

3.3 Tania Bruguera

(La Habana, Cuba, 1968)

Creadora visual que trabaja principalmente en el campo del performance y la instalación. Estudió en la Escuela Elemental de Artes Plásticas, la Academia de Artes San Alejandro y en el Instituto Superior de Arte en La Habana; tiene una maestría del Art Institute de Chicago. Su obra constituye una respuesta al entorno social, cultural y político a través de temas como la relación entre arte y poder, los procesos de negociación políticos, la emigración, etc. Trabaja con la transformación de la audiencia de su obra en ciudadano. En 2002 creó Arte de Conducta, la primera cátedra de estudios políticos de América Latina. Recientemente presentó en la 53 Bial de Venecia el performance Autosabotaje.

NUEVAS ESTRATEGIAS, VIGENCIA Y AGENCIA NUEVAS ESTRATEGIAS, VIGENCIA Y AGENCIA NUEVAS ESTRATEGIA

Voy a hablar hoy de cinco obras. La primera pieza a la cual me referiré comenzó en 1985 y duró hasta 1996. Este fue el trabajo con el cual empecé a hacer lo que se llama performance o arte acción: *Re-haciendo los performance de Ana Mendieta*. Para esto realicé una investigación, donde en un primer momento, cuando no había información impresa para consultar, fui a ver a las personas que la conocían en Cuba para entrevistarlos de manera informal, su impacto en la cultura cubana, las características de su sistema de trabajo, los datos concretos de sus visitas, etc.

Después, cuando salió el catálogo realizado por el New Museum, ésta fue mi principal fuente de referencias visuales; más adelante, la prima de Ana, quien vivía en Cuba y fue mi profesora en el Instituto Superior de Arte, me dio para consultar la fotocopia de un diario de Ana donde encontré no sólo sus notas sobre el arte y la vida, sino también algunos dibujos de obras que no había llegado a realizar.

Es interesante que de esa obra no queda ninguna documentación más allá de la imagen del último gesto, —la cual fue una acción realizada en Inglaterra en 1996— y el recuerdo de las personas entrevistadas que vieron durante esos años las obras que Ana realizaba y mostraba públicamente.

La decisión de eliminar todas las obras fue, por un lado, porque mi intención no era

realizar objetos sino crear un gesto cultural: una vez que éste llegó a ser entendido y aprehendido, no creí necesario que existieran huellas de ese camino. Otra de las razones fue porque no quería que se malinterpretara mi intención con una comercial, y la tercera fue porque no encontraba sentido a mostrar en documentación una imagen que es exactamente igual a la imagen original, lo cual no aportaba nada, pues esta obra trabaja y funciona en contexto solamente.

Esto último es un tema que me interesa mucho respecto al performance, es decir ¿para quién se hace?, ¿qué queda y para quién? En este caso, fue una investigación de 10 años, y me interesaba utilizar el performance no como un fin, sino como un medio para tratar de establecer una visión de la cubanidad, del arte en Cuba que incluyera a personas como Ana Mendieta. Después de eso trabajé durante tres años con mi cuerpo como soporte, lo cual es mi trabajo más difundido, aunque fue una parte muy corta.

Pero quería empezar mi presentación de hoy con una obra que considero refleja mi posición, mi *statement*, sobre el llamado "arte del cuerpo" o *Body Art*. La obra se llama *El acuerdo de Marsella*, y es una colaboración con el artista Jota Castro, y la hicimos en Marsella. Fue un acuerdo legal ante notario, de ahí su título. Realizamos un convenio donde quedaba instrumentado que aquel de

los dos artistas en fallecer primero donaría su cuerpo al otro para hacer una obra. Aquí coinciden temas que me interesa mucho trabajar, como el espacio de legalidad / ilegalidad (el abogado nos decía todo el tiempo "eso no se puede hacer"; "eso tampoco se puede porque no es legal". Precisamente me parece que el arte social debe meterse en este espacio de indefinición legal, es decir de indefinición social, y desde ahí proponer definiciones. Es no verse a sí mismo como un depositario de regulaciones por violar, sino un activador de contexto por proponer nuevas regulaciones. A mí me interesa mucho esta pieza porque sintetiza mi pregunta permanente: ¿qué cosa es el performance en este caso?, ¿es habernos puesto de acuerdo para hacer esta obra, imaginarla?, ¿es el documento exhibido?, ¿es la obra lo que haremos cuándo uno de los dos muera?

Un aspecto que me gusta mucho de *El acuerdo de Marsella* no es sólo todos los puntos desarrollados en detalle (fueron 17), tratando de imaginar todos los escenarios posibles, sino que en cada uno ellos revaloramos el concepto de arte, de arte acción, arte del cuerpo y como sale el cuerpo para hacer obra.

Asimismo, decidimos que cada dos años revisáramos el texto y lo enmendaríamos, lo cual nos permite revalorar y dejar constancia de nuestra creencia sobre todos estos puntos, más allá de ver si las leyes han cambiado y, por lo tanto, en este aspecto también la obra debe renovarse. La posibilidad de re-construcción constante de la obra me parece importante para mantener el carácter vivo, su pertinencia y el derecho de la obra misma de revisar su posición ante el arte, moviéndola, recontextualizándola con el paso del tiempo. Si lo anterior es parte de la obra misma, en su estructura, es un comentario que me interesa mucho hacer sobre el performance.

Otra pieza donde uso el cuerpo es *Autosabotaje*, la cual acabo de hacer en la Bienal de Venecia para un Pabellón llamado "El

Pabellón de la Urgencia", y la exposición *La Sociedad del Miedo*, la cual, irónicamente, fue curada por Jota Castro. *Autosabotaje* consiste en una conferencia donde leo un texto con mis opiniones personales sobre el arte político y nuestra posición como artistas respecto a lo político. Entre las cosas más destacadas en el texto está la idea de que el artista debe llevar hasta las últimas consecuencias sus ideas y acciones, y quien trabajaba políticamente no debe complacer ni a las instituciones, ni al público, ni a su carrera, ni a sí mismo. El autosabotaje fue el concepto utilizado para ilustrar estas ideas, además de proponerlo como una estrategia de sobrevivencia, y sin traicionarse, para el artista político.

Un aspecto importante en el texto de trabajar políticamente era centrarse no tanto en las motivaciones como en las consecuencias de la obra, las cuales deben generar momentos políticos. Es decir, el arte político enfocado no sólo como activador social, sino también en existir y realizarse después de concluida la obra.

Estas ideas las ilustré con una acción repetida tres veces: el juego de la ruleta rusa, el cual realicé en público entre lecturas del texto con una pistola y una bala reales. Algo importante de esta pieza es su carencia de registro. Los organizadores la filmaron y subieron un fragmento a su página web; ahí es donde se dio a conocer, pero en el espacio no había nada que señalara la existencia de esa acción: ni la mesa, ni el texto, ni una documentación. Esto también era parte del acto de autosabotaje.

Como mencioné, la acción se realizó tres veces durante la lectura del texto. Cuando me senté a la mesa para hablar ya estaba en ella una caja —dentro de la cual había una pistola—. Leí el texto, paré, tomé la caja, saqué de dentro de ella (estaba envuelta en un pañuelo) una pistola calibre 38 y de mi cartera un grupo de balas 9 mm, de donde seleccioné una que puse en la pistola y entonces jugué a la ruleta rusa. Esta acción se repitió tres veces. Para mí todavía es un

poco difícil hablar de esta pieza porque es muy reciente.

En el año 2000 decidí no utilizar el cuerpo en mi obra, entre otras razones como respuesta a mi experiencia en Estados Unidos, donde el cuerpo femenino tenía toda una historia política, y en un contexto que no era el de la investigación que me interesaba hacer. Quería trabajar lo social directamente, usar la conducta como mi medio de expresión, el cual es compartido por toda la sociedad. Entonces decidí trabajar con otras personas. Una excepción fue la obra realizada en los aviones.

Un aspecto importante de mi trabajo ha sido cómo y dónde pensar lo visual. Me interesa problematizar la visualidad no sólo porque no hay luz, o porque no se sabe dónde está uno, sino también en cuanto al momento en el cual algo funciona (se ve) o no como arte.

En *Revolución consumada-1968 1989*, una obra realizada en Polonia, trabajé con nueve ciegos, vestidos de militar, que se dedicaron a cuidar durante un día el edificio emblema de la etapa socialista en Varsovia. La obra se hizo durante una serie de conferencias sobre los acontecimientos de 1989 y la Europa del Este. Funcionó durante todo el día y era para quien pasara por ahí. Cuando los participantes del evento fueron a ver la pieza me gustó mucho —cuando se pasaba a un lado de uno de estos ciegos— que la obra no era evidente, aunque la imagen era fuerte. Sólo al llegar a la plaza central y ver a más de un ciego vestido de militar con su bastón "cuidando" el lugar resultaba claro que aquella escena era demasiado inusual para ser espontánea.

Una categoría creada por el artista Pawel Althamer, la cual acabo de encontrar y me gusta mucho, es la de "Realidad redirigida" o "Realismo redirigido". Consiste en situaciones en donde no sabes si lo que está pasando es algo existente o fue creado por alguien para ser observado y analizado como arte, si es tu mirada o es

el momento de reflexión, el momento de participación, venga bajo un aura de "no arte" (aunque, por supuesto, lo sea). Me interesa travestir el momento como algo donde la distancia entre lo construido-pasando y lo que pudiera pasar cotidianamente no está tan alejado.

Esta pieza se llama *Sólo una pregunta (Just a question)*, y la hice antes de las elecciones en los Estados Unidos. En una exposición puse a un guardia de seguridad que había sido marino de los Estados Unidos y había estado en tres guerras, entre ellas la última de Irak, a pasar por el espacio, y que entre sus recorridos de vigilancia escogiera arbitrariamente a alguien del público diciéndole con amabilidad: "Usted tiene que venir conmigo" o "Por favor, ¿podría acompañarme?" Después de lo cual se llevaba a estas personas a un cuarto donde están todos los paneles de electricidad del museo, le daba a firmar una autorización para utilizar su imagen y después la sentaba en una silla frente a imágenes proyectadas de actos violentos durante guerras, linchamientos de negros, etc. El guardia era una persona negra, imponente por su tamaño y autoridad contenida. Una vez que la persona estaba sentada, el guardia (quien tenía experiencia en interrogatorios durante la guerra) le preguntaba —casi exclusivamente era una persona blanca— "¿Por qué usted cree que algunas personas quieren asesinar a Barak Obama?" El video resultante contiene las respuestas a esta pregunta sin que se vea al guardia. Lo interesante de esta pieza fueron las reacciones antes que Obama fuese elegido, cuando era el ícono de una posibilidad.

Esta obra ejemplifica mi concepto de lo efímero en el arte, pues lo considero no solamente porque trabajo con arte "vivo", sino también porque entiendo el carácter sin-torrio y contextual de lo político. Todo esto lo aplico igualmente a la condición artística en mi trabajo, la cual veo como transitoria y efímera.

La obra a la cual me referiré ahora fue hecha para Tate Modern, en Londres, se titula *El susurro de Tatlin* en su versión núm. 5. Es parte de una serie del mismo título en la cual trato de hablar o pensar sobre la condición revolucionaria y la manera en la cual se piensa el arte hoy con respecto a un momento como el que vivió Tatlin. La serie trata de realizar “en vivo” imágenes/experiencias a las cuales sólo tenemos acceso a través de los medios de comunicación masiva para tratar de transformar lo anestesiado del consumo por la memoria personal de lo vivido.

La pieza consiste en traer al espacio del museo a dos de los miembros de la policía montada para que utilizaran toda su experiencia y técnicas de control de masas con el público en el museo.

Aunque mi trabajo está dirigido directamente al público, y a veces es éste quien hace la obra, no me interesa cuando los artistas que trabajan el performance tratan de darle autoridad o legitimidad a través de una serie de relatos sobre las experiencias del público. Es importante que cuando se describe la obra quien escucha pueda imaginar estas reacciones, ésa debe ser legitimidad suficiente. En este caso algunas personas en el público relacionaron esta experiencia con la reacción oficial ante avisos de posibles disturbios o actos terroristas, pero también hubo quien no pudo dejar de pensar que era una obra y trataba de adivinar de cual artista de la exposición era —yo no anuncié nada y no había ninguna indicación, aunque estuviese pasando dentro del museo—. Y esto es interesante para mí: la doble condición de disfrute y apreciación de mi trabajo. Porque si bien esta pieza habla sobre maneras de manifestarse socialmente contra el poder, también puede ser un comentario sobre el arte (pintura o escultura) ecuestre, el monumento.

Esta pieza fue comprada por el Tate. Una parte importante para mí en el protocolo del contrato fue que mientras la institución se debe acoger a las imágenes que autor/autoridad seleccionó para la difusión de la

obra, todo el público participante tiene el derecho, no sólo a registrar la experiencia mediante cualquier tipo de medio (foto sin flash, video, sonido, celular, etc.) sino de posteriormente exponerla y venderla. Creo que esto juega un poco también con la idea de la documentación en relación con el acto periodístico, el cual fue una mirada, una solución dada a la documentación en los primeros años del performance. Más que nada mi énfasis es en el derecho sobre la experiencia y la imagen, sobre la autoría; y sobre la manera en la cual el documento resultante controla el aura de la obra. No sólo es democratizarla, sino tener control sobre ella.

Otra parte del contrato estipula que para verla nuevamente la obra debe re-hacerse. La institución nunca puede mostrar la documentación, sólo si se trata de una exhibición sobre la misma. En tal caso tendría que presentar toda la documentación gráfica, móvil y sonora de los medios (periódico, entrevistas, etc), así como acompañar este archivo de la pieza en vivo en el mismo espacio.

Estos dos elementos son una reacción a la manera en que los artistas solucionaron en los años sesenta y setenta la comercialización de sus performance, en la cual asumieron, por un lado, la solución dada por los artistas del *Land Art* a la imposibilidad de acceder a la totalidad de la obra; por otro, en el enfoque sobre el aspecto periodístico / novedad, el cual fue parte de la investigación de los artistas conceptuales, quienes trabajaron su obra desde los medios de comunicación masiva, pero olvidaron el aspecto que distingue a esta manera de compartir ideas: la realización a través de la experiencia vivida. Las preguntas son más bien: ¿cómo podemos transmitir la experiencia? ¿qué debemos pasar de ella?, ¿cómo decidir si muere y ya no se va a compartir?

Para mí esta última pregunta es importante porque un artista que trabaja con o en performance debe entender que su obra no va a ser permanente, no va a vivir cincuenta años en un museo, su forma va a cambiar,

incluso su necesidad de existir también. El performance debe quedar como una motivación para otras personas a hacer acciones y no a tener el peso de su propia existencia.

La última pieza que voy a mostrar la realicé en la última Bienal de La Habana. También parte de la misma serie *El susurro de Tatlin* en su edición núm. 6 (para La Habana). Esta obra tiene dos versiones: una que se hizo en y para Valencia, donde pasó inadvertida, y una para La Habana, donde provocó una reacción de gran intensidad.

Es una obra más teatral en cuanto a la estructura propuesta: una tarima, un podio, dos micrófonos, un telón detrás y la posibilidad de hablar por un minuto sin censura. Aquí recurro a la memoria mediática de Cuba que es, precisamente, la de un podio con micrófonos y, en este caso, la presencia bastante frecuente en la televisión, durante la época de la presidencia de Fidel Castro, de la voz y figura del líder máximo. En ese minuto que el público asistente hablaba por los micrófonos, había a su lado dos personas vestidas de militar, una de las cuales le ponía una paloma en el hombro al orador, y después de pasado el minuto le bajaban de la tarima, a la fuerza o pacíficamente, según la reacción de la persona. La obra duró una hora y hubo 41 intervenciones (dos sin palabras: una persona lloró y otra tiró una fotografía al público).

Una cosa muy interesante para mí de esta obra es que funciona sin que nadie se suba y funciona cuando alguien la “activa”

hablando. Por un lado es un monumento al vacío dejado por el líder, por otro es una manera de imaginarse el futuro.

Un elemento importante fue la repartición de 200 cámaras desechables con flash, las cuales no se recogieron. La intención era doble: una, que la gente sacara fotos cuando la persona estaba en el podio para hacerla sentir como más importante, digamos; y la otra, la apropiación de la documentación y difusión de la obra por parte del público, una transferencia de responsabilidades; y así sucedió. Esto que vemos alguien lo editó y puso en youtube.com.

Un día un amigo me preguntó si lo había visto. Yo no tenía ni idea. Y es así como ésta es mi obra más vista: hoy tiene más de 46 mil reproducciones. Por supuesto, esta edición se realizó desde un punto de vista, pues hubo otras intervenciones que hablaban de otra manera, pero ése es precisamente el derecho del público, definir el sentido de la obra. Por otro lado, mis vecinos, quienes no tienen nada que ver con el arte, me preguntaron qué había pasado.

Hay una cosa que a mí me interesa mucho respecto al arte político, creo que es algo que sólo he logrado dos veces en mi vida: una en la pieza *Memoria de la Postguerra, que es un periódico*, y otra en *El susurro de Tatlin* (versión núm. 6 para La Habana), y es que la obra funcione 50% desde una perspectiva de un mundo referencial, desde una operatividad artística, y 50% como un comentario, un estímulo a imaginar otro espacio, desde su operatividad política.