

Tania Bruguera: su Lugar y su Momento

El aquí y el ahora son siempre difíciles de “decir” en el arte, porque determinan la mirada de los otros; porque dejan poco margen a la distancia crítica y se corre el riesgo de “envejecer” demasiado rápido. Algunos se arriesgan, como Tania Bruguera. Su obra tiene de lo simbólico, pero también de lo utópico y comprometido de ser una “movilizadora social” en su contexto. Su modo de hacer le debe a la contingencia de la experiencia, y así trasciende.

En enero del 2003 la artista funda el “Taller de Arte de Conducta” que aún se mantiene en su casa de Tejadillo 214 (T214), en la Habana Vieja. Este proyecto sintetiza y lleva hasta las últimas consecuencias las preocupaciones que ha abordado en su obra durante los últimos años. Se trata de un espacio de diálogo y crítica¹, una propuesta metodológica experimental para la enseñanza del arte².

Aproximadamente 9 alumnos se incorporan cada año. Reciben talleres de una semana, que imparten artistas, curadores, historiadores, psicólogos, periodistas, científicos, cubanos o extranjeros, por un período total de dos años. Un jurado de admisión prioriza, además de la calidad de las propuestas, la multidisciplinariedad (dándole participación también a sociólogos, arquitectos, escenógrafos, literatos, jóvenes autodidactas). Al final de cada semestre se hace una presentación o exposición colectiva, que comienza a suscitar, cada vez más, el interés de la audiencia local y foránea.

Bruguera hace énfasis en la estrategia formativa para, desde lo alternativo, incidir en el desarrollo de una nueva generación de artistas jóvenes. Este concepto tiene de base el reconocimiento de la educación como un arma ideológica y de poder de los sistemas políticos³. Utiliza el propio lenguaje de estos para dinamitar sus pilares; se vuelve un “hacker” que actúa bajo el paraguas del arte, “infestando” el *status quo* del contexto artístico y la sociedad cubana de hoy.

“La Cátedra Arte de Conducta es también una pieza de arte público, es una intervención a largo plazo, no sólo en los participantes, sino en la escena del arte cubano. Es una intervención en una ciudad, en las maneras de comportarse en ese lugar.”⁴

¹ Es una cátedra del Instituto Superior de Arte (ISA), si bien funciona de forma independiente.

² Bruguera ha estado muy relacionada con la metodología de la enseñanza: primero cuando sus profesores (muy jóvenes por entonces, y entre los que resalta el artista cubano Juan Francisco Elso) se encontraban en un constante proceso de experimentación metodológica del arte. Luego, durante los primeros años de graduada, en que imparte clases en el ISA, y en la actualidad, como profesora de “Performance” del Chicago Art Institute.

³ En última instancia, el arte en Cuba ha sido proclamado ya “un arma de la Revolución”.

⁴ Bruguera, Tania. “Cuando la conducta se convierte en forma.” (texto inédito)

El concepto del Taller acentúa el cuestionamiento e investigación de la práctica del performance, como uno de los mayores intereses en la obra de Bruguera. Pero, a vuelo de pájaro sobre su trabajo, pudiésemos identificar aquí también otros hilos conductores, que develan el constante cuestionamiento del medio, del rol del arte y de su propio rol como artista desde los mismos inicios. Estos tienen que ver con la idea de creación colectiva, de disolución de la autoría y la creatividad, con el especial papel que otorga al público dentro de sus piezas.

La artista ha querido hacer una distinción entre los trabajos de corte performático e instalativo, y el *Arte de Conducta*. Este término (que ella propone) satisface sus inconformidades con el vocablo *performance* en tanto acción que artista y público han llegado a objetualizar y estetizar. Tiene que ver con la experiencia de vida y se aplica a prácticas que se expanden fuera de los límites artísticos. A Bruguera le interesa que el arte sea funcional. Aquí, la creación misma es vista como concepto.

“Si la conducta es un elemento del conocimiento que se convierte en una institución normativa, [...] [y] se encasilla a veces como un saber, entonces ¿Por qué no hacerlo un recurso metodológico? ¿Por qué no trabajarlo, no convertirlo en un método para trabajar el conocimiento? ¿Por qué no ser creadores de alarmas? ¿[...] dejar de representar para presentar; en vez de meter otros mundos en el arte, meter el arte en el mundo; trabajar con el cuerpo cívico, el impacto, la atención y la sociedad como entes vivos.”⁵

Recientemente, Bruguera (la persona) ha comenzado a zafarse de los lazos performáticos, para desplazar la atención hacia la performatividad del espectador, en una situación dada. La artista es cuidadosa de no infligir a la pieza una información autobiográfica (acaso ella misma se ha ido despejando de todo determinismo identitario), que en última instancia limita la lectura a una referencia política, de género, social, contextual, específica de Cuba. Es muy difícil hacer una obra política desde un constante desplazamiento entre Cuba y Estados Unidos, siendo éstas atmósferas sumamente politizadas e ideologizadas. Es complejo zafarse también de los determinismos a que es sujeto el artista proveniente de Cuba, en tanto la Isla es quizás el principal destino del turismo político en el Mundo.

Su *Arte de Conducta* se manifiesta en piezas donde la audiencia transita por una experiencia “no clara”, “confusa”, que muchas veces suscita dudas, incluso, acerca de la naturaleza artística de la obra, a la vez que regulan su comportamiento.

⁵ Bruguera, Tania. “Arte de Conducta” (Conferencia transcrita en la revista digital “Debates de ArteAmérica”). Casa de las Américas, La Habana, s/f. En: <http://www.arteamerica.cu/2/debates.htm>

Este es el caso de “El Sueño de la Razón II”, donde un guardia de seguridad con un perro policía observa desde un costado de la entrada principal de FRAC Lorraine, a los visitantes de “Maintenant, ici, là-bas”⁶. Mientras tanto, en la puerta del edificio cada persona es sometida a un registro de ropa, cartera y bolsillos. La situación crea cierta atmósfera de tensión y confusión. Los espectadores de arte pierden por un momento la “distancia crítica” para convertirse en potenciales criminales.

La artista flirtea con los estereotipos políticos que construyen los medios, a partir de la poca información sobre la acción que entrega al público y a los guardias (quienes tampoco han sido avisados de que se trata de arte, sino contratados a una compañía de seguridad para hacer su trabajo). “Tememos mucho un posible atentado, ya que la exposición es de una artista afgana y otra cubana, que hacen una obra política. ¿Ya leyeron las noticias de hoy? ¿Se dieron cuenta que en Le Republican Lorraine se habla en primera plana de la amenaza de ataque de Al Qaeda a Francia? Tenemos que protegernos, es arte político”

Otra pieza de esta serie es realizada por Bruguera en Canadá⁷. En esta ocasión intervino el espacio de exposición (donde estaban las piezas de otros artistas) con numerosos policías y perros, que husmean entre la gente. No tienen contacto visual ni intercambian palabra con el público. La pieza “funciona en el espectador” a diferentes niveles, que van desde la disminución de la gestualidad usual en el hablar y proyectarse, hasta la segregación de adrenalina de sus cuerpos.

La acción del performance y su trascendencia ocurren en estos casos, con y dentro de la audiencia. Una vez que ésta se integra al “paisaje” de la obra, la pieza tiene lugar, también, en su cabeza. Su relación no sólo es intelectual, sino físico-corporal y a veces incluso, incondicionada. Este arte existe como “extensión reflexiva” de la realidad. Bruguera se plantea un nuevo concepto de autonomía, que se da no ya en el ejercicio de reflexión propio del medio y sus elementos componentes, sino en la creación de diferentes realidades, paralelas a la del espectador. Inventa pequeños “mundos *in vitro*”, que el público podrá penetrar (o no), en dependencia del grado de conciencia que tenga de su rol de espectador, de su voluntad de participación y de su comprometimiento con lo que se le está proponiendo.

⁶ “Maintenant, ici, là-bas” Tania Bruguera/Lida Abdul (con piezas de Renaud Auguste-Dormeuil, Emily Jacir y Tania Mouraud). 16 de septiembre-5 de noviembre, 2006. FRAC Lorraine, Metz.

⁷ “Sublime Embrace: Experiencing Consciousness in Contemporary Art”. Curaduría: Shirley Madill. 27 de Mayo- 4 de Septiembre. Hamilton Art Gallery, Hamilton, Canadá.

El shock y el miedo son recursos que utiliza la artista en sus performances e instalaciones. Éstos, como la educación, son también estrategias políticas e ideológicas de control y ejercicio de poder.

“ [Me interesa] [...] el miedo porque es un elemento que trabajan los políticos, pero más que nada porque es una manera gracias a la cual el espectador no pasa indulgente por la pieza, sino que tiene que “pararse y pensar”; tiene que “pararse” y empezar a entender las cosas desde otra perspectiva. Cuando uno tiene miedo está más alerta; uno está no sólo más receptivo sino más analítico. Es un mecanismo que tiene el cuerpo de análisis de la situación a través del instinto de supervivencia. [...] no sólo se recibe en más detalle y buscando más información, sino que el “dato” se analiza más profundamente. Y no es sólo por el conocimiento que está archivado en el cerebro, sino por la información archivada en todo el cuerpo, una información que también es histórica”⁸.

Este es un momento en que la “información personal” y la “información social” se funden.

Bruguera combina lo performático y lo instalativo en muchas de sus piezas. Algunos de los performances se convierten en “site specific art”, no sólo porque la artista tiene en cuenta la información del contexto donde se exhiben, sino porque ha creado una especie de “escena” para que éstos transcurran.

En el caso de piezas como “Untitled, Kassel (2002)”, que se expone ahora en Metz, se establece una relación entre la dificultad de la experiencia y la “voluntad de conocimiento”. En el espacio de exposición, el público recorre una trayectoria lineal, mientras se proyectan en una pared lateral 100 nombres de ciudades (uno por cada día que se exhibió la pieza en Documenta XI) en que han ocurrido masacres por razones políticas, después de la IIGM. Éstas son intercaladas entre la imagen de una persona que corre a contraluz. Sólo vemos su perfil, como vemos el de la gente que camina delante de nosotros en la pieza, o como somos vistos por los que vienen detrás cuando, en determinado tiempo, se encienden reflectores que “ciegan” al espectador. Se escucha entonces, también, los pasos de botas militares, que vienen de arriba. Una pistola y un fusil son rastrillados constantemente, aunque nunca se disparan. Dos voluntarios locales, trabajan como performers. No se pueden ver, pero se sienten. La acción se queda en la amenaza. La experiencia visual se traslada al resto de los sentidos (los reflectores han aumentado considerablemente la temperatura de la sala). Durante unos

⁸ En entrevista realizada por la autora a Tania Bruguera a través del correo electrónico. 10 de Mayo del 2006.

segundos se vuelve a la oscuridad de nuevo. “...la oscuridad es importante para estar solo, para pensar, para estar sin lugar...”⁹ dice ella.

Cuando Bruguera habla de sus obras insiste en la descripción de la experiencia del espectador, como algo que ella define de antemano y controla. En términos de experiencia, no se puede decir aquí que “existen tantas obras como espectadores”, y esto es, porque la experiencia misma (más allá del cuidado formal, estético o gestual) es la obra. Cuando ella describe la experiencia, describe la obra, porque ésta no tiene forma. Solo podrá quedar documentada en la memoria y en el trasiego de información oral (el rumor), y no ya en la fotografía o el video. Así, es doblemente efímera y maleable, pero sin dudas mucho más eficaz en su discurso.

En “Sin Título (Habana, 2000)”, de la misma serie, el espectador, atraído hacia una diminuta línea de luz al final de un túnel (lo único visible), camina en la oscuridad, con la dificultad de la irregularidad del suelo (cubierto de caña de azúcar) y la fetidez de su descomposición. Se trata de un pequeño televisor en blanco y negro, colgado del techo, que muestra una selección de imágenes en video, escogidas de los medios, sobre el gobernante cubano Fidel Castro. Una vez acostumbrada la vista (o a contraluz), aparecen a lo largo del túnel hombres desnudos, limpiando su cuerpo con gestos o haciendo reverencias, por entre los cuales se pasa, sin percibirlos, siguiendo la luz.

El poder político radica también en el poder de la representación. La imagen de los medios seduce (y confunde); ciega como la falta de luz y es guía, a la vez, en la oscuridad.

El lenguaje en estas dos últimas piezas, se acerca a la imagen popular que se tiene de las técnicas de represión en cárceles de tortura: esos “espacios *underground* de la oficialidad”, de que tanto se habla como mito pero que en general poco se conocen desde fuera: la ceguera por exceso o defecto de luz, la inestabilidad del suelo, la fetidez (disturbio de nuestros sentidos); pero también ese momento justamente anterior al disparo (a la vez amago y elipsis de la acción misma). Esto se combina, en la obra de Bruguera con una “información política”, que se quiere esconder o compartir; que se quiere conocer o no; que no se puede ver en toda su magnitud. Hay un juego con la no-voluntad o la imposibilidad de aproximarse a los acontecimientos que se refieren. No todo el mundo tiene una idea completa de lo que allí ocurre, pues no toda la información

⁹ En conversación de la autora con Tania Bruguera. FRAC Lorraine, 14 de septiembre, 2006

es fácil de encontrar o decodificar. Algunos incluso elijen no ser parte de la experiencia: algo que se ha pensado también como posibilidad.

Bruguera tiene siempre el cuidado -y esta es una metodología de trabajo- de “traducir” las piezas al “lenguaje” del contexto donde exhibe. Nunca repite exactamente una idea, sino presenta, cada vez, una versión nueva. La apariencia final es únicamente fijada cuando un museo las adquiere. Si bien, como ya se ha dicho, ellas “estaban vivas”, eran orgánicas, adaptables, ahora “mueren”. La artista pone un buen por ciento de su obra en manos de otras personas, para que la interpreten y realicen¹⁰. En este sentido, no solo se despoja de la autoría, sino de la creatividad.

“Autobiografía –remix” (2004)¹¹ es una pieza de sonido para ser escuchada en discotecas y fiestas que instala, como música de fondo, en el vernissage de la exposición en FRAC Lorraine. La artista hace una edición de consignas patrióticas de la Revolución cubana y fragmentos de discursos históricos, a ritmo de música *techno*. En el contexto cubano -que es su contexto primario-, la pieza devuelve al espectador la memoria de las diferentes manifestaciones políticas en que participa cada año.

Lo que siempre queda de los discursos, las demostraciones, las ceremonias, son las consignas. Parafraseando a Edmundo Desnoes, son éstas la vox populi de los sistemas políticos, la “ideología popular”, que funciona como los “sound bytes” de la publicidad¹². La pieza lleva implícito el gesto: el contagio de un discurso político que se relaja. “Autobiografía –remix” es un “eco distorsionado”, que tiene mayor o menor trascendencia en dependencia de lo cercano que pueda estar su oyente al fenómeno que refiere; pero sin dudas todos pueden “disfrutarlo” y bailarlo. Su existencia se propaga, porque la artista lo reparte a sus amigos, por Internet, al mundo del arte. Lo “exporta” acaso como perfecto souvenir para ese turismo político que mira a Cuba.

Tania Bruguera se ha mantenido trabajando de una forma muy sólida y coherente, desde los inicios de su carrera, en relación con sus preocupaciones en el arte y el ejercicio de

¹⁰ En “El sueño de la Razón II”, la artista explica la idea a los guardias, para que ellos decidan sobre su procedimiento en la acción (cacheo, registro de pertenencias, posicionamiento en el espacio). Así, actúan de la manera en que se hacen estas operaciones normalmente, y no siguiendo prerrogativas estéticas de la artista.

Asimismo, el fotógrafo que documenta debe encontrar, (como hace el espectador, entre otros espectadores) un lugar desde donde filmar el acontecimiento, no teniendo así un espacio privilegiado y quedando más cerca de la contingencia del snapshot. Estas imágenes sirven luego, solamente, para ser utilizadas en conferencias o publicaciones, y no para ser expuestas, sustituyendo la obra misma.

¹¹ Pieza que realiza en colaboración con Achy Obejas.

¹² Desnoes, Edmundo. “Tania Bruguera; Las dos caras de la luna” EN: Arte al día Internacional. (<http://artealdia.com/content/view/full/45986>)

una práctica performática. Quizás esto haya sido catalizado, en gran medida, por la relación que establece con la generación que la precede en Cuba (la llamada generación de los 80s), y también por el ejercicio metodológico constante de reinterpretar la obra de Ana Mendieta¹³, que pasa de ser una respuesta coyuntural, a un proceso de diez años de investigación y aprendizaje. La necesidad de traer de vuelta “acciones”, “gestos” de la historia del arte, la han hecho, acaso, reconsiderar la ‘experiencia’ de realización, y la ‘experiencia’ recepción de las piezas como el elemento distintivo de este género, en relación con otras prácticas artísticas.

En 1986 Bruguera comienza a rehacer muchos de los performances e intervenciones de Mendieta, a partir de la documentación encontrada en catálogos y la información (rumores, comentarios, interpretaciones) que puede recopilar de esa generación de artistas cubanos que la antecede, y que conoce a aquella artista. Bruguera quiere “traerla de vuelta” al contexto cubano; dar a conocer y “revivir” a Mendieta entre los creadores más jóvenes. Sobre todo, devolviéndole la dimensión que le corresponde en la historia del arte cubano, con todo lo que de utópico y político tenga el gesto.

El “regreso” en la obra de Mendieta tiene connotaciones autobiográficas. Sin embargo, en la reinterpretación de sus piezas hay una consciencia del rol de Bruguera como artista-medio, artista-vehículo de comunicación: como guía para arribar a la “concientización” de determinadas urgencias contextuales.

Ante la creciente emigración, se produce en la sociedad y en el arte cubanos, una toma de conciencia de una gran escisión generacional. Se sufre por los que se fueron, a la vez que se llega a pensar en el fin del movimiento de arte contemporáneo en la Isla. Este es un momento en que emigrar se vuelve una decisión radical, y la acción de “regresar a Mendieta” -de inclusión y reconocimiento a un artista emigrado- un statement político.

En la serie de acciones y performances de la Tania Bruguera de los primeros tiempos su cuerpo todavía está presente¹⁴. Pero es éste un cuerpo natural, social, político, religioso... Ese “ser en la transición” o “ser en el desplazamiento” tienen de responsabilidad epocal, del compromiso social que parte de una fuerte formación humanística y problematizadora.

¹³ Ana Mendieta (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985) tiene que emigrar, siendo niña, a los Estados Unidos. Insiste luego, durante toda su obra, en establecer una conexión (física, mística, religiosa) con su contexto matriz: la Isla de Cuba.

¹⁴ Véase: “El Cuerpo del Silencio” (1997-1998), “Destierro” (1998-1999), “El Peso de la Culpa (1997-1999)”, etc.

En la Cuba de los ochenta, las llamadas “acciones plásticas”, las intervenciones callejeras, los murales colectivos de su generación precedente inmediata la introducen en la necesidad de llevar el arte a la calle (y a la vida); de buscar reacciones y respuestas del público no convencionales. Diferentes grupos, más o menos duraderos, hacen intervenciones en comunidades, fábricas, parques, en reuniones de críticos y artistas. Para ellos es muy importante trascender el espacio galerístico. Se le da importancia al gesto y a la contingencia de materiales y situaciones, más que al “acabado” de las piezas¹⁵. Bruguera tiene todavía de ese “proceso de rectificación de errores”¹⁶ en que se sumen de forma colectiva el arte y la sociedad, tanto cívica como políticamente.

En el año 1993, la artista comienza “Memoria de la Postguerra”. La serie es uno de los pocos documentos que recoge el estado de opinión en la escena del arte, en los años más críticos del “Período Especial”¹⁷ en la Isla. La Habana (estética y anímicamente) tiene entonces de lo apocalíptico de la postguerra, y Bruguera decide crear un periódico alternativo, en donde invita a colaborar, a través de textos e ilustraciones, a muchos artistas y críticos contemporáneos que vivían dentro y fuera de Cuba. Los ejemplares (con la visualidad y calidad del periódico-documento oficial del Partido Comunista de Cuba: *Granma*), recogen el cambio de perspectiva. Una misma “conciencia generacional” comenta “desde dentro” y “desde fuera”.

Con el acento trascendentalista del discurso editorial en el *Granma*, la artista comenta: “Allende las inconmesurables utopías, en el plano real, de la efectividad del arte, sólo existe CULTURA con la conciencia analítica y dolorosamente preocupada; con el diálogo [...]; con la capacidad de recordar y volver a situar”¹⁸

Ya para la VI Bienal de La Habana (1997) Bruguera comienza también otro proyecto colectivo, que es la definición de su casa (T214), como estudio y espacio de galería. Desde entonces acoge a numerosos artistas que vienen para vivir allí y trabajar en el

¹⁵ “La Joven Plástica se dedica al baseball” (1989), por ejemplo, es un juego de pelota, cuyos equipos están integrados por críticos y artistas (y en el cual Bruguera está involucrada). Con este gesto simbólico se alude a la censura creciente en que se desenvuelve la escena del arte. La elección del deporte nacional cubano responde a que, según el criterio popular, es el único espacio social en que se puede hacer una crítica arrojante.

¹⁶ El “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas” se pone en práctica a partir de 1986, con la idea de subsanar a todos los niveles los “errores” que la Revolución ha cometido hasta entonces.

¹⁷ Eufemismo con que se denomina esta época de crisis generalizada y migraciones a gran escala, después de la caída del Campo Socialista.

¹⁸ Bruguera, Tania. “Palabras Liminares”. *Memoria de la Postguerra*. Año I, No. I, La Habana, 1993. p.1

Taller o para exhibir alguna pieza con ella ¹⁹. De esta manera, Bruguera crea un puente entre su experiencia, (viviendo la mayor parte del tiempo en Chicago, viajando por el mundo y conociendo la escena del arte contemporáneo internacional) y ese otro “mundo *in vitro*” que es Cuba, desde donde todavía se sigue aprendiendo el arte (clásico, moderno o contemporáneo) de la misma forma en que ella conoció la obra de Ana Mendieta.

Yuneikys Villalonga

Metz, septiembre de 2006

Período de residencia en FRAC Lorraine

¹⁹ El próximo año tendrá lugar en La Habana el primer evento de ABECEDARIO, una serie de colaboraciones que Bruguera realizará, escogiendo a un artista para colaborar, por cada una de las letras del abecedario, (en este caso será, Sislej Xhafa).