

Pueblo político: Notas sobre Arte de Conducta

por Carrie Lambert-Beatty

DISCREPAR DISCREPAR

"Soy una artista política, así que decidí brindar mi espacio a las personas que admiro como personas políticas." Dijo Tania Bruguera desde el fondo de un concurrido salón de conferencias en Chicago, como parte de un breve discurso con el que llamó la atención de unas doscientas personas que conformaban el auditorio sobre Bill Ayers y Bernardine Dohrn el 1ro de mayo, 2009 y cambió nuestras expectativas: del performance del arte radical al discurso político radical.

Eso ocurrió justo unos meses después de que el encuentro de Barack Obama con los radicales de los sesenta Ayers y Dohrn (ahora un eminente profesor de educación y el director de un centro de justicia juvenil) causara gran revuelo y se tornara en un escándalo falso por sus oponentes en las elecciones presidenciales de los Estados Unidos. Así que la pareja tenía algo más que cierta celebridad entre la multitud de tendencias políticas de izquierda reunidas en la presentación de Bruguera, celebrada en la feria comercial de arte pero organizada como parte de la conferencia de historia del arte experimental *Nuestra Velocidad Literal*.¹ Esa estrella del poder compensaba el disgusto que algunos sentimos por la propia abdicación de Bruguera en el escenario. Estiramos los cuellos para ver los rostros de los antiguos líderes de Weather Underground. Nos sonreímos con sus chistes de desaprobación sobre su edad y recibimos el mensaje de que los artistas tenían un papel político que desempeñar "saliéndose de ese marco controlador que limita el horizonte de nuestras imaginaciones."

Todos parecían asentir en señal de apreciación cuando Ayers compare dos recuerdos diferentes del Grant Park de Chicago: el primero cuando fue golpeado por la policía durante los Días de Furia e torno a la Convención Política Democrática de 1968; el segundo fue cuarenta años más tarde en una noche de elecciones, cuando se detuvo junto a casi otro millón de espectadores a escuchar el agradecimiento por su victoria del primer presidente negro del país.

Todos, desde un joven, quizás en sus veinte, sentado a unas filas del fondo. Sin que hubiera avanzado mucho la presentación, mientras Dohrn se refería en retrospectiva a las revueltas de Haymarket en Chicago en 1886, interrumpió en alta voz. "¿Pero, todo eso no sigue ocurriendo?" "Eso es lo interesante," respondió Dohrn, que había estado comentando sobre la recurrencia en los movimientos contemporáneos por los derechos de los emigrantes, de temas que habían llevado a los estadounidenses a realizar manifestaciones un siglo atrás. "¿Pero entonces no se cuál es el cambio?" insistió el joven, remitiéndose nuevamente a los dos escenarios de Ayers en el Grant Park. la pareja continuó con una serie de comentarios inspiradores y algo prácticos sobre los retos que enfrentaba la izquierda a inicios de la administración de Obama- "Obama no va a salvarnos, pero con algo de suerte, nosotros podemos salvarlo"-pero las interrupciones continuaron.. Ayers y Dohrn respondieron como profesores experimentados y generosos que son. Pero su ecuanimidad y la agresión del joven compitieron en el salón. El artista y activista Gregg Bordowitz instaron al joven que interrumpía a que "se calmara un poco" y recuerdo un adagio de la izquierda: "Cuando el enemigo no está en el salón, nosotros jugamos a serlo." Otros, sin embargo, se lanzaron a presionar a Dohrn y Ayers sobre el tipo de cambio que el mundo quería ver. ("¿Están en la tierra del la-la?" preguntó alguien, exasperado por sus argumentos sobre la abolición de las prisiones.) Durante casi una hora, el debate giraba de esa forma. El presupuesto del Congreso para la guerra en Irak. Súplicas reales sobre el papel del

artista en la sociedad. El complejo industria-prisiones y obvias riñas generacionales. En un intercambio, el joven le recordó a la pareja que ellos también habían sido una vez duros y extremistas, a lo que Dohrn respondió con una mezcla de desconcierto e indignación. "Nunca sonamos como tú, bebé...estábamos metidos de a lleno en lo más difícil, pero nunca sonamos como tú."

Todos en el público reaccionaron de manera diferente ante lo que sucedió con la decisión de Bruguera de dedicar su comentario a Ayers y Dohrn, por supuesto. Sin embargo sospecho que muchos sintieron, como yo, cierto disgusto y agradecimiento a la vez por los miembros del público que discutían sin necesidad. Al ser tan disociadores y en ocasiones ilógicos, sin dudas vigorizando la conversación. Se sintió como si estuviera sucediendo algo real. Ayers y Dohrn parecían reconocerlo por las sonrisas que mostraban los rostros de los otros, además de un susurro ocasional -"esto es genial"-que podía escucharse por el micrófono cuando el intercambio se torno realmente apasionado. Estalló la discrepancia en una conversación sobre discrepancia. ¿O ya estaba? Algunos pueden haberlo sospechado. Yo no, pero de algún modo para el segundo día de conferencia supe (aunque parezca raro, no puedo recordar exactamente como lo descubrí) que cuatro de los interlocutores más estridentes de Dohrn y Ayers habían sido insertados el día antes por Bruguera (ella no los orientó sobre que decir, sólo les dijo que interrumpieran cuando no estuvieran de acuerdo con los oradores). Esa sencilla revelación despertó numerosas interrogantes. ¿Qué significa que la conversación política de izquierda más interesante en la que he estado, era en parte dramatizada-donde sus momentos de mayor debate y ruptura estaban ordenados desde el fondo del escenario? ¿Era necesariamente menos "real" porque estaba concebido para que ocurriera? ¿Fue la conversación menos democrática porque fue controlada? O lo que es más, porque la discrepancia está más cercana al proceso democrático que las precarias pacíficas al coro? ¿Fuimos nosotros en el público ratas de laboratorio, utilizados en un experimento político? Como demostraron las quejas luego de algunos miembros del público, hay una afrenta básica a la dignidad al ser engañados. Sin embargo, como gesto, plantar interlocutores combativos en un debate político tiene connotaciones desagradables. Esto recuerda la historia de las infiltraciones de grupos de izquierda, incluido los propios Dohrn and Ayers por agentes de contrainteligencia del FBI cargados para general discordia. Y de modo extraño casi anticipa la ola de trastornos espontáneos falsos de encuentros públicos que conservadores estadounidenses utilizarían como táctica más adelante en 2009 para tratar de bloquear las reformas del sistema de salud de los Estados Unidos.

Bruguera llamó esta clase de experimentos *Arte de Conducta*. Este arte del comportamiento está encaminado no ha representar el ambiente político sino a provocarlo", y el ejemplo de Chicago (titulado *Capitalismo Genérico*) es de los más benévolos. Otras obras de los últimos diez años incluyen la fabricación de bombas en una galería de arte, una escuela para el performance crítico y político en un estado comunista, la supervisión de observadores del arte por parte de guardias de seguridad y perros policías, incluso un juego muy literal de la Ruleta Rusa. En un período en el que las comidas gratis y los salones de beanbag, los cafés y retiros rurales habían sido movilizados como arte e interpretados en términos de una política de cordialidad, Bruguera se lleva a sí misma a explorar formas de opresión, fuerza y regulación – frecuentemente mediante la imitación para infligir versiones de ellos. ¿A qué está dispuesta esta artista? Sería muy polémico, innecesariamente polémico proponer que ella está dispuesta a un comentario auto-reflexivo del propio arte.

ARTE DE CONDUCTA

Bruguera logró renombre internacional a mediados de los noventa con una decididamente forma teatral de performance. Su arte se tornó en un arte corporal flexivo desde el punto de vista político presentando materiales resonantes como cabellos, el cadáver abierto de un carnero masacrado, el suelo y su propio cuerpo desnudo. Las acciones fotogénicas de Joseph Beuys parecen ser un precedente relevante de esas obras, o el dramático tableaux de Marina Abramovic. Ella recibió también la influencia de la artista cubano-americana Ana Mendieta (cuya obra Bruguera representa con frecuencia en y para la nativa Cuba de Mendieta, desde inicios de su propia carrera), y hay ligeros ecos de las marcas evocadoras de una forma femenina en escenarios naturales, conectados a los ritos afro-cubanos. Pero en 1973, antes de las siluetas, Mendieta había explorado las señales corporales de una manera muy diferente. Dejando un charco de sangre en la acera de una ciudad, se sentó detrás para fotografiar las reacciones - o más preocupante - la falta de reacción - de los que pasaban por el charco de sangre. Y es esta la pieza que Bruguera refiere como precedente de *Arte de Conducta*, es el tipo de obra que ha venido haciendo más o menos desde el 2000.

La categoría de Bruguera de *Arte de Conducta* coincide, en parte, con algunas versiones del performance en el mundo que han sido explorados por los artistas, al menos, desde los sesenta, en intentos por restar en la forma teatral del "performance" y sobreponer su dicotomía de actor activo/auditorio pasivo, mientras se retiene la duración, lo impredecible y la inmaterialidad del arte como acción. Las últimas "esculturas sociales" de Beuys son un ejemplo, y Beuys fue utilizado con frecuencia como referencia en la educación del arte cubano impartida por Bruguera. Pero me resulta útil enfocarnos en el artista estadounidense Allan Kaprow para comprender la evolución del performance no teatral. Él es más reconocido por acuñar la palabra "happening" y por los sucesos artísticos importantes que el término designó a inicios de los sesenta. Pero, frustrado por la facilidad con que los *happenings* fueron recuperados como espectáculos del mundo artístico, (Bruguera también notó que sus performances iniciales, que un carácter más teatral fueron "aceptados inmediatamente" y "con mucha facilidad"²), Kaprow destinó gran parte de su carrera, por tanto, a articular alternativas, utilizando términos como "sucesos", "performance no teatral", "unart", "arte que parece vivo" e "investigación" para una práctica que a veces parecía ser extraños experimentos de sociología - un hombre y una mujer atravesando con frecuencia una entrada, intentando todas las combinaciones de sostener o no la puerta para el otro - y otras veces como meditación - mojando una piedra y llevándola consigo hasta que se seque. De hecho, el experimento del comportamiento y la práctica meditativa deben ser los dos polos estructurales de la categoría de performance no teatral. Por una parte, un interés en la conciencia, un compromiso con la experiencia y atención por su propio bien (a veces, como Kaprow, conectado con Zen u otras disciplinas meditativas) y, por otra parte, prácticas que tiene su pie en el estudio científico del comportamiento humano. Más dirigido a la experiencia pública que privada, basada en la atención externa más que en la interna y más crítica que paliativa, las obras recientes de Bruguera se inclinan más hacia el último polo, como sugiere el término *Arte de Conducta*. Las técnicas de *Arte de Conducta* evocan con frecuencia investigaciones sociales como los experimentos de Stanley Milgram de 1961. Al igual que la obra de Mendieta de las personas *Mirando la Sangre* (o en un registro más benévolo, como el público en Chicago), esos experimentos comprometen a participantes que no tienen todos los hechos de su participación. Creyendo que estaban en un estudio de aprendizaje, los sujetos de Milgram han demostrado, de hecho, como muchos de nosotros pudiéramos herir, incluso matar a otra persona si se nos ordena por alguien con poder.

Asimismo, los tristemente célebres experimentos Zimbardo en Stanford en 1971, donde les tomó sólo unos días a estudiantes pretendiendo ser guardias y prisioneros hundirse en un inter-grupo de odio y abuso. El debate alrededor de esos experimentos con el tiempo resultó en los severos lineamientos y procedimientos revisados sobre la investigación del comportamiento humano que son hoy la norma; protocolos diseñados para librar a la práctica científica de la insensibilidad ante el dolor de otros que revelaron los experimentos iniciales.

Esos lineamientos no regulan el arte. Es inquietante, pero quizás no sorprendente que la ciencia del comportamiento de mediados de siglo, moldeada por la necesidad imperiosa después de la Segunda Guerra Mundial de comprender la crueldad y agresión humana, ha tenido difusión para artistas de la era de Abu Ghraib y Guantánamo.

Algunas de esas recurrencias han sido bastante literal (la nueva puesta de Rod Dickinson con actores del experimento de Milgram; Artur Zmijewski's Zimbardo redux), pero considerando el THEM (SIE) de Zmijewski (2007). Un video que documenta una serie de sesiones en Polonia, donde la artista unió a activistas que representaban cuatro posiciones políticas diferentes (juventud nacionalista, conservadores católicos, activistas judíos y socialistas). Se les dio papel y pintura y los invitaron primeramente a hacer un tableau a gran escala representando sus creencias, luego editar la auto-representación de otro grupo. Inicialmente gentiles, los gestos rápidamente progresaron a una profanación y destrucción abierta. Al final, se lanzaban por la ventana o se quemaban imágenes ofensivas.

Como gran parte del arte de Bruguera, el taller de Zmijewski puede entenderse como un revés preciso de las visiones positivas de la sociabilidad en el arte desde mediados de los noventa. El ejemplo paradigmático es el grupo austriaco WochenKlausur, cuyas obras de arte unieron a representantes de grupos sociales opuestos. Esos individuos fueron recluidos en espacios reducidos como un bote o una cabina especialmente construida y se les suministró un mediador profesional y alguna merienda ligera. La privacidad y la etiqueta de "arte"- y quizás el poder de los modales a la mesa- parecieron eliminar patrones establecidos de enemistad, generando oportunidades para el intercambio persona a persona que fue ejecutado en el discurso público.³ El objetivo de esos proyectos paliativos de corte social –como en la categoría principal de lo que Nicholas Bourriaud nombró prácticas del arte "relacional"- es generar la propia sociabilidad. Pero, como el crítico Claire Bishop ha alegado con rudeza, el modelo implícito de intercambio en muchos de esos experimentos de camaradería, y en la mayoría de los escritos sobre ellos, es uno raramente debilitado: su objetivo es producir un acuerdo pacífico, pero la base de la democracia es la discrepancia.⁴

OBRA PELIGROSA

Bruguera puede ser acusada de muchas cosas, pero no de desalentar la discrepancia. En *Tatlin's Whisper #5 (2008)*, una pareja de agentes policiales a caballo utilizaron técnicas de control de multitud para arrear a los espectadores que se encontraban en los alrededores del enorme Turbine Hall en el Tate Modern de Londres. Bloqueando las salidas, agrupándolos y luego dispersando a la multitud como si hubiesen CONVENIDO una manifestación o protesta.

En lugar de alentar un ideal del auditorio artístico como un proto-público, Bruguera los trató como un grupo. En un lugar que nos gusta considerar una zona de libertad, ella introdujo una fuerza coactiva. Asimismo, en el *Sueño de la Razón (2008)*, una galería de arte fue patrullada por una cantidad cada vez mayor de agentes uniformados de seguridad con perros policías. En una segunda versión, los visitantes al museo que llegaban a una exposición fueron y les revisaron los bolsos antes de que pudieran entrar. (“Hay cierto arte político en la exposición”, explicó Bruguera a los visitantes, “debemos tener cuidado”.)

El despliegue de fuerzas de seguridad en un espacio de arte tiene muchas repercusiones, la mayoría desagradables. Proveniente de una sociedad donde la censura siempre es una posibilidad, ¿nos quiere recordar Bruguera lo que significa ser libres para el arte? ¿O quiere que renunciemos a la ilusión de que somos libres de represión en las democracias occidentales? ¿Es la vigilancia uniformada una visión de hacia donde vamos en la paranoia de Occidente después del 11 de septiembre? ¿Es simplemente un intento caduco de sacarnos de nuestra tranquilidad? ¿Critica las tendencias opresivas, incluso fascistas? ¿O las exhibe? Zmijewsky pudo crear una extraordinaria muestra de antagonismos en el crisol específico de la Polonia post comunista, y un documento generalizable de escalada del compromiso en el debate político –pero lo más probable es al precio de realmente radicalizar y luego lanzar al mundo, a las personas que actuaron para su cámara. Tales efectos en los participantes son precisamente lo que los reglamentos y las juntas de revisión en seres humanos están diseñados para ser evitado en la ciencia. Por el contrario, ellos son lo que Tania Bruguera busca; lo que ella considera la obra. En esto difiere un poco de Zmijewski, cuyo taller polaco existió para ser un video artístico. (De hecho, su contenido busca un argumento de importancia social, de, sobre todo, pintura). Bruguera no hace videos – los existentes son producidos como documentación por las instituciones anfitrionas - ni expone fotografías de su arte del comportamiento. (Ella ha realmente intentado vender su performance como un producto; ofreciendo a la venta la autoría de cualquiera que sea, por ejemplo, su próximo performance). En el caso de Zmijewski, el auditorio artístico contempla los conflictos. En el caso de Bruguera, los viven. Precisamente por esa razón, me parece que es el arte y la observación el arte lo que este proyecto trata, convincentemente, de redefinir. La aparición de los policías encargados de controlar a la multitud en el Tate implica una multitud que necesita ser controlada. Como ha señalado Dinorah Pérez-Rementería, esto presume la posibilidad, ya sea inconciente o remota, de la violencia entre los espectadores del arte normalmente sumisos.⁵

Bruguera representa el arte del público–lo representa para el propio-arte como un ensamblaje potencialmente peligrosos. Este es un giro importante en el paradigma del arte reciente que parece dedicarse a revivir el intercambio y la conversación entre los observadores del arte, para hacer que los observadores del arte sean menos una colección de observadores que una esfera proto-pública. Bruguera, quiere también cambiar nuestro punto de vista de ser un público del arte, pero en la dirección opuesta. En 2006 mostró cuan lejos llevaría esta tendencia al ofrecer una fiesta de cóctel Motolov: los espectadores arribaron a la puesta de su exposición en una galería de arte comercial en Madrid encontrándose en un taller, guiado por la artista, sobre la fabricación de

bombas caseras (Bruguera describe al traficante adentrándose en el espíritu de la noche, vertiendo botellas de vino que ella había dispuesto para la puesta de modo que las lecciones pudieran continuar). Una vez más, el arte y sus espectadores, son tratados, o mejor aún, se les hace convertirse en actividades peligrosas. Bruguera felizmente envía a su público hacia afuera en la noche, armado con cócteles Molotov y con el conocimiento de como hacerlos: de ellos los torna verdaderamente peligrosos. Su *Arte de Conducta* asume que los observadores del arte son todos “personas de corte político”. Y si no lo somos, ella hace que lo seamos.

LIBERTAD ARTISTICA, INCORPORADA

Bruguera está profundamente comprometida con el proyecto de vanguardia de romper las fronteras entre el arte y la vida. Habla sobre esto frecuentemente. Ha expresado su desacuerdo con “las artes visuales y su inevitable distanciamiento de la vida”,⁶ y renunció a los performances más teatrales porque quería “un arte donde la naturaleza artística no fuese definida con tanta facilidad y que trabajara en el reino de la vida.”⁷ Sin temor a la instrumentalización del arte, está comprometida con la posibilidad de rechazar de una vez y por todas la separación moderna del arte y la utilidad, expresando que “la obra de arte debe no solo ser útil sino que debe existir en el reino de la realidad; de lo contrario, de manera automática se torna nuevamente una representación, que existe solo en el reino de la posibilidad.”⁸ Ella lucha por un modo en que el arte no es “una muestra, el arte es... algo de consecuencia real”, y quiere que el arte “pase de ser una propuesta a ser una realidad temporal.”⁹ Bruguera, de hecho, habla cada vez con mayor facilidad, sobre lo que el arte es y debe ser, que la mayoría de los artistas que conozco. ¿Es posible que ella –cuya práctica incluye actividades tan poco artísticas como la publicación de un periódico y dirigir una escuela, que acepta felizmente que sus obras no sean siempre reconocidas como arte – sea una fiera defensora del arte? Esto, al menos, es como yo entiendo los diferentes gestos en su práctica reciente que parecen imaginar al arte y al público del arte como fuerzas de trastorno. Bruguera creció en una cultura artística que asumió que el arte tenía un papel social funcional. En el capitalismo, por supuesto suele negarse la función social del arte, pero lo que es más importante, siempre es doble: el arte funciona ideológicamente, reflejando o construyendo la cultura, y el arte funciona como un mercado, atado a la economía y apoyándola. Pero en la Cuba revolucionaria, la conexión del arte a lo social no es –o no se suponía que fuera –doble. La historia de Cuba sobre el control artístico difiere sobremanera de otras instancias de comunismo estatal- porque nunca ha habido un estilo estatal impuesto. Pero, comprendido como una parte integral de la Revolución, por casi cincuenta años, el arte cubano ha sido llevado a estándares de “rigor ideológico”. Bruguera es de una generación que se tornó adulta justo cuando ese sistema comenzaba a tambalearse.

El arte visual cubano contemporáneo ha tenido éxito en mercados internacionales, y desde el colapso de la Unión Soviética y el “subsiguiente período económico especial” el arte se ha convertido en una industria valiosa, tanto por las ganancias que genera directamente, como por el turismo cultural que atrae. Además, según la Sujatha Fernández, si bien el gobierno ha tomado medidas enérgicas contra la disidencia, ha tolerado cada vez más la crítica dentro de las expresiones artísticas. Fernández lo llama un nuevo modo de “incorporación” en la política cultural cubana.¹⁰ Suena familiar: una vez valorado por su significado, ahora el arte es premiado por su valor de intercambio. Una vez controlado como una fuerza de peligrosa importancia, ahora aparece tolerado como una fuente de ingresos y una válvula de seguridad social. Y, como han apuntado Luis Camnitzer y otros, las dos funciones se interrelacionan: el contenido político en el arte cubano es uno de sus atractivos de venta.¹¹ Estos son ejemplos, por supuesto, de una situación compleja con cambios rápidos (y que no conozco a fondo). Pero me pregunto si en la obra reciente de Bruguera vemos un sentido de pérdida subyacente. Uno de sus proyectos

artísticos más ambiciosos del arte de conducta fue la *Cátedra Arte de Conducta*, un taller que duró bastante tiempo con sede en el Instituto de Arte de la Habana, pero mayormente independiente, allí, por más de siete años, Bruguera atrajo artistas, críticos, curadores para que se reunieran con estudiantes y artistas cubanos en debates sobre el arte político y preformativo. Quizás crear una comunidad de artistas críticos en Cuba es, al menos metafóricamente, comparable con armar un público de arte europeo como bombas caseras. Cada uno parece ser tolerado, pero cada uno reta a sus respectivos gobiernos a reconocer sus poderes. Bruguera no es más que nostalgia, pero quizás pudiera expresarse así: creció en un experimento social, donde el arte tenía una función. Ahora representa experimentos sociales para tratar de dar uno, otra vez.

CONFRONTACION DEL ARTE

Durante la conversación en Chicago, Bill Ayers y Bernardine Dohrn, antiguos revolucionarios, vieron los artistas constantemente como contribuyentes al cambio social. El papel que parecían proponer era que los artistas fuesen agentes de la imaginación - Dohrn que debían ser ellos quienes se presentaran con alternativas para el sistema de prisiones de los Estados Unidos; Ayers, que podían rebatir las limitadas y limitadoras narrativas creadas en los medio de noticias. Bruguera, una auto-proclamada artista política, pareciera ser justamente la persona que ofreciera esos marcos imaginativos diferentes. Pero la estructura general de su evento -la renuncia a su espacio y público a Dohrn y Ayers- sugirió que lo más que un artista podía hacer desde el punto de vista político, era sacrificar el arte por la política.

Por supuesto, una vez que sabes que Bruguera no se había salido realmente de la conversación, sino que intervino en ella por poder, la situación se torna más compleja. Ella parece hacer del arte solo una ventana hacia la política; parece sólo eliminar formas a favor del contenido, o la estética a favor de la política. En algún sentido, ese patrón se repite a una mayor escala en su obra en general, donde el arte parece desaparecer en la vida, pero en realidad es que se refuerza y renueva. En Chicago, el desacuerdo fue la forma - o mejor, el medio. (*Conducta* se traduce no solo al comportamiento, sino también a la orientación.) Sin embargo, Bruguera abiertamente moldea, imagina esa experiencia. ¿Significa eso que cumple el papel del artista como agente de la imaginación? No si insistimos en la benevolencia del papel, en el artista como generador de la cortesía y el acuerdo, o incluso de soluciones y narrativas sociales ingeniosas. Bruguera tiene una técnica diferente: su arte es confrontación. ¿Qué significa que parecemos necesitarla? ¿Es que el arte de izquierda necesita a esta hija de la revolución para evocar a la confrontación?

1. Para ser más precisos, la sede fue un salón en el Mercado de Mercancías en Chicago. El performance se presentó como parte tanto de una serie de conferencias adjuntas a *Art Chicago*, Feria Internacional de Arte Contemporáneo y Moderno, que se celebraba en ese momento en el mismo edificio y la conferencia sobre teoría y arte experimental *Nuestra Velocidad Literal*.

Además de mis memorias, aquí se presentan conversaciones con otros miembros del auditorio, una entrevista con Bruguera en su estudio en Chicago, agosto 10, 2009, y una grabación de audio de su performance. Bruguera no documentó el suceso, pero el artista Rainer Gahnal lo fotografió junto a la mayoría de las conferencias siguientes y fue muy gentil al compartir conmigo ese archivo.

2. Francesca di Nardo, "[Arte de Conducta: an interview with Tania Bruguera](#)," Janus 22, Enero 2007, pp. 79, 81.

3. Vea, por ejemplo, su proyecto en Nuremberg, documentado en:
http://www.wochenklausur.at/projekte/13p_kurz_en.htm.
4. Claire Bishop, "[Antagonism and Relational Aesthetics](#)," Octubre 110, Fall 2004. No sorprendentemente, Bishop ha escrito aprobando la práctica de Bruguera. Vea "Problemas del Discurso," Artforum, Verano 2009.
5. La pieza puede sugerir el argumento de que las medidas disciplinarias presumen e incluso crean todas las amenazas que deben impedir.
6. Francesca di Nardo, "[Arte de Conducta: an interview with Tania Bruguera](#)," Op. cit.
7. [Bruguera interviewed by Gerald Matt in Matt, Interviews](#). Cologne: Walther König, 2006.
8. [Ibid.](#)
9. [Ibid.](#)
10. Sujatha Fernandes, [Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures](#). Durham y Londres: Editorial de la Universidad de Duke, 2006.
11. Luis Camnitzer con Rachel Weiss, "[Epilogue](#)," Camnitzer, *El Nuevo Arte de Cuba*, Edición Corregida Edition. Durham: Editorial de la Universidad de Duke, 2003, p. 336.