

TERRITORIOS

Pepón Osorio

Entrevista con Berta Sichel

BERTA SICHEL: Comencemos hablando de los antecedentes de tu carrera y de tu vida en Nueva York.

PEPÓN OSORIO: Vine a Nueva York de Puerto Rico en 1975, no como artista sino como trabajador social. Trabajé en el Human Resources Department (Departamento de Recursos Humanos) de la ciudad, como asistente social, tratando durante cuatro o cinco años con familias que habían sido denunciadas por abusos a menores, y mientras tanto comencé a interesarme en el arte. Me hice amigo de personas que estaban en el Pratt Institute, y también acudía a bastantes *performances* y veía mucho teatro. Me llamaba la atención el cuerpo y todo aquello que implicaba movimiento. A través de todo esto fui capaz de experimentar la teatralización del espacio, que está en la base de la formación de mi trabajo. Creo que el arte llegó a interesarme porque fui capaz de transformar en formas artísticas mis conocimientos de espectador marginal. Me interesaba también la posibilidad de transmitir un mensaje a través del arte, un mensaje que tuviera sentido y que la gente pudiera captar sin necesidad de palabras.

B.S.: Si todo empezó de manera tan informal, ¿cómo te posicionaste en el mundo del arte con tanta familiaridad?

P.O.: Al principio estaba interesado en crear esculturas para teatro y *performances*, estuve trabajando con Marian Soto. La gente comenzó a fijarse en mi trabajo y a sugerirme que debería mostrarlo en galerías y exposiciones, pero yo no estaba in-

teresado en eso; me interesaba más el aquí y ahora, y el poder transmitir un mensaje. Quería traer un cambio social, aunque estaba utilizando un método erróneo. De modo que, cuando me convertí en artista, hice un montón de obras que tenían una intención política; cambiaba rápidamente del papel a la pintura, de la pintura a la escultura, de la escultura a la *performance* y de la *performance* a la instalación. Pienso que evolucioné tan rápidamente porque no me sentía cómodo expresando mis ideas en papel o en cuadros. En medio de esto, a principio de los ochenta, fui aceptado por la Universidad de Columbia para estudiar Educación Artística, y comencé a interesarme por combinar el trabajo que estaba haciendo con una labor educativa.

B.S.: ¿Intentabas traducir tu experiencia como trabajador social en formas artísticas?

P.O.: Sí, trabajaba con muchos elementos que tenían que ver específicamente con la cultura de Puerto Rico, de los latinos en general. Las personas de las instituciones no estaban al tanto del mensaje o de lo que yo estaba intentando decir. Estaba involucrado con temas de identidad y multiculturalismo. Los asuntos que me importaban en ese momento provenían de mi experiencia como asistente social. Ahora, en oposición a las visitas que realizaba a distintos hogares como parte de mi trabajo social, el arte se convirtió para mí en un lugar de introspección. No es que mi intención sea transformarte o buscarte una alternativa... estoy en una búsqueda constante con lo que estoy

Cuando salió lo del SIDA, el se preocupó; era como si supiese que sus días estaban contados. Esa fue la primera vez que vi a un hombre llorar. Aún recuerdo su mirada y sus deseos de vivir.



Pepón Osorio. *El velorio: SIDA en la comunidad latina*, 1991. Instalación, detalle.

haciendo, es decir, siempre estoy buscando una alternativa para mí mismo y tratando de imaginar con qué puedo contribuir. A través del arte fui capaz de encontrar esto. Llegué a la universidad fresco, sin tener idea alguna de cómo las instituciones del arte y los museos afectan a los artistas.

B.S.: A mediados de los ochenta el llamado “arte político” estaba de moda en los Estados Unidos. No obstante, tu arte político era totalmente diferente, no tenía aquella cualidad didáctica...

P.O.: Supongo que no estaba interesado en el aspecto académico del arte (la institucionalización). Mi formación como artista tuvo lugar dentro de los hogares de América, en el alma de

la cuestión. En aquel momento, no era un artista profesional, pero creaba obras por mí mismo sin expectativas de ir a ningún sitio. Mi trabajo no lo dirigía hacia las instituciones. No me interesaba conectar con las instituciones de arte y, de todos modos, en ese tiempo no había alternativa. Todavía había muy pocos artistas de color relacionados con los museos.

B.S.: Tu primera exposición en un museo fue en 1991. ¿Consideras que fue como un catalizador?, ¿cómo reaccionaste ante el éxito que tuvo?

P.O.: Ciertamente lo fue. Fue la primera vez que mi trabajo se hizo público. Suzana (Suzana Leval es la directora del Museo

del Barrio) me dio el apoyo moral y me ayudó a mostrar públicamente las partes más íntimas de mi vida, de las que nadie tenía conocimiento. Fue una transición muy dura para mí. También era consciente de que no estaba trabajando con mi comunidad (East Harlem), sino con otra muy diferente en South Bronx. Pero tengo muy buenos recuerdos de ese momento. Me hizo dar un paso hacia adelante. Me sorprendió el éxito de la exposición, que difícilmente esperaba, y casi no reaccioné. Soy muy Zen sobre este tipo de cosas. Yo soy más del estilo de: “déjalo que salga como quiera que sea”. No era para tanto. Aunque estoy interesado en las estrategias para entrar en los museos y en las grandes instituciones para mostrar mi trabajo, tengo también presente a los que nunca lo hacen. Debido a que trabajo con temas que son importantes para mi comunidad, me aseguro de que la obra sea accesible a cierto estrato de la población. Esto no significa que no me guste el arte conceptual, pero siento que mi trabajo ha sido accesible a una mayor variedad de personas.

B.S.: Vamos a clarificar el término “conceptual”, porque yo creo que tu trabajo es conceptual.

P.O.: Estoy de acuerdo en que es bastante conceptual, pero en un sentido diferente. La obra es conceptual, pero también me veo como un artista que mira hacia atrás en la historia para aprender y descubrir qué ha sucedido hasta el momento con los artistas latinos, y veo que grandes artistas conceptuales de ascendencia latina, radicados en Nueva York, han sido excluidos del principal movimiento conceptual y de los museos. Cuando veo esta historia, me doy cuenta de que si yo estuviera haciendo el mismo tipo de arte conceptual, estaría luchando de nuevo con lo mismo, y no tengo ninguna necesidad de ello. Por eso estoy interesado en hacer un arte que es conceptual en otro sentido y que todavía sigue siendo accesible. Muchas personas de la comunidad no comprenden mi trabajo inmediatamente, necesitan un tiempo. Otras lo entienden de inmediato. Hay diferentes grados de entendimiento en mi obra. También estoy



Pepón Osorio. *El escenario del crimen*, 1993. Instalación, detalle.



Pepón Osorio. *En la barbería no se llora*, 1994. Instalación.

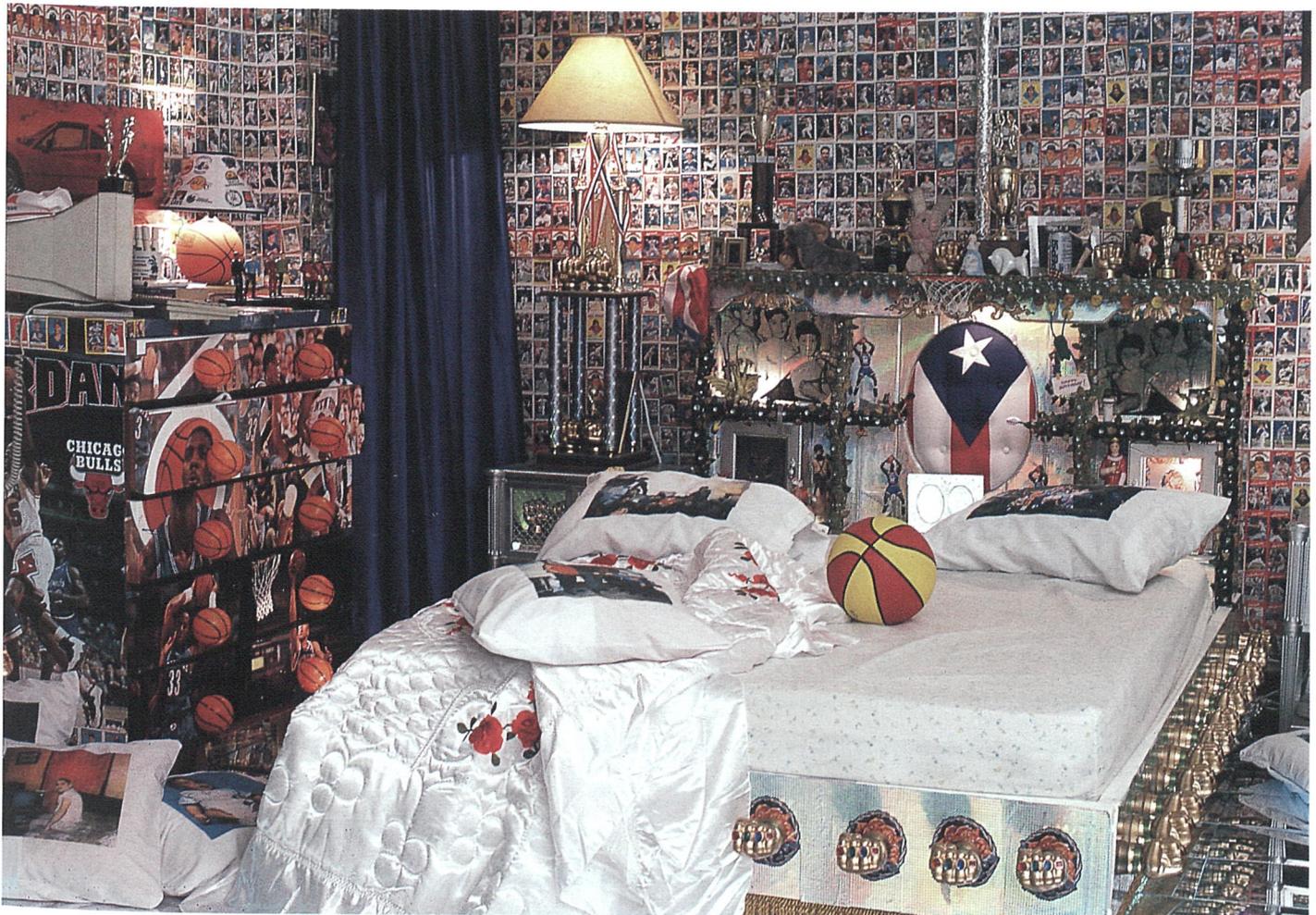
interesado en las asociaciones entre cómo uno maneja las posesiones de valor en la casa y cómo se disponen las mismas cosas en los museos. No todas las casas son lo mismo, aun cuando parezcan iguales. Estoy interesado en encontrar la forma de transmitir este mensaje. Cuando me pidieron hacer algo para el museo, no quería una pequeña esquina o una pieza pequeña en una esquinita; quería que el público se enfrentara a la idea, fue casi como un acto subversivo. A gran escala, como en un teatro. Después de todo, sabía que tenía que trabajar con instalación porque me acostumbré a permitir a las personas que caminaran a través de la pieza. Quería que el espectador sintiera el suelo, el techo, los lados, que tuviera una experiencia total del ambiente. Esto también está relacionado con mis primeras experiencias de ir a lugares desconocidos y de visitar a gente que no conocía de nada.

B.S.: De nuevo tu experiencia como asistente social.

P.O.: Sí, solía visitar a 35 familias diferentes a la semana, iba a sus ambientes e intentaba entenderlos. Así que, cuando se convirtió en arte, quise que la gente tuviera la misma experiencia con mi obra.

B.S.: Pero en *Scene of the Crime* (Escenario del crimen) y *Badge of Honor* (Insignia al honor) el público no podía caminar dentro de las instalaciones.

P.O.: No, en *Scene of the Crime* fue algo con lo que jugué intencionalmente, porque siempre quise crear una obra en la que no se le permitiera entrar a la gente. Las personas son completamente territoriales. Así que, en estas obras, como espectador, te encuentras a tí mismo en un territorio diferente, un lugar que tienes que respetar y que no se puede atravesar caminando. *Badge of Honor* habla también sobre esto y sobre el respeto que esas personas tienen por los demás; la intimidad de



Pepón Osorio. *Badge of Honor*, 1995. Instalación.

sus vidas. Es también el espacio de una casa que tiene que ser respetada y que no se puede atravesar. Juego con las dos ideas. Puedes atravesar piezas como *El velorio* o *The Barber Shop* (La Barbería), porque son espacios públicos. Otros lugares son extremadamente íntimos y sagrados.

B.S.: En estas obras (*Scene of the Crime* y *Badge of Honor*) utilizas la casa como escenario para las instalaciones, ¿estás haciendo alguna declaración sobre la diferencia entre lo público y lo privado?

P.O.: Sí, creo que la gente debería salir y observar qué está ocurriendo ahí, en las familias que habitan esas casas, y no simplemente entrar en la casa de alguien. Hay una diferencia enorme. Soy completamente consciente de la diferencia entre lo público y lo privado, decido cuándo se puede entrar y cuándo no en

una instalación. También sé, por experiencia, que los hogares no son necesariamente tan accesibles como parecen. En algunas de las obras entro en los espacios más privados de las personas. En la actualidad estoy realizando una nueva pieza en un taller de tejido, una instalación que trata sobre eso, el hecho de los agentes sociales que interrumpen la privacidad de las personas. Para aquellas personas que trabajan para el gobierno es fácil penetrar en tu hogar, y esto, obviamente, es muy cuestionable.

B.S.: ¿Cómo aparece en tu obra la idea de trabajar con la comunidad?

P.O.: A menudo miro hacia atrás, hacia mi obra social, y me pregunto cómo puedo crear piezas que sean más accesibles a la gente y que existan en el museo y fuera de él. Por ejemplo,

en la pieza que presenté en el Whitney Museum (*Scene of the Crime*) estuve creando la obra con gente en el South Bronx, visitando muchos hogares, haciendo un montón de cosas, trabajando con dos detectives y permitiéndoles entrar en el museo.

B.S.: ¿El proceso de realización de un trabajo se convierte en parte del mismo?

P.O.: No, pero se convierte en una forma de oír y dialogar con la comunidad implicada en la obra. Y en un modo de entender dónde me equivoco y dónde no. Es, en realidad, un proceso de comprobación. Me preocupó por el proceso en el sentido de que para mí es el punto de guía. Pero cuando voy a las casas no juzgo, no pienso, solamente estoy ahí pasando un buen rato y observando. No tomo notas ni nada de eso. Cuando trabajo digo: “tengo suficiente con la comunidad, ahora me voy a poner a crear esta pieza”.

B.S.: Por tanto, ¿la comunidad se convierte más en un recurso o es una base de datos?

P.O.: La comunidad es más una “fuente” de la que recojo objetos relacionados con la población local, en oposición a la idea de ser un “recurso”. Después voy a mi estudio y trabajo a otro nivel diferente. El proceso es una conversación constante con las personas de la comunidad, pero ellos no están conmigo en el estudio. Cuando presento las obras, tanto en un museo como fuera de él, estas personas están de nuevo conmigo. Pero hay un momento intermedio en el que me retracto de mi implicación con la comunidad; me distancio de todo porque necesito visionar claramente mis intenciones y lo que voy a hacer. Así es como ha sido desde *El velorio*.

B.S.: Entonces, cuando vas a la comunidad, ¿tienes una idea clara de lo que quieres explorar o es mientras estás allí, hablando con las personas, cuando defines tu idea?

P.O.: Bueno, cambia todo el tiempo porque las comunidades nunca son iguales. Por ejemplo, la comunidad de South Bronx es muy diferente a la de Hartford debido a muchas razones. Las influencias políticas y todo ese tipo de cosas son muy distintas. De este modo, mi acercamiento a la comunidad varía depen-



Pepón Osorio. *Badge of Honor*, 1995. Instalación, detalle.

diendo de a dónde vaya. En *The Barber Shop* estuve tratando con el aquí y ahora, con personas de la calle que entraban sin cesar para mirar la obra y constantemente brindaban apoyo, y yo estaba muy interesado porque estaban allí, conmigo todo el tiempo. Newark fue distinto, porque la gente participó, pero esta comunidad mantiene una relación diferente con el arte, en el sentido de que son más cautos. No están tan enterados de lo que está ocurriendo en el arte y por ello tuve que prepararme para hablar con la gente de la comunidad. Quería saber de dónde venían, su pasado, y ellos querían saber el mío. Para *Badge of Honor* pasé alrededor de tres semanas yendo a la comunidad con el proyector de diapositivas, explicando mi trabajo y lo que hacía. Tuve muchas reuniones con personas de grupos de apoyo de la comunidad, más tarde me relacioné con la gente con la que realmente quería trabajar. Existía también otra comunidad de la que yo no tenía conocimiento, los encarcelados. Así que fui a las cárceles y les mostré mi trabajo. Entonces estudié las similitudes y diferencias entre las comunidades en las prisiones y fuera de ellas, para lo que mi experiencia en trabajos sociales fue muy útil. Después de un período de tres meses de recopilación de información tuve que grabar en vídeo con el padre y el hijo. Fue un proceso de comunicación constante con ellos. Una semana antes de que la exposición se inaugurara, contratamos a una persona de la comunidad para que se encargara de las etiquetas y las paredes de la exposición. Cuando se inauguró, la respuesta fue magnífica y muchas personas vinieron a ver la instalación. Cuando se mostró en el museo fue algo completamente distinto. Me interesa ver cómo el trabajo y el valor del mismo cambia, las diferencias entre lo que los museos y las comunidades hacen con el trabajo.

B.S.: Basándote en tu experiencia, ¿cuáles dirías tú que son las diferencias?

P.O.: ¿Cómo podría explicarlo? Para mí tiene sentido que la obra se haya presentado en los dos lugares, primero en la comunidad y luego en el museo. De este modo, puede ser visto por una audiencia mucho más amplia; estamos hablando de unas 200 personas de la comunidad aproximadamente, que

nunca hubieran visto la obra en un museo. Creo que estoy ofreciendo a la comunidad cierto tipo de autoridad que les permita discutir al mismo tiempo de arte y de los temas que el arte trata.

B.S.: ¿Das a la comunidad la oportunidad de discutir la obra?

P.O.: Hubo dos pequeños coloquios para *Badge of Honor*. La discusión sobre *The Barber Shop* se desarrolló durante todo el tiempo del proceso. Hice talleres con un grupo de hombres, y también con tres mujeres que sufrían malos tratos, acerca de cómo las mujeres ven a los hombres y cómo los hombres ven a las mujeres. La comunidad quería esos talleres y yo sentí que existía una necesidad de hacerlos.

B.S.: Para finalizar, y hablando de otra cosa, estoy sorprendida de cómo incorporas los medios de comunicación, porque no se convierten en la estética de la pieza, no son su finalidad. ¿Podrías hablarme de la inclusión del vídeo en tu obra?, ¿la primera vez que utilizaste el vídeo fue en *The Barber Shop*?

P.O.: No, utilicé el vídeo por primera vez en *Scene of the Crime*. Me ayudaba a crear la presencia. Efectivamente, tanto en *The Barber Shop* como en *Badge of Honor* los medios de comunicación están presentes. Siempre he estado interesado en utilizar esos medios, pero no a nivel secundario, sino al mismo nivel que la obra de arte, que la obra en sí misma. A menudo me doy cuenta de que la televisión se impone sobre el resto de los elementos domésticos de una casa. Es muy fácil sentirse atraído por estos medios y por su tecnología, y olvidar el mensaje que subyace. Pero yo no veo el aparato de televisión como una caja; básicamente lo veo como una imagen en movimiento que transmite mensajes y todo lo demás se convierte en algo paralelo a esto. Por lo tanto, en mi trabajo, puedes mirar la imagen del vídeo por un segundo, pero ello no devalúa lo que ves a su alrededor. Quería poner esos aspectos al mismo nivel. ¿Cómo hacerlo?, pues usando elementos muy simples y un conceptualismo “minimal”. Existe un espacio en mi obra donde un arte muy conceptual “minimal” se encuentra con lo barroco.