

En relación a Ana  
con Roselee Goldberg  
Julio 2004

De: Goldberg, Roselee. "Interview I: Regarding Ana," Tania Bruguera, La Bienal di Venezia, ed. Prince Claus, printed by Lowitz and son, Chicago, IL, 2005, Interview conducted during "Ana Mendieta: Earth Body, sculpture and performance, 1972 - 1985," Whitney Museum of American Art, 2004. pp. 8 - 12. ISBN 0-9769449-01



[Download PDF](#)

### **En relación a Ana**

con RoseLee Goldberg

*El primer performance de Tania Bruguera en 1986 fue una reconstrucción del performance de Ana Mendieta "Trazo de sangre", el cual Mendieta, artista de origen cubano, realizó por primera vez en Iowa en 1974.*

*Después de sumergir sus antebrazos en un cubo de sangre de cerdo, Mendieta levantó ambas manos por encima de su cabeza y luego las arrastró hacia el suelo, creando una mancha de sangre en forma de V en la pared. Bruguera realizaría esta misma obra en la Fototeca de Cuba, en La Habana, frente a una audiencia de aproximadamente 70 artistas y compañeros de estudios, en la inauguración de la exposición "No por mucho madrugar amanece más temprano."*

*Para Bruguera, quien a los 18 años de edad se acababa de graduar de la Academia de Artes de San Alejandro en La Habana, esta era su manera, explicó, de "traer a Ana Mendieta de regreso a Cuba." Bruguera volvería a realizar varios de los performances de Mendieta a lo largo de la siguiente década, utilizando más tarde como guía, un catálogo de la exposición retrospectiva de Mendieta en 1987 en el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York. La reproducción por parte de Bruguera de los performances de otro artista fue notable por su enfoque totalmente nuevo para la historia del performance.*

*Bruguera no sólo estaba rindiendo homenaje a una artista con quien se identifica fuertemente, sino que la sistemática reconstrucción de cada obra le*

*dio a Bruguera una visión sobre el contenido de temporalidad y emocionalidad de la artista, así como los motivos iconográficos de la obra de Mendieta. La recreación de la obra de la artista mayor, demostraría ser una rica y productiva referencia para los propios performances de Bruguera. También daría forma a las ideas de Bruguera sobre la documentación del performance, sobre la curaduría de exposiciones de performances en el contexto del museo, y sobre cómo se podría llevar la historia de vuelta a la vida.*

*"Ana Mendieta: Tierra Cuerpo", una exposición curada por Olga M. Viso y presentada en el Museo Whitney en el verano de 2004, fue el punto de partida para la conversación que sigue.*

#### Entrevista I

**Vamos a comenzar con tus primeras impresiones de la exposición de Ana Mendieta en el Museo Whitney.**

Fue maravilloso y muy emocionante ver la obra de Ana Mendieta en el Whitney. Fue un espectáculo muy completo, con una amplia muestra de material, lo cual fue bastante sorprendente. Me gustó ver muchas de las imágenes de los performances sobre los que se ha hablado con frecuencia, pero que no se han visto tanto. En particular, el trabajo en el cual ella recrea una escena de violación que tenía lugar en el campus de la escuela cuando ella era un estudiante, (Sin título Escena Violación, 1973) y la presentación del grupo de diapositivas de un trabajo en la calle que ella había hecho (Sin título, Personas mirando sangre, 1973). Estaban expuestas en vitrinas, junto a otros documentos relacionados con su trabajo. Me dijeron que Ana había colocado estas piezas [para ser fotografiadas] como si fueran escenas de un crimen, o de novelas de misterio, y eso está claro por la forma en la que fueron tomadas, tienen una narrativa hiperrealista específica.

**¿Crees que ella tenía la intención de que las diapositivas se expusieran de esa forma?**

No lo sé. La forma en la que se mostraron las diapositivas se sintió muy contemporánea, esas primeras piezas eran tan urbanas, tan contemporáneas, mientras que el resto de la exposición era hermosa, pero más... no vieja, pero...

**¿Quieres decir que se sentía anticuada?**

Sí, anticuada. Tal vez es porque estoy demasiado cerca de sus obras y me las sé de memoria, ya no soy tan sensible a ellas. Pero fue muy agradable encontrar estos momentos en el show que me eran menos familiares. Encontrar piezas que eran como pequeñas puertas a otras narrativas, que formaron un vínculo con los trabajos posteriores, como la de Sophie Calle. También me gustó "Esculturas Rupestres", 1981, [Mendieta talló formas antropomórficas en grutas de piedra caliza en Cuba], por la forma en que dan una perspectiva diferente al Land Art.

En los años 70, el Land Art era "del tamaño de Dios." Se trataba sobre no ser derrotado por la escala de la naturaleza. También era un arte muy masculino. Me gustó mucho cómo Ana viró al revés la idea del Land Art. En sus piezas de roca y silueta, ella convirtió el Land Art en un "micro" sistema.

Ella lo redujo a "explosiones"[hendiduras de su cuerpo en la tierra] personales, internas, que se convirtieron en parte de la naturaleza. Ella era la medida para ver el universo. Al mismo tiempo, ella estaba conectando de manera más directa al Land Art con sus aspectos místicos, históricos y culturales. Es decir, la mayoría del Land Art es místico de una manera, pero ella puso el aspecto místico en un contexto cultural -la Taínos-, en un lugar específico -Cuba- y en un patrimonio específico -el suyo. Esta fue una muy buena subversión. Ella capturó no sólo una especie de diálogo con la naturaleza, sino el poder de la naturaleza misma, y ella mostró que se trataba de obras específicas del sitio.

**Es interesante ver cómo respondes a las narrativas de Mendieta.**

Creo que ella trabajó en dos formas diferentes con la narrativa. En la pieza de la violación, o en el otro trabajo, cuando vertió sangre sobre el suelo fuera de su casa y tomó fotografías de las personas que caminan sobresaltando la sangre bastante indiferentes aparentemente (Sin título, Personas mirando sangre, 1973) ella estaba creando situaciones que provocarían una fuerte respuesta en el espectador, quien era un elemento de la pieza en sí. La presentación, la estrategia, es hiperrealista, un hiperrealismo que no trata de representar la realidad, sino insertarse en ella. Además, la documentación parece más un informe de la policía que una toma artística. Me gustó mucho eso. Esa era una forma de "narrativa". La otra era más antropológica, cultural, era sobre el patrimonio de los rituales y las costumbres. Encuentro más interesante aquellas piezas en las que dispone del espectador para obtener una respuesta. Todo se trataba acerca de la experiencia del espectador.

**¿Qué pasa con el uso del filme, que ha estado fuertemente representado en esta exposición? Varios de los más de 70 filmes de Mendieta fueron transferidos a vídeo y proyectados casi a tamaño natural, junto a dibujos y fotografías fijas de los performances.**

Creo que la forma en que se instalaron los filmes tuvo mucho éxito. Incluso me gustó la habitación donde estaban siendo proyectadas al mismo tiempo tres películas diferentes pero todas relacionadas a partir de piezas separadas. Aunque en un momento la exposición se hizo demasiado limpia para mi gusto. Algunas piezas se veían bidimensionales, como las piezas de madera (Sin Título, De la Serie "Totem Grove", 1984), como si estuvieran hechas para las galerías. La energía, la experiencia, se perdió. Se transformó en objetos. Pero así es la historia del arte, es una aspiradora.

**¿Cuáles son las obras claves para ti? Ya que en realidad comenzaste tus performances en 1986 mediante la reconstrucción de las primeras obras de Mendieta.**

Casi todas, en diferentes momentos, han sido importantes para mí, y yo he reconstruido la mayoría, al menos las que estaban disponibles en el momento, principalmente a través de la documentación del catálogo de la retrospectiva de 1987 en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo. Yo hice todas las obras de las siluetas en el suelo que estaban en el Whitney. Rehíce todas las fotos y reproduje el performance en el que hace el trazo de sangre con las manos en la pared. Y he inventado otros. Después los destruí todos. No tengo mucha documentación, porque la idea de la obra no era sobre el objeto, sino sobre mi gesto. Tengo algunas fotos de la última, la cual hice como una especie de despedida. Era una obra en la que he combinado una gran cantidad de sus elementos con los míos.

**¿Las hiciste en su nombre?**

Sí, he usado su nombre y títulos, pero he cambiado la fecha. Estas obras están fechadas a partir del año en que las he reconstruido, como 1986 ó 1996. Fue un intento de tratar de hacerla vivir de nuevo, de una alguna manera.

**¿De traerla de vuelta a la vida?**

Sí, de traerla de vuelta a la vida a través de su trabajo.

**Una vez me dijiste que rehacer su trabajo era una forma de traerla de vuelta a La Habana.**

Sí, a la cultura cubana. Al principio se trataba de una especie de homenaje a ella, un homenaje muy emotivo para realmente conectar con ella a través de su trabajo. Pero luego se convirtió en algo más, como si estuviese tratando de evitar el hecho de que está muerta, una forma de negación probablemente. Y luego se convirtió en un gesto político sobre las personas que se fueron de Cuba, y sobre tratar de poner a Ana en la historia del arte cubano. Por supuesto que Ana hizo eso por sí misma, y ella es parte de la historia del arte cubano por su reputación, pero yo quería que fuera un hecho. Decidí terminar el proyecto el día que dos estudiantes de Historia del Arte de la Universidad de La Habana vinieron a mí, porque estaban escribiendo una tesis sobre la influencia de Ana en Cuba. Entonces mi trabajo estaba hecho. Eso era lo que quería, que las personas reconocieran la importancia de Ana. Creo que para mí, la reproducción de su trabajo no se trataba tanto de obras individuales, sino más bien de un sentimiento sobre el trabajo en general. Yo no estaba entusiasmada por el "nacionalismo", sino más bien por una conexión a la cultura como continuidad. Y yo me preguntaba ¿cómo se puede hacer algo que es cubano en su esencia, pero que al mismo tiempo pertenece a otros, sin ser exótico?

**¿Cómo es Mendieta vista en Cuba en 2005?**

Ahora ella es una referencia inevitable y todo el mundo la reconoce. Pero es interesante ver cómo la política en Cuba ha cambiado. Cuba ahora está tratando de absorber en su historia a artistas como Ana o Félix González Torres, lo cual una vez fue una actitud contestataria. Félix también es muy grande ahora en Cuba, a pesar de que no es parte de la historia del arte cubano de la misma manera, porque él no se conectó a esa historia como lo hizo Ana. Su referencia, su contexto, es distinto al de Cuba. Ambos han añadido un aspecto humano al Land Art y al arte conceptual. Ana hizo estas estructuras humanas, grandiosas, y Félix tomó este movimiento filosófico "frío" y lo hizo un gesto humano, una experiencia personal. Creo que de hecho, esta es una de las contribuciones de una gran parte del arte latinoamericano al mundo del arte contemporáneo. Tal vez porque nuestra realidad es tan inmediata y tan precaria, tal vez porque somos más conscientes de nosotros mismos, porque ese es el único recurso que tenemos, tal vez por eso añadimos una calidez a esos grandes movimientos.

**¿Qué otras ideas tienes sobre la exposición?**

La urgencia de presentar el performance de una manera diferente. También pensé en la crisis de la representación del performance, la necesidad que tienen los artistas de trabajar con las contradicciones entre la experiencia y la documentación. Hubiera sido genial si, por ejemplo, ellos hubiesen tenido a un joven tratando de reproducir algunos de los performances. Este es el gran problema de la documentación del performance en este momento. ¿Cómo preservar un performance para la historia? ¿Cómo hacer un objeto de algo que es una experiencia, o debemos dejar una experiencia como una experiencia? Me encantó la exhibición, toda la investigación que revelaron, y el catálogo, pero un problema de la exposición es ¿cómo se puede conservar el performance? O sea, hay fotos. Pero creo que el performance quiere ser experimentado. Quiere ser recordado. La forma en la que conservas el performance es a través de la memoria, la memoria colectiva. Y una de las maneras de hacer esto consiste en volver a montar las piezas. El problema es que la gente todavía tiene la idea de que el artista de performance es un ser humano especial, y que sólo ellos pueden cumplir con ese trabajo. Hay esa mística, pero sería mucho más eficiente escenificar el performance, en lugar de mostrar las películas. A pesar de que Ana sí hizo las películas y sí quería representar el performance de esa forma. Pero salí de la exposición pensando que si un día tengo una retrospectiva, no quiero ninguna foto. Me gustaría que alguien escenificara todas mis piezas. En cada habitación, habría un performance, y vas de uno a otro, y sería así a lo largo de toda la exposición.

**¿Cuál es tu actitud hacia las fotografías de tus performances?**

En realidad muchas personas han tratado de que yo venda las fotos de mis performances. Soy reticente porque, como digo, fueron hechas como referencia (para conferencias, libros o revistas). Quiero ser capaz de vender la obra entera, no sólo la referencia de la misma. Si vas trabajar en un espacio bidimensional, como en un espacio impreso, es bueno tener fotos y que las fotos tengan la mayor cantidad de información posible de lo que ocurrió en el performance. También tienen que tener algo de impacto emocional. Pero si voy a exhibir en un espacio como un museo, no me siento muy cómoda mostrando las referencias en lugar de la obra real. Te daré una foto como un pequeño regalo, pero no es para un museo, ellos son los guardianes, un archivo, y la pieza tiene que ser archivada de la manera correcta. Lo que necesita ser reproducido no es el gesto, no es la imagen que es el resultado del gesto, sino la implicación del gesto. Por lo general, se tiende a dar más importancia a la imagen que viene después del gesto.

**Al escribir sobre performances trato de encontrar fotografías que tengan la mayor cantidad de información posible, incluyendo información que podría ser considerada evocadora emocionalmente.**

Creo que las fotos funcionan muy bien en los libros, y el vídeo funciona sorprendentemente bien en las conferencias. Pero hay diferentes soluciones para diferentes problemas. Los libros pueden ser resueltos de una manera. Una conferencia es un problema que necesita ser resuelto de una manera diferente, porque el objetivo es diferente. Y entonces tienes la exposición, que debe ser la experiencia misma. Y lo que está sucediendo en este momento es que la gente está utilizando las exposiciones como si fueran libros. Me encantaría vender la pieza que hice en La Habana en 2000. Sería como comprar un Sol LeWitt. Compras el derecho para que se haga una pintura. En mi caso, el museo debe comprar el derecho para que la experiencia sea experimentada, junto a tantos detalles y notas como sea posible. Incluso aunque el trabajo sea en cierto modo un poco más teatral, esta es una mejor solución para acceder a una pieza de performance, en su perspectiva histórica en este caso. Para mí, cuando la pieza es comprada por un museo, se muere, porque su significado será ajustado. Anterior a ese momento, eres quien define el significado de la pieza y tienes la libertad para encontrar nuevas conexiones. Cada vez que hago una exhibición, incluso si es el mismo performance, le cambio algo, porque no quiero que me aburra. Además, ya yo no soy la misma persona, y no respeto la pieza de la misma manera que un museo lo haría si la comprase. Siento que puedo jugar con eso. Pero una vez que vendes un performance a un museo, se muere, aunque si se mantiene de esta manera, va a morir de una mejor forma, de una forma natural, sin cambiar sus medios de comunicación.

**¿Has vendido algunos de tus performances?**

Sí, el MMK [Museum für Moderne Kunst] en Frankfurt, compró mi pieza de Documenta, que era una instalación de performance, "Sin título (Kassel, 2002)." Me encantó, porque compraron toda la experiencia, llegando a saber lo más posible sobre cómo instalarla. Pero van a tener dos problemas: ¿Vas a

reproducir la experiencia como fue, convirtiéndola así en un documento históricamente exacto, o la vas a volver a poner en práctica, agregando elementos contemporáneos a la pieza, y así de una manera está más viva? Ese es el punto de la conversación sobre el performance. ¿Pones énfasis en la parte histórica del mismo, o tratas de reproducir el mismo nivel de impacto? ¡Me gustaría que pudiéramos resolver este problema! Lo bueno de que un museo compre un performance es que entonces tendrán acceso a tantas de las notas del artista. De hecho pueden trabajar con el artista, para extraer lo más posible de la pieza. El museo se convierte en un archivo de emociones y experiencias, en lugar de objetos. Eso sería un gran avance.