

ENTREVISTA CON CANDICE BREITZ

Enero 2007

El 20 de enero se inaugura en el MUSAC *Candice Breitz: Exposición Múltiple*. La muestra, que se clausurará el 2 de mayo de 2007, recoge los trabajos que la artista sudafricana Candice Breitz ha realizado desde el año 2000 hasta 2005. MUSAC entrevista a Breitz para mostrar las claves de la exposición desde el punto de vista de su protagonista.

MUSAC: El *starsystem* del cine y la música, el *videoclip*, el lenguaje de la industria mediática... ¿Cuál es el papel de éstos en tu obra?

CB: Creo que es imposible escapar del terreno espectacular que ha sido trazado por estas industrias. Pero sí creo posible habitar el espectáculo que constituyen de manera que la lógica que subyace en este espectáculo pueda hacerse visible, más legible. Cuando algo se hace legible, también es posible traducirlo, penetrar en sus significados y por tanto se hace posible reescribirlo. El espectáculo es en cierto modo siniestro porque se presenta ante nosotros como nuestro paisaje natural. Estamos tan acostumbrados a existir dentro de él que olvidamos que sería posible trazar paisajes alternativos. Este punto de vista podría parecer ingenuamente optimista, pero la alternativa es aceptar el espectáculo como inevitable e insuperable. Resignarnos al desamparo completo frente a la industria del espectáculo sería admitir que nuestra tarea como artistas, escritores o músicos es simplemente estéril y está fuera de lugar. Yo no estoy preparada para aceptar esta conclusión. Si yo trabajo con un videoclip de Madonna, con una película como *Instinto Básico* o con un culebrón como *Dallas*, es porque estas imágenes son de hecho la comida que nos alimenta cada día. Podemos o bien digerirlas y absorberlas en nuestros organismos de forma pasiva; u optar por masticarlas activamente, procesarlas y regurgitarlas en formas que reflejen de forma más aguda el contexto del que este tipo de cultura proviene. Lo que me interesa de trabajar con material “máximo común denominador” como este, es que permite un nivel de comprensión y accesibilidad instantáneo a nivel de iconografía y sin embargo, a nivel formal, se produce un distanciamiento respecto al material original al eliminar la continuidad narrativa y la previsibilidad lineal que solemos asociar a este tipo de imágenes.

MUSAC: ¿Por qué la incursión de personajes anónimos, como contraposición a las grandes estrellas, en tus vídeos? ¿Es la preocupación por la ‘identidad’ uno de los motores de tu obra?

CB: El contraste entre las obras de metraje encontrado y las obras en las que prácticamente doy rienda suelta a intérpretes aficionados señala una dicotomía central en mi trabajo, un contraste entre aquellos que son “alguien” (las estrellas cuya visibilidad es su reclamo de poder) y los “nadies” (admiradores y consumidores de la cultura pop global, cuyas identificaciones y obsesiones permanecen, en su mayor parte, ocultas). Mi lealtad está de parte de los “nadies”, entre los cuales yo me cuento como usuaria de la cultura. Por ello, cuando trabajo con fans de las grandes estrellas, me gusta mantener mi presencia como directora a un nivel prácticamente imperceptible, creando un ambiente en el que ellos puedan interpretar su relación con la industria del entretenimiento del modo que elijan. Es interesante observar que en el estudio pocos admiradores quieren imitar a sus ídolos. Prefieren trasladar

el material a sus propios términos. Cuando realizo obras como *Queen* o *King*, estoy investigando a una comunidad de consumidores que dialogan con la música de una determinada estrella del pop y al mismo tiempo examino la variedad de identificaciones que una estrella del pop puede generar. La diversidad es extraordinaria.

MUSAC: Tu obra se caracteriza por reorganizar y descontextualizar material fílmico comercial a través del “montaje” (cortar, pegar, reeditar), una constante y al mismo tiempo un elemento definitorio de tu obra. ¿Tienen estas intervenciones un trasfondo crítico?

CB: Cualquier artista que se apropia y *samplea* material preexistente en su trabajo está recurriendo a una larga tradición de vanguardia. Quizá en el pasado era posible imaginar este método de trabajo como una estrategia artística elegida deliberadamente, una opción estética entre otras. La diferencia fundamental en la actualidad sería que utilizar material encontrado o previamente preparado en la obra ya no parece una opción, sino más bien, una condición de la que no se puede escapar. Esto no tiene porqué ser una realidad deprimente: se trata menos de la pérdida de la idea de “originalidad” que de darse cuenta de que el proceso creativo no consiste en originar y animar, sino en reciclar, traducir e interpretar; en definitiva, se trata de un proceso de reciclaje, traducción e interpretación de materiales y lenguajes preexistentes a la propia práctica del artista. Si vivimos en entornos urbanos, no tenemos más elección que consumir el producto del capitalismo global. Pero el consumo ha de ir seguido de digestión, y la digestión va seguida de excreción.

El aceptar esta condición y trabajar desde ella significa, por un lado, abandonar el cliché del artista que existe fuera de la realidad social cotidiana (inmutable ante los que sucede más allá de su estudio) y, por otro lado, significa adoptar una práctica más política que opera desde el interior del ámbito de la realidad social, una práctica que asume y remezcla el mundo existente. Como artista visual, no tiene sentido imaginar la posibilidad de escapar de este paisaje cultural anodino que ha sido trazado para nosotros por Hollywood, la MTV y la CNN. Más bien es necesario invadir el sistema operativo que diseñó ese paisaje, inyectarse dentro de los medios dominantes como una presencia vírica. Si vivimos en entornos urbanos, no tenemos más elección que consumir el producto del capitalismo global. Pero el consumo ha de ir seguido de digestión, y la digestión va seguida de excreción. Esto es un modo amable de decir que, si no tenemos más remedio que consumir los que los medios nos ofrecen como alimento, debemos insistir en completar el ciclo digestivo, debemos insistir en nuestro derecho a masticar, procesar y regurgitar los productos de los medios de masas de manera que puedan sernos útiles.

MUSAC: ¿De dónde proviene tu interés por el lenguaje?

CB: El inglés es la lengua en la que me encuentro más “en casa”. Durante mis años en Sudáfrica también tuve fuertes lazos con el afrikaans, el yidish y el griego (aunque no tengo sangre griega, crecí dentro de la comunidad de emigrantes griegos de Johannesburgo). He de reconocer que no fue hasta mucho después cuando caí en la cuenta de lo extraña que era la situación lingüística en Sudáfrica. Más allá de estas lenguas europeas, que marcaban mis interacciones diarias, había otras 9 lenguas indígenas sudafricanas a las que yo no tenía acceso en absoluto. Uno de los muchos aspectos inquietantes de la época del Apartheid en Sudáfrica era el hecho de que nuestros movimientos en el espacio público y nuestra relación con la experiencia pública no sólo estaban limitados espacialmente, sino también lingüísticamente. El acceso a los bancos en los parques o la los baños públicos estaba estrictamente delimitado según el color de la piel. Pero quizás de una manera incluso más insidiosa, el gobierno hizo un excelente trabajo al asegurarse de que los ciudadanos sudafricanos estuvieran divididos lingüísticamente. A pesar de que todos sudafricanos estaban obligados a aprender afrikáans (lo que llevo a las violentas revueltas estudiantiles en 1976), el gobierno no tenía ningún tipo de interés en animar a la minoría blanca a aprender las lenguas de la mayoría negra, y disuadía activamente a la población negra de aprender demasiado inglés, no sólo porque esto podría haber dañado el principio “divide y vencerás” que era central en la ideología del Apartheid; sino también porque el gobierno temía que sudafricanos negros angloparlantes pudieran intentar salir del estrato social que se percibía como adecuado para ellos.

¿Puedes imaginarte lo absurdo de crecer en un lugar en el que no hablas las lenguas en las que se comunican la mayoría de tus compatriotas? En las pocas ocasiones en las que me encontraba en un espacio público en el que me era factible interactuar con sudafricanos negros (andando por la calle, en el parque...), siempre había una barrera invisible que disuadía cualquier tipo de comunicación real, es decir, simplemente era incapaz de entender lo que se hablaba a mi alrededor en zulú o *xhosa* o *pedi*, etc. Cuando era niña, me acostumbré a pensar en el lenguaje como en algo opaco y en cierto modo violento, algo que separaba a la gente en lugar de ser un puente transparente a través del cual uno podía negociar las diferencias. Pienso que esta intuición alimentó obras que realicé mucho tiempo después, como *Babel Series*, *Karaoke* y *Alien*, todas ellas video-instalaciones que evocan el lenguaje como una cualidad tan sólo semi-permeable y que complica, más que simplifica, las relaciones humanas. Dicho esto, he de decir que no me di cuenta hasta que llevaba ya bastante tiempo trabajando con composiciones sonoras disonantes en mis video-instalaciones, que éstas podrían estar influidas de algún modo por mis experiencias tempranas con el lenguaje.

Es irónico que el presente esté marcado por tanta charla sobre la conectividad y la comunicación global, ya que se podría argumentar que la posibilidad de comunicarse a través de las diferencias es cada vez más difícil desde que se ha acrecentado todo el bombo sobre las redes de comunicación transparentes (con la llegada de internet y otras estructuras de este tipo). Siempre he estado fascinada por la posibilidad de existencia de una *lengua franca*, un lenguaje común que pudiera utilizarse para comunicarse a través de las diferencias... Pero por supuesto no es fácil descubrir una lengua de este tipo. De mala gana, pienso que podría decirse que nuestros hábitos de consumo son, a día de hoy, la única aproximación a una experiencia tras-cultural compartida. El hecho de que, como consumidores globales, compramos y asimilamos los mismos productos culturales sin importar en qué punto del globo nos hallemos. Trabajar con la iconografía de los medios globales significa trabajar con algo así como una *lengua franca* degradada, con material “mínimo común denominador” que implica la cultura del capitalismo global. Esta es una cultura que comparte gente en todo el mundo, un sistema de referencia que es la matriz de nuestros días. La suposición de que todos tenemos igual acceso a un cierto nivel de vida y el sistema de valores que perpetúa esta iconografía global es lo que yo tiendo a reciclar en mi obra. Estoy interesada en penetrar, en interrogar a la democracia simulada del consumismo. Estoy interesada en desafiar suposiciones falaces sobre nuestra igualdad bajo el capital global mediante la traducción de la ultra familiar matriz de la cultura de consumo en algo nuevo, a través de lo cual se pueda desafiar el violento efecto homogenizador de dicha cultura.

MUSAC: ¿Por qué cambió tu atención hacia la imagen en movimiento?

CB: Las ideas que exploraba en mi obra basada en la fotografía tendían a ser de naturaleza lingüística e interpretativa. A menudo había en ellas una duración implícita. Era un paso lógico empezar a experimentar con imágenes en movimiento. La dimensión sonora me atrajo y también estaba interesada en el potencial mecánico y repetitivo del video, ya que se relaciona a algunos impulsos psicológicos. El drama del ser es el drama de la repetición. Mantener la noción de quiénes somos requiere una cierta consistencia, la repetición y confirmación constante de ciertas creencias, valores y comportamientos. Aprendemos quiénes somos al observar a los demás. Aprendemos a hablar del mismo modo, a través del mimetismo y la repetición. Aprendemos a conocernos a nosotros mismos a través de nuestros deseos recurrentes. El bucle de vídeo es un medio magnífico para explorar todo este drama.

MUSAC: Hemos hecho muchas preguntas sobre vídeo pero igualmente deberíamos hacer mención a las distintas formas en las que este medio se materializa en tu obra (monitores, estructuras de metal, etc.) ¿Qué peso tienen tales particularidades en la concepción de tu obra?

CB: Tiendo a pensar en la realización de una video-instalación como en un acto de traducción, como ya he mencionado, y por otro lado, como un acto de composición. Supongo que estas actividades- traducir y componer- son las estrategias centrales del *dj*, que es por lo que ciertos críticos han comparado mi estilo de montaje con el acto de pinchar música. Cada canal o elemento es tratado como un instrumento o capa, que al combinarse produce un tipo de composición aleatoria. Las composiciones son aleatorias porque no estoy interesada en

controlar o determinar estrictamente la relación de un canal con el siguiente. Más bien estoy interesada en presentarlas como una serie de posibilidades, que el espectador puede negociar de la forma en que él o ella prefiera. La remezcla final es por tanto entregada al espectador, que coreografía en cierto sentido la obra, de acuerdo con cómo él o ella se mueva por el espacio de la instalación y experimente cada canal en relación a todos los demás dentro de ese espacio. Por supuesto, yo tengo el privilegio de decidir qué tipo de elementos se añaden a la mezcla, pero al final el espectador es invitado a navegar a través de estos elementos de manera hasta cierto punto independiente.

MUSAC: *Mother + Father*, una obra muy exitosa en la 51 Bienal de Venecia y recientemente adquirida por la Colección MUSAC, será una de las piezas centrales de tu exposición en León y ha sido señalada por el comisario, Octavio Zaya, como “quizás” tu obra maestra hasta el momento. ¿Podrías explicarnos que ocurre en esta doble instalación?

CB: Ya que estamos crecientemente tutelados por la industria cultural (lo que la mayoría del tiempo significa también ser infantilizado por esta industria), *Mother + Father* es un intento de imaginarnos y enfrentarnos a las fuerzas mediáticas que se han convertido en padres para nosotros. Para cada una de estas instalaciones de seis canales (cada una presentada en un semi-círculo arqueado de seis monitores de plasma) he recortado literalmente a seis actores de sus respectivas películas, aislándolos de sus contextos previos para que puedan actuar para mí en un nuevo guión que yo he creado. *Mother*, por ejemplo, reúne a seis actrices que interpretan el papel de madre- desde la madre-diva alcohólica de Shirley Maclaine de *Postales desde el Filo* a Meryl Streep como la madre que abandona a su hijo en *Kramer contra Kramer*- y las recoloca en una serie no-lineal y a menudo absurda de diálogos y escenas que destilan “maternidad”. La estructura básica de *Father* es la misma- seis actores arrancados de seis películas “paternalistas”, para interpretar su paternidad unos al lado de otros...bajo mi dirección.

Quería observar hasta qué punto sería posible divorciar mis *Mothers* y *Fathers sampleados* de sus películas originales, hasta qué punto podría hacerlos verdaderamente míos. Siempre me ha fascinado cómo el *hip hop* u otras formas de música caníbal pueden absorber totalmente fragmentos de otras canciones. Me parece que, en ese sentido, los músicos están a años luz de los artistas visuales. Por ejemplo, aunque puedes reconocer el hecho de que Missy Elliot está utilizando la melodía del tema *Knightrider*, esto no impide de ninguna manera el disfrute de la canción resultante como un tema puramente Missy Elliot. *Mother+Father* es un intento agresivo de recortar a un elenco de actores de sus películas originales, un intento de reconducir el trabajo invertido originalmente en la economía de Hollywood hacia mi economía alternativa. Los actores han sido literalmente recortados de sus películas, liberados de sus escenarios originales trabajosamente, *frame a frame*. Yo denomino a su participación en mi obra como “interpretación involuntaria”. Me gusta pensar que, como alguien que compra entradas de cine, lee revistas, y ve la televisión, soy una accionista menor pero significativa en la *Meryl Streep Corporation* o en *Julia Roberts Internacional*. Como alguien que apoya económicamente a esta cultura, yo (y tú) contribuyo a la inflación de trabajo que hace a Hollywood lo que es. He pagado mi generosa contribución para la perpetuación de esta industria hinchada, por lo que me siento perfectamente autorizada para hacer que los actores trabajen para mí de vez en cuando. Dicho esto, coger las cuerdas y jugar a ser titiritero no es tan simple como podría parecer. Cuando los actores *sampleados* actúan para mí, sus tics y sacudidas digitales pueden ser interpretados como sintomáticos de su dilema de rehenes, bailando reticentes al son de una melodía que no han elegido. Aunque yo dispongo el secuestrar a los actores y hacerles seguir mis órdenes de la manera más completa posible, podría decir que, al final, la experiencia de este trabajo se parece menos a trabajar con marionetas que a un despiadado tira y afloja entre mi elenco involuntario y yo. Esto supone un resultado interesante, porque confirma mi sospecha de que, al final, el significado reside en algún lugar entre el *sample* y quien *samplea*, más que pertenecer a uno o a otro.

La relación padre-hijo se transcribe bastante nítidamente en la relación estrella-fan. La estrella/padre se ofrece al fan/hijo como prototipo a emular y duplicar, no sólo en términos de apariencia y comportamiento, sino también en cuestión de valores. Si los medios compiten por ser un padre para nuestros hijos, ¿qué aspecto tendrían estos medios-mamás y medios-papás?

En la *Babel Series*, la dinámica padre-hijo que yo asocio con la adoración del fan hacia la estrella fue invertida, con varias estrellas del pop balbuceando monosílabos sin fin en un bucle de habla de bebé.

En *Mother + Father* quería explorar la dimensión puramente afectiva de los dramones de Hollywood- las emociones límite asociadas a la paternidad: rechazo, devoción, desesperación y obsesión- Quería liberar el efecto de la narrativa lineal, ver si era posible liberar a los actores de sus películas originales y hacerles actuar para mí. La mayoría de las películas de Hollywood retratan a los padres y madres como figuras disfuncionales, infelices o incompetentes, casi como si, para reclamar el rol paternal para sí mismo, Hollywood debiera minar la credibilidad de la paternidad real.

MUSAC: Si *Mother + Father* trata sobre la relación padre-hijo, entonces *Queen*, también incluida en la exposición, trata sobre la relación estrella-fan. ¿Cómo funciona en este retrato de Madonna?

CB: Cuando decidí que quería hacer una serie de retratos, sabía que no estaba interesada en un monográfico o un tipo de retrato monumentalizador. Evitar una representación abiertamente icónica de la estrella pop es una forma de sugerir que la estrella es, a un cierto nivel, un espejo en el que los deseos colectivos y las fantasías de sus admiradores se reflejan, más que una entidad fija e inmutable. Madonna y Michael Jackson son por tanto retratados en su ausencia, como compuestos de las proyecciones elaboradas de los fans que compran sus discos, que los veneran, y que les hicieron estrellas en primer lugar. El primer retrato que realicé fue uno de Bob Marley, que rodé en Jamaica y titulé *Legend*. Tras él decidí abordar al *Rey* y la *Reina del Pop*. Filmamos el retrato de Jackson en Berlín, y el de Madonna en Milán una semana más tarde. Una serie de admiradores fervientes de ambas estrellas fueron invitados a un estudio de grabación profesional y se les dio la oportunidad de interpretar individualmente los discos completos *Inmaculate Collection* y *Thriller*, de la primera a la última canción. Quería reproducir la experiencia que se tiene en casa cuando se escucha un disco que uno ama y se canta durante todo él, pero con condiciones de grabación profesionales. Aparte de esto, no hice ningún intento de dirigir a los fans- ellos eligieron lo que querían vestir, si querían traer atrezzo, y cómo querían interpretar el álbum. Algunos bailaron y cantaron como si les fuera la vida en ello. Otros se abrieron paso tímidamente a través de la experiencia.

Nos anunciamos en páginas web de fans, en periódicos y revistas y en tabloneros de anuncios en espacios públicos, siempre haciendo una propuesta simple a admiradores serios de la estrella en cuestión. Las respuestas fueron increíbles. Cuando trabajo con admiradores, con aquellos que están fuera de la luz pública y que están sujetos a las fuerzas de la publicidad y del marketing, mi enfoque suele ser mucho más suave. No veo a esta gente como víctimas, pero están ciertamente sujetos a fuerzas muy poderosas que pueden dar forma a sus fantasías e influenciar su formación personal. Estoy interesada en la dimensión biográfica del pop, el modo en el que se convierte en la banda sonora de una vida. Una canción pop puede conjurar memorias muy personales, impulsarte a recordar la primera vez que te rompieron el corazón, o dónde estabas la última vez que la oíste.

En obras como esta me di cuenta que me sería imposible realizar mi trabajo de una forma aislada. Para mí, el proceso de trabajo es siempre una colaboración, de forma literal y figurada: porque confío en otra gente para ayudarme a hacer mi trabajo y porque mi obra surge a menudo de conversaciones. Una idea no me parece una idea hasta que la he hablado con amigos. Godard diría: "No se te pueden ocurrir todas las respuestas a ti solo. A menudo tienes que decir las cosas en voz alta. Y justo cuando las dices, cuando te oyes a ti mismo diciéndolas, se te ocurre la respuesta...". Warhol dijo, "nunca me avergonzó preguntar a alguien, "¿Qué debería pintar?", porque el pop viene de fuera, y ¿en qué se diferencia pedir ideas de buscarlas en una revista?" Yo estoy de acuerdo con ambos, ¡aunque quizás ellos no estuvieran de acuerdo el uno con el otro! Creo que la intención final de Godard y Warhol es menos interesante que la manera en la que recibimos lo que nos dicen, la manera en que interpretamos y digerimos las señales que ellos nos transmiten. En general, la idea de un artista es bastante aburrida hasta que es activada por el espectador en el momento de la recepción. Así que el receptor es siempre en cierto modo el colaborador más importante que un artista pueda tener. El momento de la recepción es más interesante que el momento de la

creación, del mismo modo que hablar con alguien es más interesante que hablar con uno mismo.