

Entrevista con Tania Bruguera

con Erik Wenzel

Conocí a Tania Bruguera hace seis años, cuando yo era estudiante graduado de la Universidad de Chicago. Hemos permanecido en contacto desde entonces y, recientemente, en agosto pasado nos encontramos en la Academia de Verano de Bellas Artes de Salzburgo, Austria. En los últimos meses he estado realizando una entrevista por correo electrónico a Bruguera en que le preguntaba sobre el papel de la enseñanza en su obra, sus ideas sobre el formalismo y el difícil elemento demográfico conocido como “artista”. Sus respuestas revelan un enfoque reflexivo y holístico del arte, la vida y la política y una actitud increíblemente pertinente y perspicaz hacia la cambiante atmósfera del sistema de arte contemporáneo, situación que pudiera considerarse una crisis. Me agrada extremadamente ofrecerles a ustedes esta oportuna conversación.

¿Puede hablarnos de su papel como maestra? Usted ha inspirado a un grupo diverso y amplio de artistas más jóvenes. No sólo a mí y a mis coetáneos en Chicago, sino en otros países en que ha enseñado. Usted permanece en contacto con sus antiguos alumnos y les brinda apoyo. ¿Cómo concibe esta relación?

No me veo como maestra, sino como una artista que mantiene una conversación con otros artistas, algunos de los cuales en unos pocos años pudieran ser mis colegas. En lugar de enseñar, cuando estamos juntos trato de crear un ambiente que sirva de medio para dudas (incluidas las mías), intercambio y discusión sobre el trabajo y la vida. Digo vida porque muchas veces en la vida un paso en falso o no saber cómo organizar las energías puede dificultar ser artista. La vida puede incluso sacarlo a uno del camino en contra de su voluntad y entonces, en algún punto, es demasiado tarde para regresar. El debate es muy importante porque, una vez que se deja la escuela, en pocas ocasiones encuentra crítica honesta y, aún más raramente, un lugar de autocrítica constructiva. De modo que cuando uno es estudiante necesita usar ese tiempo no sólo para encontrar textos reveladores para su práctica o para probar ideas nuevas en su trabajo, sino también para comprender qué entorno necesita crear para su obra, qué tipo de colegas-amigos

necesita para continuar la conversación, y un sistema de autodisciplina. Como estudiante uno tiene que ver qué esferas le resultan más difíciles (éstas pueden ser tan sencillas como terminar las tareas a tiempo, desarrollar plenamente sus proyectos, tener grandes ideas pero presentaciones pobres o viceversa, no poder comunicar sus ideas sobre la obra, y así por el estilo): Esas son las mismas dificultades que tendrá como artista profesional, de modo que la escuela es el lugar para percatarse de ellas y encontrar una forma de hacer que funcionen. Algo más que recalco es que los estudiantes den valor a su obra y comprendan que ser jóvenes no es una razón para no hacer el mejor arte que puedan. Siempre tengo mi lista para presionarlos (Hans Ulrich Obrist, Piero Manzoni, Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta, entre otros). También hago conscientes a los estudiantes de que no todo el mundo tiene la misma rapidez. Algunos son como esponjas en la escuela y su obra no es tan buena, pero a los pocos años y luego de digerir lo que han oído y leído, florecen. Trato de que cada estudiante comprenda su propio ritmo y lo acepte. Sobre todo en los últimos años después de la profesionalización del arte, digo al menos una vez en mi clase que la obra de arte y la carrera son dos cosas distintas. A veces marchan juntas y se ayudan una a la otra, pero no es posible juzgar a una por la otra. También el primer día de clases permito que todos los estudiantes sepan que tendrán la calificación más alta y que no se tomará asistencia, así sólo permanecen los que están verdaderamente interesados. De todos modos, no creo que los artistas puedan calificarse con A+ y B-. Todos los estudiantes que tengo comprenden que ésta es una carrera de distancia o incluso una larga caminata, de modo que tenemos que disfrutarla en toda su paciente intensidad y ser brutalmente honestos con el trabajo que hacemos. La educación de arte, según la entiendo, tiene que ver con la creación de la estructura que brindará formas de alcanzar conocimiento y crecimiento continuos después que la red de seguridad de la escuela se abandona.

No tengo idea de si he inspirado a alguien, como sugieres, pero he enseñado en muchas escuelas distintas. Esto me ha dado una buena perspectiva de cómo se concibe y produce el arte en distintos lugares y cuáles son en ellos las actitudes y expectativas sobre el arte. Aunque tengo zonas de interés, ofrezco enseñanza específica del lugar. Intento encontrar una suerte de piezas perdidas en su educación o en su cultura y, a partir de allí, enseño. Además, no tengo un “tipo” de estudiante. No trabajo sólo con los interesados en el performance o en la política, porque creo que el cambio social procede de muchas sensibilidades y temas diferentes. Ser político es una actitud, no un género artístico.

Algo que me agrada verdaderamente de la enseñanza es que uno tiene que trabajar muy duro para no perder el respeto de sus estudiantes. Es un tipo de respeto que no surge de las ventas o de tener la amistad de personas influyentes en el mundo del arte, sino que viene de la opinión que tengan sobre el trabajo de uno y de cuánto les habla a ellos. Es el mejor estímulo para seguir trabajando con energía y de modo contemporáneo.

Otra cosa que me agrada de la enseñanza es que le permite a uno regresar a preguntas sencillas, primarias, como: “¿Para qué es el arte?”, “¿Por qué debe interesarme el arte?”, “¿Cómo debo relacionar el arte con otras cosas”, preguntas que cuando uno es un artista con sede en su estudio asume, da por sentadas, o recicla de sus propios días de estudiante. Tengo este juego personal cuando veo la obra de un artista: intento adivinar si es un artista con sede en su estudio o con sede en la enseñanza. Creo que me es posible distinguirlos con gran claridad.

¿Son los artistas una clase aparte o son demográficos?

Somos definitivamente más una demografía. Pero mientras los artistas constituyen una comunidad con que muchos se identifican ante otras comunidades de las que son parte (su país, sus tareas, sus posiciones políticas y cosas por el estilo), aún tienen muchas cosas por solucionar para ser claramente una clase que funcione. Usualmente una clase se vincula con rapidez al acceso económico, la solvencia financiera, la posición social y la educación. Pero, cuando se trata de artistas, esto funciona de un modo distinto para cada uno y, en algunos casos, se produce en formas paradójicas. Hay algunos artistas que tienen poco o ningún dinero ellos mismos pero llevan una vida de privilegio y riqueza económica: viajando con todos los gastos cubiertos, alojándose en hoteles de otro modo inaccesibles, comiendo comidas sofisticadas, recibiendo donaciones que pagan montos incomprensibles para costos de producción, manteniendo relaciones directas con fuentes de dinero (directores de museo, coleccionistas, filántropos, etc.) y con una elevada conectividad global.

Por otra parte, hay algunos artistas que no poseen acceso concreto al poder político, pero tienen una enorme influencia en la comunidad: se les sigue, pueden cambiar la cultura de la práctica, pero su único poder es la admiración de sus iguales. Hay otros artistas que tienen grandes cantidades de riqueza y dinero acumulados, pero carecen de prestigio y se les descarta porque su obra no interesa a la comunidad artística. Y, al fin y al cabo, todo esto es subjetivo. De modo que,

en un enfoque más cercano a Weber que a Marx, podemos decir que lo que determina a los artistas como clase puede tener más que ver con la apuesta sobre la influencia que alguien tendrá en el futuro (por ser en extremo preciso en el presente) que con su relación con los medios de producción. Una práctica artística puede ser muchas cosas, puede ser placer dominical, un hobby o un trabajo. Pero puede ser también una investigación, una práctica diaria para comprender la realidad, y una forma de hacer algo con aquello que comprende.

Luego está el problema de la conciencia de clase; si se habla sobre los artistas, existe poca solidaridad e incluso menos cooperación para presentar injusticias artísticas. Puede uno sentir afinidad hacia ellos cuando el estado hace cosas como la censura de Pussy Riot o Ai Weiwei, independientemente de lo que se piense de su arte, porque en este caso es un asunto de principios. Por otra parte, es en extremo difícil encontrar apoyo o algo más que silencio cuando uno desea reclamar sus derechos dentro del mundo del arte. De inmediato, aparecen juicios estéticos para justificar por qué no merece la pena unirse al pedido de justicia de esa persona y comprender por qué se encuentra en una situación tal. También, los artistas comienzan a medir los pro y los contra que unirse a la reclamación implicaría para sus carreras. Por ejemplo, he visto a una institución no pagar los honorarios de un artista por una exposición aunque estuviera en el contrato. Incluso el ambicioso curador justificó a la poderosa institución por incumplir el contrato porque estaba pensando en su carrera y no en lo que es correcto por principios. De modo que se asume un modo de comportarse dentro del mundo del arte en que uno no pide sus derechos o expone injusticias porque hacerlo pudiera ser un “movimiento erróneo” en la carrera propia. Todos parecen comprenderlo, mientras pasan hambre y se amargan. Por eso nuestro cinismo con artistas que se dan el nombre de políticos pero son incapaces de enfrentar la política y las injusticias en el mundo del arte. O cuando veo cómo se insulta el concepto de estética como forma de solucionar el enfrentamiento con los artistas políticos que de repente se hacen artistas “difíciles” o “malos” cuando ponen incómodo el "establishment" del mundo del arte.

Se ha convertido en una práctica patética del mundo del arte venerar a viejos mártires como Guerrilla Girls o Hans Haacke como actos nostálgicos en lugar de cómo un impulso revolucionario de unirse a las demandas de la próxima generación. En aquellos tiempos, en que hacían la obra que hoy admiramos, eran una gran jodienda para la gente. Molestaban porque hablaban de cosas que la gente prefería pasar por alto; eran insufribles por su persistencia; se les echaba de eventos buenos porque se temían sus propuestas para las exposiciones y su incontrolable deseo de

expresar su mensaje. Hoy la batalla no es tanto de inclusión (aunque en algunos momentos parece que el género, la raza, el carácter étnico y la edad siguen siendo un problema para algunas instituciones). La principal injusticia contra la que se debe luchar hoy es el pago al artista. Las instituciones tienen que comenzar a pagar honorarios a los artistas por participar en exposiciones (muchas veces estamos produciendo una obra nueva y nos toma mucho tiempo el trabajo en la exposición, tiempo que se entrega gratuitamente porque nuestro “pago” es participar en la exposición). No podemos pretender que la única forma en que sobrevivan los artistas sea trabajar en un bar, enseñar o, sencillamente, morirse de hambre. Presionar en lo relacionado con la supervivencia mediante la venta de arte es una fórmula que recalca excesivamente el modelo capitalista de producción que no se ajusta a todo el mundo. Además, crea alienación porque los galeristas se consideran con el derecho de pedirles a los artistas que trabajen en formatos que a éstos no les convencen, solo porque sean más fáciles de vender. Esta es una forma retrógrada de producir arte porque no ayuda al desarrollo del arte contemporáneo. Por el contrario, es lo que vemos en las ferias de arte (y esto incluye a muchas bienales) que son parte de una estrategia formularía que artistas más jóvenes y más viejos repiten sin encanto.

Abogo con fuerza por el establecimiento del *droïte de suite* (un sistema que permite a los artistas ganar derechos de autor por la reventa de su obra). No es justo que los coleccionistas puedan vender una pieza 10, 15, 25 veces más cara de lo que la compraron, mientras el artista lucha por pagar su renta precisamente por no desear hacer concesiones como producir piezas de fácil venta. Esta pudiera ser en última instancia una de las razones por las que su obra se hace rara, valiosa y costosa. Esta es una triste anécdota recurrente en nuestra comunidad. Es injusto colocar al artista en una situación en que, a fin de sobrevivir como persona, tenga que traicionarse como artista.

¿Es lo personal alguna vez sólo personal o es siempre político?

Únicamente puede ser sólo personal para aquellos que tienen privilegios y aquellos que se adecuan a las normas establecidas (o aquellos a quienes les da igual que los repriman). En cuanto a uno no se le permite ser su verdadero ser porque una parte de uno está censurada, cuestionada o no se le permite el desarrollo, automáticamente se hace político. Es una ilusión pensar que la política no interviene en la vida de la gente.

¿Ve usted en su práctica algún lugar o uso para un trabajo más tradicional, formal o impelido estéticamente? ¿Le interesa trabajar para un contexto de galería o museo además de su obra en las esferas política y social?

El arte político es impelido estéticamente, pero el concepto de estética que se emplea se encuentra y se realiza en la ética. Lo llamo *est-ética*. En esos casos puede uno tener las mismas categorías y reacciones en virtud de las cuales reconoce una experiencia estética, pero en lugar de ser impelido por una representación de algo, por un proceso de suspensión de la incredulidad, están animados por la comprensión de que algo sin duda ha cambiado, de que algo lleva realmente la indicación de una forma distinta de relacionarse unos con otros, de un conjunto diferente de valores y que trae otra visión del futuro (una visión con la que podemos identificarnos, y que nos satisface, un poco más). Es un proceso de excitación sobre lo imposible hecho posible, que es también un momento estético. La estética ha pasado del arte que se encuentra en la transformación de objetos (naturales o artificiales) a un significado de la destreza implícita en transformarnos nosotros mismos (como personas individuales o como grupo); de modo que no es una piedra que se convierta exquisitamente en el rostro de un santo en éxtasis, sino la movilización de la comprensión de nosotros mismos, que, a propósito, estaba también el rostro de aquel santo, de modo que es más una recuperación de algo que siempre estuvo allí. Es el regreso al arte que no operaba como gesto formal. El formalismo viene con el proceso de pensar que uno ya comprende, de modo que deja de buscar. El formalismo es suponer sin corroborar.

Debo decir que últimamente me resulta más difícil tener una experiencia estética ante lo que se define claramente como una obra de arte, algo que se encuentra en un “marco” evidente de supuestos. Lo que últimamente me ha estado impactando más en relación con la metáfora es una propuesta de Strike Debt, uno de los grupos de trabajo de OWS. Llamado Rolling Jubilee (<http://rollingjubilee.org/>). En esencia, compran un grupo de deudas a centavos por cada dólar y, en lugar de acosar a la gente para que pague (como hacen las corporaciones que compran esta “deuda basura”), liberan a los deudores. En este caso, lo que han hecho es subvertir la inercia de la economía en que nos encontramos. Usan las mismas escapatorias que nos han llevado a esta crisis económica, que hacen a los ricos más ricos, pero, en lugar de explotar la desgracia de la gente, hacen que el beneficiario no sea otro que la persona que ha recibido los préstamos (casi siempre para estudios o salud). El hecho de que esto se haga en una especie de lotería es en

extremo coherente, porque se han asegurado de que no haya manipulación de los fondos usados para comprar la deuda. También, los donantes de los fondos para hacer esto son ciudadanos, algunos con la esperanza de obtener beneficios algún día, pero la mayoría solo apoya esta iniciativa para expresarse políticamente, para aprobar el gesto. Es un nuevo tipo de espectador, que devuelve algo, que apoya. Este gesto social “imposible” me ha conmovido estéticamente más que un juego seguro de utopías irrealizables en una exposición de arte. Siento que el arte contemporáneo no guarda ya relación con imaginar o soñar algo, ni tiene que ver con el tiempo libre; eso ya no es revolucionario. En lugar de ello, guarda relación con tratar de poner en práctica esos sueños en el mundo real. Siento como si el arte contemporáneo tiene más que ver con la experiencia que con la producción de objetos o de entornos seguros. La ilusión nueva es la experiencia real de la ilusión. En particular, veo lo contemporáneo en la idea de la experiencia artística como experiencia social y, mientras más “real” es lo social, el entorno en que se encuentra, mejor. Los artistas contemporáneos están intentando ganar el respeto para nuestra profesión en la esfera social en momentos en que pasamos de la sociedad de la información, pasando por la sociedad de los servicios, y luego a la sociedad creativa (que se confunde con la sociedad de celebridad) para llegar a la sociedad cívica. De modo que veo a los artistas contemporáneos en la primera fila de la redefinición de los nuevos papeles sociales de la creatividad cívica. El problema aquí es la corporativización (que es un formalismo social) de la creatividad y la civilidad. Es por ello que pienso que Rolling Jubilee funciona, porque es una apropiación por civiles de estrategias corporativas con el propósito de generar una sociedad diferente. Este es el que considero nuestro mayor desafío como artistas: ser parte activa en la creación de una sociedad diferente que se está produciendo.

¿Acaso veo un lugar para trabajo más tradicional, formal o impulsado estéticamente? “Tradicional” y “formal” son dos cosas distintas. Para mí, “tradicional” es sencillamente kitsch, algo que pretende ser lo que no es, en este caso un consenso colectivo de maestría y para la afirmación de la obra que lleva una verdad artística, sólo por ser una práctica o técnica probada. Por otra parte, mi reacción hacia el formalismo es muy fuerte. El arte por el arte, la forma por la forma es algo que no me interesa. Me interesan las formas “entoxicadas” que intervienen en esferas no autorizadas, proponen nuevos usos y nuevas visiones. Es de lamentar que el mundo del arte tenga una fuerte tendencia a hacer de todo una forma, de tomar los apremios de cosas (incluidos los apremios *en* la forma) como referencia de sí y simbolismo vacío de sí mismos, fáciles trucos celebratorios.

Hace unos pocos meses estuve en un evento y uno de los participantes se me acercó con algo de excitación visible para decirme que vivía en un país asiático y deseaba iniciar un proyecto de escuela de arte. Habló y habló sobre las personas a las que iba a invitar, el edificio que deseaba y la matrícula... Lo detuve y pregunté: “¿Cuál es la ideología en que se sustenta su proyecto de escuela? Porque la educación es un instrumento ideológico y usted es un europeo blanco en un lugar en que adoran al primer mundo. ¿Cuáles son las dinámicas que desea activar con su proyecto?” Sus ojos se llenaron de horror y respondió: “Tengo que pensar en eso.” Este es un buen ejemplo de formalismo. Se ha iniciado una tendencia de hacer escuelas de arte como arte, o escuelas de arte como proyectos de curaduría. Y entonces todos van a reproducir la forma de un proyecto de escuela de arte, pero sin el gesto político que esto implica, ni el apremio cultural, sin siquiera conocer las implicaciones sociales del gesto. Entonces la tendencia se banaliza y la gente, aburrida, pasa a la excitación siguiente como la siguiente ideología vacía creada para la siguiente temporada, sin comprender la responsabilidad que existe. Lamentablemente, gran parte de la visibilidad y los fondos van al artista que mejor hace el *pitch* de 30 segundos y no a los que trabajan a largo plazo y tienen el compromiso de comprender el significado real (no glamoroso) del cambio. Creo que estas contradicciones se producen porque la resolución entre quien da el dinero y quien se beneficia se afecta en algunas ocasiones cuando el arte se ve como entretenimiento.

Cuando se utilizan formas sociales sin contenido, sin una función, sin que sean un gesto significativo, simplemente se prioriza el arte social como una forma de turismo, se evalúa el arte social como una escapatoria desesperada de la soledad mediante un falso “espíritu de compañerismo”. El formalismo comienza cuando tenemos una historia del arte que se enseña como historia de las formas y cuando vemos como meros ejercicios formales la producción de arte que se realiza en países con verdaderos apremios sociopolíticos y que la historia occidental de las formas deberá comparar y absorber... sin contexto.

Por ejemplo, mi pieza “El susurro de Tatlin #5” – el de la policía montada que usaba su entrenamiento y técnica de control de multitudes con el público del museo – se ve ahora como una pieza estética en una foto tomada desde arriba, pero fue muy diferente estar allí y sentir el aliento del caballo al acercarse y empujarlo a uno con su macizo cuerpo. En esa situación, el caballo se hacía desproporcionadamente inmenso. Cuando se encuentra uno en una situación tal,

no es acerca de la estética, sino de la represión. Puede que necesitemos enseñar una historia de las experiencias en arte, para que las formas se vean en su capacidad temporal de generar reacciones, en lugar de algo que son en sí pasivas y decorativas.

Aunque me formaron como productora de objetos, esa actividad ahora me parece como hacer Sudoku, una forma de matar el tiempo. El trabajo que hago, la forma en que investigo, es la forma política, que no puede ser una investigación formalista. Con todo lo agotador e ingrato que es trabajar como artista en la esfera política y social, resulta parecido a que le presenten a uno comida picante. Después de un buen pimiento habanero, el resto de la comida parece sosa.

Recuerdo, hará más de cinco años atrás, que usted fue la primera persona que encontré llamando por la integración de la investigación en el arte, el concepto de que los artistas deben verse a sí mismos como personas que investigan. En parte como forma de que los artistas se colocaran en instituciones educacionales mayores, como la Universidad de Chicago, una “institución investigativa” de renombre, pero también como forma de concebir la práctica artística propia. Esto se ha convertido en palabra de moda, sin embargo. En Documenta 13, por ejemplo, me sentí bombardeado por esta “estética de investigación”. Parece haberse convertido en una moda, “el giro investigativo”, que sigue los pasos del “giro educacional” y el “giro documental”. ¿Qué piensa de esto? ¿Puede ampliar su concepción de investigación artística?

Siempre he visto el arte como un proceso de investigación y a los artistas como investigadores. En aquella época estábamos en la Universidad de Chicago, de modo que era lógico que los estudiantes de arte aprovecharan los recursos y posibles colaboraciones de estudiantes de otros departamentos y ampliaran sus prácticas de un modo riguroso. No tengo idea sobre la palabra de moda de que la que habla y no tuve la posibilidad de ver Documenta 13, pero lo que puedo decir es que decidir ser una artista investigadora no es una tendencia ni una moda, no es una estrategia de curaduría de exponer cosas en un espacio, sino una forma de ver la responsabilidad en la práctica del arte y tu papel como un artista en la sociedad.