

A principios de siglo, en Brasil, durante la archiconocida Semana de Arte Moderno, uno de los artistas integrantes de la vanguardia brasileña, ese movimiento que vendría a conocerse por el término *antropofagia*, se internó en una procesión religiosa caminando en contra del sentido de la multitud que acompañaba al santo. Ignoro si la historia del arte recoge este hecho como la primera —o una de las primeras para no pecar de absoluto— performance realizada en nuestro continente. Yo me atrevería a considerarlo como tal en tanto expresión de una idea y de una actitud. (Basta pensar en la fuerza y el poder de la religión en nuestro continente y más a principios de siglo). Poco se ha comentado sobre el hecho y esto se debe, según mi criterio, al carácter espontáneo del mismo, a que la performance como fenómeno artístico en el campo de las artes visuales no había sido aún definida, asumida ni acatada por la teoría del arte<sup>1</sup> y sobre todo en lo que respecta a su recepción. Es decir, la procesión involucrada como participante en dicha performance, apenas se enteró de su participación, no había sido convocada como participante ni como espectadora; o sea, al gesto de este artista se le sumó además del carácter efímero de su propuesta, el carácter anónimo de la misma. La provocación no surtió efecto. La obra, o mejor, la propuesta resultó fallida pues no fue más allá de la intención.

La performance como expresión dentro de las artes visuales en Latinoamérica fue algo que comenzó a tomar fuerza a partir de la década del 70, pero que tuvo su verdadera explosión en la segunda mitad de los años 80. En el caso del arte cubano dicha situación no escapa a una similitud con el contexto del arte latinoamericano en general. Aún así la obra de la artista cubana Tania Bruguera puede considerarse como un caso singular dentro del arte cubano en cuanto a la utilización de la performance como medio de expresión artístico.<sup>2</sup>

Ahora bien, para referirse a la obra de Tania Bruguera hay que partir de una referencia obligada, y es la obra performática de otra artista cubana, la mítica Ana Mendieta. La obra de Tania comenzó a conocerse internacionalmente a raíz de su trabajo con la obra de Ana Mendieta. Más que con la idea de apropiación Tania acudió a la obra de Ana como necesidad de artista de hallar y evidenciar puntos en común, de concluir la obra de una artista que había quedado incompleta tras su muerte. Las dos son cubanas, mujeres, artistas, viviendo en dos contextos antipódicos desde el punto de vista político. La idea de trabajar a partir de la obra de Ana se convirtió en un gesto de reflexión sobre la emigración, sobre el sentido de pertenencia a un espacio determinado, sobre la identidad del cubano más allá de cualquier frontera.<sup>3</sup> Con anterioridad a la obra de Ana Mendieta, Tania había trabajado para su tesis de graduación de la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro a partir de la figura de Marilyn Monroe (*Marilyn is Alive*, 1986), proyecto en el cual reflexionaba sobre el mito, sobre la idea de la mujer y el lugar que debía ocupar la belleza. Considero que la obra de Tania Bruguera, a diferencia de muchos artistas cubanos, parte de la combinación de una esencia íntimamente visceral y personal con lo que acontece en su contexto cultural y social. Ésto sin tomar en cuenta la esencia mística y la connotación feminista que algunos críticos quisieron atribuirle para propiciar el consumo «eucarístico» de la obra o quizás el repliegue autoral.<sup>4</sup> Y aun —cada vez más, apuntana— con los puntos de contacto entre éste y otros a nivel global, convirtiéndose y convirtiendo su discurso en exposición del flujo vital colectivo.



Ariel Ric

**Work in  
progress  
Tania Bruguera  
y lo que nos  
corresponde**

En *Lagrimas de Tránsito*

Si bien *Rostros Corporales* 1982-1993 (sobre performance homónima de Ana Mendieta, 1982), subraya este sentido de homenaje a la artista citada, otra performance realizada tres años más tarde en Inglaterra, también como homenaje a Ana Mendieta (en la misma Tania permanece acostada como un cadáver mientras su cuerpo es sometido a la cremación, relación muy cercana a varias performances de Ana como *Body Prints*, Iowa (1974) ofrece una dimensión más cabal de la obra de Tania y de una de sus preocupaciones: el tiempo. Resulta entonces interesante la dualidad que presenta la obra de Tania —fundamentalmente sus performances— en este sentido: el carácter efímero intrínseco a la performance es subvertido, atenuado o contrastado con la posibilidad de prolongar la obra como proceso a través del tiempo. Así una obra como *Memoria de la Postguerra* (1993), periódico-performance que definía su actitud ante lo que estaba sucediendo en la sociedad y el arte cubanos en los primeros años de la presente década, obra de creación colectiva que quedó de alguna manera inconclusa por determinadas circunstancias contextuales, es asumida como serie y retomada un lustro más tarde desde una óptica más plural pero incluyendo, incluso reforzando, los presupuestos iniciales que le dieron origen. De esta manera lo efímero es prolongado a través del carácter continuado de los proyectos. La noción de fugacidad temporal que acompaña a muchas de sus obras (inclusive las fotos de performances son expuestas en impresiones que muestran la imagen como contacto, imagen no terminada en el sentido tradicional, evidenciando el carácter documental de las mismas) es subvertida si ellas se asumen en tanto proceso.

Memoria... constituye igualmente una definición de cómo se sitúa Tania ante la creación, esto es, valorando más el proceso que la «factura» final del objeto. Esta obra representa un momento puntual en la evolución de las intenciones y preocupaciones de Tania como artista pues además de constituir un gesto sociológico —herencia del discurso más generalizado en el arte cubano del pasado decenio—, es la primera obra donde acude a la idea de la obra como creación colectiva, hecho que presenta cierta empatía con muchas de sus performances posteriores.<sup>5</sup> En *Cabeza Abajo*, por ejemplo, además de pedir prestado el título de un libro a un amigo para su obra, Tania se sirvió de la colaboración de un grupo de personas (artistas, estudiantes de arte e historia del arte, críticos, curadores, galeristas) sobre las que caminaba y a las que maniataba e incrustaba banderas como territorios conquistados. Aparte de una reflexión sobre la relación entre arte y poder, la culpa, la responsabilidad, la represión y el silencio, o ideas que constituyen la columna vertebral de otras obras como la emigración o la memoria, *Cabeza Abajo* lo mismo que la citada anteriormente, es muestra de la intención de construir una obra como experiencia de todos. Es por eso que un título como *Lo que me corresponde*, exposición celebrada en la casa de la artista en 1995 y título además de una serie que agrupa diversas obras y performances, a pesar de lo personal del pronombre, se me antoja un enunciado, hecho intencionalmente para ser asumido por cualquier persona.

Una de las performances más comentadas de Tania por el sentido de autoagresión física, fue el realizado hace algunos años en su casa de La Habana. En el mismo la artista estuvo durante horas comiendo tierra de una maceta. El comentario general sobre el mismo era que se hacía alusión a la precaria situación económica del país, a la carencia de alimentos. Pienso que más allá de esta obvia interpretación, la idea de comer tierra implicaba el dolor del sacrificio, o sea, el tener que asumir, deglutir crudamente su propia realidad, el tener que digerir aun de la manera más terrible su contexto, algo de lo que, por mucho que se desee, no se puede eludir.

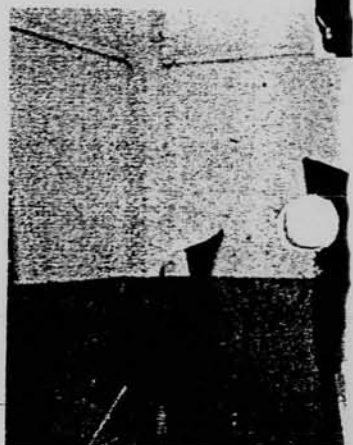
Esta idea del sacrificio ha sido tratada en varias de sus obras aunque desde ópticas diversas. En *Lágrimas de Tránsito* (Centro Wifredo Lam, 1996), Tania, en medio de varias obras que reproducían el ambiente del taller —espacio de creación— del artista, se hallaba suspendida del techo de la galería, repleta de algodones sangrantes y con un corazón —que remedaba el suyo— igualmente sangrante latiendo en sus manos, colocadas estas a manera de ofrenda. Sacrificio consustancial a la creación, sacrificio personal por la permanencia en un lugar, sacrificio por el desgaste que implica mantener una actitud sincera y honesta ante lo que se piensa y se expresa.



*El cuerpo del silencio, 1998*

*Destierro, 1998*

*Cabeza abajo, 1995*



1. Me remito entonces a las acciones dadaístas (el desnudamiento de Arthur Cravan, amigo de Duchamp, en una exposición en N. York frente al selecto y elegante público asistente; Jaques Vaché en la escena de un teatro parisino vestido de oficial inglés apuntando con un revólver a los espectadores escandalizados con el erotismo de Apollinaire) que de alguna manera pueden considerarse con nuestra mirada de fin de milenio como antecedentes de performance o performance mismos. Los dadaístas explicitaron su interés en el gesto más que en la obra, siempre que ese gesto fuera provocación contra el sentido común, la moral, las reglas, la ley, etc, definido de algún modo por el término *épater*. Más tarde, aunque con un sentido más amplio, la idea del gesto, lo efímero, la imposibilidad de comercializar un determinado producto artístico y la interrelación entre diversas formas de expresión para lograr un nuevo producto que fuera todos y al mismo tiempo ninguno, es asumido por el Nouveau Realisme, el movimiento de postguerra liderado conceptualmente por Pierre Restany, que tuvo como figura pionera y preponderante en este orden al francés Yves Klein.

2. Me refiero a que si bien hubo artistas que a finales de la década del 80 asumieron el performance como medio (pienso en Abdel Hernández, en el juego de pelota [beisbol] protagonizado por artistas críticos y estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA), en Angel Delgado, artista que fue encarcelado y sufrió varios meses de prisión junto a presos comunes por la realización de una performance -defecó en público sobre el periódico Granma [órgano oficial del Partido Comunista de Cuba] en la inauguración de la exposición «El Objeto Esculturado» (1989), muestra que para la historiografía marcó el fin de la revolucionaria y cuestionadora década del 80 a nivel de las artes visuales; hecho considerado el detonante que demostró la llegada al límite de la capacidad asimiladora de las instituciones en relación a propuestas críticas para con el sistema político ideológico cubano), no significó esta asunción la continuidad sistemática de la realización de performances en tanto medio definido como proyecto personal de obra para un artista. Es por eso que me refiero a la singularidad de Tania Bruguera.

La realización de performances se ha incrementado sustancialmente en el arte cubano de la presente década. En mayo del pasado año se celebró el Primer Festival de Performances y en mayo del presente se realizó la segunda edición de este evento.

3 «Lo que comenzó como un sencillo homenaje fue tomando otras connotaciones cuando (...) a finales de los años ochenta comenzó una emigración casi masiva de los artistas cubanos y los amigos. Todos ellos empezaron a desaparecer. Toda la energía estaba localizada alrededor de la salida de Cuba. *Ana había estado en la búsqueda de la Cuba que había perdido, yo estaba en la búsqueda de lo que Cuba estaba perdiendo.*» [Entrevista realizada a Tania Bruguera por Valia Garzón. Texto para el catálogo de la muestra «Lo que me corresponde» (dibujos, fotografías, proyección de video y realización del performance Silencio), Espacio Colloquia, Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala, abril de 1999. Las cursivas son mías].

4 Categoría propuesta por la historiadora de arte cubana Tamara Díaz Bringas en su tesis de graduación «Yo es otro» (Facultad de Artes y Letras, Univ. de la Habana, 1996), en la que el concepto de los heterónimos se aplica a la obra de diversos artistas cubanos de la presente década. Especie de «lavado de manos» en el cual el autor responsabiliza de los presupuestos conceptuales de su obra a un ente ficticio, ironía que debiera pensarse a partir de la intención de evadir la acción de la censura (ya me he referido a la politización del arte cubano de las dos últimas décadas lo que está en consonancia con la educación sumamente politizada que han recibido los nacidos después de 1959), pero que no funciona por el simple hecho de que los autores son conocidos, evidenciando así una paradoja sarcástica y una especie de juego con las cartas-sobre la mesa con los representantes del poder institucional.

5 *Además de Memoria de la Postguerra*, periódico donde se invitaba a participar con distintos trabajos a artistas, críticos, etc, sobre un determinado tema referente al momento que estaba viviendo el país. Pienso en obras como *Estadística*, que consistía en una bandera cubana de carácter funerario construída durante cuatro meses con el cabello de diversas personas y que retomaba un símbolo de rebeldía. Pienso asimismo en *Silencio*, performance realizada en la exposición anteriormente citada, en colaboración con el autor del presente texto, en la cual dos personas dejaban escapar de las bocas un hilo que se iba enredando poco a poco hasta el punto de no permitirles movimiento alguno, metáfora —aparte de otras lecturas posibles— de las trampas en que pueden hacernos caer nuestras propias palabras, del poder llegar a ser víctimas de nuestro propio discurso.

Resulta igualmente interesante, habiendo ya aludido a la importancia que cobra en la obra de Tania Bruguera el proceso (susceptible de ser asumido a veces como rito) y el fugaz momento en que la obra «permanece», el constatar el nexo entre los materiales que utiliza para la concreción de sus ideas. Si bien Tania no es una artista estrictamente conceptual, lo conceptual en su obra —aun en los elementos utilizados— se evidencia como base metodológica a la hora de concebir sus piezas o performances, al igual que cierta intención minimal (sobre todo en el caso de los dibujos) está presente como elemento estructural. La mayor parte de las performances más recientes realizadas por Tania han contado con la utilización del carnero, animal puramente simbólico, o materias relacionadas con éste: piel, estructura ósea, sebo, etc. Así en *El peso de la culpa* (La Habana, 1997; Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1998), cuelga de su cuello a manera de escudo un esqueleto de carnero. Escudo totalmente vulnerable si se piensa en la significación de dicho animal, animal comparable a la persona que lo utiliza como defensa, implicación de llevar como peso sobre los hombros la culpa similar a la de un carnero; en *Body of Silence* (Copenhague, Dinamarca, 1998) Tania permanece desnuda, rodeada igualmente por carne de carnero.

La artista misma ha definido su obra como una respuesta a su entorno cultural, donde funde lo estrictamente personal e íntimo con lo colectivo y lo social, tratando de crear obras en las cuales la línea entre realidad y arte sea borrada. Creo que para bien o para mal, somos el reflejo de su obra y que finalmente todo ese espacio de culpa, responsabilidad, silencio y sacrificio, querámoslo o no, es lo que nos corresponde.

Ariel Ribeaux Diago es Escritor e Historiador de Arte.