

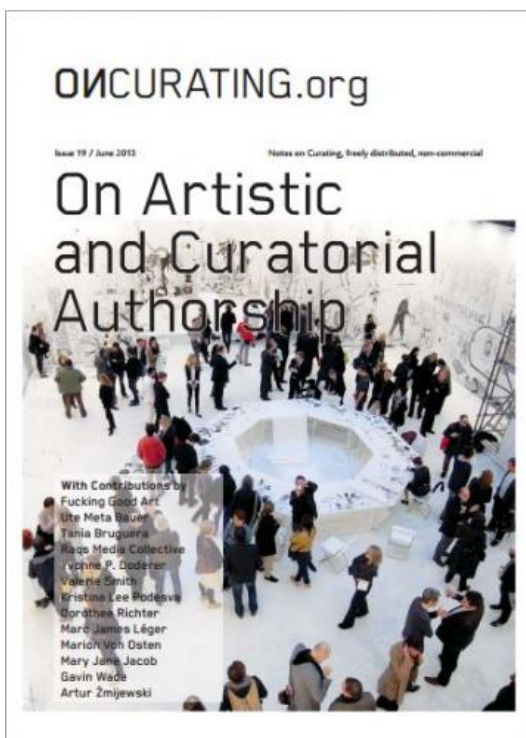
Una entrevista con Tania Bruguera.

con Ashraf Osman y Daniela N. Fuentes

Junio de 2013

De: Osman, Ashraf. "An Interview with Tania Bruguera," *Oncurating.org*, Issue 19: 'On artistic and Curatorial authorship,' Ed. *curating.org*, Supported by Postgraduate Programme in Curating, Institute Cultural Studies, Department Cultural Analysis, Zurich University of the Arts. June 2013, (The interview took place in December, 2012 at the Immigrant Movement International Headquarters in Corona, Queens, NY) New York City, United States (illust)

<http://www.oncurating-journal.org/index.php/issue-19-reader/tania-bruguera-interviewed.html#.UjbNWzCQbYE>



Una entrevista con Tania Bruguera.

con Ashraf Osman y Daniela N. Fuentes

Estoy muy interesada en tu proyecto actual: Movimiento Internacional Inmigrante ¿Quisiera saber qué acogida ha tenido en Nueva York? Es diferente del "la corriente predominante en el mundo del arte", especialmente aquí en Nueva York. Este proyecto pone énfasis en dar apoyo a inmigrantes, un grupo minoritario de nuestra sociedad.

Estoy muy contenta y muy concentrada en mostrar el arte de una manera específica con este proyecto. El proyecto en su conjunto es una obra de arte; propone y cuestiona: ¿Puede ser útil el arte?". Esta es una obra de arte útil. De hecho se trata de usuarios del proyecto, no me gusta el término "participantes" para este proyecto porque ellos no participan; no es como una fiesta a donde vienen a bailar y se van. Esta es su vida. La gente viene aquí todos los días y se siente como una familia. Se que suena cursi, y para la gente que no hace este tipo de trabajo, puede parecer falso o un intento de vender el proyecto. Pero es así, literalmente. Estas son las personas con las que yo vivo.

Creo que el arte útil se experimenta de dos maneras, una es desde el "lado del arte", que es mirar al modo en que el artista estructura el proyecto y cómo desarrolla la idea. Si se experimenta el proyecto desde el lado del usuario, entonces, para mí, se trata más de: ¿Qué puedo obtener de él? No importa si es arte o no. Creo que dependiendo de la intensidad de tu implicación en el proyecto, puedes posicionarte en un lado o el otro. Digamos que yo hago un taller y tú solo vienes a ese taller. Vienes, adquieres los conocimientos y te vas. Asistes, digamos, a dos talleres. Empiezas viniendo a "Haz un movimiento", que es una parte muy importante del proyecto, la parte movilizadora del proyecto. Hacemos reuniones y hablamos de cómo expresarnos en la era social, política y cosas así. Para ello, introducimos arte. Hacemos presentaciones, como muestras de diapositivas sobre el arte contemporáneo en la esfera pública.

El *New York Times* publicó un extenso artículo sobre el proyecto ¹. Yo no fui capaz de comunicar correctamente lo que es el *performance* y el autor entendió el *performace* como la convivencia con las personas, algo que para mí es una ofensa. Como artista del *performance* espero ser un poco más sofisticada que eso. Eso es algo muy simplista y tonto. Para mí, fue importante adentrarme en el vecindario. En lugar de vivir en Manhattan y venir aquí de 10:00 am a 5:00 pm. Hice de esto mi vida; no sería solo un proyecto. Si vas a trabajar en él, este proyecto tiene que ser parte de tu vida. Quería ver los pequeños detalles de lo que cuenta la gente, ver cómo somos, comprar la comida en la puerta de al lado o tener una relación natural con la comunidad. Vivo aquí todo el tiempo; para ser honesta, no quiero vivir en Brooklyn ni en ninguna otra parte.

¿Sería posible considerar tu proyecto como arte contemporáneo? ¿Cómo relacionas esto con tus participantes o usuarios?

No decimos que esto es arte contemporáneo. Asumimos la perspectiva de que es también un lenguaje, una herramienta de comunicación. Una persona hizo esto en público y esta fue la reacción que consiguió de los transeúntes. Consiguió una reacción de las autoridades, esa es la

reacción que logró a largo plazo, después de que el proyecto se completó. Ese es el impacto. Por tanto, el arte llega a la gente de aquí como una herramienta natural, no como una práctica inalcanzable con una historia a la que nunca tendrían acceso.

Siempre uso este ejemplo porque es el más claro: Para las madres de la comunidad, teníamos un curso de inglés centrado en la historia del arte a fin de abordar problemas de identidad. Así hacemos los talleres aquí; nunca tienen un solo objetivo. Nunca enseñamos solo inglés; el curso tiene, por lo menos, tres objetivos. Al final del curso, visitaron el Metropolitan Museum of Art para ver arte. Pero no se sintieron atemorizados, les encantó. Quieren volver a visitar el museo, no porque tengamos que ir a un museo, porque es una obra artística y nosotros somos artistas. No, es porque ellos han creado una conexión emocional con el arte. Yo estoy en contra de tener un solo tipo de conexión con el arte, una conexión historicista. Como cuando dicen: " Ah, sí, a mí me gusta el arte porque sé que esta obra tiene su origen en tres obras anteriores diferentes y es un diálogo con la historia del arte". Desde el principio, si alguien viene aquí, le decimos: "Esto es un proyecto de arte, iniciado por artistas, etc". Luego, pasamos a lo que esa persona desea escuchar. Lo decimos por qué queremos decirlo, no queremos que el proyecto sea mal interpretado. En realidad, la gente no presta atención a eso porque no es lo que están buscando.

El proyecto se ha hecho muy conocido entre los artistas, curadores y trabajadores de la cultura. ¿Cómo has desarrollado los proyectos con artistas que desean ser parte del Movimiento Internacional Inmigrante?

Tenemos personas que han propuesto proyectos y talleres. Y todos los talleres están en la encrucijada entre el usuario y el arte y, entre lo social y el arte, todos ellos. Como suelo decir, hay tres intensiones: una tiene que ser artística o estar relacionada con el arte, también está relacionada con el arte porque nos preguntamos: "¿Cuál es la utilidad del arte?" ¿Y de qué forma puedes presentar el arte a la gente? Arte como herramienta, como dijiste antes.

La gente que viene del arte, los observadores, tienden a apreciarte desde lejos (como tú); saben algo de la existencia del proyecto y luego leen algo sobre él, si son amables. Si son buenos, han leído algo más que el artículo del *New York Times*. Siempre les digo: "Tienes que venir aquí porque tienes que sentirlo". Entonces, vienen e interactúan; en el mejor de los casos, proponen un taller. Y, si propones un taller, el taller es el punto exacto entre los conocedores del arte y los no iniciados. Si eres un usuario, estás experimentando, de veras, el arte. Si eres una persona del arte, estás proponiendo arte. Por lo general, resulta muy difícil, no todo el mundo llega hasta el final.

Parece que muchas de las dificultades que estás describiendo son parte del proyecto y de cómo quieres que sea: independiente, que rechace el comercialismo en el mundo del arte. Cierta parte de tu obra ha sido criticada por su falta de documentación en comparación con otros proyectos similares. En tu obra anterior a largo plazo, [Cátedra] Arte de Conducta [2002-2009], creaste una escuela de arte en La Habana, que financiaste, en parte, a través de Cuba y los Estados Unidos, donde enseñabas. ¿Estás considerando utilizar esa diferencia en economías aquí, entre la parte comercial basada en el objeto para financiar la parte social no basada en el objeto?

Tengo que confesar algo: Ayer, en el receso, todo mi equipo y la gente involucrada en el proyecto me presionaban para que hiciera objetos para vender y tener un elemento residual, una especie de residuo del proyecto. Es complicado porque nunca he tenido una relación de amor con el mercado. Creo que es un problema que yo tengo. Estoy orgullosa de ello. Creo que, como artista, no he encontrado solución a eso. Pienso que es parte integrante de estar en el mundo del arte, pero no lo he resuelto porque no quiero desistir. Creo que cada vez que me he acercado a una galería o a una muestra comercial, siempre me he sentido violada, pienso que no he tenido suerte. Es como el amor: puedes tener diez amantes y no tener amor. Hasta el momento, no he encontrado a una persona del área comercial que comprenda mi obra. Aún tengo una galería en España y no sabe qué hacer conmigo. Es la mejor experiencia que he tenido porque me dejan en paz y me dicen: "Haz lo que quieras en la galería". Pero no ha vendido nada. Desafortunadamente, me he convertido en una señal de prestigio para las galerías en lugar de un artista comercial para la galería, algo que al principio me honraba mucho. Pero en el aspecto práctico, me siento muy frustrada. Yo estaba representada en tres galerías y dejé dos de ellas. Esta no la he dejado porque creo que se verá muy mal que deje todas las galerías, podrían decir: "Oh, ella es problemática". Además, nunca me fuerzan a hacer algo que no quiero. Me encantaría encontrar algún día a un galerista o alguien del mundo del arte que me comprenda y tenga una conversación teórica conmigo, no una conversación sobre dinero, sino del tipo: "Sentémonos y pensemos en cómo el arte se transforma con el tiempo". Incluso dentro de esa transformación, que exista la posibilidad de que personas interesadas puedan adquirir el proceso de transformarlo, lo cual no significa que se vaya a cosificar la obra.

Comenzaste tu carrera artística con un homenaje a Ana Mendieta, algo inusual ya que no te inicias con una obra propia sino interpretando la obra de otra persona. ¿Lo hiciste a propósito?

Debo ser honesta: No soy una artista que, antes de comenzar una obra, se pase seis meses pensando y luego haga la obra. Comenzó como algo muy emocional porque nos habían presentado su obra, ella aún vivía y yo era una estudiante.

Yo nunca la conocí. Por entonces ella vivía en los Estados Unidos. Tengo un amigo que dice: "Tienes esa relación tan intensa con ella porque no la conociste".

Básicamente, éramos un grupo de estudiantes de arte muy metidos en el arte, debatiendo y leyendo todo el tiempo. Empezamos a visitar a artistas establecidos que eran nuestros profesores, visitábamos sus casas y conversábamos con compañeros de clase. Uno de los que hacía ese tipo de cosas era [Gerardo] Mosquera, un crítico muy conocido en Cuba, él nos enseñó la obra de Ana Mendieta. Ello se debió a que otra persona del grupo estaba haciendo un trabajo muy similar a lo que ella estaba haciendo. Él le habló de ella mientras estábamos en la sala y mi primera reacción fue: "¡Oh!" ¡Una mujer! Todos los artistas de los que nos habían hablado eran hombres. Fue un modelo a imitar, yo era la única muchacha del grupo. Luego, nos dijo: "La conocerán porque ella viaja mucho". Eso fue en el 84 u 85.

Y entonces, cinco o seis meses después, fuimos a una conferencia de Mosquera donde dijo que Ana Mendieta había muerto. Fue algo muy emotivo para mí porque él la conocía y ella había tenido un gran impacto en la generación anterior de artistas cubanos. Yo quedé tan conmovida porque no iba a conocerla; fue tan triste. Entonces, no comprendía las implicaciones de su muerte y todo lo que vendría después. Empecé a obsesionarme con ello y pensé: "OK, quiero saber más de esta persona".

Después de "Homenaje a Ana Mendieta", produjiste una obra más individual que no hacía referencia directa a otros artistas, por ejemplo, el *performance* "La Carga de la Culpa" [1997-1999]. ¿Qué te obligó a hacer ese cambio?

Tengo que decir que, para mí, la obra más importante que he hecho es Ana Mendieta, y es triste que la primera obra que hice sea la más importante. Lo que tanto me gustó de las dos primeras obras que hice fue que se dijo que eran un fracaso. Sentí que estaba experimentando un tipo de arte muy interesante y provocador: hablar de la obra artística de otra persona y buscarme problemas, la Galerie Lelong quería demandarme. Pensaron que yo solo era una muchacha de 18 años que iba a vender la obra por alguna cantidad. Ahora todo el mundo se siente muy dispuesto a re-escenificarla, pero los tiempos difíciles eran cuando yo la hacía.

El hecho es que yo estaba haciendo un arte que cuestionaba lo que era el arte; no solo qué es arte, porque no soy una formalista, sino para qué es el arte. Siempre pensé en términos de los usos del arte. Disfrutaba, de veras, este tipo de situación de "no sé lo que estoy haciendo".

La otra obra que me gusta mucho es el periódico [Memoria de la Posguerra 1993-1994] porque era, de nuevo, el mismo gesto de no autoría. Realmente, me gusta porque tomé un recurso que no es del mundo del arte, sino un recurso del poder, que es la información.

Por esas razones, dirías que algunas de las colaboraciones en las que te implicaste en Cuba se problematizaron. ¿Considerarías esto como un fracaso o como un éxito?

Bueno, fue un momento en el que me presentaron a la responsabilidad. Me di cuenta de que no podía hacer cualquier cosa que quisiera. Hacer ciertas cosas implica ciertas consecuencias que tienes que asumir.

La primera vez que el Consejo (los oficiales del mundo del arte) me llamó [para interrogarme], no sabía que al mismo tiempo habían llamado a una persona que trabajaba conmigo haciendo diseños. Cuando salí y me fui a casa, me encontré un amigo en casa que me dijo que a David se lo habían llevado para interrogarlo. Fui a su casa y su mamá me hizo sentir muy mal diciéndome: "¡Mira lo que estás haciendo!" ¡Eres tan irresponsable! Por culpa tuya mi hijo tiene problemas..." Era mejor para las mujeres, para los hombres el riesgo de estar implicados en problemas [con las autoridades] es mayor.

Presionaron a mi padre para que me llevara a la policía secreta. Esos tipos me interrogaron frente a él: "¿Para quién había impreso yo ese material? ¿Dónde lo había impreso? ¿Quién estaba patrocinando eso? ¿Quién estaba detrás de eso?" Me sentí tan ofendida porque pensé: ¿Qué quieres decir? ¿Que no soy lo suficientemente inteligente para hacer esto? Me sentí ofendida como artista. Fue mi idea hacer el periódico. Estoy tan orgullosa de eso. ¿Quieres decir que alguien de la CIA puso esto en mi cabeza?

Las repercusiones de la experiencia fueron muy perjudiciales. Nunca pensé que estaba haciendo algo malo, y eso está presente en mi toda obra. Nunca pienso que estoy haciendo algo malo, por eso odio que la gente me acuse de ser una "provocadora". Cuando hago las cosas, creo en lo que estoy haciendo y no veo ningún problema en ello. Fue una consecuencia muy intensa y abusiva, yo solo tenía 23 o 22 años y aquello significó mucho. Hasta me duele la cabeza cuando pienso en eso. Fue muy intenso porque sentí que había perdido su amistad en el proceso.

En retrospectiva, ¿crees que algo tan intenso te hizo desear asumir la autoría exclusiva de tus proyectos o hacer precisamente lo contrario y diseminar la autoría?

Esa experiencia me traumatizó mucho. Yo, de verdad, la disfruté porque me gustaba estar con la gente y pedirle: "¡Dame algo para el periódico!" Era una sensación tan positiva. La gente estaba muy estimulada y entusiasmada con ello [el periódico] y se hizo conocido. La gente hacía fotocopias (hacer fotocopias en Cuba no es fácil) y se pasaban el periódico. Todo el mundo se pasaba el periódico y estaba circulando como yo quería, no en un museo sino entre la gente. Pude llegar a la gente que no era del mundo del arte, lo cual era mi objetivo principal. ¡Fue genial, todo el mundo lo estaba leyendo! Las personas que no eran artistas sabían de su existencia y lo leían. Creo que penetrar esa esfera era muy importante, y eso viene de mis antecedentes socialistas; el arte es para todo el mundo. Pero después de eso, no hice nada durante un tiempo. Debo decirte algo, ahora es muy fácil decir: "Oh, hice lo de Ana Mendieta [la serie] y fue una autoría transgresora". Pero en aquellos tiempos fue muy difícil porque todos los demás estaban haciendo sus propias obras de protocolo, sus propias imágenes etiquetadas, sus obras personales y yo era la única que en ese contexto no quería hacer eso. Yo sentía que era una artista de verdad. No soy artista por no ser capaz de encontrar lo mío.

¿Después de esta experiencia, decidiste afirmarte en tu obra y tus propios privilegios de autor?

Creo que no fue tanto la autoría sino la responsabilidad. Pensé: "Si hago algo voy a meter a mucha gente en problemas". Fue más el hecho de quedar traumatizada por la experiencia de David. Pensé que si metía a alguien en problemas, iba a ser difícil, entonces decidí que iba a hacerlo todo yo sola. Yo sería la única responsable si algo llegara a suceder. No quería implicar a otras personas en problemas. Creo que fue más por eso que decidí concentrarme en mí misma, pero no me sentí tan cómoda. Quiero decir, fue genial hacer el *performance*; es la adrenalina lo que es increíble. ¡De veras, me gustó! Pero después de hacerlo por un tiempo, se convirtió en una práctica y me dejó de gustar. Además, tuve la impresión de haber hecho el *performance* porque quería que la gente tuviera un recuerdo que llevar a casa. Pero luego, se convirtió en "arte" también: la imagen y las fotos. Empezaron a publicar las fotos por todas partes. Yo pensaba: "No se trata de la foto..."

¿Fue eso lo que te sacó del *performance* después? Porque cuando hiciste después, la series "Sin título" [2000, 2002, 2007, 2009] y "Susurro de Tatlin" [2008, 2009], ya no estabas en el *performance*.

Exactamente, siento que el periodo del *performance* fue una tortura para mí. Me siento estupenda haciéndolo; me gusta mucho el *performance*, tengo que ser honesta. Pero era una tortura porque sentía que estaba haciendo mi proceso de sanación en público. Pienso que el periodo del *performance* fue un proceso de sanación después de lo que sucedió. Pero estaba cansada de hacer *performance*, sentía que estaba en un círculo. Sentía que nadie en Cuba era honesto conmigo cuando opinaba sobre mi obra. Si lo era, no era el nivel que esperaba; yo

quería un nivel mayor de crítica, así que volví a la Escuela de Arte. Vine a los Estados Unidos a estudiar eso.

Tenía un conjunto diferente de cuestionamientos, aspectos políticos diferentes: en Cuba lo político es el Gobierno; no se tiene idea de lo político personal ni de las políticas. La relación de poder entre tú y yo o entre la persona que acaba de llegar y yo, no es algo en lo que se piensa ni que se expresa en Cuba. Existe y está muy presente en realidad, aún más aquí, pero no es la forma en que generalmente se interpreta la política o el arte político. Tú interpretas tu diálogo con la estructura de poder del gobierno y sus políticas, las leyes y la macropolítica. Cuando llegué aquí, empecé a pensar en esta relación de poder, en lo que es dominante y lo que es subversivo, en todo este tipo de cosas. Fue algo muy confuso para mí, y lo que pasó fue que mi obra se interpretó como una obra feminista. Yo soy feminista pero no quiero que mi obra se identifique de modo tan simple porque yo siempre lucho contra la reducción. Cada vez que la gente viene aquí, reduce las cosas. Entonces, no haces tu proceso con la obra porque lo asumes y sigues.

Parte de la crítica que recibo es: "Tu obra es feminista porque te estás usando a ti misma". Es la idea de la política personal y la historia del arte de los años 70. Comencé a tener problemas porque no me identificaba con esto. ¿Por qué, si la mujer ha sido una figura que se ha usado para la libertad, la igualdad y otros fines simbólicos (no es que piense que eso está bien). Pero, por qué solo tengo que ser reducida a mi historia personal? ¿No puedo estar representando un concepto cuando hago *performance*? Eso fue una gran lucha con mis profesores. Entonces decidí: "OK, no soy una artista de *performance*, no quiero ser una artista de *performance*". No quiero estar en la tradición del arte de *performance* ni del arte corporal norteamericano. No me interesa el cuerpo. No se trata del cuerpo, se trata de la interacción, de la experiencia social. Entonces pensé: "Tengo que parar esto". La combinación de eso y la idea de que tengo que asumir responsabilidad de todo (yo estaba harta de eso), fue una gran carga: no poder hacer lo que quiero porque si lo hago sucederán cosas malas. Fue muy intenso. Luego, me di cuenta: "OK, haré Arte de Conducta; no haré *performance*". Fue también un gesto político que tuve al dejar la escuela, ya que no quería ser analizada por los historiadores de arte dentro de la tradición del *performance* y el arte corporal norteamericano.

¿En esa tradición de Arte de Conducta, donde la conducta del público al reaccionar ante tu instalación o *performance* puede interpretarse como el material primario de la obra artística, volviste a ser, no digamos proactiva, sino que provocaste una reacción fuerte como en tu serie "Sin título", tanto en La Habana [2000] o como en Bogotá [2009]?

Es muy interesante porque nunca he tenido una conversación como la que tuvimos hoy. Fijándome en lo que estamos hablando, creo que me estoy dando cuenta de algo y es que yo no me convertí en provocativa, sino que la forma de arte que decidí usar era complicada. Creo

que me están acusando de mucha provocación y yo no lo entiendo. He luchado mucho contra eso. Ahora me doy cuenta, hablando con ustedes, no es que yo esté provocando como una provocadora sino que volví a usar una forma de arte que es problemática al interpretarse porque es una fuente abierta, un sistema abierto. ¿Por qué es abierto? Porque la participación es parte de lo que define al obra, por tanto, también das responsabilidad a otras personas. Creo que ese es el cambio; yo no sabía cómo manejar la responsabilidad. Me di cuenta de que tenía que ser responsable por mi obra, asumí total responsabilidad y luego, añadí: "No, ustedes también son responsables". Pienso que eso ya puede interpretarse como provocación porque se está forzando [al público] a no ser pasivo ante la obra. También en este sistema abierto, te ves forzado, si quieres, a participar, a interesarte por ello, a ser responsable. Y también los temas, ya que yo no quería que se tratara de mí, de una feminista ni de un movimiento, estaban más intensamente relacionados con conceptos de poder. "Destierro" [1998-1999] es una obra de analogía. Es una referencia, una metáfora con la que me apropio de algo y luego tú debes entenderlo, el proceso de comprensión de implicaciones políticas es muy largo porque debes conocer la referencia, entender que estoy haciendo esa apropiación, entender el contenido. Por ello pensé que era demasiado largo, así que, en esas obras reduje el proceso de comprensión de la política y eso también se interpreta como provocación, ya que el recorrido o el camino que debes completar es más corto. Es menos "violento", pero más evidente para ti y debes lidiar con ello. A modo de autodefensa, digamos que estos son cuatro elementos que he utilizado para hacer que la gente reaccione de manera diferente ante mi obra.

¹ El artículo de *New York Times*: "An Artist's Performance: A Year as a Poor Immigrant" by Sam Dolnick, was published on May 18, 2011 and is available here:

<http://www.nytimes.com/2011/05/19/nyregion/as-art-tania-bruguera-lives-like-a-poor-immigrant.html> (A version of this article appeared in print on May 19, 2011, on page A20 of the New York edition with the headline: "She Calls It Art. They Call It, Well, Life..")