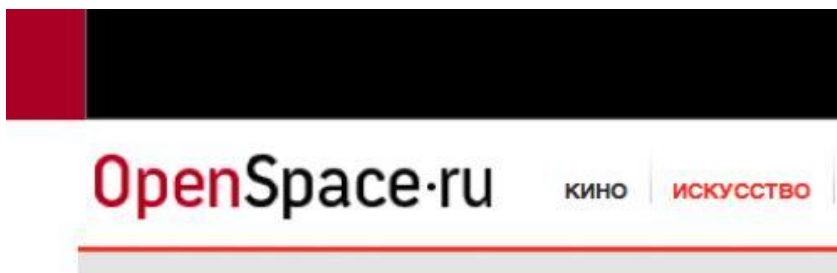


Tania Bruguera: "Un artista nunca debe evitar mirar al infierno."
con Anya Pantuyeva

12.10.2010

De: Pantuyeva, Anya "Tania Bruguera: An artist should never avoid looking into hell," Tania Bruguera's interview for OpenSpace.ru, New York, February 2010. Posted October 12, 2010. Moscow, Russia.



Tania Bruguera: "Un artista nunca debe evitar mirar al infierno."
con Anya Pantuyeva

La artista que crea performances radicales y duros cree que el arte es capaz de cambiar el estado de las cosas. En 2010, el Museo Neuberger de Arte en la Universidad de Purchase, Nueva York, organizó la primera retrospectiva en los Estados Unidos de la artista cubana Tania Bruguera. Bruguera hace arte de performance radical. Su exhibición re-escenificó sus performances e instalaciones de hace 15 años. Vino a Nueva York a supervisar los preparativos para la muestra y tuvo un encuentro con un corresponsal de OpenSpace.ru.

En tu muestra personal en el Museo Neuberger de Arte, reprodujiste tus performances contratando a personas para que los hicieran. Tú habías concebido y realizado estas obras en una situación política y social diferente. ¿Cómo decidiste hacer una reescenificación?

Creo que esta exhibición fue un gran riesgo para mí, el mayor que he corrido. No por las obras en particular, sino porque se hicieron fuera de contexto. Las obras de la muestra tratan el problema de cómo manejar el arte creado *in situ*. No me refiero al lugar físico sino al momento político. La manera en que escenifiqué las cosas en Neuberger tenía que ver con la activación y desactivación de *performances*. Tenía que ver con el hecho de cómo un *performance* puede fácilmente convertirse en algo diferente cuando se desactiva; por ejemplo, la manera en que "Susurro de Tatlin No.6" (versión La Habana) funcionó en Neuberger. Teníamos todos los elementos de un *performance* inicial, pero el micrófono se apagó y no se pudo escuchar a la gente. Esto fue un hecho más que un *performance*. Todos los elementos esculturales, por así decirlo, estaban allí, pero en cámara, se podía ver el Cycleshot original en La Habana en lugar de en el escenario en Neuberger. En mi opinión, eso funcionó. Cuando se desactiva se convierte en un monumento, un monumento a sí mismo, al vacío, al momento irrepetible desde un punto de vista político y no desde la perspectiva del *performance*.

Pero también, al poner a otra persona en tu lugar, "apagas" el significado del *performance* en el que tú has sido la figura principal.

No, no hice eso. En esta exposición, intenté desarrollar diferentes estrategias sobre la recreación y la documentación del *performance*. Quería desmitificar mi práctica del *performance*. Podría haber hecho yo misma todos los *performances*, pude haber comido tierra y todas esas cosas. Hasta el último minuto, le dije al curador que eso podía ser una posibilidad. Pero después pensé en otros artistas que insistieron que solo ellos podían hacer sus *performances*, y yo defendía lo contrario. Creo que la obra tiene que hacerse de forma que alguien más pueda hacerla. ¿Por qué? Porque no creo que el *performance* sea un don. Por supuesto, como profesora de arte *performance*, veo que algunas personas tienen un talento para el *performance* y otras no. Pero creo que mi obra no es de cualidades técnicas ni habilidades. Así que, después de "La Carga de la Culpa", que hice en La Habana y es mi obra más conocida, mi postura emocional se mistificó completamente. La gente que estuvo allí cuenta todo tipo de historias. Yo quería desmitificar eso utilizando a otras personas en mi lugar. Mi postura inicial fue que había sido un momento realmente especial que no podría repetirse.

Pero "Sin título (La Habana)", mostrada en el Museo Neurberger tenía la misma ambientación que la obra inicial: había una caña de azúcar podrida, gente desnuda; fue un poco raro y durante las siguientes 24 horas seguí sintiendo aquel olor. Este ambiente de prisión no se "apagó" en la recreación.

Eso es bueno. Y me alegro de que los estudiantes hayan participado en la recreación de mi *performance* en Neuberger. Por otro lado, mi idea del *performance* ha evolucionado. Mi obra comenzó a tratar más sobre la creación de una atmósfera, un ambiente. En realidad, intento que desaparezca el cuerpo. Por tanto, hay un cambio: de mirar algo a mirarse uno mismo. Para la exhibición hice una obra titulada "La encuesta". Alumnos ciegos guiaban a los visitantes. Para mí, esto expresó la idea de que estas obras no son para mirar algo, sino para pensar. Lo que ves no es la obra terminada.

Jan Verwoert ha escrito un artículo en el que dice que el arte del *performance* tiene tanta demanda en el mundo artístico internacional que los artistas que viajan están exhaustos y el público espera que ellos se reinventen constantemente. Me preguntaba si tú has dejado de usar tu propio cuerpo y has comenzado a emplear el público colectivo como una vía de escape a esa demanda pasiva y expectativas.

Hay varias cosas que tienen que ver con tu pregunta. Esto es muy simpático. Desde 1986, he estado haciendo arte y exponiéndolo profesionalmente. Al principio, las obras no mostraban mi cuerpo sino que lo incluían. Es una historia larga y complicada. Pero cuando me metí en problemas con las autoridades, me censuraron mucho y pensé: ¿Qué puedo hacer? ¿Con qué estoy trabajando? Y comencé a trabajar con mi propio cuerpo para que no pudieran censurarme.

Bien, esta es una de las razones por la que el *performance* como forma de arte existió en América Latina y en las dictaduras.

Sí, pienso que ocupa un lugar diferente en esos países y es muy importante recordarlo. No estoy satisfecha por la forma en que la gente pone todo en la misma bolsa. El *performance* que surge en situaciones donde no existen medios (soy ilegal, no tengo acceso, todo es ilegal, solo me tengo a mí misma) son muy diferentes del *performance* que es resultado de un agotamiento del lenguaje del arte, de una rebelión contra la materialización, la comercialización, etc. Creo que hay que diferenciar entre ellos.

¿Cuántos trabajos en los que tú eras la *performer* principal has hecho antes de comenzar a utilizar guiones de público-colectivo?

No tengo tantos *performances* que involucren mi cuerpo; cuatro o cinco, lo cual no es mucho. Solo lo hice por tres años, muy poco tiempo. Sin embargo, se me conoce más por ese tipo de *performance*. ¡Es una locura! Hace diez años que estoy haciendo otro tipo de trabajo, pero la gente mantiene su atención en las obras "corporales". Me di cuenta inmediatamente de que me veían desde una perspectiva física y sexual, pero no política. La idea era que no se viera mi cuerpo, "mi" obra es la que tiene que verse. Juro por Dios que nunca hice nada para crear escándalos. Lo creas o no, solo hice lo que me pareció racional y correcto hacer. Nunca me importó su impacto visual. De inmediato, me di cuenta de que el voyerismo era parte de la respuesta de los espectadores; la gente estaba fijándose en el cuerpo. Todos decían: "Oh, si estás haciendo *performance*, tienes que estar flaca", y cosas así. ¡No! Es justamente lo contrario, porque no estoy aquí para complacerte ni para complacer tus necesidades sexuales.

Pero el cuerpo desnudo es parte del arte político, sobre todo para las mujeres artistas; por ejemplo, Regina José Galindo hace sus *performance* sin ropas ("desnuda" sería un término incorrecto). ¿Cómo trataron tus *performances* las mujeres y las feministas cuando comenzaste a usar tu cuerpo?

En 1999, empecé a estudiar en el Instituto de Arte de Chicago e hice algunos *performances* para el curso, al tiempo que seguía haciéndolo en La Habana. Inmediatamente, me pusieron en teoría y arte feminista. Soy feminista pero mi arte no versa sobre feminismo, no pertenece a ese discurso. Puede verse desde esa perspectiva y desde muchas otras, pero no pertenezco a esa corriente. Nkisi Nkonde iba a mostrarles a los profesores que yo puedo hacer trabajo artístico conmigo misma y que no sería una obra feminista ya que no se iba a ver el sexo.

El verano pasado, el Centro de Arte Contemporáneo Garage de Moscú (Garage), re-escenificó uno de los *performances* de Santiago Sierra. En vez de contratar a inmigrantes del Cáucaso que limpian calles en Moscú, contrataron a jóvenes estudiantes para que se pararan allí durante un par de horas; eso castró el proyecto de Sierra. Un artista amigo mío que estaba allí comentó: "El arte presente no está tan presente." Mi pregunta es: ¿Qué piensas de que el arte sea menos relevante que la vida misma, la guerra o las noticias de la televisión?

Es interesante que los curadores de Garage hayan hecho eso. No conozco al curador que lo hizo. Algunos curadores, y artistas también, ven el *performance* como una experiencia estética. Pero, el *performance* no es un paisaje que pintas para que alguien disfrute mirándolo. No hay una estética preestablecida en el *performance*. Puede volverse estético, pero lo será más después del hecho. El *performance* trata de ética, no de estética. Cuando una mujer se saca un rollo de papel de la vagina, lo importante ahí es la ética. En el *Garage*, pudieran haberlo hecho de otra manera, no sé, poner bebés, para decir que se estaban transfiriendo bebés ilegalmente. Lo que quiero decir es que se pudiera haber hecho una "re-escenificación" diferente. Otra cosa es que la gente no entiende la diferencia entre el *performance* y el teatro. Algunos *performances* son muy teatrales como "El Susurro de Tatlin", pero no son teatro. Los extras no tienen que ser el centro. Yo hago que mis estudiantes repitan los *performances* como un método para que aprendan sobre el *performance*. Es interesante que los curadores de *Garage* hicieran eso pero usándolos como mano de obra barata en lugar de herramientas didácticas. Es obvio que eso se jodió. No sé lo que estaba pensando ese curador, pero sucede a menudo. Por eso creo que es importante que se le pague a todo el mundo. Las instituciones deben entender que el *performance* es un trabajo. Tienes que pagar seguros, por si algo sale mal, y tienes que pagar a los artistas. Es una cuestión de respeto. La gente tiene que entender eso.

Comprendo. ¿Y sobre la función del arte político comparada con la "vida"?

Desafortunadamente, soy una de esas personas que piensa que el arte puede cambiar las cosas. Nosotros los artistas no tenemos poder legal: podemos cambiar las cosas de forma sintomática, no permanentemente. Tenemos el poder simbólico que, con suerte, genera una reacción y, con suerte, puede hacer que personas con poder político real cambien las cosas de forma permanente. Y, con suerte, puede producir un cambio que sirva de ejemplo para toda la gente. Nosotros podemos hacerlo. Esto es importante, es mi meta en la vida. Si pudiera dar con algo que, a través de mí, un político pudiera sentir, esa sería mi meta. El arte es una herramienta poderosa. No se trata de la cantidad de personas sobre las cuales se ejerce una influencia, sino de cuán preciso sea el lenguaje. Si empleas un lenguaje de la década del 70, si usas propaganda o algo *kitsch*; te diría: "No va a funcionar". Todo el mundo está tan cansado del *kitsch* que seguramente los aburriría, ya que el mensaje no les llegaría. En su lugar, pondrían su imaginario por encima. Por otro lado, si hicieras una obra sofisticada con un lenguaje nuevo, elaborado y bello, la gente no tendría ni idea de lo que estás hablando. Tampoco funcionaría. Intenté hacerlo de un modo que le permitiera a la gente hablar de la obra y su mensaje.

¿Qué obras específicas consideras fueron más eficaces para influenciar al público fuera del mundo del arte o de la política?

El periódico "Las memorias de la post-guerra", en Cuba Hice tres ediciones. Fue muy político y el momento, muy intenso. Tengo una tía que entonces trabajaba con la Seguridad del Estado de Cuba. Una vez, me llamó y me preguntó: "¿Qué estás haciendo?" Lo que sucedió fue que creamos una conmoción durante una reunión política. Se hacían todas estas reuniones del Partido como allá en la Unión Soviética y en una de esas reuniones hablaron del periódico. ¡Me alegró tanto! Estaba tan contenta. También la gente en la calle hablaba: "¿Hay un periódico nuevo, viste?", esas cosas. Por eso, lo mostré en la exhibición de Neuberger. En aquellos tiempos, no había nada en Cuba que se hiciera de forma independiente.

En Rusia, aún no hay nada que se haga de forma independiente.

Bueno, esto es extraoficialmente, no sé lo suficiente sobre ello. Ese fue mi jaque mate. Dejé de publicarlo. Pero, el periódico y "Susurro de Tatlin No.6" fueron importantes desde el punto de vista político y artístico. Espero, y esto es una ilusión, haber inmovilizado el poder durante un breve periodo.

¿Cómo reaccionó el gobierno de Cuba a tu *performance* en la décima Bienal de La Habana, donde a los ciudadanos cubanos se les ofreció un escenario, una tribuna y un minuto de libertad de expresión? Sé que al día siguiente, los funcionarios del comité condenaron el *performance*.

Creo que les fue difícil reaccionar porque yo cooperé mucho con ellos cuando estábamos preparando el proyecto. Ellos sabían todo lo que iba a suceder en ese *performance*. Fingieron ser liberales, dijeron: "Oh, es una bienal. Debemos demostrar que somos liberales". No creo que me vuelvan a invitar a la Bienal de La Habana. Pero, esto es un ejemplo de lo que es mi concepto de arte como privilegio: la gente te da el escenario, confianza, dinero. Se puede lograr algo muy significativo con ellos, ¿por qué no? Es posible que la gente común no tenga este tipo de ventajas. El arte no puede cambiar las cosas permanentemente. Pero lo que es ético y político son los símbolos. No son condiciones permanentes y el arte puede cambiar eso. Esto es lo que intenté demostrar en mi exhibición en Neuberger: que las cualidades políticas y artísticas de la gente o los objetos no son permanentes. Con un poco de suerte, logré hacer esta importante declaración.

Volviendo a la exhibición de la Bienal de la Habana, Coco Fusco escribió una carta de respuesta a Artform donde dijo que el crítico Claire Bishop, quien

escribió sobre tu performance en la revista, subestimó las dificultades de la situación de los artistas cubanos. ¿Tenía razón ella?

Un poco. Es verdad que el gobierno de Cuba limita a los artistas. No puedo decir que somos liberales, que hacemos lo que queremos...

Lo mismo puede decirse de los artistas en los Estados Unidos, en Rusia y en muchas otras democracias modernas.

Exacto. La cuestión es: ¿Qué hacemos con eso? Una cosa es que el Gobierno diga: "Somos liberales, el país es liberal". Otra cosa es como actúe. Así que hice una proposición temática, me concentré en la primera parte: "OK, ¿tú eres liberal? ¡Genial! Vamos a hacer arte liberal." Los llevo a una situación en la que ellos pueden hacer algo pero no lo hacen. Hice lo mismo en mi proyecto en Colombia: "Oh sí, somos liberales. -¿De veras? Saquemos la coca cola". Hubo ciertas cosas en la carta antes mencionada a las que pude haber respondido pero decidí lo contrario.

¿Porque eres una artista y no quieres involucrarte en una discusión sobre el performance?

No, soy una artista; siento mi obra y la defiendo. Pero hace unos meses, surgió algo parecido en una discusión entre Rob Storr, Okwui Enwezor y Jessica Morgan. La gente defiende su territorio profesional. Por eso, es que no respondí a esa carta a pesar de la insistencia de mi editor. Hay varios errores en su respuesta. Aunque "Espacio Algotinador" está haciendo cosas positivas y soy buena amiga de ellos, no es el único lugar donde suceden cosas en Cuba. Fue muy extraño que la respuesta no tomara en consideración que los artistas contemporáneos de Cuba le hacen el juego al Gobierno.

¿Qué quieres decir con que los artistas cubanos le hacen el juego al Gobierno?

Según mi perspectiva, desde afuera, en el año 2000 o antes, muchos visitantes de los Estados Unidos vinieron a la Bienal. Por entonces, era muy popular. Por tanto el Gobierno dijo: "Ah sí, es popular". Y crearon una galería comercial que se envía a todas partes: a Arroyo, Berlín, París, a todas estas exhibiciones. Las administra el Gobierno y no lo niega. Pero, la respuesta no incluye nada de esto. Puedo contar muchas historias como esta, hay muchos dedos de más en esa mano. Los artistas decidieron: podemos ganar dinero, podemos ser capitalistas, burgueses y no me importa lo que pase con mis vecinos. Yo quiero tener ese carro bonito. Y así, cambiaron las cosas. El panorama de que todo el mundo en Cuba está luchando y el Gobierno reprime a todo el mundo... Lo siento; eso no está pasando. Ha cambiado la mentalidad.

Esa no es la Cuba que conocemos.

No, en lo absoluto. Muchos artistas jóvenes cubanos trabajan de una forma muy "universal", entre comillas. Pueden hacer este arte inteligente, como el que ves en todas partes. La gente dice: "Qué bonito, qué europeo". Estos artistas venden su arte. Hay mucho mal entendido sobre Cuba. Es la razón por la que tuve una escuela de arte durante diez años. Porque quería decirle a los jóvenes: "Vivimos en un lugar diferente, OK. ¿Qué podemos hacer de forma diferente? ¿Por qué no podemos tratar temas ideológicos?"

En los Estados Unidos, la educación del arte es muy formalista. Se les enseña a los niños a comprender las formas, comentar sobre obras, estilos y materiales del pasado. Lo abstracto es algo importante aquí, lo cual no es malo pero sintomático de algo. ¿Cómo ves el 90% del arte que no es como el tuyo y no es estrictamente político?

En primer lugar, la gente crea la urgencia de hacer arte, la necesidad de ser crítico, desaparece. No digo que haya que ser político. No hay que ser nada.

Pero algunos artistas trabajan de un modo que hace desaparecer esa urgencia. También hay un modo de hacer las cosas muy orientado a la carrera; muchos artistas toman el arte como una carrera y promueven el arte prestigioso. Y el arte universal que hacen es muy seguro. Pero el arte es estimulación. Además, se supone que en el *performance* se hagan cortes a las personas y las escuelas de arte temen a las demandas, que la gente se haga daño. Las escuelas de arte se preocupan tanto por su imagen que se convierten en máquinas de hacer dinero. Las escuelas son instituciones prestigiosas, la gente asiste a ellas: eso funciona.

Cuando llegaste a la escuela de posgrado de Chicago, ¿qué pensaste del modo en que enseñaban la historia del arte moderno y contemporáneo en los Estados Unidos? En mi opinión, se centran principalmente en los artistas estadounidenses y en obras formalistas.

Es verdad. Aquí en las escuelas de arte tienen una ideología de campamento militar. Vine a los Estados Unidos con un conocimiento de la historia del *performance* en América Latina y en Cuba, y tuve que luchar contra mucho lavado de cerebro. Por eso di con el término "arte de conducta". No quise llamarlo *performance*. Me daban todas estas cosas: *performance* de la década del 70, artistas norteamericanos. Casi nunca hablaban de Marina Abramovic. Se mira mucho desde la perspectiva del ciudadano norteamericano. Para los estudiantes que vienen del extranjero, es difícil ser crítico. El *performance* se traduce en historia del arte de los Estados Unidos y el arte conceptual en "Yo comento sobre otra persona". Sin embargo, hay una manera de hacer bien las cosas al tiempo que se hace referencia a la historia del arte, pero en la educación artística en los Estados Unidos se elimina todo aspecto político. Sí pienso que está bien comentar sobre obras del pasado. Por ejemplo, estoy haciendo una obra donde comento sobre Duchamp. Soy mujer, soy cubana y estoy diciendo cosas sobre un tipo que es intocable en Occidente. Pero, hay formas en que el arte conceptual puede analizar la historia y seguir siendo político; no solo formalista. Otro problema es la ignorancia sobre los demás: los estudiantes tienen la expectativa de que personas del mundo del arte vean su obra en una galería o en un museo. Pero, ¿qué pasa con el espectador corriente? En todo lo que hago, siempre intento usar un objeto cotidiano con el cual la gente se pueda relacionar. Es posible que no capten la idea ni comprendan por una serie de razones, por falta de educación política o lo que sea, pero intento usar puntos de conexión. Por ejemplo, utilicé una caña de azúcar en "Sin Título (La Habana)"; en Cuba se ve en todas partes, la gente la conoce.

Durante los últimos diez años, antes de la crisis financiera, el arte generaba millones y millones de dólares. ¿Cuál es tu posición respecto de los corazones de metal suspendidos o tiburones disecados que emergen como parte de ese proceso?

Bueno, muy a menudo la gente trata el arte como cosas que no lo son. El simple hecho de que el arte pueda incluir ironía no lo hace arte automáticamente.

Es verdad; Jeff Koons tiene mucha ironía.

Sí, y el hombre-tiburón también. No digo que no sea arte, sino que la ironía no convierte en arte una obra automáticamente. Otra cosa importante es que estos artistas hacen arte para un público específico. Algunos artistas alcanzan cierto nivel de producción en su obra. El público está acostumbrado a cierto tipo de producción, estética y confort en sus encuentros visuales; su mundo visual es diferente al nuestro, ¿sabes?, de modo que cuando los artistas comienzan a hacer algo para ese tipo de público, su nivel estético tiene que hablarle y relacionarse con algo que ese público conozca. En ocasiones, el nivel de producción es tan alto que borra el mensaje político.

Cierto. Hay un término para ese tipo de trabajo artístico "sobreproducido".

Y es por eso que el resto del público no puede entender el trabajo artístico.

Bueno, eres demasiado generosa.

No, es verdad. Este arte le habla a un público específico. No se trata de una edición limitada sino de la proximidad de este público con ciertos objetos a los cuales está acostumbrado. Eso hace Hirst. De veras, me gustaría entrevistar a Damien Hirst. Los que vinieron a su última muestra en Nueva York, tienen una relación muy diferente con los diamantes, de la que tenemos gente como los que estamos aquí. Había una mujer con algo grande de diamante en su pelo. Su trabajo le estaba hablando a ella, no a mí. En Colombia hice un proyecto con cocaína. Lo podría haber hecho en Nueva York pero le hablaría a la gente de un modo muy diferente. El hecho de que estos artistas tengan una carrera exitosa desde el punto de vista de sus economías, no significa que su trabajo artístico sea similar al de otros. Cuando la gente se hace rica, se confunden muchas cosas. Es importante saber poner a un lado el dinero y centrar la atención en la estrategia. Por supuesto, el dinero puede ser una estrategia también, como en el trabajo de Hirst, sus obras materialistas.

Desde hoy, todos esperaremos con ansias esa entrevista tuya con Damien Hirst. Con relación al arte político, a menudo se relaciona con ser de izquierdas, marxista, estar con el pueblo. Su estrategia es la inclusión, no la exclusión. En tu performance en Bogotá, parece que hayas excluido a la gente.

Ese trabajo en Bogotá se trataba de la izquierda.

¿La buena política hace buen arte?

No creo que la buena política haga buen arte ni viceversa.

En Bogotá, fuiste un poco cruel con el público, extremadamente cruel, al parecer ¿Haces este tipo de "cirugía social" para curar a un "paciente" social?

Hmmm, es un punto de vista interesante. En mi obra, muchos elementos son intuitivos. Hago investigaciones y pienso mucho, pero también, a veces, dejo que las cosas pierdan el control. Espero dejar que mi trabajo acabe en lugares que no están definidos ni regulados. Y no me gusta lastimar a la gente solo por hacerlo. Existe una confusión frecuente en el arte político cuando se toma una estrategia como tema. En Bogotá, esta sustancia ilegal se tomó como tema. Pero, en realidad, era una estrategia para algo más. En este caso, no pretendo decir que fui ingenua: Yo sabía lo que estaba haciendo. Cuando llegué a la Universidad de Bogotá, un lugar genial, tan libre al estilo de 1968, quise hablar de eso. La obra es sobre un héroe: ¿podemos hablar de un héroe ahora? ¿Es posible en Colombia?

No tenía ni idea de que se trataba sobre un héroe. En respuestas y videos que se publican online, solo se habla de la cocaína.

¿Ves? Te has sorprendido. Pero las personas que estaban en la mesa en "Sin Título (Bogotá)" hablaban del héroe. Ellos eran "miembros" del conflicto, un paramilitar, un líder social y una mujer. Se trataba del héroe y sobre cuáles eran las condiciones para la aparición de un héroe en Colombia. Y de eso hablaban los participantes con su manera de hablar tradicional, mientras la sustancia ilegal estaba allí mismo. Me gusta esa obra; es una de mis favoritas. Sin embargo, la gente no la entendió, y puesto que no entendieron la estrategia, se quedaron varados en el sujeto. En mi obra hablo de autosabotaje y utilizo métodos impopulares. Pude haberlo hecho de la forma fácil, pero no lo hice. Mi performance en Venecia también fue autosabotaje.

¿Cuál era la organización técnica de su escuela en La Habana?

La organicé para el arte de *performance*, pero fue, en realidad, una escuela para el arte político; no podía decirlo mientras lo hacía. Creé un escenario para la discusión política. Se dieron clases en mi casa. Una institución me invitó a enseñar y yo acepté bajo la condición de que fuera en mi casa, de lo contrario, no podría haber hecho escuela en casa. Este es el privilegio que tienen los artistas reconocidos, al que me refería anteriormente. Debemos aprovechar la libertad de hacer más con nuestras carreras. La mayoría de las personas a las que invité como ponentes eran artistas políticos. Algunos de ellos eran de antiguo bloque socialista, de Albania, Polonia. Quería que la gente en Cuba viera el resultado de la transición antes de que ocurriera para que contaran con un registro y vieran lo que sucede con un artista tras el cambio del socialismo al capitalismo.

¿Eso es como ir al infierno, verdad?

Pero hay que mirar al infierno. Eso nunca se debe evitar.

Notas:

- El material original se publicó en ruso. La traducción al español se hizo a partir de una versión en inglés de una transcripción en ruso. Enlace con el material original. <http://www.openspace.ru/art/events/details/18196/>
- El título y el subtítulo de este material son aportes de editores de OpenSpace.ru, no de la entrevistadora.
- En el sitio web, la entrevista aparece con una reseña de la obra de Tania Bruguera escrita por A. Pantuyeva (sin traducir) que no se incluye aquí.