

Entrevista de Tania Bruguera

con Tom Eccles

Diciembre de 2015

De: Eccles, Tom. "Art Featured: Tania Bruguera." ArtReview Ltd. December 2015, London, United Kingdom (illust.) pp. 70-75



[Download PDF](#)

Art Featured : Tania Bruguera

Sus *performances* y acciones la han convertido en uno de los artistas cubanos más influyentes de su generación. En esta ocasión ella habla sobre la función del arte en la sociedad, su reciente arresto y su proyecto destinado a crear un arte útil.

ARTREVIEW: Naciste en Cuba en 1968 y creciste durante el periodo de la Guerra Fría. ¿Puedes describir tu infancia en esos años? ¿Hubo algún momento de despertar político para ti?

TANIA BRUGUERA: Era hija de un diplomático y por ello mi infancia se definió fuera de Cuba. Me crié dentro de embajadas en Francia, Líbano y Panamá. Viví dentro de una maquinaria propagandística diseñada para exportar la realidad cubana, un lugar desde donde Cuba también estaba interviniendo en la vida política de esos otros países, un lugar donde se forjaban alianzas políticas. Pero yo solo era una niña.

Solo cuando estuve en Beirut tuve la oportunidad de "escapar" de este entorno y estudiar en el Liceo Francés, donde la educación era cartesiana y no un sistema de adoctrinamiento como el que tuvimos en Cuba. Experimenté el estrés de estar en peligro (por los bombardeos en la guerra del Líbano y posteriormente durante la invasión a Panamá). Experiencias muy concretas de conflicto que en Cuba fueron solo amenazas. Creo que esa fue la "Guerra Fría" que yo experimenté, muy diferente a la que encontré cuando regresé a vivir a Cuba a la edad de 11 años.

La vida en el extranjero también me hizo ver el mundo desde una perspectiva más amplia de la que tiene un isleño. En tiempos en que los cubanos no podían viajar y tras mi regreso a Cuba, me fue difícil adaptarme a un lugar que me parecía muy restrictivo, como si cada uno de nosotros fuéramos responsables de la "Guerra Fría"; la cual solo percibíamos en la escasez y la constante militarización de nuestras vidas (siempre listos para meternos bajo tierra en refugios antimisiles, para recibir entrenamiento en las Milicias de Tropas Territoriales, MTT, repetir de memoria viejas consignas). Después de haber pasado por experiencias de guerra real, me parecía más una representación que una necesidad real. Decíamos lo que se esperaba dijéramos y no lo que pensábamos; no hacíamos las cosas por que creyéramos sino por obligación. La realidad puede volverse muy confusa. Me dejaba en *shock* la presencia de la mentira en la vida cotidiana, consecuencia de esos mandatos de representación.

Algo que nos definió durante aquellos años fue que la cercanía con la URSS y los países de Europa del Este fue mayor que con la de nuestros países vecinos, eso nos hizo vernos como personas más internacionales. Para nosotros, Angola no era un país de África, sino un lugar donde alguien que conocías había muerto "por el bien de otro país". El mundo se hizo bastante pequeño y palpable. Las cosas no eran evidentes sino ideológicas, no eran realmente tangibles pero estaban presente.

Por supuesto, los Estados Unidos eran una creación culpable de todo, de cualquier cosa. Vivíamos a la espera constante de una invasión que nunca se produjo. El gobierno daba autorización para ofender y faltar el respeto frente a puntos de vista políticos diferentes (Fidel maldijo a presidentes de Estados Unidos, por ejemplo, les insultaba en sus discursos públicos). Puesto que se abusó tanto del término "Guerra Fría", la Guerra Fría no parecía real, solo una justificación de las negligencias y caprichos del gobierno.

Recuerda; eran los años 80, mucho después de la crisis de los misiles y a poco de la era *Glasnost*. Más que los temores comunes relacionados con la Guerra Fría, mi generación vivió algo parecido a la decepción de un proyecto fallido, el fracaso en los intentos de presentar un nuevo modelo. Desperté políticamente cuando empecé a hacerme preguntas sobre la incoherencia de lo que se decía y lo que se hacía en realidad. Me convertí en política ante otras personas cuando me negué a mentir en un mundo lleno de doble moral.

AR: ¿Por qué decidiste ir a una la escuela de arte?

TB: Yo escribía cuentos y dibujaba en aquellas paredes de las embajadas. Cuando llegamos a Cuba, mi mamá pensó que el arte sería un buen elemento de transición para mí hacia la nueva realidad. Pero cuando tomé una decisión seria sobre hacerme artista, eso generó grandes peleas con mis padres que querían que yo fuera científica. Sus razones eran que estaba tirando a la basura mis buenas notas. Pero yo encontré en el arte una vía para solucionar los problemas; fue una vía para pensar, para recuperar la libertad, para ser honesta.

AR: ¿Podieras describir esos primeros *performances*? ¿Te consideras realmente una "artista de *performance*"?

TB: Cuando estaba en la escuela elemental de arte (desde los 12 a los 15 años), tuvimos un curso con el gran artista cubano Juan Francisco Elso Padilla; fue algo multidisciplinario y libre de formas. A modo de ejercicios, se nos retaba a que trabajáramos fuera del aula y con recursos "no artísticos" como el tapiz y las acciones colectivas, incluso fuimos a zonas rurales para hacer esculturas efímeras y algunos *performances* (se les llamó arte). Luego, asistí a la escuela intermedia de arte (de los dieciséis a los dieciocho) y formé parte de un grupo de artistas y actores que hacían *performance* en espacios públicos como parqueos, ruinas urbanas, y a eso se le llamó teatro. En la década de los 80, un grupo de artistas cubanos iniciaron una serie de acciones y *performances* en Cuba para desafiar el *status quo*. En ese momento identifiqué lo que era el *performance*, me quedó claro qué era lo que yo quería hacer. Entonces, hice la obra "Tributo a Ana Mendieta" que fue mi primera obra de *performance*. El proyecto duró más de diez años [1985–96].

Primero, me autodenomino una artista de *performance* porque era una manera rápida de identificar lo que estaba haciendo y de distanciar mi trabajo de las propuestas que predominaban en aquellos tiempos. Incluso, decidí ir a la Escuela de Arte de Chicago porque tenían un departamento de *performance* basado en la práctica. Pero cuando empecé a estudiar la historia de esta práctica (desde una perspectiva norteamericana ya que por entonces el *performance* latinoamericano no se incluía en las listas de lecturas), descubrí la brecha entre lo que yo buscaba en mi obra y la mayoría de las tradiciones del *performance*; fundamentalmente la visión de mi obra como un gesto. Después que terminé la escuela e inducida por Foucault, denominé a lo que estaba haciendo "Arte de Conducta" para asegurarme de que cualquier análisis comenzaría con implicaciones sociales y políticas de mi obra.

Hoy, después de trabajar en el concepto de Arte Útil [en palabras de Bruguera: "un arte que busca imaginar, crear, desarrollar e implementar algo que, producido en práctica artística, ofrece a las personas un resultado claramente beneficioso] me veo a mí misma como una iniciadora más que como una *performer* o incluso artista. Quiero decir con eso que lo que estoy haciendo es preparar condiciones para que sucedan cosas, donde el público tiene tanta responsabilidad como yo en cuanto al alcance de la obra. Es una forma de reconocer que con una obra política y social en público no somos propietarios de la obra y que la manera en que

estas obras se pueden mantener son mediante la intervención, el interés y el entusiasmo de otros.

AR: Por supuesto, la más famosa de estas "iniciaciones" u obras de "conducta" fue tu intento de poner un micrófono en la Plaza de la Revolución de La Habana el pasado diciembre. Ello supuso que las autoridades te arrestaran. El título de esta serie de obras, "Susurro de Tatlin", sugiere el fracaso de la revolución, de una torre que nunca se construyó. Anteriormente habías escenificado esta obra [Susurro de Tatlin #6 (Versión Habana)] en 2009, donde le ofreciste a los asistentes la oportunidad de pedir libertad y democracia; un acto que el gobierno denunció como "oportunisto vergonzoso" que "ofende a los artistas cubanos y a los extranjeros que vienen a ofrecer sus obras y solidaridad en la Bienal de La Habana. Con la reciente iteración, ¿esperabas que te arrestaran?, ¿fue esa la intención final de la obra?

TB: Sin duda, el título de la serie (que también incluye una obra en la que la policía montada usa técnicas de control de multitudes sobre el público o un espacio oscuro donde la gente te empuja) tiene relación con el estado de utopía en una atmósfera de pragmatismo brutal y una ansiedad por la eficiencia a corto plazo. Pero es importante decir que esta serie nació antes de la existencia del brote de movimientos sociales alternativos como Indignados, Tahrir Square y Occupy Wall Street. Todas las iteraciones de "Susurro de Tatlin" son un llamado a tomar el poder en manos propias (hablar libremente cuando se te impide en tu vida política cotidiana, decir no a la policía) para promover un proceso mediante el cual se haga lo que yo llamo transformar el público en ciudadanos activos. Esto se propone y se pone en práctica mediante dos condiciones que incluyo en todas mis obras: siempre tiene lugar dentro de una institución cultural o de arte (como si fuera un momento no autorizado) y toma sus referencias visuales de eventos que cubre la prensa. La sensación de estar en algo que no está "autorizado" y que traspasa las líneas de lo permisible es lo que genera incomodidad y desafío en el público, es el momento en que la conducta aprendida lucha con el deseo que da la libertad y la permisibilidad del momento. El vínculo con la noticia es lo que genera ese extrañamiento (distanciamiento) ya que esa información solo está éticamente conectada contigo cuando no la experimentas en carne propia, al reproducirla aquí, se exige tu respuesta ya que no puedes cambiar el canal ni pasar la página porque te está sucediendo a ti. No existe respuesta "correcta" en mi obra, no hay un resultado "concebido", la obra es una prueba y un testimonio de cómo son las cosas, desde los puntos de vista político y social, en un momento dado; y esta información la ofrece la gente, no las instituciones ni los gobiernos.

La diferencia con la estructura de #YoTambienExijo (#yte) [nombre de la reescenificación de la obra] es que no usamos una noticia como dispositivo nemotécnico sino un trabajo artístico anterior y sus consecuencias políticas, las cuales quedaron en la memoria de la gente (Susurro de Tatlin #6, versión La Habana, que según supe en 2013, se prohibió exhibir en todas las instituciones de arte de Cuba). Propusimos dar un paso más al intentar hacerlo en el lugar donde pudiera superar lo simbólico: en un espacio público con historia propia de acciones de poder y discurso. La propuesta fue hacer que el gesto fuera lo más vulnerable posible

eliminando capas protectoras (sobre todo las que ofrece el contrato entre el arte y sus instituciones).

Tengo que decir que esta obra está dedicada a e inspirada en dos personas: Claudia Cadelo, una bloguera cubana que estaba en el público durante la presentación de Susurro de Tatlin #6, versión La Habana. En aquel momento dijo: "Espero que algún días la libertad de expresión no sea un *performance*". Con ese comentario, Cadelo señalaba los límites de la obra mientras se presentaba, y también desafiaba la idea que el arte es una mera representación y una válvula de escape más que algo real. Desveló la frustración del arte como un espacio temporal para la libertad y además los límites de llevar un ejercicio a una situación donde, sin duda, la realidad tenía que cambiar.

La segunda inspiración fue "Por favor, amen a Austria - Primera Semana de Coalición Austriaca" [2000] de Christoph Achlingensief. Es uno de mis favoritos, creo que es evidente por qué.

AR: También se llamó: "Fuera Extranjeros". Por esa obra, que se realizó cuando la derecha ganó suficientes escaños para ser invitada al nuevo gobierno de coalición, Schlingensief montó un evento tipo *reality-show* dentro de un contenedor y le pidió a los espectadores que llamaran por teléfono todos los días para votar y sacar (o deportar) dos de los 12 solicitantes de asilo que estaban dentro. En esencia, Schlingensief tomó las palabras de los políticos y la noción de su mandato "popular" a sus conclusiones extremas. ¿A qué público va dirigida tu obra?

TB: El público a quien va dirigido #yte's es la gente que normalmente no va a museos. Sobre la respuesta institucional a la presentación de la obra en 2009, sus argumentos (yo intenté trabajar con ellos) eran tan simplistas que no hubo manera de que yo los aceptara: todos ellos propusieron que yo rechazase una idea esencial de mi obra (el público como coautor) diciendo que yo me arrepentía de la participación del público. Cuba es el caso práctico por excelencia desde un punto de vista político, y parte de ello es presentar las cosas [la obra] como ofensa a las buenas personas (como dijiste al citar la respuesta del gobierno: "eso ofende a los artistas cubanos y extranjeros que vienen a ofrecer su obra y solidaridad"), siempre en términos morales tradicionales que aparentan proteger a una buena sociedad en desarrollo, vulnerable a ataques que se manifiestan mediante la expresión de una opinión diferente, que son una amenaza a la unidad y, por supuesto, un desafío a la "única" opinión válida.

Cuando eres un artista que tratas con los límites del arte y la vida, tienes que ser muy claro con los demás sobre, al menos, cuáles son los valores esenciales de la obra, y también tienes que defenderlos. Porque es el único elemento claro de la obra mientras la gente intenta descubrir la forma que estás usando.

Hay mucha gente que piensa que debido a que yo he propuesto cosas como "Arte Útil" y lo que llamo "arte de momento político específico", yo estoy renunciando al arte, y es precisamente lo contrario, es reclamar el derecho que tiene el arte a ser redefinido como

parte activa de otras cosas, son los derechos que tienen los artistas de ser algo más que productores.

Muchas personas me preguntan si yo sabía que me iban a arrestar (y me acusaron de haberlo sabido). Yo no lo sabía cuando propuse la obra. Hasta entonces, los artistas en Cuba había sido tratados como una clase especial, con muchos privilegios que yo había usado para forzar fronteras políticas. Peor en esta obra, no se me trató como artista sino como disidente. Eso quedó claro el día en que Rubén del Valle, Presidente del Consejo de Artes, me dijo literalmente que se iba a lavar las manos y dejar de tener relación alguna conmigo y mi proyecto (básicamente diciendo que desde ese momento se me iba a transferir a la atención del Ministerio del Interior). Incluso, iniciaron una feroz campaña diciendo que ya yo no era artista, una forma de justificar el tratamiento que me dieron. Pero aun cuando supe que todas esas avenidas se había cerrado (una vez traté de negociar con el Consejo de Artes durante en reuniones de cuatro horas y con la policía para obtener la autorización de usar la calle) y fue evidente que el encarcelamiento era un resultado probable, de todas formas seguí adelante. Me di cuenta que la intención y el significado de la obra habían cambiado: de un intento de que los cubanos expresaran la visión que deseaban para su país a convertirse en un dispositivo para quitarle a todos su máscara de doble moral, al menos por unos momentos. Se convirtió en una obra que descubría los mecanismos que el estado usa y que la mayoría de la gente no ve o no quiere ver. Se convirtió en una obra para hablar directamente de la estructura de poder y, debo decirte, como artista político, ¿qué puede ser mejor que mirarle a las autoridades a la cara y decirles: "No te temo, ¿podemos hablar entonces?"

Creo que esta obra es el mejor caso práctico para mis ideas sobre Arte de Conducta (conducta/ arte de conducta), el arte de momento político específico y el concepto "es-ética" (un término que empleo para hablar sobre ética como la estética en la obra comprometida social y políticamente). Quisiera que un día pudiera ser un ejemplo de Arte Útil. Yo lo intenté. Le propuse a la Seguridad del Estado que yo trabajaría con ellos en la creación de una ley para la libertad de expresión (y manifestación) y contra el odio político. Se mostraron muy inflexibles en cuanto a que yo fuera una "colaboradora" y yo dije que eso sería lo único que yo haría como colaboración. Ellos jugaron conmigo, diciendo que hablarían con sus superiores y hasta intentaron calmarme haciendo promesas. Pero fueron solo promesas, nunca se convirtieron en propuestas reales. Tengo que decir que aún aceptaría trabajar con el gobierno si es para crear esta legislación en contra del odio político ya que ello haría de la obra un caso de Arte Útil. Para mí, es muy importante que el arte vaya más allá de la "exhibición" de cosas. En su lugar, tenemos que hacer propuestas de cambio e implementarlas mediante el arte.