

## **Tiempo socialmente necesario. Una entrevista con Sharon Lockhart**

---

por Amanda de la Garza<sup>1</sup>

**Nota de los editores:** Esta conversación tuvo lugar en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM (Ciudad de México), el 21 de abril de 2018, con motivo de la vista de Sharon Lockhart a México en el marco de ciclo "CalArts presenta: Ventanas sin límites en movimiento", que se presentó en la Cineteca Nacional, Ciudad de México, del 12 al 21 de abril de 2018. Traducción: Miguel Errazu.

**AMANDA DE LA GARZA:** Fuiste invitada por la Cineteca Nacional de México para presentar dos de tus películas, *Lunch Break* (2008) y *Rudzienko* (2016). La Cineteca es un espacio de cine tradicional, pero tu trabajo también está relacionado con la videoinstalación, los museos y las galerías. Me interesa preguntarte sobre esta mezcla entre diferentes disciplinas: danza contemporánea, coreografía, antropología y, por supuesto, cine y arte contemporáneo. ¿Cómo se combinan estas disciplinas en tu trabajo?

**SHARON LOCKHART:** Es estupendo que lo menciones, porque es algo que la gente no suele comentar. Siempre digo que no soy fotógrafa o cineasta, y eso tiene que ver con la forma en que fui educada. Me mudé a California a principios de los noventa, para estudiar con Stephen Prina y Mike Kelley, y estaba formándome en una escuela post-conceptual que realmente expandió las posibilidades de cómo trabajar como artista. Así que sí, para mí hay antropología, danza, textiles... Recientemente hice un proyecto de esculturas de bronce que también empleaba un componente fotográfico. Estoy abierta a trabajar en muchos medios diferentes. Pero sobre todo me interesa el cuerpo del espectador y cómo se relaciona con una obra de arte, cómo funciona dentro de una obra de arte, o cómo se posiciona en el espacio del cine, entre un público. Siempre estoy pensando en el espectador. Siempre. Desde el momento en que empiezo a pensar en hacer algo.

---

<sup>1</sup> Directora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y del Departamento de Artes Visuales de la UNAM (México). Email: amandaleika@gmail.com

**AG:** Creo que en tu trabajo hay, de hecho, una demanda hacia el espectador, y algunos trabajos son una investigación de cuál podría ser esa demanda. Es sorprendente cómo esta demanda cambia de una obra a otra. Aunque tienen intereses comunes, creo que han ido cambiado mucho a través del tiempo. Es decir, las demandas al espectador han cambiado.

**SL:** Cuando empezaba, hice películas que respondían a la exhibición de imagen en movimiento en galerías y museos. Parecía que poca gente pensaba en el tiempo, el cuerpo o la arquitectura en relación con estas imágenes. Sólo estaban construyendo cajas negras y poniendo vídeos en ellas. Así que mis primeras películas estaban pensadas estrictamente para la sala de cine. Nunca existieron en ningún otro tipo de escenario. Para mí, se trataba de un espectador que se toma su tiempo, un compromiso, y considera la experiencia colectiva. Poco a poco, hace ya unos veinte años, empecé a trabajar con dos arquitectos para crear espacios que fueran autorreflexivos y dieran a los espectadores espacio para pensar lo que significa el hecho de tener una película proyectada en una galería. El primero de estos proyectos fue *NŌ* (2003), un cortometraje sobre la agricultura en Japón. Era una toma compuesta con mucha precisión de un paisaje que pensé como una pintura en movimiento. El siguiente proyecto, *Pine Flat* (2005), tenía una versión para cine y otra para galería. La película se compone de doce tomas de diez minutos divididas en dos partes: experiencias individuales y experiencias de grupo. En la versión cinematográfica hay un intermedio con acompañamiento musical. La versión de galería se divide en dos salas de proyección separadas e idénticas en las que se repite una sola toma cada día en cada una de ellas. Quería ser muy directa en el modo de reconocer que la experiencia del cine es muy diferente a la de la galería. En la galería es más como la experiencia de ver un cuadro. Te ofrecen una cantidad de tiempo digerible para cada imagen. Por eso, a algunas personas les irritó mucho creer que yo esperaba que fueran a ver mi espectáculo durante seis días seguidos. No se trataba de eso. Quería construir la experiencia social del arte en el interior mismo de la pieza. Como por ejemplo cuando te tomas una cerveza con alguien y dices: "Acabo de ver esa exposición". Tal vez esa persona vio una toma pero el día anterior alguien vio otra toma, así que te enteras de la obra a través de esa discusión. Y luego si te interesa saber más, vas al cine. *Lunch Break*

(2008), la película que muestro esta noche (Imagen 1),<sup>2</sup> trata mucho sobre la arquitectura del lugar donde la filmé, lo que se refleja en la arquitectura que diseñamos para el espacio, un largo túnel. Desde entonces, en cada proyecto, me he desafiado a mí misma a pensar cómo la imagen en movimiento puede funcionar en un museo o galería. La arquitectura suele ser una parte importante, pero siempre pienso también en la realización de la película y en cómo su estructura encaja en un formato de exposición.

**AG:** Estaba pensando sobre esta idea del tiempo que has mencionado, y que tal vez sea muy ingenuo preguntar sobre el tiempo porque el cine, la videoinstalación y la danza son todas artes basadas en el tiempo. Pero lo que encuentro es que estás investigando las especificidades del tiempo: el tiempo de la fábrica, el tiempo de la danza, el tiempo del paisaje, o el tiempo de los cuerpos jóvenes en diferentes momentos. Así que es como si estuvieras excavando la idea del tiempo, a través de diferentes formas de entrar en el tiempo.

**SL:** Eso es muy bonito. Nadie me lo había dicho antes, es realmente hermoso. Cuando hablabas, pensaba en mi película, *Double Tide* (2009), que hice con una recogedora de almejas (Imagen 2).<sup>3</sup> Hay un amanecer y un atardecer y la marea sube y baja. Cuando ves la película, las cosas pasan tan gradualmente a lo largo de una hora, en tiempo real, que nunca se percibe la aparición o desaparición del agua. Simplemente sucede. Al final de la película, el agua ha subido y se ha ido de nuevo. También me interesa tu idea del tiempo y el envejecimiento. En la gente más joven puedes ver el tiempo pasar a través de las formas cambiantes de sus cuerpos. Pero para ellas, el tiempo es lento, son impacientes. Por otro lado, ver a las bailarinas de Noa Eshkol trabajando con sus cuerpos viejos fue una experiencia maravillosa. Cuando se inauguraba la exposición [*Sharon Lockhart / Noa Eshkol*. LACMA, 2012], recuerdo que llamé a Yvonne Rainer. ¡Estaba tan asustada! Le dije: "Mi exposición está a punto de abrir, me preguntaba si querías ir a verla", y ella dijo: "Iré

---

<sup>2</sup> *Lunch Break* (Assembly Hall, Bath Iron Works, November 5, 2007, Bath, Maine). Película 35mm color/sonido transferida a HD (instalación monocanal). 83 min. © Sharon Lockhart, 2008. Cortesía de la artista, neugerriemschneider, Berlín, y Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.

<sup>3</sup> *Double Tide* (Jen Casad, South Bristol, Maine, July 22, 2008, Sunset). Película 16 mm color/sonido transferida a HD (instalación de dos canales). Amanecer: 46 min.; Atardecer: 50 min. © Sharon Lockhart, 2009. Cortesía de la artista, neugerriemschneider, Berlín, y Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.

el jueves, pero me tenéis que recoger". Así que la trajimos al museo, y ella dijo: "Estupendo, dame cuarenta y cinco minutos y luego podemos entrar juntas". Durante cuarenta y cinco minutos estuve dándole vueltas: "¿Qué estará pensando? ¿Qué estará pensando?¿Qué estará pensando?" Y luego, cuando recorrimos juntas el espacio, habló de la columna vertebral, habló de cuerpos envejecidos, habló de movimiento, y fue una de las mayores experiencias de mi vida. Aquellas bailarinas estuvieron practicando algo por más de cuarenta años pero nunca actuaron frente a una audiencia. Para ellas se trataba de una práctica diaria y no de un evento que sucede y luego se sigue adelante sin más. Tenían mucha paciencia y precisión. Su concepción del tiempo y la práctica, comparada con la forma en que la gente hace arte hoy en día, es muy diferente. Tan diferente. Todo se mueve muy rápido. La gente ahora está haciendo esto y aquello, moviéndose de un evento a otro, y esas mujeres estuvieron haciendo tic tac con su metrónomo durante cuarenta años sin que nadie las viera.

**AG:** Absolutamente. Quiero preguntarte sobre tus procesos, sobre cómo trabajas con la gente. En tu charla de ayer en la Cineteca, dijiste específicamente que tu trabajo no era una práctica social, supongo que porque podría ser fácilmente colocado en una especie de cajón.

**SL:** Pero no se puede colocar ahí, eso es lo interesante. Siempre he sentido que el trabajo debe mantenerse en pie por sí mismo sin depender de su conexión con una narrativa. Tiene que tener un rigor estético y existir a través de su visualidad. Sin embargo ahora, no sé si es por el momento que atravieso en mi vida, me parece más importante hablar de los procesos. Es algo que siempre he evitado, quería que se juzgara el trabajo por sus propios méritos. Antes pensaba: "No, esto es el arte, y todo el mundo lo verá en la obra" como con las chicas [Rudzienko, 2016] o incluso la película sobre el Amazonas [Teatro Amazonas, 1999], o cualquiera de ellas. Los espectadores no sabrán todas las cosas personales o la investigación que hice, pero creo que podrán verlo en la obra. Así que no creo que mi trabajo pueda ser confundido con la práctica social cuando lo ves en el museo.

**AG:** Estoy de acuerdo, pero tus proyectos también reflejan los larguísimos procesos de trabajo, de tres, cuatro, cinco años a veces, ¿verdad? Entonces, ¿cómo se desarrollan ciertas estrategias para trabajar con diferentes grupos durante períodos tan largos de tiempo?

**SL:** Cada grupo es realmente diferente y requiere su propio proceso. Normalmente no sé al principio cuál va a ser mi proceso o cuánto tiempo llevará un proyecto. La gente puede pensar que soy muy organizada o que tengo un gran equipo de producción, pero normalmente aprendo sobre la marcha. Tengo una idea e investigo tanto como puedo. A partir de ahí, tiendo a sumergirme en un lugar para poder concentrarme y “estar” realmente en la tarea. Siempre traigo el material de investigación conmigo, por lo general es histórico, y siempre hay una investigación de imagen. Para *Lunch Break* había carpetas y archivadores de imágenes, y compartí esas imágenes con los trabajadores, como lo hago con la mayoría de mis personajes. Nunca comparto mis obras de arte, solamente la investigación. Entonces me traen cosas y las compartimos, así que es un proceso continuo de ida y vuelta, yo aprendo de ellos y ellos se familiarizan con mi manera de pensar. Para cuando filmo, todos estamos ya en lo mismo. Con las chicas en Polonia no tenía ni idea de que terminaría trabajando allí tanto tiempo y haciendo lo que hice. No tenía ni idea de que me involucraría tanto y de que haríamos juntas varios proyectos. Comenzó con una sola chica, Milena, y ella me presentó a sus amigas más tarde. Desde ese encuentro inicial han pasado nueve años. Con Noa Eshkol no estaba en absoluto familiarizada con su práctica. Estaba en Israel investigando sobre textiles, y alguien me habló de una mujer que había muerto recientemente pero que había inventado un sistema de notación de movimientos, hacía textiles con retazos de tela y coreografiaba a un grupo de bailarinas. Pensé: “Tengo que ir a ver esto”. Cuando conocí a las bailarinas supe que haríamos algo maravilloso juntas. Nos llevó dos años realizar nuestro proyecto, pero inmediatamente estuvimos en la misma onda. En todos estos proyectos, sin embargo, construí relaciones que han continuado más allá del final del proyecto.

**AG:** Tal vez podrías hablar de esta idea de notación, de estructurar el movimiento y el gesto. Aunque aparece claramente en tu trabajo de coreografía con Noa Eshkol, en *Five Dances and Nine Wall Carpets* (2011), se puede ver este interés en muchos otros

trabajos. ¿Por qué te interesaste en este tipo de notación coreográfica cuando empezaste a trabajar con ella?

**SL:** Me encanta la idea de la estructura y la abstracción que un sistema escrito necesita. Mi interés en el movimiento estructurado y el gesto comenzó con la investigación que hice sobre la danza postmoderna y lo cotidiano para *Goshogaoka* (1997) ([Imagen 3](#)).<sup>4</sup> La idea de que el movimiento cotidiano se considere danza: recuerdo que esto tuvo un gran efecto sobre mí. Cambió la forma en que veía el mundo, la forma en que veía el movimiento, la forma en que veía el arte, y también la forma en que veía al público.

**AG:** En *Goshogaoka* se puede ver este impulso de coreografiar los movimientos de las chicas, haciendo esos movimientos muy específicos. Y en *Double Tide*, en la recolectora de almejas, también hay algún tipo de danza: la continuidad del movimiento, y también este sentido de duración. En realidad se puede ver cómo baila.

**SL:** Y los patrones...

**AG:** Patrones, exactamente, y también está esta idea de progresión, pero no en un sentido lineal, por supuesto. Es más la idea de que la danza construye cosas en el espacio y a través del tiempo.

**SL:** Sí. Todos los que trabajan conmigo frente a una cámara, en movimiento o quietos, siempre están hiperconscientes de lo que hace su cuerpo porque yo señalo todo. Incluso los trabajadores en *Lunch Break*, que están haciendo algo que hacen todos los días, son muy conscientes de cómo se ven y cómo quieren representarse a sí mismos. Me comunico mucho, cuando hago fotografías, sobre la forma en que alguien está sosteniendo algo o posicionando su cuerpo. Siempre utilizo Polaroids de 4 x 5 para que se vean a sí mismos como una representación. Con Jen, la recolectora de almejas, fue muy interesante, porque era la primera vez que trabajaba con alguien frente a la cámara que era también una artista. Hacía hermosos dibujos, muy detallados, de trabajadores. De hecho, encontré uno de sus dibujos en un libro de la biblioteca sobre el trabajo

---

<sup>4</sup> *Goshogaoka*. Película 16mm color/sonido. 63 min. © Sharon Lockhart, 1997. Cortesía de la artista, neugerriemschneider, Berlín, y Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.

manual en el estado de Maine y lo tenía colgado en mi refrigerador mientras trabajaba en *Lunch Break*. Un año después la conocí a través de otras recolectoras de almejas y cuando vino a mi casa, lo vio y me dijo, “¿cómo conseguiste mi dibujo?” Todavía estaba colgado en el refri. Cuando estábamos filmando, hablamos mucho de los movimientos de la tierra, como en *Spiral Jetty* de Smithson, y después ella relacionó eso con los patrones, su trabajo de excavación en el barro. Hablamos de la forma en la que el agua esconde o revela estos patrones dependiendo de su profundidad. Todas las personas a las que filmo conocen el encuadre de la cámara. En *Double Tide* no se sale del cuadro, excepto cuando ella se va y cuando llega. Siempre se mueve dentro del perímetro. Siempre hablo de la óptica y también de lo que ve la cámara. Ambas partes son hiperconscientes de la coreografía, supongo.

**AG:** Así que el movimiento frente a la cámara también es una representación.

**SL:** Por supuesto. Creo que es un componente central de mi trabajo. Y porque es tan lento, porque toma tanto tiempo, porque a veces tengo que filmar cosas una y otra vez, los no actores frente a mi cámara tienen más agencia. Se vuelven más conscientes de sí mismos. En los retratos que hice de los trabajadores a través de sus loncheras, realmente quería representarlos pero no quería seguir una forma convencional. No pude resolverlo por lo menos durante un año porque no quería hacer el típico retrato de un trabajador. Y luego, finalmente me di cuenta de que su lonchera realmente decía mucho sobre ellos. Es una forma escultural. Es parte de su cuerpo cinco días a la semana y altera la forma en que se mueven. Con la ayuda de todos en el astillero, reuní unas doce loncheras, las llevé a Los Ángeles y las fotografié en el estudio. Pero aún así no funcionaba. Entonces me di cuenta de que lo que faltaba era el almuerzo, porque eran naturalezas muertas. Así que llamé a los trabajadores y les pedí que enviaran su almuerzo por FedEx. Y pensaron en cada detalle. Recuerdo que uno de los trabajadores dijo: “Oh, Sharon, lo puse en ese Tupperware porque sé que te gusta, y te gusta ese tenedor que uso”. Otro me dijo que había puesto su periódico y su lápiz porque hacía crucigramas todos los días con él en el almuerzo, y también puso su frasco de medicinas, sus cigarrillos, su inhalador... Era un retrato de ellos y de cómo eligieron representarse a sí mismos. Son naturalezas muertas muy formales, pero también son retratos de cada uno de estos hombres. Por eso se

titulan con el nombre del trabajador y su trabajo dentro del sindicato. Juntos representan todos los oficios dentro del sindicato. Hay trabajadores de aislamiento, soldadura, construcción...

**AG:** En ese sentido, ¿cómo interactúa la fotografía con el vídeo, con el cine, para ti? ¿Cómo se conectan entre sí? ¿O piensas en estos de una manera muy separada?

**SL:** Pienso en ellos de una manera muy diferente. De nuevo, creo que está relacionado con mi llegada al mundo del arte a principios de los noventa, cuando no se trabajaba mucho en la distinción entre los medios. Esto me volvía loca, y realmente me esforcé en construir aproximaciones diferentes para las imágenes fijas y para las imágenes en movimiento. Puedes ver esta reacción en mis primeros trabajos, como en la película *Goshogaoka* y la serie de fotografías *Goshogaoka Girls Basketball Team*. Las fotografías tienen un aspecto más teatral que el de una película, y todas tratan sobre la detención del movimiento, pero las chicas están sosteniendo estas poses esculturales de la fotografía deportiva, y eligieron las que querían recrear. Esa es una forma de autorretrato, recreando las fotografías. Las fotografías siempre están haciendo algo completamente diferente a la película, y hablando del tiempo de una manera diferente.

**AG:** Sí, y hay otro elemento en el que estaba tratando de pensar, en tus películas, que es cómo trabajas con el sonido. Es un aspecto muy importante. ¿Podrías hablar del papel del sonido, o de la forma en que trabajas con el sonido?

**SL:** Tiendo a colaborar con la misma gente por largos períodos de tiempo, y he estado trabajando con una compositora, Becky Allen, siempre que puedo, desde 1994. Mi sonido está muy trabajado en la post-producción, aunque no estoy interesada en su tratamiento en el espacio del teatro: sonido envolvente, altavoces de subgraves, cualquiera de esas cosas de lujo. Siempre se graba en el sitio, y siempre resulta muy natural. Como mis imágenes suelen ser mínimas, el sonido se vuelve muy importante, juego mucho con el sonido fuera de cuadro. En *Lunch Break*, la toma fue de diez minutos, en 35 mm, y luego construimos digitalmente nueve fotogramas por cada fotograma para reducir la velocidad de la película a ochenta minutos. Hice que mi sonidista caminara por



el vestíbulo del astillero, donde se filmó el plano, al ritmo de la película ralentizada, así que el sonido es en tiempo real pero dura ochenta minutos. Como fui formada en una escuela estructuralista, siempre fui muy consciente de que eran partes separadas pero muy importantes de la realización de una película. El sonido es muy importante para mí, pero también lo es el silencio. En *Rudzienko* ([Imagen 4](#))<sup>5</sup> no puse subtítulos sobre las imágenes donde las chicas hablan. En su lugar, desplazé el texto de los diálogos. Está separado, en completo silencio, para que puedas prestar atención a sus palabras. Cuando hay silencio, lo sientes, lo sabes, y te haces realmente consciente de los detalles. Del mismo modo, la ausencia de un subtítulo en la escena hace que los espectadores sean mucho más conscientes de los sonidos e imágenes que están presenciando.

**AG:** Especialmente en *Rudzienko*, me gustó cómo las voces de las chicas aparecen separadas de la traducción, que se desplaza verticalmente como los títulos de crédito, pero el resto es muy "natural". A veces no tenía la sensación de que se necesitara entender lo que dicen, son situaciones muy naturales: jugar, reír, etc. Podías comprender realmente lo que está pasando mirando las interacciones entre ellas.

**SL:** Sí, también es mucho de lenguaje corporal...

**AG:** Exactamente, y en ese sentido, también me interesaron tus primeras películas. Una de ellas, *Khalil, Shaun, a Woman under the Influence* (1994), es sobre un niño con su madre, hay un cuerpo frente a la cámara...

**SL:** Oh sí, esa es mi primera película.

**AG:** En ella hay un chico situado delante de la cámara, y luego al lado de los bailarines, y hay otras personas cuyos cuerpos nunca aparecen realmente delante de la cámara, frontalmente. Siempre se trata más de una situación, o una especie de enfoque contextual. Como si estuvieras trabajando en un retrato que no tiene que ser frontal, en términos de la relación entre el cine y la fotografía.

---

<sup>5</sup> *Rudzienko*. Video HD (instalación de dos canales). Canal 1: 40:10 min., loop; Canal 2, 22:49 min., loop. © Sharon Lockhart, 2016. Cortesía de la artista, neugerriemschneider, Berlín, y Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.

**SL:** Me gusta cómo piensas. Es bonito. Sí, un concepto detrás de esa película era poner un tipo de cine clínico y no narrativo junto a un melodrama narrativo e invitar a los espectadores a pensar en ello. Estaba investigando toda esta fotografía médica y las películas de terror. Y Warhol, cómo Warhol te da realmente el tiempo para mirar un cuerpo.

**AG:** Sí, y también estoy pensando en ese otro aspecto de tu trabajo, relacionado con tu interés en las comunidades y el trabajo con la gente. Veo tu trabajo como político, pero no de una manera activista. Entonces, ¿cómo entra lo político en tu trabajo, esta idea de no hacer este enfoque político directo?

**SL:** Definitivamente hay política en mi trabajo, eso seguro. Pero la política puede comerse la obra, así que trato de poner en capas muchos niveles diferentes de interpretación. Por ejemplo, filmé *Lunch Break* en un astillero americano que construye barcos de guerra. La política de intervención militar estadounidense podría fácilmente haber eclipsado cualquier otro significado y no habría sido capaz de rodar allí si fuera evidente que tengo una agenda crítica con los militares. Pero lo que me había llevado allí en primer lugar fue la política laboral y lo que vi como un cambio hacia una regulación más insidiosa del tiempo de la gente, una autorregulación que aleja a los trabajadores de sus compañeros. Así que hay toda esta cuestión de política e historia, pero los miembros del sindicato lucharon para meterme en este astillero controlado por el gobierno. Estaba viendo cómo pasan este tiempo libre que se les da en un día de ocho horas, y lo que hacían con ese tiempo, y cómo el descanso para el almuerzo era también un tiempo social que está desapareciendo. Quiero decir, la gente no siempre tenía un descanso para almorzar y en la economía actual, aunque lo tengan, a menudo ni siquiera pueden hacer uso de él. La gente ya no tiene prestaciones. Tienen largos turnos en rotación, están siendo separados, y no comen juntos en esas enormes mesas de comedor. Cuando te sientas en una mesa con gente te comunicas, puedes hablar de cosas que te molestan. El cambio puede ocurrir desde ese tipo de espacios significativos, así que me interesaba trabajar sobre cómo están desapareciendo. Ese fue realmente el comienzo de este proyecto, y es político. Pero cuando miras la obra, tienes una experiencia artística. Y siento que la película *Lunch Break* y la instalación son sólo una parte de un proyecto más grande. Ves

*Exit*, la película *Exit* (2008), que trata sobre los trabajadores que salen de la fábrica, que remite a los Lumière, y ves todas las lesiones físicas, ves las amistades, ves cómo la gente se espera, ves cómo se mueven, y ves cómo balancean sus loncheras. Se convierte en un estudio del movimiento, y esto, en muchos sentidos, no es sino una película de danza que están haciendo para mí, por cinco días seguidos. Si tomas *Lunch Break*, *Exit*, los retratos de sus loncheras y estos negocios clandestinos ilegales que han montado dentro del astillero, que la dirección no tolera pero que los hacen de todas formas —y eso también es un movimiento político radical— entonces, en conjunto, hay muchas cuestiones políticas planteadas. Pero no incluyo juicios políticos sobre esas cuestiones. Por ejemplo, creo que el tema de la agresión militar de los Estados Unidos está ahí para que los espectadores piensen sobre ello. Simplemente, no hablo de mi trabajo en estos términos.

**AG:** Tal vez tiene que ver con la forma de trabajar con colectivos, grupos específicos de personas. Y en pensar en la comunidad, en lo común, en lo que significa estar juntos, en un grupo específico, y en cómo interactúas dentro de ese grupo. Siempre tendemos a pensar en lo político de una manera activista, como hacer una acción, o tener un objetivo. Estaba pensando que lo político también podría pensarse a través de la contemplación, a través de un documental, una especie de mirada antropológica. Tal vez la lentitud podría ayudar a separar la contemplación de esta idea de que la imagen te separa de la realidad, y por lo tanto te aleja de la acción política. Creo que, a veces, esta mirada muy contemplativa puede producir también un pensamiento político.

**SL:** ¿En el espectador?

**AG:** En el espectador, sí.

**SL:** Sí, eso creo. Es interesante porque tuve una visita al estudio recientemente. Todos están hablando de lo jodido que está Estados Unidos en este momento, así que en esta visita estaban diciendo cosas como: “Tu trabajo muestra a la gente que vota a gente como Trump”. ¿Sabes? Pero... ¡Son trabajadores! ¡Obreros! El astillero era un tema político muy candente. Tan pronto como la película terminó surgieron estos debates, simplemente sucede. Todo el mundo asume que los seis mil trabajadores que construyen

estos barcos, todos, son de derechas. Y en realidad no. Solo hay que mirar las pegatinas de las loncheras, en todas las que salen en la película. Para muchos de estos trabajadores es un buen trabajo, con prestaciones. Hay gente a la izquierda, gente a la derecha y gente en el centro, y todavía trabajan juntos, se burlan unos de otros, y no es todo sobre la izquierda y la derecha. Creo que todavía hay espacio para que la gente se reúna y tenga una discusión. Cuando llevé la exposición a Maine, incorporé también algunas obras de los trabajadores, y muchas pinturas históricas de trabajo y ocio en Maine. Muchos trabajadores y sus familias vinieron a la exposición. El museo nunca había tenido tantos visitantes y ninguno de ellos había estado antes en ese museo. Vinieron desde kilómetros de distancia y vieron *Lunch Break* una y otra vez. Les encantó. Cuando trabajé con las chicas de las que hablaba anoche, creo que una de las cosas más importantes que pude hacer con ellas fue construir esta idea de unión ([Imagen 5](#)).<sup>6</sup> Ni siquiera lo sabía hasta que vi un documental de la televisión polaca sobre las chicas, donde hablaban de lo que era hacer algo juntas, y lo importante que era, ya que estaban internadas y cada día luchaban por sí mismas. Pueden ser trasladadas en cualquier momento a una institución diferente, por lo que no hay estabilidad. Tienes que cuidarte sólo a ti misma para sobrevivir. Creo que trabajar en el pabellón [polaco, en la Bienal de Venecia de 2017] fue importante. Especialmente porque era la primera vez fui a las chicas y les dije: “Tengo esta oportunidad de representar a vuestro país con vosotras. ¿Queréis hacerlo? Va a ser un montón de trabajo, y va a ser duro y tenemos que hacerlo en ocho meses, ¿Queréis hacerlo?” Y todas dijeron: “¡Sí!”. Trabajamos muy duro para completarlo. Cuando lo terminaron y pudieron visitar Venecia y verlo, estaban muy orgullosas. Había una sensación de logro, y hablaron de esa experiencia colectiva ([Imagen 6](#)).<sup>7</sup> Y sí, hay algo acerca de la comunidad, un colectivo, sentados juntos en la mesa del comedor, ya sabes, mezclándose con gente que simplemente no está en tu círculo. Todos estamos tan aislados, en nuestras propias burbujas. El teléfono nos dice lo que queremos oír, porque sabe quiénes somos y nos da las noticias que leemos, no las noticias que lee otra persona de diferentes creencias. Pero he descubierto que tengo la habilidad de conectar con gente de contextos muy variados. No sé cómo categorizaría mi proceso, pero puedo

---

<sup>6</sup> Taller de mindfulness en Polonia, 2017. Archivo personal de Sharon Lockhart. Cortesía de la artista.

<sup>7</sup> Taller de sonido en Polonia, 2014. Archivo personal Sharon Lockhart. Cortesía de la artista.

escuchar a las personas sin juzgarlas y, como creo sinceramente que la gente es buena, puedo encontrar algo interesante que conectará con el público.

**AG:** ¿Estás trabajando ahora en un nuevo proyecto? Porque estás terminando este ciclo, ¿verdad?

**SL:** Bueno, no sabía que este proyecto polaco era una trilogía, pero ahora ha resultado ser así. *Podwórka* (2009) se centra en los niños que juegan en la ciudad y transmite su sentido de resistencia. Luego tenemos a *Rudzienko*, mujeres jóvenes, adolescentes, hablando y experimentando en el campo. Y luego *Little Review* (2017) que es una obra de teatro. En Venecia pensé, "Ahora están listas para el mundo". Aunque realmente veo que he completado este ciclo, estoy preocupada por las chicas que están fuera de la institución ahora mismo. Están pasando por un momento muy difícil. No hay entrenamiento para la vida, y no hay oportunidades reales de trabajo porque la mayoría de ellas no tiene una educación adecuada o los medios para ir a la universidad. Ni siquiera es algo que se les pueda pasar por la cabeza. Así que este verano llevaremos a diez chicas a Suecia, a la isla de Gotland, donde me dieron una residencia y algo de dinero. Alquilaremos una casa por treinta días. Vamos a trabajar con una arquitecta y otros educadores para aprender sobre la vida colectiva, y tratar de ayudar a las chicas a diseñar nuevos modos de vida. Con suerte, se les ocurrirá una idea o modelo de vida en común y creo que tengo fondos para ayudarlas, conseguir un apartamento que puedan usar como un lugar de prueba para la primera residencia para mujeres jóvenes que salgan del centro. Porque si podemos reunir a diez chicas en la casa, es mucho más fácil ayudarlas a conseguir trabajos seguros o pasantías, o simplemente enseñarles a manejar una cuenta bancaria, hacer solicitudes, o gestionar su vida cotidiana. Pero también para hacer, ya sabes, cosas divertidas.

**AG:** Enseñarlas a vivir fuera de la institución.

**SL:** Sí. Cuando has estado internada toda tu vida, o no toda tu vida pero una gran parte de tu vida, tu tiempo no es tu tiempo. Tu tiempo es el tiempo de otra persona, y hay un reloj que siempre está presente. Es como el astillero. Es por eso que con Jen, cuando

estaba recolectando almejas, podías ver que lo que estaba ahí era el tiempo de la naturaleza, estaba basado en la marea. Jen podía ir a trabajar a cualquier costa que quisiera, cualquier día, y estaba sola. El reloj era suyo y le encantaba esa sensación de libertad. Enseñar a las chicas a manejar el tiempo por sí mismas, cuando nadie les dice lo que tienen que hacer, es difícil. La financiación que tengo de Suecia es básicamente para vivir, para los talleres, las chicas y las ayudas. Preparé un formulario de solicitud para todas las chicas que salen de la institución. Así que cada una tuvo que hacer una solicitud para ser parte de la residencia en Suecia. Les dimos apoyo por teléfono para ayudarlas a completar la solicitud. Así que, en cierto modo, los talleres y su efecto transformador, espero que ya hayan comenzado con ese proceso. Después de Suecia, cuando regresen a Varsovia, espero que consigan un hogar en el que puedan vivir. En fin, no sé qué tipo de proyecto podremos hacer, pero sé que se nos ocurrirá algo.

**AG:** Continuar el proyecto, pero en una fase muy diferente.

**SL:** Sí, creo que será muy diferente porque ahora son adultas. Acabo de volver a Varsovia e invité a cinco de ellas, de toda Polonia, a venir a pasar un fin de semana juntas. No había visto a algunas de ellas en dos años. Fue fantástico. Pero están pasando un mal momento, un momento muy difícil. Los únicos trabajos que pueden conseguir son de limpieza o en comercios de venta. Muchas de ellas están volviendo a situaciones difíciles.

**AG:** Y, con otros protagonistas de sus películas, ¿todavía mantienes el contacto?

**SL:** Más o menos. Por ejemplo, es extraño volver al astillero pero es donde vive mi familia, así que vuelvo cada año. Además, hice dos periódicos como parte del proyecto *Lunch Break*, y todo el mundo estaba involucrado, desde los trabajadores hasta los miembros de sus familias. Pero también hice que gente como Lucy Lippard escribiera. Podías ver el texto de Lucy y, en la misma página, una crítica de un restaurante escrita por uno de los trabajadores. Fue una gran mezcla de voces en un periódico gratuito. Cuando volví al astillero un año después, muchos de ellos habían muerto. Hay seis mil empleados y cuando les llevé todas estas fotografías, algunos, al verlas, me dijeron "Oh Dios mío, él murió". Fue complicado lidiar con eso. Quiero decir, las relaciones no eran como las que

tengo con las chicas, pero eran relaciones importantes. Todavía estoy en contacto con los participantes de la mayoría de mis proyectos.

**Nota aclaratoria:** Desde la fecha de esta entrevista, en la primavera del 2018, Lockhart completó su residencia en Gotland (Suecia). Allí, organizó una serie de talleres con un grupo de chicas polacas, a partir de los cuales realizó su próxima película: *The Future Will Always Be Better*. Esta obra completa su trilogía polaca, que se compone además de los films *Rudzienko* (2016) y *Podwóurka* (2009).