

Detener los juicios estéticos. La vida, arte útil, la sociedad civil y mirada diaspórica

por Lucrezia Cippitelli

Algunos elementos son constantes en la obra de Tania Bruguera y quizás ha sido en los últimos años que han evidenciado una sistematización más explícita. En un principio, los aportes de Tatlin, la tensión constante hacia el escape de las expectativas y definiciones que pesan en el contexto del arte contemporáneo es quizás el elemento más evidente. Cuando Tania era aún una joven artista, que vivía y trabajaba en la Habana, no produjo objetos sino más bien construyó "situaciones".¹ Cuando la ola de atención hacia Cuba y su bienal le dieron un reconocimiento inesperado como artista, ella abandonó el nuevo performance de las obras de Ana Mendieta para dedicarse a un proyecto editorial: la publicación 'Memoria de la Posguerra'.² El trauma de la censura de la publicación que luego fue cerrada, después de su tercera edición, se vio seguido de una serie de "performances", donde se abandonó al cuerpo (porque ella misma no quería convertirse en un ícono) y que tenían la apariencia de instalaciones. *Ingeniero de Almas* es un ejemplo, presentado en el Morro Cabaña durante la séptima Bienal de la Habana (2000). El espectador entró en un espacio preparado por la artista y se encuentra siendo partícipe de ciertos sucesos (o, como diría Tania ahora, más explícitamente, teniendo una experiencia): la maceración de la caña de azúcar, personas desnudas limpiándose en absoluta oscuridad con Fidel Castro hablando en televisión.

El mismo mecanismo se utilizó en *Autobiografía*, presentado en la octava bienal en 2003, en la forma de una gran instalación, durante la cual los espectadores se ven envueltos por consignas de la Revolución Cubana, difundidas a alto volumen por dos altoparlantes. La misma obra tomó entonces el formato de CD, producido bajo el nombre colectivo *Las Chanquetas Vanguardistas*.

Pudiera hablarse de "performance" o "re-presentación" con relación a sus últimas obras, pero ignorando el lado teatral de esa definición y centrándose, sin embargo, en el lado que de antemano está muy atado a la experiencia del público. Tania lleva al observador a una situación de tener que vivir un suceso, y con frecuencia tener que reaccionar, en oposición a una observación pasiva. Un ejemplo lo es *Tatlin's Whisper# 5*, presentado en in 2008 en el Tate Modern, Londres. Aquí el público, incluso si era un público del mundo del arte se reunía en las áreas de un museo y por tanto, concientes de que estaban participando en un performance, se vieron frente a dos policías a caballo que daban órdenes con frecuencia incongruentes. Poner al público en condición de estar sujeto a la autoridad del poder por su propio bien, para sentir la tensión y el miedo constante, incluso si reconociere su inutilidad; son las reglas establecidas por la artista, que preparó ese performance mediante un contrato por escrito firmado con el Tate. Sustrayéndose de lo espectacular del acto artístico y trastocando la gramática del formato de "performance", la artista orquestó la experiencia y reacciones del auditorio y los colocó en el centro de su obra.

En un intento por volver a establecer las fronteras del performance, de 2002 al 2007 Tania Bruguera inició y concluyó el período de enseñanza universitaria en Cuba (la *Cátedra Arte de Conducta*), que se impartió como un curso de posgrado para artistas. Reconocida oficialmente por el sistema universitario de Cuba, ya que era parte de los cursos certificados por el ISA, Instituto Superior de Arte de la Habana, la Cátedra fue a su vez una organización totalmente independiente de las instituciones cubanas ya la desarrollaba desde su estudio y era financiada con el apoyo de instituciones internacionales. En el ámbito de esta escuela, trabajamos para invitar a conferencistas de talla (artistas, críticos, curadores, filósofos, poetas, activistas), una generación de artistas jóvenes se formó y maduró, utilizando el idioma del arte contemporáneo internacional.

En años recientes la artista comenzó también una campaña de ideas, *Giordano Bruno para Santo*, con la participación de estudiantes, filósofos e investigadores en el tema del laicismo y el abuso de poder por instituciones eclesiásticas. Inició entonces el proceso de formar un partido político,³ enseñó "arte útil" en la IUAV de Venecia y organizó "conferencias" o charlas, durante las cuales el auditorio se sintió, viviendo de primera mano experiencias extremas y no – como hubiesen esperado – siguiendo la presentación académica de una artista sobre su obra.

La propia Tania confirma el escape del formato de la obra artística y sus expectativas; declarando que desde muy joven ha trabajado constantemente para alejarse de la idea de que "el artista produce objetos". Buscando, por el contrario, asumir el papel de un individuo que trata de desarrollar investigaciones y presenta una "visión del mundo desde el contexto del arte".

Por tanto, para comprender su obra no es necesario conocer la diferencia entre performances e instalaciones, que ella describe como "meros recursos para utilizar, expresarse, provocar o comunicar. Instrumentos pre-existentes. "El quid real es, por el contrario, la relación que existe entre el arte y la vida.

Así, entra en escena un elemento que puede encontrarse de varias formas en todas sus obras: la experiencia. La vida a la que Tania hace constante referencia en sus obras y durante sus entrevistas es la experiencia del espectador, actuando, reaccionando, comportándose, moviéndose y temiendo. Todas las obras mencionadas hasta ahora tienen este factor en común, el deseo de conmover al espectador y hacerlo experimentar un momento de existencia.

En un nivel de formato, Tania se refiere constantemente a ciertos ejemplos que contribuyeron a la construcción de su andar artístico: no a la puesta de Ana Mendieta, como obviamente se pensaría, sino a algunas experiencias del arte cubano de los Ochenta. Experiencias atadas al concepto de Happening y a la materialización del código del artista/autor: "El elemento que me capturó y atrajo es que no puedes entender si fue arte o no " señala. Los temas de este debate son los colectivos y grupos como Arte Calle o Puré que operaron en la capital cubana durante los Ochenta, sobre quienes el crítico e historiador de arte Gerardo Mosquera, amigo y seguidor de Tania, ha realizado exhaustivos trabajos. Haciendo referencia a esos ejemplos base, Tania con frecuencia describe sus actuaciones de los Noventa, que la hicieron popular, como "período fallido". Estos, a diferencia de los Happenings durante los cuales resultaba difícil distinguir entre el arte y la vida, fueron obras cuya estética fue fácilmente vista como artística y no dejaron lugar a dudas de que pertenecían al contexto del arte en oposición a la realidad.

Cabe resaltar que la tensión entre la discusión y disolución de formatos y estéticas, es, al mismo tiempo, el resultado de la investigación del artista dentro de su comunidad de referencia, el mundo del Arte, y nunca está en oposición. Tania acepta el arte contemporáneo y sus reglas, a pesar de reconocer sus límites y dificultades, sosteniendo que esas reglas cambian y evolucionan a decisión del artista. Si por una parte está el riesgo de que el arte se perpetua a sí mismo como un lenguaje que es una práctica con la que los artistas continúan relacionándose sin confrontar la realidad, a la vez una obra de arte no puede ser más que una forma de diálogo con las evoluciones y lenguajes pre-existentes y compartidos dentro de la comunidad. "Es imposible pensar diferente". Para reconciliar la tensión con la realidad, basta con adentrarse en este discurso con un enfoque político, dando lugar así a un espacio político.

Según Tania Bruguera, el límite del mundo del arte se encuentra cuando un artista se centra en un lenguaje que no tiene una evolución práctica: "Si veo una obra de arte y pienso que el artista ha encontrado una solución perfecta, me pregunto: ¿por qué lo están haciendo? ¿Cuál es el objetivo? Cuando el objetivo es algún tipo de autocongratulación o auto-reflexión sobre el arte, entonces no me satisface".

Hasta este momento, la búsqueda de una fusión entre el arte, la vida y el enfoque político con la realidad pueden considerarse los elementos base de lo que pudiera ser definido como el conceptualismo de la matriz de América Latina; lejos de las reflexiones sobre el lenguaje y el enfoque filosófico del Conceptualismo 'del norte' (estadounidense, europeo). Bruguera suele hacer referencia a otro ejemplo ubicado en la base de su práctica, el trabajo del artista brasileño Cildo Meirelles,⁴ cuya práctica define como un "conceptualismo que actúa y no presenta o muestra. Un conceptualismo que genera agitación política". No es casual la mezcla de lo político y lo conceptual, es sin dudas el fruto de la elaboración de una tensión cultural, política y didáctica experimentada en el ISA, donde el artista y crítico Luis Camnitzer también enseñó por años.⁵ En un libro recientemente publicado, Camnitzer se refirió al conceptualismo latinoamericano como un conceptualismo político y social, todo lo opuesto al conceptualismo estadounidense.⁶ La obra semiótica en el conceptualismo político y medio son quizás los dos legados más tangibles de su educación en el ISA, donde Tania estudió después de la Academia de San Alejandro y donde muchos artistas cubanos de las generaciones anteriores, quienes por consiguiente han alcanzado reconocimiento internacional, estudiaron y enseñaron: Lázaro Saavedra, Ponjuán y René Francisco o el más joven Abel Prieto, sólo para mencionar algunos.

La idea de que el arte y el proceso creativo deben estar atados a un objetivo concreto es el *concepto* fundamental del Laboratorio di *Arte Utile* [Laboratorio de *Arte Útil*], el programa educativo impartido en la IUAV, Venecia, durante el cual los estudiantes deben preparar y desarrollar obras enfocadas a alguna utilidad social. "Para complicar una consecuencia fuera de la creación del arte ", dice Tania, agregando que ese proceso del arte enfocado a actuar dentro de la realidad puede ser definido como "Arte Público".

Esta interpretación explica mejor las críticas de la artista a sus performances de los Noventa, definidas anteriormente como un período fallido. Fueron, sin duda alguna, obras más orientadas a la investigación personal e íntima. Indiscutiblemente, al verla tragar bocados de tierra (en el performance de *El peso de la culpa*, 1997-99) o leyendo un libro escolar, desnuda, dentro de una caja cubierta de rebanadas de carne cruda (*El cuerpo del silencio*, 1997-1998), muchas otras personas pudieran sentir tensión, paranoia, temor e inquietud. "Pero mi intención fue hacer arte para mí".

Sus obras recientes, por el contrario, parecen ser fácilmente agrupadas alrededor del concepto del arte público, de *Memoria de la Posguerra* a Giordano Bruno, del partido político a sus posiciones académicas: esos son proyectos obviamente concebidos para ser públicos (o de utilidad pública), en los que el espectador asume el papel de la sociedad civil. Son situaciones donde el artista crea las condiciones y el destinatario construye la obra.

La obra, de ese modo, se torna en un momento de experiencia colectiva, donde, el artista desaparece como autor. Por ejemplo, en la mencionada obra *Tatlin's Whisper #5*, salta a la vista ese deseo de trastornar la identidad de "artista = autor". La obra se preparó y organizó según un contrato que define la manera en que funciona y sanciona los derechos del autor. El museo, como comprador del proyecto, se define como el dueño de la obra, pero sólo puede distribuir imágenes escogidas por la artista. A los espectadores, que tienen la experiencia, se les dio en cambio el derecho a generar documentación de cualquier medio posible: foto, video o cualquier otro método que aún esté por inventarse. Trastornar la naturaleza autoritaria de la obra de arte representó la introducción de la relación entre el arte y el público en los museos.

La idea del Arte Público y el papel de la participación del auditorio en la obra funcionan junto a otro elemento base: el juego con la memoria. No es la memoria del artista, ni la que suele definirse como historia, por ejemplo, la memoria colectiva de sucesos públicos importantes del pasado. En ese caso el artista piensa en algo más íntimo y personal: una intimidad colectiva que continuidad de la obra. La memoria es la capacidad del espectador de guardar para siempre el recuerdo de un momento de su vida. "La memoria fue el mecanismo que hizo que la obra perdurara", alegó Tania. *La Cátedra Arte de Conducta* es un ejemplo de ello, siendo un proyecto que se inserta en la vida de su destinatario, convirtiéndose en parte del mismo. Los estudiantes que formaron parte en la Cátedra tuvieron una experiencia que forma parte de sus vidas. "Si la quieren o no, si les gusta o no, si la critican o contradicen o no: es parte de algo vivido por ellos por un período de tiempo de importancia suficiente. No solo miraron, vivieron".

Esa tensión hacia lo vivido ya existía en la fase inicial de sus performances en los Noventa, las mismas que Tania ha rechazado por otra característica: el poder y la supremacía del elemento visual.

Performances que fueron experiencias íntimas de la artista ofrecidas al público y se tornaron experiencias puramente visuales para el espectador. "Los performances tuvieron lugar fuera de ellos. Por esa razón, me volqué a las instalaciones de las cuales el público forma parte, construye, tiene responsabilidades". La experiencia a la que Tania hace referencia es, por tanto, algo que se sale de lo visual y obliga al observador a experimentarlo.

La estética de las obras de Tania Bruguera constituye, en cambio, un método o instrumento que el artista utilizó para activar el mecanismo de la experiencia, de la vida y la memoria, donde la obra viva y continuará viviendo. La estética varía en función del concepto de la obra que, a su vez la define, pero nunca llega a ser un elemento esencial.

Tania utiliza sus obras para explicar ese pasaje. La forma de relacionarse con sus estudiantes (participantes, o miembros) en la *Cátedra Arte de Conducta*, por ejemplo, es la forma del proyecto. Las dinámicas creadas por una interacción entre el profesor y el estudiante son los elementos de un sistema -la obra- que sufrió cambios cuando fue necesario. El hecho de que los participantes crecieran y desarrollaran nuevas necesidades (hablando de su obra, promovéndola), trajo nuevamente el debate sobre la estética de la obra, que debía ajustarse en dependencia de las necesidades que fueron creadas con el tiempo. Tania define la estética como un mecanismo móvil y temporal en sus obras.

Otro caso es el ejemplo del partido político, un proyecto en desarrollo al que Tania ha dedicado los últimos años de investigación y preparación sobre todo en París. "Sé que quiero crear un partido político, para comenzar un debate sobre la figura del inmigrante como sujeto positivo y no negativo, como una clase social necesaria que tiene su propia dinámica interna, sus propias características y condiciones. No se como voy a hacerlo. No lo sé y no creo que deba saber. Necesito tener una idea a priori: por ejemplo, hacienda o, como conclusión del proceso, un performance junto a las personas con las que me he reunido por meses ". La necesidad conceptual del proyecto es la que va a definir, en el momento preciso, la estética utilizada por la artista como un instrumento para hacer que funcione la función sistema-obra de arte, que Tania define y no por casualidad, como "un sistema que crea".

Con relación al *Partido del pueblo migrante*, Tania también ha hablado sobre "arte real", cuyo sentido no puede definirse estableciendo comparaciones con el Realismo y su posición con relación a la estética y la experiencia. "El Realismo es para mí un arte que reproduce, mientras que el arte verdadero produce ", explica. El Realismo intenta acercarse a la realidad y presentarla lo más fielmente posible; sin que escapen sus vínculos con la estética y la forma de la obra, todo se concentra en la técnica, en la capacidad de hacer. El arte real, por el contrario, produce porque intenta ser parte de la realidad. Si quieres ser parte de la realidad no estás interesado en su reproducción, pero quieres crear una realidad que aún no existe y hacerla que forme parte de lo existente".

En cuanto al Partido, por ejemplo, Tania ha planeado trabajar como interna de un político real. "No haciéndome sentir como una asistente, sino trabajando en realidad" aclara, porque la diferencia es fundamental. Tania utiliza una actividad existente y se apropia de ella: el trabajo de un interno, con el objetivo final de llevar a la práctica sus propias habilidades en la esfera política y llevarlas así a la investigación sobre la emigración. Los artistas suelen desarrollar experiencias similares para tornarlas en el acto conclusivo o la concretización estética de su investigación. "pudiera hacer una serie de videos o performances sobre 'mí como interna de un político' y concluir así el proyecto" señala Tania. "Para mí es un estilo de trabajo del Siglo Veinte que pudiera resultar predecible en el Siglo Veintiuno. Incluso si se entendió como un proceso y como la metodología real que dio vida a la obra, o su idea, el proyecto debe llevarse al próximo paso: el modo en que el arte se establece y se torna parte de la realidad". Por tanto, ser una interna o más bien operar en realidad, es un modo de desarrollar su investigación sobre la emigración y de fundar, por consiguiente un partido político verdadero, no un momento experimentado por la artista e inmortalizado por varios documentos que se pueden vender.

Aquí, una vez más, vemos el sentido del arte útil y su desconexión de la idea de actuación, "para señalar que con frecuencia el artista se detiene en medio del proceso, en su aspecto representativo, en re-proponer una situación de modo que la audiencia pueda verla" explica Tania. "El arte del Siglo Veinte es un arte visual, dedicado a mostrar lo que la audiencia ve y piensa". En el Siglo Veintiuno, el arte útil hace actuar siguiendo otra estrategia: el receptor de la obra debe pensar de manera activa y no sencillamente observar, utilizando la obra de arte mientras la vive.

El público es un material constitutivo de la obra. El espectador y su experiencia resultan tan importantes en la idea del artista, que los aspectos estéticos y materiales se tornan invisibles o transparentes (como la pantalla del cine sobre la que se proyecta la película una vez que comienza la ilusión del cine dentro del teatro), para dar cabida a la experiencia real. Si el papel del espectador es pasivo (aunque puede ser un proceso intelectual) y si la obra de arte se resuelve en la documentación o presentación de los productos finales de un proceso, entonces, Bruguera parece decir que la obra de arte es puramente estética incluso si usa imágenes y sujetos políticos.

En *Solo una pregunta* la artista divisa un mecanismo que funciona según sus premisas.⁷ Un hombre vestido de uniforme escoge al azar algunos visitantes a una exposición y les dice "por favor, síganme". Él está vestido como un guardia de seguridad y el grupo lo sigue a un pequeño almacén en el museo. El guardia le pide a los visitantes que se sienten y les pregunta: "¿Por qué creen que alguien quiera matar a Barack Obama?" El guardia es negro, o afro-americano para utilizar el término político correcto de los Estados Unidos, la mayoría de los visitantes a la exposición son blancos. *Solo una pregunta* hace que los blancos anglosajones que visitan el museo olviden que fueron allí a ver una exhibición de Tania Bruguera y los hace enfrentar y reflexionar sobre las noticias de ámbito político de los Estados Unidos, así como sobre la aún complicada relación del país entre la raza y el poder.

Auto-sabotaje, la conferencia/performance presentada por Tania en París y en la Bienal de Venecia de 2009, funciona del mismo modo. La artista imparte una conferencia al auditorio sentado frente a ella. Lee un texto muy académico, en un perfecto estilo Anglo-Americano, pero muy intenso a la vez: "Los artistas deben auto-sabotear sus relaciones con otros en el mundo del arte al no complacerlos, y en especial al no complacer a las instituciones. Los artistas deben auto-sabotear renunciando a sus trabajos, abandonando sus posiciones cómodas y buscar un lugar difícil, uno que no comprendan, dejando el diseño a un lado y comenzando a vivir. Los artistas deben detenerse y comenzar por la herida, por un lugar que no sea nostálgico en sí mismo, un sitio donde estén presentes todas nuestras inseguridades, un lugar inseguro, un lugar que no se sienta importante.. El arte debe ser un concepto que surja luego, después del hecho, no una decisión a priori. "

A pesar de la intensidad del texto, el auditorio, que esperaba una actuación, se siente aburrido, inquieto y distraído. Entonces algo sucede: interrumpiendo la conferencia tres veces, la artista apunta una pistola a su sien y dispara.. Suponiendo que la pistola es falsa y que todo es actuación, el auditorio comienza a desconcertarse, hasta que, antes del último disparo, me ven gritar, otros se desmayan, otros gritan "todo es un montaje", otros se marchan, otros incluso piden que alguien intervenga. Quien se haya quedado en silencio y continua observando comienza a pensar que debieran levantarse y reaccionar; si no lo hacen sería una muestra de cobardía o indolencia. El auto-sabotaje de la artista está orientado a desenmascarar la incoherencia de muchos artistas que hacen "arte político", pero se detiene en la producción estética pura y complace a los críticos y curadores, pero también la indolencia y pereza del que observa el mundo y no reacciona, ni siquiera al enfrentar una emergencia..

La condición de artista del exilio de la Diáspora que Tania ha vivido desde los Noventas (desde que alcanzó reconocimiento crítico internacional durante las bienales del *Período Especial*) es un elemento de inevitable recurrencia en su obra. Al principio, su camino coincidió con lo que otros artistas cubanos, que, gracias a la convergencia histórica de la Bienal de la Habana, pudieron adentrarse en el restringido contexto del arte internacional. Al entrar en esta esfera el artista se encuentra asumiendo un posición "peligrosa": mientras que desde un determinado punto de vista el sistema del arte se abrió y dio lugar a tensiones y procesos que no habían sido analizados previamente en la Historia del Modernismo, imponiendo, a la vez, en los artistas una interpretación de sus obras basándose en el "otro" , perteneciendo a un país no Occidental y al estoicismo. En el caso de Cuba, esas expectativas coinciden con una situación peculiar de ser un país socialista, de la revolución permanente, de una identidad opuesta al imperialismo. Tania se niega a entrar a ese juego con la marca de ser una artista cubana, sintiendo constantemente el peso del exotismo Muchos de los proyectos que ya realizado debaten realidades lejanas a sus propios orígenes (por ejemplo el partido político o *Sólo una pregunta*, mencionando dos obras analizadas anteriormente, pero también, retrocediendo en el tiempo- la obra *Sin título* Documenta XI). Por otra parte, algunos trabajos inevitablemente se centran en la realidad cubana (la "Memoria de la Posguerra", la actuación de Ana Mendieta, pero también más recientemente *Objetos del deseo. Vendiendo a Cuba*). Ese enfoque surge también de la peculiaridad de haber sido (por diez años, de 1999 a 2009) una cubana transplantada en los Estados Unidos: una condición que tiene una peculiaridad cultural y específica, con frecuencia ejemplificado por la posición anti-castrista de la comunidad cubana en Miami.

"No puedo negar que soy cubana, ni quiero hacerlo. Por otra parte, me molesta que se me asocie rápidamente con una serie de prototipos que no tienen nada que ver conmigo y, por el contrario, van en contra de lo que he tratado de combatir. Uno de ellos es ser una cubana en los Estados Unidos, con el ejemplo de Miami. Soy el centro de una preconcepción que no he formado y a la que no pertenezco".

A la vez, muchas obras del nuevo milenio sabiendo que albergan rastros de un enfoque que únicamente una persona educada en Cuba y enraizada en su cultura puede tener. Es un reto doble: conservar el enfoque que pudiera tener un cubano al enfrentarse a otras realidades y a la vez asumir una perspectiva no cubana para referirse a Cuba. Es el juego de la Diáspora (o de la emigración) y conecta la historia de Tania con la de muchos artistas del mundo, que se han desarrollado extendiendo su andar entre capitales occidentales y metrópolis del Tercer Mundo. Una mirada doble y sufrida, destinada a permanecer como una mirada extranjera y ajena tanto para su realidad como para las realidades en las que se encuentran trabajando. Una identidad de mutación continua y de auto-definición.

Ver como los artistas que comparten ese historial migratorio son forzados a corregir constantemente y re-discutir sus identidades cuando trabajan en el contexto de arte contemporáneo, genera dudas sobre la receptividad de los profesionales del arte: ¿son críticos, historiadores, y curadores capaces de ajustar su mirada en el arte del mismo modo que esta generación de artistas de la Diáspora?

Como Tania ha señalado frecuentemente, es un equilibrio bastante difícil. Si bien es difícil ser aceptado como un artista cubano que habla sobre Cuba, no se cuenta con la misma autoridad cuando se abordan temas globales. Regresando a *Sólo una pregunta*, Tania comenta: "Trato de hacer proyectos de modo que cada vez que hablo de ellos, un estadounidense se pone histérico ". El tema de la raza no se discute en los Estados Unidos utilizando los términos que Tania usa, y un artista estadounidense nunca hubiera creado una obra similar. Preguntarse por qué alguien querría matar al primer presidente negro en la historia es una pregunta que sólo puede venir de afuera, porque en los Estados Unidos esto es un tabú. "Yo me hago esta pregunta y ellos no. Para mí eso es negociar el significado de ser cubano. " Una elección consciente de actuar de manera global mientras se mantiene su propia cultura política local, haciendo algo que todos pueden comprender, que es humano y no atado a un contexto específico. "Pero , por supuesto", concluye Tania, "para ser humanos siempre debemos asumir un punto de vista ".

¹ El término aquí hace referencia, intencionalmente, a Situationalist International. Vea *Definicioness*, in "Situationist International" n.1, junio 1958, París.

² *Memoria de la posguerra*, 1994, una publicación (de la cual salieron dos ediciones). Escritores, artistas e intelectuales cubanos, que vivieron en Cuba y fuera de la Isla colaboraron con Tania. Para esta y otras obras que en lo sucesivo se mencionen en el texto, refiérase al listado que aparece al final del libro.

³ *Partido del pueblo migrante*, un proyecto en progreso, que comenzó en 2006. Tania trabaja para formar un partido político real para emigrantes, un proyecto a largo plazo que va a culminar con la fundación de un organismo que represente a los emigrantes dentro del parlamento. En su búsqueda inicial, *Partido del pueblo emigrante* cuenta con el apoyo de Haus der Kulturen der Welt of Berlin y Laboratoire d'Aubervilliers y 104 de París.

⁴ Cildo Meirelles, quien nació en Río de Janeiro, en 1948, es un artista conceptual brasileño por excelencia. Sus instalaciones de los Setenta muestran públicamente el desacuerdo con la dictadura en esa década. Una amplia retrospectiva en el Tate Modern, Londres, que concluyó en enero de 2009, reconstruyó su carrera.

⁵ ISA, Universidad de estudios de post-grado de artistas (arte músico, visual y de actuaciones) fundada en 1977, en la ya existente Elam, Escuela latinoamericana de artes: un sueño utópico de post-revolución inmediata, deseado por Fidel Castro y Che Guevara en 1959, una escuela de arte construida en un club de golf para turistas estadounidenses, que fue expropiado y diseñado totalmente como una escuela de arte, gratis para todos los estudiantes del Tercer Mundo.

⁶ Nacido en Alemania y naturalizado en Uruguay, Camnitzer estudió e impartió en América Latina antes de establecerse en Nueva York, donde trabaja ahora como crítico y artista. *El Conceptualismo en el Arte Latinoamericano, Didácticas de la Liberación*, publicado por la Editorial de la Universidad de Texas en el 2009, es su libro donde recopila la historia y teorías del conceptualismo de América Latina en los Sesenta y Setenta.

⁷ *Just a question (Solo una pregunta)*, 2008. Una obra sobre las elecciones presidenciales de los Estados Unidos en 2008 y sobre el candidato demócrata Barack Obama, el primer afro-americano que se presentó y ganó la presidencia de los Estados Unidos. La obra se propone en dos partes: una semana antes de las elecciones (Galleria Rhona, Chicago) y una semana después (Fundación Cifo, Miami)