

## Trabajo ciudadano

¿Cómo se vincula una obra de arte a una persona? En las últimas décadas, la historia del arte ha desarrollado dos modelos para este tipo de conexión: la *perceptiva*, que se centra en la sensación óptica como una forma de conocimiento, y la psicológica, que se ocupa de cómo las obras de arte crean dinámicas de identificación entre personas e imágenes. Estos enfoques, tan válidos como cualquier otro, se basan típicamente en la posesión propia del espectador de *su* experiencia así como de *su* subjetividad. Una suposición tal del ser como propiedad se corresponde naturalmente con un tipo de obra de arte definida como propiedad (lo que constituye la norma contemporánea).

En lugar de comprender cómo este tipo especial de propiedad conocido como arte puede ayudar a los espectadores a poseerse ellos mismos, deseo examinar la conexión en sí como objeto afirmativo de estudio: esto es lo que quiero decir al afirmar que puede haber una moneda de intercambio que no sea en efectivo, sino más bien una forma no monetaria de *transacción*: traslaciones entre, por ejemplo, sistemas diferentes de valor o culturas. Como deseo reconocer la importancia de la posibilidad de escalar –de la ramificación múltiple de conexiones que llevan a una persona del entorno local, a la nación y a el mundo–, utilizo el término *ciudadano* para denotar la integración de personas como miembros responsables de comunidades. No pretendo referirme estrechamente a la pertenencia nacional, sino más bien a una conciencia más flexible de responsabilidad hacia cualquier grupo, cualquier tipo de público, del más incipiente hasta el más convencional.

En el 2009, la artista cubana Tania Bruguera presentó *Capitalismo genérico* como su contribución a una conferencia académica convertida en festival experimental y multianual, titulada *Our Literal Speed* (Nuestra Velocidad Literal), que se realizaba en Chicago (fig. 23). A algunos miembros del público les sorprendió *ver* a Bruguera simplemente asistiendo a la obra en lugar de participar directamente en ella, puesto que en los años ochenta y noventa se dio a conocer por incorporar su cuerpo en su arte. Notable entre estas obras tempranas iniciadas en 1986 fue una serie de recreaciones de acciones de la importante artista feminista Ana Mendieta, también de ascendencia cubana, que vivió en Estados Unidos desde 1961 hasta su muerte en 1985. La obra de Mendieta fluctuaba entre piezas implícitamente traumáticas como *Sin título (Body Tracks)* (1974), donde arrastraba sus brazos y manos, sumergidas en sangre o pintura, sobre superficies como papel, tela o la propia pared, hasta su quasi-ritualista *Siluetas*, una serie de siluetas antropomórficas, muchas veces incendiadas, que se convertían en marcadores en el paisaje. Bruguera, que divide su tiempo entre Cuba y Estados Unidos, procuró reinsertar a Mendieta en la historia del arte cubano al revivir sus acciones, escenificando así un regreso de la artista "exiliada" de mayor edad a su lugar de nacimiento. Este fue el primero de los muchos esfuerzos de Bruguera por explorar cómo pueden recordarse y representarse los efectos efímeros del arte del performance en las mentes de miembros individuales del público, así como en colecciones de museo mediante la compra de archivos e instrucciones para presentar reposiciones.

*Capitalismo genérico* fue un tipo de obra completamente distinto, algo más coherente con lo que Bruguera llama *Arte de Conducta*, una práctica a la que dedicó un centro de estudios de colaboración en La Habana del 2003 al 2009 llamado Cátedra Arte de Conducta. El propósito de *Arte de Conducta* es romper la membrana entre el arte y la vida en acciones estéticas dotadas de impacto social directo. Como afirmó la artista en 2004 en una entrevista con la historiadora de

performances y curadora RoseLee Goldberg, "Deseo trabajar con la realidad, no con la representación de la realidad. No quiero que mi obra represente algo. Quiero que la gente no la mire, sino que esté en ella, en ocasiones sin siquiera saber que es arte."<sup>1</sup> En *Capitalismo genérico*, los espectadores sin dudas se incorporaron a la obra como testigos de un debate de panel que incluyó a los activistas Bernardine Dohrn y Bill Ayers, del Weather Underground, que en el 2008 se habían hecho de nuevo famosos debido a los esfuerzos del Partido Republicano por desacreditar a Barack Obama durante la campaña presidencial, al recalcar sus vínculos con Ayers, a quien se caracterizaba como una persona radical peligrosa. Invitar (después de haber sido extraídos de los asistentes a la conferencia como miembros del público general) a estas figuras carismáticas y profundamente éticas a dirigirse a un público en buena parte progresista desde el punto de vista político fue un evento apasionante, pero difícilmente representaba un desafío a las preconcepciones políticas de la mayoría de quienes se encontraban en la sala. Dohrn es hoy profesor de derecho y director del Centro de Justicia Infantil y de Familia en la Northwestern University, y Ayers es un distinguido profesor de educación. Esta complacencia se rompió, sin embargo, cuando unos cuantos miembros del público comenzaron a realizar agresivos desafíos a Dohrn y Ayers y, por extensión, al presunto consenso político existente en el auditorio. Algunos acusaron a los antiguos radicales de no ser lo suficientemente radicales y otros de no estar al corriente de la situación. Esta erupción atípica de verdadera disensión y debate apasionado en un evento artístico fue enormemente tonificante y condujo a uno de los debates más estimulantes y animados que muchos del público podían recordar: un verdadero caso de debate democrático en acción.

Luego se supo que, a espaldas de Dohrn y Ayers, Bruguera había plantado a los interrogadores más abiertos, y éstos se vieron visiblemente desconcertados ante la vehemencia de sus interlocutores. Lo que había parecido una conversación espontánea y explosiva había sido, por tanto, manipulada, lo que condujo a otra discusión no manipulada, pero igualmente apasionada, en el simposio del día siguiente, donde varios participantes expresaron sus sentimientos de traición de que el debate había sido arreglado.<sup>2</sup> En *Capitalismo genérico*, Bruguera trajo el arte a la vida exitosamente no introduciendo algún contenido político externo en el marco del arte, como pareció estar haciendo al invitar a Dohrn y a Ayers a participar como sus “performers” invitados, sino más bien confrontando a un público “enterado” con dos suposiciones que estaban implícitamente conectadas: primero, un presunto acuerdo sobre posiciones políticas básicas y, segundo, la confianza en que el intercambio público sería libre y desinteresado en lugar de manipulado por la artista (o por cualquier otro). En otras palabras, Bruguera no “predicaba a los conversos” al reconfirmar supuestos liberales de un público que se presumía liberal. En lugar de ello, hacía dolorosamente visibles estas suposiciones inconscientes, mientras introducía simultáneamente la manipulación en una ocasión supuestamente regida por la libertad de expresión. Puede que esta presencia de la manipulación en medio de una “comunidad imaginada” (el término es de Benedict Anderson)<sup>3</sup> es la causa de que Bruguera titulara *Capitalismo genérico* la obra, porque en una economía de mercado donde, por ejemplo, el “tiempo de emisión” en el radio, la televisión e, incluso cada vez más, Internet, debe comprarse, la expresión es vulnerable a la manipulación de aquellos con medios para comprarla.

En resumen, el “Arte de conducta” de Bruguera es mucho más específico que una participación generalizada o una interactividad entre el público y la obra de arte. Delinea los lazos que atan a miembros específicos del público entre ellos en lugar de sus conexiones simultáneas, aunque individuales, a una imagen, objeto o evento (éste último funcionando en esta obra como un pretexto para aclarar las relaciones interpersonales del público en lugar de un fin en sí mismo). En otras palabras, la obra de Bruguera explora la naturaleza de vínculos sociales o asociaciones; en efecto, es esta trama de conexiones lo que constituye su formato. A este respecto, aunque no se ha categorizado explícitamente de este modo, *Arte de conducta* pudiera comprenderse a la luz de lo que el curador francés Nicolas Bourriaud ha identificado influyentemente como Estética Relacional. En una afirmación que guarda relación armónica con la obra de Bruguera, Bourriaud escribe: “Cada obra de arte particular es una propuesta para vivir en un mundo compartido, y la obra de todo artista es un atado de relaciones con el mundo, lo que da origen a otras relaciones, y así sucesivamente, ad infinitum.”<sup>4</sup>

La frase de Bourriaud “atado de relaciones” es especialmente apta y útil. Pero, para mis propósitos, el término *atado* requiere especificación ulterior: prefiero pensar en términos de un *formato de conexiones* en lugar de un atado de relaciones. En *Capitalismo genérico*, el formato de Bruguera es el siguiente: monta un evento en que se asume un tipo dado de confianza y comunidad ideológica y entonces organiza su trasgresión, primero abiertamente, mediante cuestionamiento hostil y, segundo, clandestinamente, mediante manipulación (plantando en el público a aquellos interpelantes hostiles). Bruguera no es la única que explora las relaciones de confianza que componen las comunidades mundiales del arte, algunas casuales y otras altamente formalizadas. Santiago Sierra es otro, en obras suyas como *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme al color de su piel*, en que un grupo de trabajadores, contratados por teléfono para una exposición en

Kunsthalle Wien basada en la presunción de su lugar de origen a partir de la pigmentación de su piel, "fueron posteriormente alineados y fotografiados como un gráfico de colores humanos" (figura 24). Yoko Ono y Marina Abramovic han invitado ambas al público a acercarseles en maneras que pudieran fácilmente convertirse en peligrosas, y Tino Sehgal realiza obras que traducen la experiencia visual en interacción persona a persona que en ocasiones avergüenza al espectador al llamar directamente la atención de su presencia en medio de la obra y en ocasiones la tonifica con diversos modos de discusión directa, un tanto preparada de antemano.

No puedo dejar de pensar en el título de Bruguera, *Capitalismo genérico*, como una categoría particularmente apta para dichas obras: escenifica transacciones interpersonales con la confianza como premisa y el objetivo de producir valor a través del conocimiento colectivo. Esta es una especulación sobre lo social, sobre la propia posibilidad de producir formatos diferentes para el espacio público. El cambio de moneda en situaciones tales puede ser cultural (y puede que también político), pero no debemos olvidar, como suelen hacer los críticos, que este "comercio" humano es uno de los pilares del capital financiero: ser testigo de *el arte de la negociación*. La moneda de la interacción social es en efecto en sí misma lo más *genérico* posible.

### **David Joselit**

"Work at citizen," *After Art (Point)* Ed. Princeton University Press.

October 28, 2012. Princeton, New York, United States

(illust.) pp. 60-68

ISBN-10: 0691150443 ISBN-13: 978-0691150444

---

<sup>54</sup> RoseLee Goldberg, "Interview" (Entrevista), en Tania Bruguera, (Venecia: La Biennale di Venecia, 2005), 2.

<sup>55</sup> Para otro recuento de testigo ocular y lectura crítica de esta obra, véase Carrie Lambert-Beatty, "Political People: Notes on Arte de Conducta", en *Tania Bruguera: On the Political Imaginary* (Tania Bruguera: Sobre el imaginario político, Milán: Edizioni Charta: Purchase, Nueva York: Neuberger Museum of Art, 2009). 36-45.

<sup>56</sup> Véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y propagación del nacionalismo, Londres: Verso, 1983).

<sup>57</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trad. Simon Pleasance y Fronza Woods, con la participación de Mathieu Copeland (Estética relacional, Dijon: Les presses du reel, 2002), 22.