en términos de espacio físico e impacto) motiva a todas las agencias participantes a dar lo mejor de sí. Quizás sea solo una cuestión de adrenalina. Las cosas se sobredimensionan inevitablemente cuando se presentan en el marco de una bienal. Existen estrategias específicas para conseguir una mejor visibilidad en ese contexto y resulta divertido manejarlas. El sistema que funciona en estos eventos también puede ser muy injusto para ciertos tipos de obras que exigen más atención, concentración y tiempo. Las bienales son la actividad perfecta del trastorno por déficit de atención.

No creo que haya que demonizar a las bienales, pero debemos entenderlas más como micro-sistemas para la gente local que como congregaciones globales del mundo del arte. Debe existir algún equilibrio y sostenibilidad tras la bienal para la gente que queda atrás después de que todo el mundo se ha ido. La gente ha tomado equivocadamente las estrategias políticas como remedio para su aburrimiento.

Las bienales tienen un impacto importante en las ciudades en las que tienen lugar, y este impacto no debe medirse solo en términos de cantidad de visitantes.

Hay otros aspectos del formato de bienal que no solo están relacionados con el desarrollo profesional de un artista o con el aumento del precio de una obra de arte. A menudo, las bienales ofrecen espacios de verdadera tolerancia donde la censura de gobiernos y corporaciones no se ejerce tan fácil y abiertamente. Le debo a esos espacios y momentos de la Bienal de La Habana algunas de mis mejores y más fuertes obras ya que cuando una se siente protegida, es más fácil intentar sobreponerse a los miedos con los que una ha crecido.

La conversación, las discusiones y las oportunidades que he experimentado durante mis participaciones en estos foros representan momentos seminales de formación en mi carrera.

Pienso que es crucial que las bienales sigan siendo espacios desde donde se emita la crítica; no solo espacios sometidos a la crítica.

Con respecto a la Bienal de Liverpool, cuando re-inventé el "Asistente de Oficina de Allan Kaprow" trabajando en la recepción de la bienal, pude constatar que un gran por ciento de los visitantes vivían en Liverpool. Muchos de ellos habían visitado antes la bienal y, sorprendentemente, muchos no tenían relación con el arte, algo que me parece un indicador muy interesante.

No conozco la historia de la Bienal de Liverpool lo suficiente como para hacer un análisis exhaustivo de ella. Su contribución periódica a la proliferación del arte público representa un gran cambio en la manera en que los residentes usan y experimentan la ciudad. La continua actividad entre festivales es uno de los aspectos más fuertes de su concepto. Es una bienal singular por su actitud antibombástica.