

Todo gesto es un acto político

de Silvia Höller, 2006

De: Höller, Silvia. "The Every gesture is a political act," Portraits. Silvia Höller and Gerald Matt. Ed. Buchhandlung Walther König, Köln (illust.) p. 7 - p. 51.

ISBN 3-86560-084-0

Las estructuras políticas de poder, la negación poscolonial de la cultura y los procesos continuos de homogeneización cultural son algunos de los temas que abarca la actividad artística de Tania Bruguera. En buena parte de su obra artística, el punto de partida tiene que ver con la comprensión del individuo sobre sí mismo como pieza de la memoria histórica y social contemporánea. Bruguera nació en 1968, en La Habana, y Cuba siempre ha constituido, de alguna manera, el punto de partida de su obra. "Para mí, Cuba siempre ha sido el lugar en que las inquietudes personales encuentran una expresión colectiva. Todo gesto es un acto político", afirma en una entrevista con Octavio Zaya, en 1999. Hija de un embajador cubano en Líbano y luego en Panamá, se crió en un entorno muy político y fue testigo, desde edad temprana, de crisis políticas como los conflictos en Líbano y Panamá, entre otros. Estas primeras experiencias dieron lugar a una sensibilidad intensificada y a un ojo crítico hacia las estrategias políticas y los mecanismos de poder, características que siguieron conformando el *leitmotiv* de todas las creaciones de Bruguera.

En "Estadística" de 1995 a 1996, una obra que le tomó varios meses en terminar, ató a la bandera cubana una gran cantidad de mechones de su pelo cosidos y unidos unos con otros para crear una bandera fúnebre. El mito de que durante la conquista española los nativos cubanos habrían cometido un suicidio colectivo ingiriendo tierra sirvió de metáfora para la cuestión de la culpa política, tematizada en su *performance* "El peso de la culpa", (1997-1999). Imitando una ceremonia ritual, [Bruguera] comió tierra con sal; como referencia simbólica del peso opresor del sometimiento ató alrededor de sus hombros desnudos una oveja abierta, destripada, para representar la consciencia misionera de los conquistadores coloniales. Aun en la muerte se celebró la esperanza de una independencia espiritual de antecesores. Ambas obras pertenecían a la serie "Memoria de la Posguerra", en la que Bruguera aborda la obra de artistas cubanos emigrados de finales de los 80 y principios de los 90. En la escenificación performativa de elementos naturales, en los rituales de sacrificio de culturas antiguas y en la innovación de energías mágicas y universales podrían observarse rastros de su intensa implicación en la obra de la artista norteamericana, nacida en Cuba, Ana Mendieta. A la edad de trece años, poco después de la confiscación de propiedades que ordenó el gobierno de Cuba y a raíz de una iniciativa de la iglesia norteamericana Mendieta fue traída a los Estados Unidos con la autorización de sus padres, quienes permanecieron en Cuba. En la obra de Mendieta se refleja el poder de los símbolos y las prácticas

rituales de los pueblos indígenas de América. Debido a la afinidad de Bruguera con este tema, inicialmente Mendieta asumía el rol de una especie de figura materna artística. Bruguera se dedicó con un entusiasmo casi obsesivo a la obra de esta artista que no conoció personalmente y había fallecido en 1985 a la pronta edad de 37 años: Entre 1986 y 1996, reconstruyó numerosos *performances* de Mendieta, una tarea que también se convirtió en una búsqueda de rastros de su propia identidad cultural.

La cuestión de la identidad, según surgió dentro del cargado contexto de un conflicto cultural históricamente condicionado, se acentuó claramente en el *performance* "El cuerpo del silencio, (1997-1999). Rodeada de un montón de carne de oveja, como una cavernícola, sostenía en sus manos el libro oficial de la historia de Cuba y con un bolígrafo corregía sus contenidos para luego, en un acto de autocensura, deshacer las correcciones con su lengua hasta borrarlas finalmente. El *performance* finalizó cuando la artista trataba de devorar las páginas del libro, comiéndose así la historia de Cuba.

Hasta bien entrada la década de los 90, las perspectivas de las ex-colonias (territorios que se consideraban atrasados o subdesarrollados) se mantendrían, casi por definición, excluidas del canon de modernidad, a lo sumo servían como fuente intelectualmente estimulante para la creación de nuevos conceptos de desarrollo futuro incluidos en el lenguaje de formas elaborado por la *avant-garde* europea. En la elaboración de teorías intelectuales y del discurso científico-cultural, hasta muy recientemente se consideraba a estas regiones como contrapartes que restaban crédito a la hegemonía de la historiografía occidental la cual, además, debía tomarse en serio. En lugar de esta tendencia, se establecieron en los años 90 las bienales de arte de Sao Paulo, Estambul, Johannesburgo y La Habana, y todas ellas adquirieron mucho más que una mera importancia periférica. Ellas se han convertido en la fuerza motriz de la *avant-garde* ofreciendo nuevos modelos para una cultura de diferencia dentro del proceso de globalización y por ello han ido ganando influencia internacional continuamente.

La obra de Tania Bruguera es ejemplo de este cambio de paradigma. No es coincidencia que su instalación más espectacular "Justicia Poética" (2001 a 2003) fuera la primera que se mostró en la Bienal de Estambul y que solo fuera presentada en la Bienal de Venecia de 2005.

La idea de una instalación gigantesca compuesta por 700.000 bolsas de té coladas, se concibió durante la larga visita de la artista a la India. Apiladas de forma compacta y alineadas para conformar dos paredes que delimitaban un pasillo estrecho, representaban un monumento a la falsa organización y explotación de recursos y trabajo coloniales. Mediante una serie de monitores del tamaño de pequeñas bolsas de té ocultos en el estrecho entramado del volumen de producción en serie, Bruguera introduce dimensiones históricas extraídas de diferentes épocas que recuerdan la cultura autóctona de la India, cuyo producto más tarde se convertiría en una mercancía de consumo global que llevaba una marca inglesa. El intenso aroma es un aspecto crucial que acentúa la experiencia visual de esta suave pared de almohadillas. Bruguera activa todos estos sentidos de percepción (axiomas en toda su obra reciente) con el fin de ofrecer una experiencia emocional completa diseñada para estimular la participación no solo

del intelecto sino también de los sentidos. De igual forma, su instalación "Sin título" (La Habana, 2000) en la Bienal de La Habana de 2000, ya había desatado un sentido de desorientación entre los espectadores, que después se convirtió rápidamente en un ineludible sentido de ansiedad. Bruguera cubrió con cañas de azúcar el suelo del túnel oscuro de una antigua prisión; el olor putrefacto de su descomposición permeaba el espacio hasta el punto de la asfixia. La única fuente de luz provenía de un monitor ubicado al final del pasillo que mostraba grabaciones de Fidel Castro en su tiempo libre. Solo gracias a los intermitentes destellos de luz era posible percibir los cuerpos desnudos de trabajadores que mecánicamente repetían gestos cotidianos. Interpretada como una obra de provocación política, la exhibición se cerró un día después de su inauguración.

En Documenta 11, Bruguera revirtió este principio en su instalación "Sin título" (Kassel, 2002). Al pasar por un pasillo negro, el visitante llegaba a una habitación que se iluminaba esporádicamente por el parpadeo y brillo de un foco que, con su efecto cegador, imposibilitaba toda visión. El sonido de un arma siendo cargada y de unos inquietantes pasos que se acercan evocaban la ilusión enfáticamente realista de las prácticas de tortura de un régimen totalitario e incluso del preludio de nuestra ejecución.

Mientras que en la instalación de Kassel, el sonido desempeñaba un rol auxiliar cuyo fin era contribuir a intensificar la experiencia sensorial, en la exhibición del espacio de proyectos de Kunsthalle Wien, el elemento del sonido tuvo un papel protagónico. La instalación de sonido que Tania Bruguera produjo en Chicago, su residencia durante un tiempo, no es tanto una tematización de la opresión política como un tratamiento de las complejas estrategias de la comunicación social. En lugar de lo que cabría esperar, el título "Retratos" se refiere a los efectos de los políticos o más bien los efectos que sus discursos tienen en las masas y el individuo ("Retratos"). El mensaje del discurso es sustituido por las reacciones que genera y de esta forma se induce a partir del público. La artista selecciona una serie de discursos clave de personalidades políticas como Gandhi, Hitler, Churchill, etc.; un músico y un experto en informática convierte en notas musicales el ritmo, el temperamento y la velocidad de cada discurso. Posteriormente, un coro interpreta con palmadas la partitura que resulta de esta conversión. Los discursos traducidos de esta manera con aplausos musicales, son reproducidos dentro de una habitación vacía y blanca a través de nueve pequeños altavoces agrupados en pares y ubicados a poca distancia de la pared. En la pared, aparecen los nombres de los políticos con información sobre sus respectivos discursos, todo ello escrito con una letra blanca casi invisible sobre un fondo blanco. Dentro del cubo blanco, los aplausos se superponen sobre los diferentes discursos. Se disuelve así la importancia que normalmente se atribuye a la palabra hablada y solo quedan atmósferas acústicas que ayudan al espectador a diferenciar el color emocional que lleva cada discurso. La emoción que se genera de esta forma logra suprimir el contenido y, al hacerlo, induce a las masas a convertirse en receptáculo involuntario de estrategias de poder político. Así pues, la comunicación política es presentada como un instrumento que funciona de manera subliminal mediante el medio manipulador de la sugestión. Bruguera insiste en que la dialéctica emocional entre activo y reactivo es esencial para la comunicación y el ejercicio del poder, y acentúa esta relación haciendo llorar al espectador: Mediante una sustancia química con un poder similar al gas lacrimógeno, nos hace muy tangibles los efectos que provoca la histeria de masas.

Con el fin de demostrar la cara opuesta de la sugestión como instrumento de manipulación, Bruguera escenifica la represión, la otra cara de la política de adoctrinamiento. La segunda parte de la obra, "El sueño de la razón", está dedicada a este aspecto e inspirada en la consigna que contiene el título de la famosa obra de Goya, Caprichos (1797): "El sueño de la razón produce monstruos". Cuando el adoctrinamiento político consigue silenciar la razón hasta adormecerla, despierta el Moloch del estado totalitario. Como contrarrecíproco de la imagen del aplauso desde adentro, Bruguera trae a un personal armado para proteger el cubo blanco. Un escalón de perros militares patrulla el espacio de proyectos. Ovación desde dentro y represión desde afuera son las dos caras del poder que ahora se hacen palpables; cada una de ellas, según Bruguera, representan componentes gemelos de la comunicación política: Ella las califica de "Retratos", y en este punto nos deja con la problemática interiorización de que es a nosotros a quien se refiere.