

Lo que está detrás

de Dan Cameron, octubre-diciembre de 2000

De: Cameron, Dan. "What lies behind. A text on the work of Tania Bruguera." Ed. Palacio Abrantes, Salamanca, Spain.

Una de los aspectos más singulares del arte de *performance*, al compararlo con la mayoría de los demás medios, es su rechazo a ser transformado en un medio más fácilmente sostenible. Si analizamos la llamada "edad dorada" del *performance* en la década de 1970, seguramente nos sorprenderá el hecho de que la mayoría de estas obras fueron hechas para a ser perecederas y transitorias y, aun cuando no todas lo fueron, hoy parecen mucho más remotas y lejanas en el tiempo que, por ejemplo, las obras fundamentales del Pop Art, que estuvieron en auge durante la década anterior. Cuando la fotografía y el video eran, de hecho, solo eso: sustitutos imperfectos de realidades que no se encontraban en ningún lugar. Si bien hipotéticamente este aspecto romantizado de la dematerialización del arte se convirtió en uno de sus rasgos más persuasivos, para una generación de artistas que estudiaron *performance* y sus géneros, a muchos artistas emergentes experimentar este aspecto les quitó sus esperanzas de poder vivir de sus obras artísticas. Las historias sobre las prácticas de creación artística desde aproximadamente 1980 a 1995 tienden a restar importancia al impacto del arte de *performance* sobre los movimientos que le sucedieron; sin embargo, aflora cierto hilo de continuidad gracias al esfuerzo de mantener el aire de presente visceral del *performance* al mismo tiempo que se evita su purismo. Desde Cindy Sherman y Jeff Koons en la década del 80 hasta Mathew Barney y Janine Antoni, en los 90, el *performance* se re-ejecutó o re-situó de tal manera que su condición temporal conduce repetidamente a un estado de permanencia relativa otrora eliminado.

Tania Bruguera ha trabajado en diferentes medios durante los últimos diez años, pero el *performance* sigue siendo su forma signada, por razones que tienen tanta relación con la impermanencia como con cualquier otra cosa. Aunque ella comparte esta preferencia con una sorprendente cantidad de otros artistas jóvenes, son sumamente atípicas las formas en que Bruguera define su obra en relación con la breve historia del arte del *performance*. Para muchos artistas de su generación orientados al *performance* provenientes de diferentes partes del mundo, como Antoni, Mariko Mori, Vanessa Beecroft o Elke Krystafek, por nombrar algunos, el posicionamiento y el encuadre de la perspectiva de la cámara en relación con sus cuerpos (o el de otros) desempeña un papel fundamental en la concepción inicial y desarrollo del propio *performance*.

Llegada al final de una larga tradición en la que los cuerpos femeninos eran sometidos a un escrutinio sobre el cual tenían escaso control, esta nueva actitud sofisticada de autoría reforzada, es un avance positivo, en tanto que revela posibilidades de la crítica visual antes no descubiertas. La actitud de Bruguera hacia la documentación de sus *performances* es, en cambio, bastante improvisada o, al menos, no puede decirse que rivaliza o eclipsa la intensidad que experimenta un público que presencia la obra. Al visualizar la documentación de los *performances* de Bruguera, se nos recuerda, de una manera visceral, la distancia, tanto real como metafórica, que existe entre nuestra posición y la de ella. Algunos aspectos del *performance* pueden permanecer intactos y hasta adquirir mayor énfasis visual que su estado en vivo, sin embargo, ella no ha hecho intentos de convencer a sus espectadores de que la documentación es un sustituto adecuado de la interacción directa entre el artista y el público. Se ha descartado intencionalmente lo que se pierde entre estos dos estados.

Con respecto a esto, Bruguera revela una estrecha afinidad artística (principalmente) con pioneras del *performance* como Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Yoko Ono, Charlotte Moormann, Marina Abramovic y Ana Mendieta. En casi toda la obra de estas artistas, se mantiene cuidadosamente la pérdida entre la acción y la documentación. Este solapamiento de estrategias entre la década de los 60 y la actualidad no es atribuible a una creencia manifiesta de Bruguera en que la búsqueda del un perfecto artefacto de *performance* es excesivamente anacrónica. Por el contrario, se deriva del reconocimiento de que presentar una idea mediante el *performance*, implica la posibilidad de la grave malinterpretación de que la claridad estrictamente visual no contribuye en modo alguno a la comprensión de la esencia de la obra. En tanto que la artista es una mujer y fundamenta su investigación en la manera en que el cuerpo ha sido liberado de estructuras de convención social y empujado a un escenario de pura contemplación, el cuerpo se transforma en un vehículo para una gran variedad de proyecciones psicológicas y culturales que ningún artista siquiera aspira a domesticar. Más que un intento de hacer eso, Bruguera incorpora habilidosamente en la presentación este estado de ausencia de poder condicional y autoexhibición como una parte cosificada del paisaje social.

En los *performance* de Bruguera casi siempre está presente un elemento de espectáculo, dividido a partes iguales entre principio de un sacrificio ritual, extremismo ideológico y una forma de homenaje a esos artistas que prepararon el camino para su propia marca de experimentación. Durante años, la obra de Bruguera adoptó la forma de un homenaje constante a la obra de Ana Mendieta, cuya muerte prematura y violenta no solo privó al mundo de un talento solo reconocido en las dos décadas posteriores, sino que también trajo un reconocimiento tardío de las formas en que temas de exilio e identidad se manifestaron en la obra de los artistas cubanos durante el periodo revolucionario. Aunque estas obras inspiradas en Mendieta caen convenientemente en la categoría estética de apropiación, el enfoque de Bruguera adoptó la forma opuesta del de aquellos artistas de la década del 80 que quisieron asociarse con lo que siguió a los procesos de reproducción fotomecánica. Concretamente, Bruguera quería experimentar qué se sentía al (re)producir ciertas obras de Mendieta, al ocupar el lugar que había ocupado la artista anterior cuando creó algunas de sus

obras más evocadoras. En tal sentido, el cuerpo se convirtió en un depósito para una memoria activa, el cual no solamente retenía eventos pasados, sino que podía también transmitirlos a una nueva generación de espectadores, incluyéndose a sí misma. Mediante los esfuerzos de Bruguera, Mendieta se convirtió, nuevamente, en una fuerza perturbadora del canon de finales del siglo 20, una artista cuyo arte no pudo ser reducido a un conjunto abstracto de principios o estereotipos culturales.

La idea de endeudamiento histórico que Bruguera construye en su obra, la distingue de la mayoría de los artistas de su edad, particularmente en la medida de que esta consciencia se manifiesta mediante un acto de memoria. En su obra más reciente ejecutada para la Séptima Bienal de La Habana, Bruguera estableció el principio de memoria colectiva al reunir a cuatro individuos, cada uno parado a una distancia de otro, dentro de un túnel ancho de baja altura que se hacía más oscuro a medida que se extendía en la distancia. Cada performer está desnudo y cada uno responde a su desnudez mediante una expresión de seducción, disgusto, arrogancia u otro trauma pos-edónico. El espectador, al entrar en el espacio, camina sobre una capa gruesa de hojas de caña de azúcar, que al ser pisada emite un fuerte aroma meloso. Más allá de la mitad del túnel, hay un monitor fijado al techo y mirando hacia abajo. El monitor muestra, sin audio, una serie editada de fragmentos de noticiero en la que aparece Fidel Castro en los primeros años de la revolución cubana. Los fragmentos han sido seleccionados para enfatizar la virilidad y belleza masculina de Castro, y también la frecuente respuesta erótica que manifiestan sus seguidores. Hombres abrazando a hombres, mujeres tocando su cara y su barba y gente que parece desmayarse a sus pies con un efecto acumulativo de transformar a un revolucionario político en una figura que es religiosa y sexual a la vez. Al contrastar esta imagen de símbolo sexual arrogante con la evidente incomodidad que sienten sus *performers* al experimentar su propia desnudez, Bruguera va más allá de la presentación de un aspecto del carisma personal de Castro que la historia puramente retórica de la Revolución se ha tomado el trabajo de suprimir. En realidad, ella está representando al pueblo cubano como víctima de un complejo ciclo de seducción y abandono. Incapaz o sin intenciones de salirse de su propio narcisismo radical, Castro se convierte en el agente de la caída del paraíso, la cual sus súbitos deben soportar forzosamente.

Sean sus performances protagonizados por ella o por actores o agentes, la obra de Bruguera es coherente en su poder para evocar la inscripción de la memoria sobre el propio cuerpo: su conducta, sus necesidades y sus límites. En muchas ocasiones, ha usado su propio cuerpo como instrumento para despertar memorias colectivas que mezclan pasado y placer, por ejemplo su estilizada cruxifixión en la Bienal de Johannesburgo de 1997. En este ejemplo, Bruguera no está tan interesada en una memoria histórica cuantificable, como en memorias profundamente imbricadas que nos vinculan con el resto de la naturaleza. "La carga de la culpa", su obra para la Bienal SITE Santa FE de 1999, evocaba una forma más literal y contemporánea del sacrificio: la matanza de animales para satisfacer necesidades humanas. En el video que se presentó en diferentes ocasiones, Bruguera sentó las bases de trabajo para las complejidades culturales y psicológicas que implica identificarse a uno mismo con un animal que acaba de ser sacrificado. Examinando repetidamente el cadáver de la oveja,

observando cómo la sangre corre desde sus entrañas, Bruguera parece centrarse en el momento en el que el animal es transformado de criatura en objeto. En su *performance*, Bruguera suavemente frota cebo entre sus manos en un trance exculpatorio, luego se echa ritualmente ante la cabeza cortada de la oveja, en un aparente intento de fusionar forzosamente su psiquis con la de la bestia. Aunque la obra no sugiere algo tan simplista como el rechazo a participar en el ciclo de matanza perpetua, sí acude a la memoria colectiva de un cuerpo primitivo entre el humano y el animal, en la que el sacrificio de la bestia es primeramente reconocido por el que debe beneficiarse con su muerte. Debido a que nosotros como civilización dependemos de una masiva infraestructura industrial cuyo único objetivo es ocultar la realidad de millones de animales criados en condiciones brutales solo para ser sacrificados, ya no tenemos ninguna relación directa con esos animales como cohabitantes del planeta. En el *performance* de Bruguera, la muerte de una criatura se transforma en una especie de homenaje al espíritu del animal, incluso, quizás, en una bendición o acto de gratitud por haber muerto para que podamos vivir nosotros. Si no es exactamente una expresión de Justicia Poética, la obra actúa para hacernos conscientes de las formas en que un miedo colectivo a la muerte, sea la nuestra o la de otros, nos impide ver la ley natural que establece el final de la vida como algo imprescindible para perpetuar el orden natural.

Retomando la discusión anterior sobre temas de crítica e historia del arte en la obra de Bruguera, vale la pena destacar el grado en la su percepción del rol social del artista es informado por un aparato crítico que rechaza toda la definición del arte como desfile de objetos e imágenes que compiten. Manifestando su creencia de que la misión esencial del artista es explorar áreas vitales de consciencia a las que no se puede acceder de ninguna otra forma, Bruguera asevera que el aspecto de nuestra identidad que más hemos luchado por suprimir ha sido nuestra naturaleza animal. No es un accidente que la oscuridad sea una referencia clave en muchos de los *performances* de Bruguera ya que le ofrece un importante umbral simbólico entre el pensamiento racional y la imaginación desenfrenada. Si, para Bruguera, el *performance* siempre evoca la experiencia elemental que se produce cuando una persona está cara a cara con otra, es lógico que cuando este intercambio alcanza un punto donde no puede compartirse dentro de un contexto vivo, puede buscarse un sustituto que le permita al espectador imaginarse estar presente en el hecho real. Tal acertijo llega a lo profundo del proyecto artístico de Bruguera, aunque solo sea porque encapsula algunos de los temas que surgen cuando el objeto que ha definido las bases del intercambio artista-espectador, se elimina de la ecuación.

A pesar de que ese artista ha estado librándose del objeto durante más de una generación, muchos de los avances adjudicados a ese proceso en los años intermedios, han sido fundamentalmente técnicos en su naturaleza y no abordan realmente los significados más subyacentes del arte. Elija o no Bruguera aumentar su proceso de trabajo como para hacer una transferencia de la integridad del *performance* hacia otras formas, seguirá siendo cierto que su arte intenta galvanizar áreas de la psiquis humana que la mayoría de los artistas han abandonado hace ya tiempo. En el momento actual de inseguridad con relación a la continuidad de muchas preocupaciones artísticas del siglo XX, es un alivio reconocer que la

mayoría de los temores arquetípicos y símbolos de la psiquis humana aún desempeñarán un rol en los comienzos del siglo XXI, en parte gracias a Bruguera.