

Gerald Matt en conversación con Tania Bruguera

con Gerald Matt

28.04.2006

De: Bruguera, Tania. "Portraits. Kunsthalle Wein Project Space" April, 2006. Curated by Gerald Matt and Silvia Höller (illust.)



-
-

[Download PDF. 2006](#)

Conversación

con Gerald Matt

En tu trabajo anterior juegan un papel esencial el carácter performativo, la inclusión de la propia persona, un enfoque sincrético que abarca la religión católica y el mito de África, así como temas existenciales.

En mi anterior trabajo lo performativo era definitivamente un aspecto importante. No fue hasta más tarde, alrededor de 1996, que empecé a crear performances, y con esto quiero decir piezas en las que he tenido una presencia física directa y en las que había una audiencia instruida. Últimamente he vuelto a aquellas primeras ideas performativas. Creo que eso puede ser porque estoy interesada de nuevo en el valor de la conducta como una herramienta artística y lingüística, así como una social; siendo la conducta un conjunto de códigos ampliamente entendidos, con sólo pequeñas diferencias sociales de un lugar a otro. Esto es importante para mí porque quiero comunicar ideas y es difícil hacer obras políticassite-specific que se entiendan en un contexto más amplio, sin correr el riesgo de que se conviertan en propaganda. Otra razón por la que he vuelto a lo performativo es porque me parece más estrechamente relacionado con la idea del arte como un gesto con implicaciones simbólicas, un gesto que es la obra; con lo cual quiero decir su estructura, sus implicaciones, sus consecuencias. Cuando yo estaba creando performances, me molestaba el espectáculo. Yo quería tener un escenario más "invisible"; hacer gestos, no acciones; Yo quería desaparecer; tener un modo de maniobra más flexible. Me había cansado del performance, que ya no era tan emocionante. Yo me aburro muy rápido y supongo que el performance no fue una excepción. Me gustaba la idea de volver a un arte en el que la naturaleza artística no fuese tan fácil de definir, y que funcionase en el ámbito de la vida. Llegó el día en el que

alguien, que me había invitado para realizar un performance, me preguntó cuántas sillas yo quería en el espacio. Me dije: OK ... algo está mal aquí.

Es interesante que preguntes acerca de la religión africana y lo performativo en la misma pregunta. Definitivamente hay una relación. Ha sido muy difícil para mí formular mi relación con la religión y lidiar con mi deseo de ser desvinculada de la misma. Me criaron entre las tradiciones animista y atea, consciente tanto de Marx como de plantas curativas ... Ahí es donde está el sincretismo, entre el marxismo y el animismo. Ambas filosofías - ¿o debería llamarlos ideologías? - se basan en el principio de la variabilidad tangible del curso de la vida. Ambas son herramientas utilitarias, o al menos se presentan a sí mismas de esa manera. Ambas comienzan y terminan en la realidad; ambas asumen muy concretas consecuencias en el curso de los acontecimientos. Niego la manera en la que las personas han leído mi trabajo como religioso, especialmente algunos de mis performances, porque esto ha sido generalmente el resultado de un enfoque muy exótico; mi condición de cubana ha permitido que esta situación tan problemática ocurra, porque es el camino más fácil en cuanto a la interpretación de la obra y que invalida cualquier intento de proponer algo un poco más complejo. Mi trabajo nunca fue pensado para ilustrar la religión ni para hablar de ello. En esto, Juan Francisco Elso, un antiguo profesor y amigo mío, fue una gran influencia. Él, que practicaba la santería, me dijo una vez que había cosas que no se podían ver y que estaban con frecuencia en el trabajo en las piezas. Porque se refería a la energía. Lo llamó "carga" y las buenas piezas están "cargadas". Este es el mismo término que se utiliza en las religiones africanas para nombrar algo (objeto o acción) que se ha preparado para su uso en la vida real, por su viaje a cambiar el destino. Además, en Cuba, las religiones africanas no son mórbidas, ni restrictivas y penitentes formas de ver la vida, sino una manera muy práctica para vivir y para adquirir conocimientos tácticos. El animismo es una religión aplicable, no una referencia iconográfica. Está viva y es actual. El catolicismo, por cierto, sólo lo cité una vez, en "El peso de la culpa", y fue porque pensé que el sacrificio se entiende universalmente a través de la imagen de un cordero. Pero no estoy muy interesada en la forma en que la religión crea símbolos y asociaciones, ni en sus densas lecturas históricas. Dado que todas las religiones son un archivo de conducta social y de sus posibles resultados prácticos o consecuencias, creo que de alguna manera pueden haber creado un conjunto más interesante de relaciones. Por ejemplo, en algún momento podría estar más interesada en el judaísmo o el budismo que en el catolicismo.

Al comienzo de tu carrera es evidente una estrecha relación con la obra de Ana Mendieta, de la cual, en los últimos años, parece haberte distanciado cada vez más. ¿En qué sentido dirías que Ana Mendieta era importante para ti?

La serie "Homenaje a Ana Mendieta" es esencial para la comprensión de mi trabajo y para algunas de las ideas sobre el arte que he utilizado, más concretamente, para lo que llamo "Arte de Conducta," y para lo que he dicho antes sobre el arte como gesto y el gesto como arte. No me conecto con el arte de Ana a nivel formal, ni me ha influenciado solamente una pieza en particular de su trabajo, aunque me sentí atraída por ella y encontré

algunas de sus obras muy bonitas, especialmente las "Esculturas Rupestres", que fueron creadas en 1981 fuera de La Habana. Yo la miraba desde una perspectiva cultural, no artística, así que estaba mucho más interesada en el impacto que tenía sobre el arte cubano que en los detalles de su poética. En ese momento (yo tenía dieciocho años), estaba cuestionando y buscando posibles roles como artista. Decidí convertirme en lo que entonces se llamaba un arqueólogo cultural. Así que no sólo era encontrar sus piezas, sino también el cambio de posición en un nuevo contexto, en este caso en el contexto de la cultura cubana. Ese gesto, que fue primero una conexión espiritual, después un proceso de aprendizaje, dio lugar a un gesto político, porque en ese momento los que se habían ido del país eran borrados de la historia por las autoridades, incluidas las autoridades culturales. Mi acto o gesto, fue en algún nivel un enfrentamiento. Pronto aprendí acerca de las condiciones efímeras de la política.

Es cierto que me alejé de ese proyecto en un momento dado. La primera vez fue alrededor de 1996, cuando decidí terminar el proyecto. Decidí distanciarme de las series y, en particular, de la conexión con la figura de Ana, que estaba recibiendo cada vez más atención internacional en esos años. Había muchas razones para esto: fue un proyecto de diez años (que había comenzado unos meses después de la muerte de Ana en 1985 y concluyó en 1996). Yo era muy joven y este era sólo mi primer proyecto, y no quería que eso determinara todo lo demás.

Pero hubo un segundo momento de distancia, un poco más sutil. Una de las características de "Homenaje a Ana Mendieta" fue el hecho de que yo estaba haciendo al mismo tiempo mi "propio" trabajo. En 1992 y 1993 hice una pieza en forma de periódico, llamada "Memoria de la post-guerra." La censura de ese proyecto, que también había sido planeada como una pieza de larga duración, tuvo un gran impacto en mí. Esto fue principalmente debido a las consecuencias reales que tuvo para uno de mis colaboradores. Esto creó un dilema ético para mí. Luego, en 1996, después de un período de no producir arte en lo absoluto, empecé a hacer performance de nuevo. Aunque en ese momento me parecía un paso importante hacer performance -una forma de arte sospechosa para la institución cultural después de los acontecimientos políticamente cargados y censurados en La Habana durante los años 80 - ahora me doy cuenta de que era un error, un error político. Con el proyecto de Ana y con la obra del periódico, ya yo estaba dando vueltas alrededor de la institución. Pero una vez que empecé a hacer performances, dejé de hacer "Arte de Conducta" y empecé a hacer sólo arte. Dejé el gesto por las acciones, retrocedí.

Recientemente de hecho, me he vuelto a conectar con esa serie y con Ana. Ver su exposición individual en el Museo Whitney fue una experiencia muy intensa para mí. Vi lo que ahora son mis Mendieta favoritas: *Sin título*. "Personas mirando la sangre" y *Sin título*. "Escena de una violación", ambas de 1973, dos piezas mucho más conductuales, menos orientadas hacia el objeto, así que todavía hay algo allí con lo que puedo dialogar y conectar. Últimamente también he estado repensando mucho ese proyecto, ya que me han invitado a participar en varias conferencias, esas invitaciones no son para participar y hablar, sino participar hablando, debido a la combinación, es

innecesario hablar de ello a la luz del reciente cuestionamiento de estrategias de documentación para la comunidad del performance.

Cuándo estuviste la vez pasada en Viena con motivo de nuestra exhibición "Landkarten der Sehnsucht" (Mapas del deseo) expuesta en la Kunsthalle de 1999, en ese tiempo estabas ocupada con el trabajo de Hermann Nitsch. ¿Percibes ningún paralelismo entre su trabajo, sobre todo su teatro Orgien-Mysterien, y tu trabajo?

De ningún modo. De hecho, yo hice "El peso de la culpa" sin conocer la obra de Hermann Nitsch. Me enteré de eso después de la actuación en La Habana, en 1997, cuando un crítico internacional se acercó a mí con una pregunta muy similar, y yo respondí pensando que estaba hablando de Friedrich Nietzsche, que no tiene nada que ver con esta pieza tampoco. El único elemento que conecta ambas obras - la mía y la de Nitsch - es el cadáver abierto de un animal. Pero, de hecho, el cordero que yo utilizo nunca está sangrando; siempre se ha limpiado y se le ha retirado la sangre previamente.

Esta fue otra razón que me alejaba de Ana, porque no quería que la gente pensara que ese era mi *modus operandi*, conectando con diferentes artistas y haciendo arte en la imagen del suyo, cambiando el sitio del proyecto, específicamente del de Ana y hacerlo una mera estrategia estética. Por supuesto, como cualquier artista, en mi trabajo bien puede haber ecos de otros artistas, pero, después de Ana, nunca he citado otro artista a propósito - excepto ahora, con Goya.

En la Bienal de Estambul en 2003 presentaste tu trabajo "Justicia Poética", que atrajo una considerable atención internacional y que más tarde fue visto en la Bienal de Venecia del año pasado. ¿Podrías comentar un poco sobre este trabajo?

Bueno... esta es la única vez que he creado una pieza en la que el significado político elimina el innecesario plural a un lado, o precisamente por eso (en este caso, fue una exploración del pos-colonialismo contemporáneo a través de los medios de comunicación), quería hacer algo "hermoso". Estaba pensando en la belleza en términos de la extraña e innecesaria apreciación para la mano de obra requerida para crear obras de arte; también, del significado que reside únicamente en el material, en donde las operaciones y todas sus posibles interpretaciones están expuestas y disponibles. También estaba pensando en la posibilidad de mistificar la brecha que hay entre la alta tecnología y las bolsas de té usadas, tanto atractiva como familiar; en la belleza en términos del "espacio" entre el paseo real a largo de la pieza y la selección de un segundo de secuencia de noticias históricas. Quería, por primera y única vez en mi trabajo artístico, que las personas se preguntasen cuánto dinero costó la producción. ¿Cuánto tiempo se tardó en hacerla? ¿Cuántas personas participaron? ¿Quién hizo la labor? ¿Quién bebió el té? ¿Cómo se transportó? ¿Quién produjo los rollos originales de las noticias? ¿Donde se filmaron las secuencias de noticias? ¿Qué estaba ocurriendo en ellas? Estas son todas preguntas pertinentes de una investigación sobre los actos específicos de pos-colonialismo, mientras que, al mismo tiempo, el público

se distrae por el olor seductor y familiar de té, algo que no nos está amenazando, sino que es muy cómodo y sutil. Yo estaba muy interesada en la idea del uso y reciclaje, de ser usados y reciclados. Creo que es importante decir que esta pieza fue concebida por primera vez en la India en el taller Khoj, un programa de residencia de tres semanas. Pero se terminó en Berlín, donde estuve a continuación por una semana. En cierto modo, esta pieza es mi reacción a un informe de CNN que vi en mi habitación de hotel en Berlín sobre Cuba. ¿El reportero malinterpretó totalmente los hechos o fue un acto de traducción cultural que involucraba actitudes pos-coloniales?

La instalación de sonido que produjiste en Chicago es la pieza central de tu presentación en el "espacio de proyectos" de la Kunsthalle Wien. Esquematizas las estrategias de comunicación de los políticos y las respuestas de la audiencia a las mismas; sin embargo, renuncias al uso de la representación gráfica, más precisamente, a la forma no verbal de expresión tan característica de los medios de comunicación. El rechazo de la imagen parece ser el hilo de Ariadna que corre a través de tu proyecto.

He estado interesada antes, como en *"Sin título (La Habana, 2000)"*, en los medios por los cuales se comunican los políticos, expresando sus ideas y decisiones. "Retratos" es, como sugiere el título, retratos de varias figuras políticas. Pero retratos no de la manera en que lucen, o de los eventos a los que asistieron, sino que la intención es retratarlos por el efecto que tienen o han tenido en las personas.

Esta obra es una serie de retratos de sonido de varias figuras políticas que tienen o han tenido un impacto en los acontecimientos mundiales. Cada discurso es cuidadosamente seleccionado, ya sea basado en la importancia del discurso en sí, o en el acceso a los datos de grabación (en el caso de las figuras históricas). La selección abarca una amplia gama - por ejemplo, está el discurso de Hitler al Reichstag el 4 de mayo de 1941, en la que repasa sus acciones desde 1937. A pesar de que incluye una gran cantidad de elementos por los que podría ser interrogado y juzgado éticamente, en lugar de eso ganó aún más potencia. Está la declaración de Pablo VI con motivo del 20 aniversario de la Constitución de la U.N., la primera grabación de un Papa hablando en tal lugar y como jefe de estado. Después del discurso, hubo una considerable cantidad de aplausos, lo que significa una especie de aprobación de su doble condición. Incluso cuando el público no tiene acceso a al discurso original, hay una referencia disponible en las paredes junto a los altavoces, por si alguien quiere hacer una investigación adicional; esta referencia incluye el nombre del orador, el nombre de la voz (o como sea que se le conozca históricamente), la fecha y el lugar en que fue dado.

El hecho de haber sustituido el texto, el mensaje del discurso, por la reacción al mismo, el efecto emocional entre la población presente en este tipo de eventos, es un comentario sobre la repetitividad de las agendas políticas, el uso formal de tales lugares para informar, y la forma similar en el que dichos recursos políticos se han utilizado para la manipulación

estratégica de la opinión pública. Esos efectos emocionales son el combustible que hace que la máquina de la historia funcione; es la manera por la cual la gente puede expresar su aprobación espontánea. Es un momento de diálogo directo entre el líder y el pueblo, uno en el que la "voz" de la gente es el aplauso.

El sonido original grabado, el decir, el ritmo, la intensidad y la velocidad de la voz - con la ayuda de Julia Miller, -una compositora y diseñadora de software -, se traducen de forma muy precisa en notas musicales. Las partituras musicales resultantes se llevaron a cabo por un coro profesional (y de formación clásica) que las ejecutó aplaudiendo las notas, cada una a su manera, para que no sonaran igual. No había ningún conductor de orquesta, sólo las notas. Cada discurso político fue grabado por separado y se escucha a través de un par de altavoces separados. Después de que te acercas al conjunto de sonidos confusos de las piezas grabadas que se están reproduciendo a la misma vez, cada uno toma la forma de su específica y detallada experiencia. Creo que es muy importante que los altavoces esté situados todos a un metro de distancia de la pared con el fin de alcanzar una mejor experiencia, el espectador tiene que estar mirando a la pared (donde se proporciona la información acerca del discurso original), casi como si experimentara algún tipo de castigo.

Volviendo a la relación entre los discursos y la música; quería mencionar la antífona, una referencia al orador ateniense (479 - 411 D.C) que rara vez hablaba en público, pero que escribió defensas para que otros hablen, como al término musical. Una antífona es una respuesta, una coma generalmente cantada en gregoriano, a un salmo o a alguna otra parte de un servicio religioso realizado por dos coros semi-independientes que interactúan entre sí. La razón por la que no estoy usando ninguna referencia visual, sino los altavoces y la muy sutil referencia del texto (vinilo blanco en pared blanca), es porque quiero que la audiencia se centre en sí mismos, para ver sus propias reacciones. El espacio tiene otros elementos no visibles, tales como azufre mezclado con la pintura utilizada en la pared. El azufre ha sido un químico muy especial debido a su amplia gama de usos, desde la pólvora hasta la medicina (en la guerra y la paz). También experimentamos con un producto químico utilizado en gases lacrimógenos para ver si podíamos fabricar una falsa reacción emocional e incontrolable: la gente llorando. Es un aspecto muy importante de la pieza que el público se vea a sí mismo llorando. Esto crea un efecto perjudicial ya que los miembros de la audiencia estarán teniendo una respuesta física relacionada con una respuesta emocional. Pero esto no está en relación, ni es una consecuencia de su percepción política o psicológica. Es la primera vez que utilizo una especie de humor en mi trabajo, y eso puede tener que ver con la falta de fe en este tipo de estrategias políticas. Quiero que el público piense en eso.

Parte de tu exposición es una intervención que se lleva a cabo fuera del local de exhibición; colocas el espacio del proyecto bajo la vigilancia al autorizar al servicio del personal de seguridad con perros guardianes a que se posicionen alrededor del edificio, señalando de esta forma una mayor sensación de peligro.

Sí, el título de la pieza es "El sueño de la razón", una clara referencia a la placa de Goya nº 43 de "Los Caprichos". Esta es la segunda pieza que he creado como resultado de vivir en los Estados Unidos. Supongo que la actitud cada vez más dictatorial del gobierno de EE.UU. ha tenido algo que ver con eso (risas). Estoy muy contenta de que esta pieza se llevara a cabo durante al menos un día, aunque lo ideal es que esto pudiese ocurrir todos los días, por lo menos durante una semana, en un momento diferente del día en cada ocasión, para que mantenga su elemento sorpresa. Estoy contenta porque la pieza ha sido censurada dos veces antes, para mi sorpresa. La primera vez fue en París, donde un artista me había invitado a intervenir en su exposición individual en una galería comercial, y la segunda vez fue en Madrid, en una muestra colectiva.

"El sueño de la razón" es la "invasión" del espacio por un guardia de seguridad uniformado (sin etiqueta de la compañía) que aparece con un perro guardián. El perro tiene un bozal. Cada diez minutos un nuevo guardia aparece con un nuevo perro. Esto sucede de forma continua hasta que el espacio cuenta con 15 guardias al mismo tiempo (el número de guardias se determina por el tamaño del espacio, por lo que esto podría cambiar en futuras presentaciones). Los guardias no se interesan en la audiencia, ni siquiera si el público se acerca a ellos. Ellos no tienen contacto visual con los espectadores, ni hablan con ellos. Los guardias circulan lentamente alrededor del recinto, observando algo que no podemos determinar. La pieza fue concebida para un espacio interior, pero el hecho de que vamos a hacerlo en un espacio público va a funcionar mucho mejor en relación con su hiperrealismo. El público no es consciente ni es notificado, uno no es notificado frecuentemente "sobre", sino con frecuencia más precisamente es notificado "de" la pieza como performance. La pieza se mostrará siempre al mismo tiempo que la exposición, pero en otro espacio, hablarle a las diferencias en el significado es significativo, ya que el discurso "no es sobre", por tanto "no es de", sino que más bien aborda temas específicos de la desconexión, a veces aparente, entre la represión y los discursos públicos, mostrando cómo la represión está siempre en el fondo. Como usted ha dicho, la pieza indica una mayor sensación de peligro potencial, uno que nunca se revela, pero que se percibe.

La publicación de "El sueño de la razón produce monstruos" y la serie que era una parte, fue lanzada el 6 de febrero 1799 en el Diario de Madrid. El periódico tenía un editorial para presentar esta obra de Goya. Decía, y cito: "... [el autor] ha expuesto a los ojos humanos formas y actitudes que sólo han existido, hasta ahora, en la mente humana" ("Els Caprichos de Goya", Ed. Sa Nostra, Caixa de Balears, Barcelona 1996) En mi pieza, esto también sucede pero a través de la materialización de un concepto, vemos una experiencia a través de los medios de comunicación o simplemente oímos de eso la mayor parte del tiempo, y eso es represión. La represión y el miedo son importantes estrategias utilizadas por los gobiernos y el poder en general. Los niveles de intensidad en los que son utilizados varían desde la autocensura hasta la tortura. Pero me parece que los mejores políticos son los que saben cómo trabajar con metáforas y que son buenos en la asignación de implicaciones simbólicas a sus gestos represivos.

En tu trabajo, ideología política se convierte en reminiscencia emocional, que a su vez se documenta mediante la conversión de la melodía de un discurso en intervalos de aplausos. De esta forma procesas los discursos de varios políticos del siglo XX. ¿Es el cuestionamiento moral de las estrategias políticas de comunicación también una parte de tu trabajo?

Absolutamente. Hay una práctica ética y un dilema ético inherente en estas estrategias que deben ser cuestionadas.

Proyectas consignas políticas hacia el exterior. Estas se convierten en una forma de publicidad detrás de la cual se elimina el artículo totalmente innecesario. Y las incómodas ideas políticas y torpes que los mismos representan amenazan con quedar ocultas. ¿Considera este proceso, parte de un fenómeno característico general de la comunicación política contemporánea?

Totalmente. Durante mucho tiempo, al menos en los EE.UU., la política se ha convertido en una forma abierta de publicidad para vender, ni siquiera una ideología (en la forma en que tradicionalmente solía ser), sino una imagen pública mejor y más sólida. El ver las campañas de 2000 y 2004 era increíble para mí, con la gente centrada en la severidad de un candidato en vez de en su agenda política. La selección de una sección de un discurso para transformarla en un eslogan es una de las estrategias políticas más antiguas. Y estoy de acuerdo, podríamos añadir que éstas queden ocultas intencionalmente por su descontextualización. Las palabras son muy poderosas.

En esta exposición estoy tratando de cubrir varios aspectos de las estrategias políticas, más específicamente: la entrega del programa político, su aprobación por las personas, su consecuente represión en forma de lema / anuncios. Me gustaría pensar en esta exposición como un enfoque cubista del poder político, con la presencia simultánea de varios puntos de vista, en este caso no sobre un lienzo, sino en el tiempo.

En la Documenta 11 de Kassel, en 2002, presentaste una instalación que sugiere la pavorosa experiencia de un interrogatorio, hecha para interpretar que tiene un trasfondo político. ¿Hay una conexión entre la instalación de sonido actual y esta presentación anterior?

En cierto modo existe, debido a que ambas piezas se ocupan de nuestra propia responsabilidad en el establecimiento y la preservación de las estructuras de poder. En otras palabras, son acerca de nuestra colaboración con el poder. Ambas piezas se pueden ver como instalaciones sonoras; en Kassel el sonido de los cañones que se están cargando deja saber al público acerca de la amenaza, del peligro; aquí está el sonido de la aprobación que le permite saber que de alguna manera se arrepentirán de eso más tarde, tal vez cuando salgan de la sala de exposiciones y se encuentren con un guardia de seguridad.

"Sin título (Kassel, 2002)" es parte de una serie en curso titulada "Sin título (lugar, año)" para la que he completado dos piezas, la de Kassel y la otra en La Habana ("Sin título", La Habana, 2000). Estoy preparando la tercera sobre la frontera entre Israel y Palestina. Este trabajo se coloca a través de una mirada histórica hacia un lugar, esencialmente, la mirada de un extraño. Es casi como si estuviese efectuado un juicio, desde una perspectiva histórica. Pero la audiencia está configurada para que lo experimente, para que esté involucrada y sepa de esto a través de una experiencia sensorial. Una parte importante de esta serie es que siempre hay personas en la audiencia que no quieren experimentar estas instalaciones, lo cual realmente es buenísimo porque es lo mismo que cuando muchas personas prefieren no involucrarse en nada. Pero los que entran en las instalaciones las experimentan casi como si fueran recuerdos, no como sus memorias actuales, sino como recuerdos históricos que adquirimos e incorporamos en nuestro archivo emocional. Un elemento muy importante en esta serie es el hecho de que las personas deben ser conscientes de sí mismas y del espacio mientras están allí. "El sueño de la razón", la intervención pública, tiene un eco de *Sin título* (Kassel, 2002)." En Kassel los agentes de vigilancia eran personas de Alemania, cualquiera que hubiese contestado el anuncio en la prensa y quisiera ser voluntario en la obra. En Viena, los agentes de seguridad son profesionales. Esta es una diferencia importante. En la primera versión, a las personas se les dio un rol en el juego de poder (incluso cuando el rol de colaborador no fuese muy agradable.) Aquí, en Viena, las personas son un objetivo en el juego, aunque no se les diga por qué. Otra diferencia es que la serie *Sin título* (lugar, tiempo)", quizás como la memoria misma, se presenta como una superposición de capas, ya sea que se utilice "solapamiento" o "superposición", aún se necesita el "de" - no se puede utilizar "un", que es singular, para "capas", mientras que la serie "El sueño de la razón", es como una presentación cubista, en la que todas las capas son distintas y visibles.

¿Cómo definirías tu relación con el poder y la política?

El poder es algo que no entiendo por completo, sin embargo, puede ser por eso que trabajo con él. Pero la política es algo con lo que he crecido. Ambas (mayormente la política) eran todo de lo que se hablaba en mi casa. Incluso separó a mis padres. La política es algo con lo que he vivido y me he involucrado mientras estaba en Cuba, incluso sin quererlo, porque es ineludible, su presencia es permanente. La política en Cuba tiene un significado muy estrecho; se utiliza sobre todo en referencia al gobierno y a la ideología. En los EE.UU., se utiliza con mayor frecuencia en referencia a las relaciones interpersonales. En cada caso, encuentro que retorna a lo original - dejar de decir que hay algo allí todavía muy interesante, la intención es nombrar lo que es invisible: "lo que no está atendido y demás". El poder, por otra parte, es algo de lo que las personas en los Estados Unidos están muy conscientes. A pesar de que la política puede ser más como el lenguaje práctico de la sociedad, mientras que el poder es su aplicación, ambos son un muy buen ejemplo de la simultaneidad y la conectividad indisoluble de la idea y la acción, quizás es por eso que me interesan tanto.

Naciste en Cuba y te mantuviste viviendo allí durante algún tiempo. La inclinación de Fidel Castro por el ritual de discursos que se extienden por horas es notoria. ¿Dirías que tu trabajo ha sido influenciado por esto de alguna manera?

Es importante que mencione que Fidel no está retratado en esta pieza, a pesar de que, durante mi juventud tuve que pasar largas horas escuchando sus discursos bajo un sol muy fuerte. En realidad, la idea me surgió en 2004, una noche mientras estaba viendo un canal de servicio de difusión pública (PBS) en Chicago. Pusieron un documental sobre él. Y ver a la gente aplaudiéndolo en Cuba mientras yo estaba en Chicago fue muy diferente a estar aplaudiéndolo yo misma o viéndolo en mi casa en La Habana. El ir con cierta frecuencia a esos discursos, estar de pie en la multitud escuchando lo que parecía ser discursos interminables, puede haber contribuido a hacer de mí tanto una artista de resistencia y como a estar confundida acerca de la importancia del tiempo. Puede ser que también me preparase para el encuentro con la obra de Samuel Beckett.

¿El fenómeno de la desaparición o la desaparición tematizada y utilizada como un enfoque en el trabajo de Félix González-Torres, juega algún papel especial en tu arte?

Yo definitivamente respeto y admiro la obra de Félix enormemente, especialmente la forma en que desafió el arte conceptual y social. Creo que es absolutamente indispensable para la historia del arte. La idea de la desaparición, de desaparecer, puede ser una cosa cubana. Es un elemento recurrente en una gran cantidad de artistas cubanos y no sólo en las artes visuales. ¿Tal vez tiene que ver con el hecho de que nuestros indígenas originales fueron suprimidos en pocos años? ¿Tal vez tiene que ver con la forma en que disfrutamos y apreciamos el presente, con tan poca atención a la permanencia? ¿Tal vez porque venimos de una isla, donde siempre ha habido un sentido de ser un punto de transición hacia otro lugar? Este fenómeno es recurrente de seguro en la obra de Ana, en la de José Martí, en la de Antonia Eiriz de, no estoy segura... tal vez tiene que ver con nuestra comprensión de la muerte.

Vives parte del tiempo en Cuba y el resto en Chicago. Dejando a un lado por el momento la cuestión de la polarización política entre Cuba y los EE.UU., ¿cuál ha sido tu experiencia de las relaciones emocionales, culturales y estéticas entre los dos mundos?

Comparto mi tiempo entre estos dos lugares. Me gusta la idea de vivir en un espacio entre dos ideologías, dos sistemas. Esto me da la ilusión de que puedo tener cierta distancia, algún desprendimiento de un lugar con el fin de comprenderlo, la ilusión de que, de esta manera, voy a tener el menor número de puntos ciegos posibles. Pero, ¿quién sabe...?

Tal vez simplemente me ha cegado el viento afuera de los aviones...

Sin embargo, ha sido muy interesante e intenso, sobre todo porque, hasta ahora, he elegido no vivir en Nueva York - lo que algunas personas dicen

que realmente no es los Estados Unidos: se trata de un lugar único, donde, para un artista, el mundo del arte tiene una presencia muy fuerte. Venir a los Estados Unidos ha sido un buen ejercicio, por el contraste de lo que previamente sabía sobre el lugar, con lo que desde entonces he vivido y experimentado. Algunas de estas cosas se relacionan expresamente con los Estados Unidos, otras con el capitalismo. Tener que volver a aprender tantas cosas básicas ha sido muy bueno, porque a esta edad se aprende mientras se cuestiona lo que se aprende. Mientras que en Cuba, casi pareciera como si el gobierno quisiera que la gente se centrara en él mismo, y no permiten ningún acceso. En los Estados Unidos, el gobierno no quiere que se centren en él, pero sí dan acceso, o al menos algo que se siente como tal.

He estado muy interesada en lo que falta, tácitamente, en ambos lugares. Ha sido fascinante para mí mirar el sistema de control de los Estados Unidos, el ideológico, la censura económica y las ideas de la esclavitud moderna, la estatua heroica de la celebridad, las innecesarias adiciones y sus posiciones en el juego político. He estado particularmente interesada en la importancia que se le da en los Estados Unidos a la narrativa, con frecuencia una narrativa hablada, mientras que en Cuba se habla sobre todo con una narrativa rota (quizás por eso Fidel, que domina la oratoria, es tan exitoso); podemos, en cambio, hablar a través de acciones. El poder de los medios en los Estados Unidos es algo que no tiene paralelo en Cuba. En Cuba los medios de comunicación son muy claramente una herramienta de propaganda por lo que, en cierto modo, pierden su impacto y se hace más como una casilla de información. En los Estados Unidos también es una herramienta de propaganda, pero que se utiliza de manera diferente, a través de ella tu cerebro se llena de relatos, muchos relatos, tantos que parece como si no tuvieras espacio para crear el tuyo propio. A veces siento como si estuviese en un video juego en el que Estados Unidos es un escenario en el que me paseo por un bosque lleno de trampas y distracciones, algunas de ellas realmente agradables. En Cuba el juego se llevaría a cabo en un desierto (y probablemente sin oasis a la vista), pero al menos se podría ver el horizonte, o tal vez yo debería reformular esto y decir: en un desierto todo lo que puedes ver es el horizonte. Tengo que decir que ha sido muy saludable tener acceso directo a la información sin mistificación, como sucede en Cuba. Con esto quiero decir que no hay que depender de que quienes viajan te traigan libros e información, ni tampoco ser capaz de tener el libro durante solamente una semana porque hay muchas personas necesitan leerlo.

Aunque tengo que decir que esa sensación de valor inapreciable, de la cadena humana del conocimiento, de la subversión, tiene un cierto encanto. El hecho de que se puede acceder a las cosas de primera mano es un reto diferente, porque tienes que creer en ti mismo con mucha fuerza. En Cuba todo el conocimiento está mediado por una proyección anterior. Pero tengo que ser honesta y decir que en términos de arte, esto era increíble, porque mi generación leyó todos los clásicos de la literatura y vio una gran cantidad de buenas películas. Por supuesto, el problema era que eso ya había sido considerado como seguro, ya estaba canonizado, pero sin embargo fue una gran base cultural. En los EE.UU., usted es su propio evaluador,

usted tiene que determinar qué es y qué no lo es, a menudo se ven las cosas a medida que ocurren, y eso hace que las cosas parezcan más naturales, más humanas y más factibles. Supongo que aquí te he dado algo más parecido a un curso de conciencia que una descripción muy clara de mis experiencias entre La Habana y Chicago... Últimamente me he sentido muy atraída por la idea de trasladarme a Europa, para experimentar ese sistema, el cual, al menos en la distancia, parece que está lidiando con luchas interesantes.

Los temas políticos constituyen el punto de partida para gran parte de tu trabajo. ¿En tu opinión, es posible para el arte provocar el cambio social?

Puede sonar tonto, pero yo creo completamente en esto y hay muchos ejemplos de ello en la historia del arte. Este es un tema muy complejo y no creo estar completamente lista para esta conversación, pero podría compartir algunas de mis ideas que están, francamente, todavía en proceso de cambio. En realidad este es el tema de una de mis nuevas piezas. Voy a leer una parte de lo que he escrito a modo de descripción:

"Desde hace algún tiempo he estado cuestionando la idea de la creación y la existencia de obras de arte como un acto de representación. He estado pensando en las implicaciones prácticas del arte y la necesidad para el artista de actuar como un agente responsable de la creación de obras de arte útil. La obra deberá no sólo ser útil, sino que debe existir en el ámbito de la realidad; de lo contrario, se convierte automáticamente en una representación más, que existe sólo en el ámbito de la posibilidad. Cuando hablo de la esfera de la realidad, supongo la realidad no como algo representativo o mimético respecto a la construcción de la obra, sino en relación a su información, circulación y consumo. "Realismo" es la estrategia artística, mientras que al mismo tiempo es su realización pública/ actualización. En lugar de crear una muestra, el arte es entonces algo con consecuencia real".

Me parece muy interesante que algunos artistas que han tratado este tema, hayan decidido en algún momento "no hacer arte", o al menos esa es la forma en la que ha sido percibido por los demás. Tal vez no es que el arte tiene un fin, sino que los artistas y su práctica han entrado en otra dimensión de producción y circulación de su arte y, no podemos verla, aunque puede ser explicada, formulada e incluso controlada. Este es mi acercamiento a las ideas de lo que llamo "Arte de Conducta."