

¿Meter el **arte** en el **mundo**?

Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera

INSERT THE ART IN THE WORLD? SOCIETY, BEHAVIOR AND ART IN THE PROPOSALS OF TANIA BRUGUERA

ABSTRACT

This article explores the artistic evolution of the Cuban artist Tania Bruguera, whose production intends to search for mechanisms, strategies and tools for including art in the world. She outlines discourses that aim to be opposed to the inclusion of heterogeneous elements of daily life within art in a superficial way, without a real inquiry about the reasons and objectives promoting the encounter of art and life. In order to understand this trajectory, and the way it connects art and society, I will analyze the two moments in the career of the artist. First I will examine the *Cátedra de Arte de Conducta*, linked to Nicolas Bourriaud's Relational Aesthetics. Secondly, I will explore her most recent actions, among them the *Partido del Pueblo Migrante* and the *Movimiento Inmigrante Internacional*, approaching the idea of antagonism given by Claire Bishop, connected to the development of Bruguera's concepts of *useful art* and *behavior art*.

Keywords

Contemporary art, Tania Bruguera, Society, Participation, Relational Aesthetics Antagonism.

RESUMEN

El presente ensayo versa sobre el impulso constante en la poética de la artista cubana Tania Bruguera hacia una búsqueda de mecanismos, estrategias y herramientas para incluir el arte en el mundo. Proposiciones que van en contraposición a la práctica de inclusión de otros aspectos de la vida cotidiana en el arte de manera superficial, sin una real indagación sobre los motivos y objetivos que mueven el acercamiento del arte con la vida. Para comprender esta trayectoria y como esta desemboca en una mimetización casi completa entre arte y sociedad se hará un análisis de dos momentos de la carrera de la artista. Primeramente de las acciones impulsadas por la *Cátedra de Arte de Conducta*, tamizadas por los estudios de *estética relacional* de Nicolas Bourriaud. Desembocando, en un segundo momento, en sus últimas acciones como el *Partido del Pueblo Migrante* y el *Movimiento Inmigrante Internacional*, que se aproximan a la idea de *antagonismos* propuesta por Claire Bishop, debido al desarrollo de sus conceptos de *arte útil* y de *arte de conducta*.

Palabras Clave

Arte contemporáneo, Tania Bruguera, Sociedad, Participación, Estética Relacional, Antagonismo.

1 INTRODUCCIÓN

Por qué “¿En vez de meter otros mundos en el arte, no meter el arte en el mundo?” Con esta pregunta la artista Tania Bruguera (2003) terminaba una lectura a propósito de su proyecto *Arte de Conducta*, en la Casa de las Américas de La Habana en el año 2003. En el día 08 de junio de 2015 se publicaba en la *fanpage* de la plataforma #YoTambiénExijo –espina dorsal de su último *work in progress*– el siguiente *post*: “(...) Tania no es oposición, ni disidencia sino una artista que trabaja el arte político y que cree que el arte puede ayudar a transformar la realidad social y política en la que vivimos” (8 de junio de 2015). Las dos declaraciones distan doce años y encierran un desarrollo coherente en la poética que Bruguera ha desarrollado por más de una década.

Tania Bruguera, nacida en La Habana en 1968, es una de las artistas contemporáneas más reconocidas que utilizan el performance como parte vital de su creación, además de ser posiblemente la artista de la isla que posee mayor eco en el medio artístico internacional. Según el crítico cubano Gerardo Mosquera (2009), el contenido y la acción política han sido parte fundamental de su obra desde sus inicios. Sus primeras acciones, como aquellas de la serie *Homenaje a Ana Mendieta* (1986 – 1996) –donde recrea objetos y performances de la artista cubano-americana–, aun trabajando la acción performativa del cuerpo individual, empiezan a rozar temas relacionados con el contexto social cubano. Busca que el acto de hacer arte sea un gesto de índole sociológico y cultural, en un intento de reubicar en la historia social cubana la figura de esta artista emigrada como parte latente de su cultura¹.

En el desarrollo de su poética Bruguera camina hacia la concepción de un cuerpo performativo social, insistiendo en la confluencia del arte y de la estética con la ciudadanía en la Cuba contemporánea. Desenvuelve una concepción del arte que se basa en la creación de espacios estéticos de diálogo donde confluyen política, ciudadanía y lo comunitario. Resulta imprescindible tener en cuenta la complejidad de trabajar estas esferas en un país donde acercarse a estos temas siempre es motivo de controversias, debates y opiniones disímiles, tanto interna como externamente.

Para lograr la activación del contexto social a través de la apropiación de estrategias políticas y de activismo, Tania busca “trabajar con la realidad, no con la representación” (Mosquera, 2009, p.27), utilizando para ello una serie de conceptos artísticos que ha desarrollado e implementado a lo largo de su trayectoria.

En el presente artículo se hará un pequeño recorrido y un análisis de dos momentos de la carrera de la artista utilizando conceptos estéticos desarrollados por ella y otros que permean su obra y ayudan a la hora de leerla y desenredarla. Se hará un primer análisis sobre el trabajo de la *Cátedra de Arte de Conducta*, donde se implementan ideas de *arte de conducta*, *arte útil* y *Political-timing specific*, que se analizará bajo el prisma de la *estética relacional* de Nicolas Borriaud. Las propuestas de *antagonismo* utilizadas por Claire Bishop para rebatir la *estética relacional* y para interpretar mejor las acciones de algunos de los artistas contemporáneos, servirán como fundamentación del segundo momento de análisis, centrándose en las prácticas de activismo desarrolladas por Bruguera en los últimos años.

2 LA CÁTEDRA DE ARTE DE CONDUCTA

La primera declaración con la cual se abre este texto, se inserta en un proyecto denominado *Cátedra Arte de Conducta*, desarrollado por Bruguera entre los años 2002 y 2009. Esta cátedra surge como un espacio de estudio, discusión y producción para jóvenes cubanos de distintas áreas (artistas, historiadores, arquitectos, escritores, actores, etc.) que se proyecta como un centro independiente y crítico, paralelo a la formación oficial cubana. Aunque el proyecto cuestiona el sistema educativo formal cubano, hay que tener presente que fue acogido dentro del Instituto Superior de Arte (ISA), la facultad que, por excelencia, realiza la formación artística en la isla y donde la artista también se formó y trabajó en labores de docencia.

La comisaria cubana Magaly Espinosa (2009) escribía sobre la *Cátedra*: “lo más interesante que ha generado su experiencia es cómo ha devenido de proyecto pedagógico en un espacio artístico, el más activo y experimental de los que existen actualmente en el país” (p.10). En el mismo sentido, Claire Bishop (2012), en un texto que versa sobre proyectos pedagógicos emprendidos por artistas y curadores en los años 2000, la presentaba como el primero y tal vez el de mayor duración en aquellos años: “una escuela de arte concebida como una obra de arte” (p.245).

En la *Cátedra* se proponían discusiones que incitaban a una producción de arte que tuviese alcance internacional pero que permaneciese incluida dentro del contexto cultural, social y político de Cuba. Las acciones se desarrollaban alrededor de la pregunta ¿Por qué no meter el arte en la realidad? Las proposiciones deberían de partir de las relaciones ciudadanas y elaborar su estética a partir de estas. Partir de las relaciones reales del mundo para producir arte y no intentar insertar otros mundos en el arte, utilizando de manera liviana alusiones a la condición social.

Objetivar la posibilidad de crear un arte internacional era una de las problemáticas que los jóvenes artistas cubanos trataban de solucionar a la hora de elaborar su práctica artística desde la localidad (Valdés, 2014). Pero no desde cualquier localidad. Hay que tener en cuenta que Cuba es un país donde los temas relacionados con los aspectos sociales, políticos y ciudadanos que conforman su especificidad local suelen ser objeto de hondas controversias.

Frente a este panorama lo que proponía la *Cátedra* era aceptar su condición local, teniendo en cuenta que en casos como el cubano –o mejor dicho, en el caso de ser cubano- es extremadamente difícil que la obra del artista no sea observada teniendo en cuenta *a priori* su origen. De acuerdo con el pensamiento defendido en el proyecto, para que esta localidad pudiera acceder a un espectador global habría que tener presente que

(...) mientras más local eras, mientras más trabajabas con la gente de aquí, con las características de la gente de aquí – sin exotizarla, el riesgo estaba en cómo tu puedes hacer ese trabajo local, para la localidad, que no es para exotizarla y para exportar-, entonces cómo lograr crear un mecanismo crítico y deconstructivo de tu obra para que las personas que no fueran parte del contexto, entendieran por qué estabas haciendo una obra, pudieran entender toda la ecología que había creado la obra en el contexto. (Valdés, 2014)

Para lograr la elaboración de propuestas artísticas que encerrasen la ecología de la localidad desde donde se opera, se propuso una serie de talleres, cada uno con duración de una semana. Los profesores e invitados que los impartieron, así como los alumnos del proyecto, provenían de distintas áreas del conocimiento y de distintos países: artistas, comisarios, abogados, arquitectos, científicos, ex reclusos, matemáticos, bailarines, etc. Nombres como el artista cubano Carlos Garaicoa, el profesor esloveno Aleš Erjavec, el crítico cubano Gerardo Mosquera, los artistas españoles Dora García y Fernando Sánchez Castillo, la crítica y teórica Claire Bishop, el artista Rirkrit Tiravanija y el crítico y teórico Nicolas Bourriaud, son algunos de los nombres de invitados que han pasado por la *Cátedra* en sus seis años de trabajo. Siguiendo estos nombres y las teorías desarrollados por ellos, tenemos importantes pistas de por donde se han encaminado los trabajos de la *Cátedra*. Las sesiones de los talleres fueron tan variopintas como lo eran los profesores invitados: desde lecturas, trabajos en la calle, visitas a espacios públicos y de convivencia, hasta comidas, cenas, rituales y celebraciones.

Gerardo Mosquera (2009), crítico de arte que ha estado muy cercano a las actividades de Tania y del proyecto, afirma que la *Cátedra de Arte de Conducta* fue el único espacio educativo latinoamericano dedicado al arte de acción. Analizando las distintas actividades que allí se desarrollaron se pregunta: “¿Fue la *Cátedra* arte o una acción social, educacional y pedagógica muy eficaz, muy necesaria y bien dirigida?” (p.31), a lo que probablemente Tania Bruguera contestaría: la *Cátedra* fue *arte de conducta*.

La práctica *Arte de Conducta* se define como el uso de la conducta social como material para la realización de arte público y social, entendiendo la conducta social como el lenguaje utilizado para la expresión de determinado conjunto social (Bruguera, s.f.b.). La elección del término conducta se ha dado porque coincidentemente el vocablo le llamó la atención en dos momentos muy específicos: en las lecturas de una antología de Michel Foucault, donde se utilizaba la palabra *behavior* para describir las causas, explicaciones y demostraciones de los eventos de poder; y anteriormente, recién graduada del Instituto Superior de Bellas Artes (ISA), la palabra se le presentó al hacer prácticas en la Escuela de Conducta de Guanabacoa, un centro de reinserción que acoge a menores de edad con trastornos de comportamiento social. Intrigada, realiza una búsqueda en un diccionario y se encuentra con otra acepción para la palabra: el traslado de un punto a otro.

Decide entonces unir los dos significados: aquél relacionado al comportamiento y el que hace referencia a la traslación. La artista entiende que debe de trazar un puente entre los dos significantes: trasladar el arte hacia el comportamiento, hacia la conducta social. Establece de esa manera una producción estética que no se centra en los límites impuestos por el lenguaje y por el cuerpo físico –como operan otros lenguajes que han influenciado esta concepción, como el performance y el arte conceptual–, sino que dilata su campo de actuación hacia el cuerpo social.

De esa manera, según la definición que propone en su página web: “Arte de Conducta trabaja con la reacción y la conducta que crea en los que presencian y participan en la obra, dando origen a un proceso donde el público se transforma en ciudadano” (Bruguera, s.f.b.). Para lograr la retención de la memoria social construida en las proposiciones de la *Cátedra* –entre arte, artista y cuerpo social–, busca un paralelo entre la trasmisión del comportamiento social (a través de elementos de fuentes orales y de la memoria) con la documentación del *arte de conducta*. Los registros de las actividades de la *Cátedra*, aunque utilicen herramientas clásicas

de la documentación de arte, deberían de transferirse a la memoria colectiva social de forma permanente. Esto habría de ocurrir dado que las acciones propuestas por la *Cátedra* deberían ser parte de la vivencia cotidiana del grupo social donde se opera y no obras de arte o espacios exógenos a ella. De esa manera las remembranzas de estas acciones podrían perdurar y formar parte de esta memoria colectiva, como un recuerdo más de su cotidiano común.

Mientras en el apartado que hace referencia específicamente a la producción y difusión del arte, lo que propone Bruguera con el proyecto es una nueva forma de pensar la documentación en las propuestas del arte de acción. Los documentos ya no son más material expositivo, la artista niega exposiciones de este tipo. El documento real de las acciones será la memoria colectiva, que se construye con el interactuar de sus espectadores/ciudadanos. De esa manera sus proposiciones no se vuelven a exponer, solamente pueden ser rehechas en otro contexto, generando así una nueva conciencia/memoria de conducta colectiva.

Pero, además de relacionarse a una problemática intrínseca del mundo del arte como puede ser la comercialización, resemantización y vaciamiento de contenido de obras a la hora de la exhibición; el acto de rechazo a una muestra documental también dialoga con otro de los conceptos manejados por Bruguera; el de *Political Timing Specific*, que así lo define:

Es un método de trabajo en el cual la obra está conectada y depende de las circunstancias políticas que existen durante el tiempo en el que se realiza la muestra. Es un tipo de obra creada para existir en un momento político específico por lo tanto una vez pasado ese momento la obra pierde su posible impacto político y tiende a convertirse en documento de un momento político específico. El momento político informa la obra, haciendo que ésta sea una estructura que forzosamente se adapta al devenir de los acontecimientos políticos y sus interpretaciones. (Bruguera, s.f.b.)

En el proyecto también se manejará otro concepto que fue desarrollado por Bruguera a lo largo de más de diez años: el de *arte útil*. Este tipo de producción promueve un arte que debe de “entrar a la casa de las personas, a sus vidas, ahí es donde se encuentra el arte útil, en vez de a los museos” (Valdés, 2014). *Arte de Conducta*, *Political Timing Specific* y *Arte Útil* son algunos de los valores que, barajados, dieron las pautas para las acciones promovidas por la *Cátedra*.

Ejemplar para percibir la utilización de estos conceptos en las acciones propuestas por los integrantes del proyecto es el trabajo de los artistas Luis Gárciga y Miguel Moya. Sus trabajos tocan lo que Magaly Espinosa (2009) denomina “arte de inserción social”. La conducta social es el motor principal del trabajo de los artistas. La utilizan como detonante en el proceso de investigación sociológica o etnográfica. A partir de lo encontrado en esta pesquisa utilizan las brechas abiertas en el contexto como espacio procesual para la creación de la obra. Operan directamente uno de los conceptos propuestos por el *Arte de conducta* que

se aleja de la representación alegórica de la obra de arte y busca comprender y manejar los elementos desde dentro de la sociedad para proveer momentos y fundar estructuras o sistemas institucionales que le permitan modificar determinados aspectos en la sociedad. (Bruguera, s.f.b.)

Su proyecto *Reporte de Ilusiones* (2003 – 2004) consistió –según la descripción de Espinosa (2009)– en la oferta de un servicio fotográfico a domicilio a los vecinos del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en Habana Vieja. Estas fotografías posteriormente podrían ser manipuladas

con la inserción de otras personas relacionadas con la familia, que por la razón que fuese no se encontraban con ellos en aquel momento, u otros personajes públicos que les interesaran. La manipulación para lograr la modificación del espacio físico de la casa también podría ser realizada, siempre y cuando fuera parte de la imaginación del contratante.

Las fotografías, tanto la inicial como la modificada con las peticiones, fueron recopiladas en un CD, acompañadas por el pedido del fotografiado. Solamente se ha realizado una copia de cada una de las imágenes manipuladas que, enmarcadas según el gusto de cada uno de los clientes, se les regalaron en una reunión en Habana Vieja.

La mezcla del espacio de la obra del arte con la vida cotidiana (*Arte útil*) se hace palpable en el proyecto al buscar en la realidad cubana de determinado momento (*Political Timing Specific*) la materia única y suficiente para crear una obra: plasmar la ausencia, que es una parte integrante en prácticamente todas las familias cubanas debido a la inmigración. En palabras de Magaly Espinosa:

En este tipo de proyecto, típico de una forma de inserción social del arte, el concepto de obra artística se escapa a la comprensión que históricamente ha identificado sus cualidades, ya que sus creadores se mueven en el campo ampliado de ellas, campo que permite entenderla como el resultado de desdoblajes de la realidad sin alteraciones metafóricas, sin alegorías que la justifiquen, pues significa escuetamente la conjugación de imagen fotográfica con las palabras que la acompañan, para que el espectador pueda hilvanar el sentido de los deseos y construir el mundo de intereses de un imaginario. (2009, p.15)

En acciones como esta el artista opera como intermediario, un tutor del acto social, transformando las peticiones cotidianas en propuestas poéticas (Espinosa, 2009, p.15), conectando así el cuerpo social con el mundo del arte. Pero habrá que tener en cuenta que esta búsqueda por meter el arte en la vida, todavía no se ve concretada plenamente en estas propuestas. Se distingue, en los proyectos realizados por los alumnos de la *Cátedra*, una inserción más bien cercana al concepto de *Arte Relacional* propuesto y defendido por Nicolás Bourriaud. La influencia del pensamiento de Bourriaud en los artistas y teóricos de la isla se puede entender por su participación como profesor invitado de la *Cátedra* en el año 2007 y también por su participación en el Evento teórico de la novena edición de la Bienal de la Habana un año antes, donde dictó la conferencia *Lo moderno y lo enraizado*. El texto, Bourriaud (2009b), se centraba en temáticas relacionadas con la condición moderna de los territorios periféricos, pero haciendo alusiones a los conceptos de *arte relacional* como una herramienta clave para los artistas de circuitos no centrales a la hora de su elaboración estética.

El concepto de *Estética Relacional* desarrollado por el teórico y comisario francés a finales de los años 90 propone que muchas de las obras contemporáneas toman como punto de partida, teórico y práctico, el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social (Bourriaud, 2009a). Bourriaud defiende que las herramientas que debemos de utilizar para analizar una obra de arte abierta y participativa (*relacional*) no son solamente las de carácter estético (formalistas y de construcción), sino más bien debemos tener en cuenta valores políticos y también éticos. Esto se debe a la naturaleza misma de la obra que se muestra en estado permanente de experimentación, en “um estado de encuentro” (2009a, p.21) que mira a la producción de una “sociedade específica” (p.22). Siendo así, delante de estas obras se habrá de indagar a qué tipología de modelo social éstas buscan producir o reproducir.

Bourriaud (2009a) propone que la principal diferencia entre el arte anterior y aquel producido en las últimas dos décadas está en el énfasis que ahora las obras conceden a las relaciones interhumanas:

Essa história [da arte], hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990. (pp. 39-40)

Siguiendo con su análisis apunta que las producciones contemporáneas pretenden (re)crear en museos y galerías modelos de sociabilidad en los que el espectador es invitado a participar de manera activa. Los artistas no son los inventores de tales modelos, pero se apropian de estos y los ponen en la mesa de debate de los espacios de arte².

La *estética relacional* pretende equiparar los juicios estéticos con los juicios éticos y políticos de las obras de arte. Con estas afirmaciones la idea de Bourriaud ha tenido gran repercusión en escuelas de arte de todo el mundo. En contrapartida, ha sufrido duras críticas al no profundizar en los aspectos que explican qué tipos de relaciones están siendo producidas en estos encuentros entre arte y sociedad. Una de las críticas más contundentes fue la elaborada por Claire Bishop (2004) en el texto *Antagonismo y Estética Relacional*, donde indaga si es realmente posible medir el alcance de estas relaciones. Ella duda que se pueda afirmar que “toda la relación de diálogo se asume automáticamente como democrática, y por lo tanto, positiva”, en un análisis que no cuestiona las calidades de estas relaciones. Concluye que si el *arte relacional* produce relaciones humanas, habrá que cuestionarse cuales son estas relaciones. Habrá que indagar más todavía: por qué, para qué y para quién se producen.

Es posible ver dentro de las propuestas de acción de la *Cátedra*—como en *Reporte de Ilusiones*—que, aunque se insista en la creación de diálogo entre el arte y la comunidad, falta una reflexión constante y a fondo donde sea posible contestar a estas preguntas formuladas por Bishop. Al intentar mezclar el arte con la conducta social, tamizado por la *estética relacional*—donde se entiende que siempre se crea un espacio de diálogo democrático—, se obvia la existencia de jerarquías dentro de lo que es este espacio dedicado al arte y el espacio de la vida social cotidiana. Las fronteras entre lo que es arte y lo que es vida están muy delimitadas todavía y si pesamos entre los que se benefician y los que ceden el material, la balanza sigue inclinándose más hacia el lado del arte.

No obstante, siguiendo el desarrollo del trabajo de la artista, llegando a sus propuestas más recientes, es posible notar que la búsqueda por mezclar arte y vida/sociedad ha sido una tarea constante. Para lograr esta fusión empieza a cuestionar de manera habitual cuales son las relaciones establecidas en las proposiciones del *arte útil* y del *arte de conducta* y por qué y para quienes van dirigidas. Se acerca de esta manera a las proposiciones *Antagonistas* defendidas por la teórica Claire Bishop (2004), citada anteriormente, y que se contraponen (o amplifican) al modelo *relacional* de Bourriaud.

3 DEL SUSURRO DE TATLIN AL MOVIMIENTO INMIGRANTE INTERNACIONAL

En el año 2009 Tania presenta en el Centro Wilfredo Lam, en La Habana, la obra número 6 de la serie *Susurro de Tatlin*. La serie tiene como propósito central la activación de imágenes ampliamente utilizadas dentro de los medios de comunicación a través de su escenificación, de la forma más realista posible, dentro de los espacios destinados a la exhibición del arte. Según la artista, recrear esta imagen de los *mass media* en el mundo cotidiano hará que cuando el espectador vuelva a tener contacto con este escenario se sienta identificado como parte integrante de él, dado que lo ha vivenciado anteriormente. El nombre de la serie deriva, de acuerdo con Bruguera, de:

Esa intensidad, credibilidad y exaltación frente a las revoluciones, al igual que la Torre de Tatlin que nunca se llegó a ejecutar, se ha frustrado y la utopía se replantea con el esfuerzo que implica un débil susurro. Esta serie revaloriza el deseo por momentos de implicación ciudadana en la construcción de una realidad política, mientras que actualmente las ideologías se transforman y circulan como noticias. (Bruguera, s.f.a)

La obra fue realizada dentro de las actividades propuestas por la X Bienal de la Habana, en el patio del Centro Wilfredo Lam, entidad promotora del evento. En la obra dos actores vestidos con el uniforme del ejército cubano custodiaban cada uno de los lados de una tribuna, donde el público era invitado a expresarse libremente por un minuto. Es necesario entender ese gesto dentro del contexto político y social cubano: era la primera vez, desde el triunfo de la Revolución en 1959, que se realizaba una tribuna pública abierta para la libre expresión de ideas. Según Mosquera:

Así, la obra logró utilizar el campo permisivo del arte para crear un espacio de libertad en un contexto totalitario. El performance fue arte debido a su estructura simbólica y por haber sido catalogado como tal y producirse en un marco artístico. Al mismo tiempo, fue una acción política radical en Cuba. (2009, p.27)

Cada uno de los oradores se sentaba en la mesa y la actriz les ponía una paloma que descansaba en sus hombros. Si excedían el minuto de tiempo establecido eran retirados de la tribuna con muestras de violencia por parte del actor. La escenificación del orador con la paloma hacía una remisión directa a una de las primeras imágenes emblemáticas de Fidel Castro como líder de la Revolución Cubana, con una paloma blanca posada en su hombro durante el discurso del 8 de enero de 1959.

La documentación en esta obra se realizó transfiriendo al público la responsabilidad del registro: 200 cámaras fotográficas desechables fueron distribuidas entre los participantes para que fotografiasen la acción.

Mientras las cámaras de fotos con flash hacían de documentación en tiempo real eran también un dispositivo de protección para las personas que habían tomado la palabra. En esta obra se le cede la responsabilidad, la autoría y la propiedad de la documentación al público. (Bruguera, s.f.a)

Llama la atención cómo una obra con estas características fue permitida y seleccionada como parte de las actividades del principal evento de arte de la isla, patrocinado y organizado por el régimen. Para entenderlo hay que tener en cuenta que en Cuba es en el campo artístico, desde los años 90 (pero iniciado en los años 80), donde se cede un espacio de cierta tolerancia crítica. Esta pequeña apertura funciona como una especie de compensación de las limitaciones y restricciones para sitios de debate crítico, libre expresión y la ausencia de medios de prensa y televisión independientes en la isla. Así, no hay que entender a Bruguera como una forma de expresión aislada en el panorama cubano —lo que puede darse a entender debido a la gran visibilidad de sus proyectos—, sino como consecuencia y parte de una poética crítica más amplia, que incluye nombres como los de Wilfriedo Prieto, Cirenaica Moreira o Lázaro Saavedra entre otros.

Al día siguiente, el Comité Organizador de la X Bial de La Habana (2009) emitió una nota que, en tono autoritario, condenaba la acción de Bruguera del día anterior:

El pasado domingo 29 de marzo, en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, varias personas ajenas a la cultura, encabezadas por una “disidente” profesional fabricada por el poderoso grupo mediático PRISA, aprovecharon un performance de la artista Tania Bruguera para realizar una provocación contra la Revolución Cubana. Se trata de individuos al servicio de la maquinaria propagandística anticubana, que repitieron el desgastado reclamo de “libertad” y “democracia” exigido por sus patrocinadores. Hablaron —o actuaron más bien— para las cámaras; y hoy varios medios de la Florida convertían el incidente en una gran noticia.

(...)

Resulta particularmente ofensivo que usen el espacio libre y plural de nuestro evento, asalariados de quienes manipulan la opinión pública, mienten, censuran, mutilan y coartan sistemáticamente la libertad de expresión y de pensamiento.

Parte de la obra fue exhibida por los canales de televisión cubanos de Miami, que son vistos en la isla casi siempre por retransmisiones ilegales. Estos canales suelen vehicular contenidos referentes a la disidencia cubana y de crítica a la política actual de la isla. Este hecho reforzó la idea de que la obra representaba un acto anti revolucionario y que partía de grupos cubanos contrarios al sistema político. La obra, incluso insertada dentro de un espacio del arte y teniendo como mayoría de audiencia a un público acostumbrado a este ambiente, rebasa estos límites y se adentra en espacios de convivencia cotidiana. Sin que eso sea una novedad en la historia del arte, en este caso la obra se activa, fundiéndose y confundiéndose con este espacio/memoria social y cívico.

En este sentido, haciendo un análisis del desdoblamiento de la obra y su repercusión en el medio social cotidiano cubano, la artista concluye que:

La obra de agudo impacto político ha sido concebida como una estructura abierta que presiona los límites de las instituciones en el poder, donde la responsabilidad está en el público quien para participar tiene que asumir su rol ciudadano integrado al proceso político de manera activa. El privilegio de expresión, con sus limitaciones, que tienen los artistas en Cuba es cedida al espectador que ejerce una suerte de democracia momentánea, casi como un ensayo de lo que podría ser una sociedad plural y tolerante a la discrepancia como parte de un proyecto de sociedad civil. (Bruguera, s.f.a)

Aunque en *Susurro de Tatlin* se recrea una acción tan parecida a la realidad que acaba por fundirse con ella y que empieza a indagar sobre los objetivos del diálogo entre arte y sociedad, alejándose de las propuestas *relacionales*, no se puede obviar que en búsquedas como esta de creación democrática, cuando están operadas dentro de espacios dedicados a la exposición de arte y con la presencia de espectadores habituados a este *métier*, se crea una especie de teatro, un espacio utópico para una posible democracia.

Al analizar el tema de la activación del espectador en las propuestas artísticas de inserción social de Rirkit Tiravanija³ –el artista *relacional* por excelencia– Claire Bishop apunta que, aunque crea relaciones y experiencias interactivas, no se entiende claramente el por qué y para qué funcionan estas relaciones:

Las instalaciones de Tiravanija reflejan la concepción esencialmente armoniosa que tiene Bourriaud de las relaciones que producen las obras de la estética relacional, porque están dirigidas a una comunidad de sujetos espectadores que tienen algo en común. (Bishop, 2004)

Ahora, es cierto, como se ha dicho anteriormente, que obras como *El Susurro de Tatlin #6* se diferencian de las comidas propuestas por Tiravanija, puesto que sobrepasan la frontera de lo esencialmente artístico y del público de arte –si bien sutilmente–, para adentrarse en un espacio de convivencia real. Esta irrupción en el espacio social fue posibilitada por la represión explícita de la Bienal y por la vinculación del acto y de la artista con los movimientos de disidencia. Por lo tanto, son dos aspectos que, aunque no fuesen programados por Bruguera, han funcionado, como apunta Gerardo Mosquera (2009), como un cierre del ciclo semántico de la acción, denotando el impacto político y social que la obra ha alcanzado.

Con independencia de esto, la proposición de Bruguera sigue funcionando desde y en el campo del arte, donde sus protagonistas son actores que, desde este campo, trabajan, discuten y critican el ambiente social de donde parte la construcción y enunciación de un discurso. Aunque el arte empieza a meterse en la vida, todavía en esa propuesta es operado por mecanismos y herramientas artísticas, sin lograr una fusión antagónica completa.

Operar desde campos que aparentemente no son los del ámbito del arte, alejarse del aparato y del sistema artístico para promover una discusión artística que fusionara perfectamente el arte con la vida misma, son soluciones que a lo largo del siglo XX algunos artistas han encontrado para sacar el arte de una especie de falsedad o un enmascaramiento dentro del medio social. Como cita la propia artista cubana (Bruguera, 2003), Duchamp con el ajedrez, Klein con el karate, Tina Modotti con la lucha o Beuys y el Partido Verde –además se puede incluir a Lygia Clark con la terapia–, son algunos de los campos en que los artistas han operado para mimetizarse en espacios, actividades y acciones que aparentemente no tocaban su proyecto estético.

Bruguera va a buscar en el activismo social esta mimetización completa del arte con la vida misma. En los últimos años ha concebido y promovido proyectos como *Movimiento inmigrante internacional* y *El Partido del Pueblo Migrante*. Movimiento social y partido político que son concebidos como obra de arte, que se encuentran fusionados y mezclados de tal manera en la vida cotidiana y en la sociedad, que fue y es necesario en determinados momentos hacer aclaraciones de su posición como artista, como la que se ha citado al principio de este ensayo: “(...) Tania no es oposición, ni disidencia sino una artista que trabaja el arte político y que

cree que el arte puede ayudar a transformar la realidad social y política en la que vivimos” (#YoTambiénExijo, 2015).

El concepto de *antagonismo* defendido por Claire Bishop es la base teórica óptima para fundamentar las propuestas más recientes de la artista. Según Bishop (2004) “sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia”. La teórica, basada en escritos de Rosalyn Deustche, sostiene que en la esfera pública solamente será posible conservar un carácter democrático cuando se tomen en cuenta sus exclusiones y la discusión se abra a todos los grupos (Bishop, 2004).

Bishop (2004) basa su argumentación en la tesis de los sociólogos Laclau y Mofe, que defienden que una sociedad democrática no es aquella donde desaparece el *antagonismo*, sino donde nuevas fronteras políticas se dibujan y se debaten permanentemente. Entiéndase que, de esta manera, en un espacio democrático las relaciones de conflicto se mantienen, no deben ser borradas.

Dentro del contexto de la creación desde los *antagonismos* de una democracia pluralista, utilizando para esto los preceptos de la vida cotidiana repensados desde una perspectiva estética, se encuentran propuestas de Bruguera como la creación del *Partido del Pueblo Migrante (PPM)* (2010 – 2015). Para hacerse una idea de las herramientas sacadas directamente del campo de la política y articuladas en el medio del arte, hay que mirar cómo en la página web se presentan los medios de ejecución del proyecto: “Implementación de nuevo tipo para la organización política de masas y creación de otras maneras de representación política” (Bruguera) Más que eso, en una definición de los materiales que se utilizaron, explica: “Políticas de inmigración establecidas por los países que reciben grandes oleadas de inmigración, inmigrantes, políticos locales y federales, presentaciones públicas, performances, instalaciones, arte, activismo.” (Bruguera, s.f.c.) El medio manejado para la propuesta trata específicamente de la realización de actividades políticas, mientras que en los materiales utilizados se percibe la mezcla entre herramientas de los dos campos, del arte y de la política. Esta fusión, con la inclusión de elementos estéticos, será la fórmula encontrada para activar al espectador/sujeto político en la creación de esta nueva forma de representación política, en oposición a las prácticas desgastadas y obsoletas.

El *PPM* es una plataforma partidaria, que prefiere denominarse *partido de ideas*, que defiende medidas encaminadas hacia la presencia política de ciudadanos expulsados de sus lugares de origen y privados de sus derechos. El partido irrumpe en las elecciones de México del año 2012, insertado en el contexto político mexicano como un grupo político más. Sus acciones se enmarcan dentro de las campañas electorales de aquel año, respetando fechas y actividades oficiales, pero sin la presentación efectiva de ningún candidato. A través de intervenciones creativas en el espacio público el *PPM* busca incitar al medio social y apuntar hacia la ausencia de medidas relacionadas con el *ciudadano-inmigrante* en las propuestas políticas convencionales mexicanas. (Bruguera)

A su vez, el *PPM* ha sido fruto del *Movimiento Inmigrante Internacional* (2010 – 2015), basado en el multicultural y transnacional vecindario de Corona en Queens, Nueva York. Este proyecto estético sociopolítico, una apropiación de estrategias políticas, fue presentado por el *Museo de Arte de Queens* y *Creative Times*. Tiene como objetivo redefinir la situación del ciudadano inmigrante poniendo a prueba el concepto de *arte útil* del que se ha hablado anteriormente.

En ambas propuestas la artista cuestiona el concepto del inmigrante, entendiendo este como una estratificación de parte de la población, la cual no se rige por una determinada cultura, idioma o idiosincrasia; pero sí por su doble condición de pertenencia y transitoriedad en el territorio donde habita.

Distintas a las acciones que se han citado en el apartado anterior, en estas propuestas de Bruguera el arte se ha metido en el cotidiano social. Se fusionan de tal manera con la sociedad y la convivencia que acaban formando parte integrante de esta. Más que esto, parafraseando a Bishop (2004), la relación de *antagonismo* se muestra en propuestas de este tipo por promover inquietud e incomodidad, al dejar claro que no es posible la creación de *microtopías*, por tensionar las relaciones que se crean entre espectadores, participantes y el contexto. Las fronteras entre estos tres actores de la obra quedan incluso desdibujadas y todos empiezan a jugar desde posiciones muy similares. Asimismo, a diferencia de *Susurro de Tatlin #6*, los espacios que se crean con estas obras no son exclusivos para aquellos sujetos acostumbrados a las acciones artísticas, pero se tensionan con la participación de “colaboradores provenientes de otros estratos económicos, lo que a su vez ayuda a cuestionar la percepción que el arte contemporáneo tiene de sí, como dominio que abarca otras estructuras sociales y políticas” (Bishop, 2004).

4 #YOTAMBIÉNEXIJO Y APUNTES FINALES

A finales del año 2014, después de la comunicación del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos, la artista escribe una carta abierta dirigida a Barack Obama, a Raúl Castro y al Papa Francisco. En ella sugiere rehacer *El susurro de Tatlin*, pero esta vez no dentro del ambiente privilegiado del arte, sino en la Plaza de la Revolución de La Habana. La plaza es el escenario de las grandes manifestaciones oficiales cubanas. La propuesta, de esa manera, dejaría el campo de lo *relacional*, llevándola al campo de los *antagonismos* al introducirla en el ambiente social común cubano, repensando a quién va dirigida la obra y los motivos para realizarla.

Esta vez el micrófono quedaría abierto para que cualquier persona utilizara su minuto para decir qué pensaba de la reanudación de relaciones entre los dos países. A partir de este intento de inserir su trabajo en el campo social, *dígase real*, han empezado a producirse una serie de detenciones de la artista. Con la confiscación de su pasaporte por las autoridades cubanas, han ido en aumento las posiciones contradictorias sobre la acción y sus desdoblamientos, en la isla y fuera de ella. Sumado a esto, se ha impedido su participación en eventos como la 55ª Bienal de Venecia y la Bienal de Performance de Buenos Aires en el año 2015, eventos a los cuales estaba invitada pero a los cuales, al no poder salir de la isla, no ha podido acceder. Además, no se ha invitado a la artista a la edición duodécima de la Bienal de La Habana, celebrada también en 2015.

Dentro del medio del arte contemporáneo han surgido una serie de discusiones y plataformas de reivindicación que apoyaban a la artista por medio de palabras o por varias acciones que han ocurrido a nivel global (Viveros-Faune, 2015). Una de las acciones convocadas fue la reescenificación de *Susurro de Tatlin*, donde el minuto ahora servía a artistas, comisarios y teóricos para hablar públicamente en apoyo a Bruguera (Artishock, 2015). Surge también el *hashtag* y el perfil de red social *#YoTambiénExijo*, que acabará operando como una plataforma

para la propuesta artística más reciente de la artista. En ella se suben a diario noticias sobre la situación de Bruguera, las negociaciones con los agentes de la Seguridad del Estado⁴ y los textos y videos de apoyo que fueron realizados en este período.

Lo que resulta de mayor interés en la plataforma web es que en ella –debido a la posibilidad de la sociedad en general de acceder a esta información–, se han disuelto casi completamente las barreras entre el arte y las acciones cotidianas: el arte se ha metido en el entramado cultural, mimetizándose con la vida misma. La mezcla de discursos políticos con los imaginarios cubanos ha alcanzado tal grado que se ha establecido una construcción imaginaria por el público/ciudadano, basándose en aspectos de la cotidianidad cubana. En los comentarios de las acciones o textos se pueden encontrar interrogantes como estas: ¿Pudiera ser Tania agente encubierta de la Seguridad del Estado? ¿Es una campaña encubierta para que sea la nueva líder de las Damas de Blanco⁵?

La trayectoria de la artista cubana, como se ha intentado desarrollar brevemente en este ensayo, ha sido una búsqueda constante por relacionar, fusionar y mimetizar aspectos y estrategias estéticas con la vida cotidiana de la comunidad. El intento de activar el medio social, concediéndole nuevas posibilidades a través de una lectura consciente de aspectos *relacionales* del arte, ha desembocado en alternativas que posibilitan una fricción *antagónica*. Sin adentrarnos en cuestiones de carácter ideológico o condiciones políticas, es posible decir que la producción de la artista explicita este espacio democrático del que nos habla Bishop (2004) citando a Rosalind Deustche, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe: una sociedad democrática donde los antagonismos no desaparecen. En donde se mantienen las relaciones de conflicto dibujando otras fronteras políticas que deben de ser permanentemente discutidas y pasibles de cambios.

Bibliografía

Artishock. (15 de abril de 2015). En apoyo a Tania Bruguera. Una acción global por la libertad de expresión. *Artishock*, revista de arte contemporáneo. Recuperado el 03 de julio de 2015, de <http://www.artishock.cl/2015/04/15/en-apoyo-a-tania-bruguera-una-accion-global-por-la-libertad-de-expresion/>

Bishop, C. (2004). Antagonismo y estética relacional (Fragmento). Recuperado el 25 de junio de 2015, de http://salonkritik.net/10-11/2010/08/antagonismo_y_estetica_relacio.php

---- (2012). Pedagogic Projects: “How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?” En C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (pp. 241-250). Nueva York: Editorial Verso.

Bourriaud, N. (2009a). *Estética Relacional*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

---- (2009b). Lo moderno y lo enraizado. En *Bienal de la Habana para leer. Compilación de textos* (pp.439-444). Valencia: Artecubano Ediciones y Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam; Universitat de Valencia.

Bruguera, T. (2003). Debates. About Behavior Art. Recuperado el 03 de julio de 2015, de <http://www.taniabruquera.com/cms/474-0-Debates+about+Behavior+Art.htm>.

---- (s.f.a). El Susuro de Tatlin #6 (versión para La Habana). Recuperado el 03 de julio de 2015, de <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>.

---- (s.f.b). Glosario. Cátedra de Arte de Conducta. Recuperado el 19 de octubre de 2015, de <http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm>

---- (s.f.c). Partido del Pueblo Migrante (PPM). Recuperado el 06 de julio de 2015, de <http://www.taniabruquera.com/cms/586-1-Partido+del+Pueblo+Migrante+PPM.htm>

Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana. (2009, 28 de marzo al 3 de abril). Declaración del Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana. *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana* (VII). Recuperado de http://www.lajiribilla.cu/2009/n412_03/412_50.html

Departamento de Seguridad del Estado. (s.f.). *Ecured. Conocimiento con todos y para todos*. Recuperado de http://www.ecured.cu/index.php/Departamento_de_Seguridad_del_Estado

Espinosa, M. (2009). Arte de conducta. Proyecto pedagógico desde lo artístico. *Ramona*, 9, 10-20.

Mosquera, G. (2009). Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social. En *Tania Bruguera: En el imaginario político* (pp. 23-35). Milán: Charta.

Prado, M. (2011). Debate crítico alrededor de la estética relacional. *Disturbis*, 10, s.p. Universitá Autónoma de Barcelona. Recuperado el 03 de julio de 2015, de <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>

Valdés, Jazmín. (2014). El mundo real de la política es otra cosa. *Carne Negra. Fanzine artístico*. Recuperado el 28 de junio de 2015, de <http://www.carnenegrafanzine.cristosalvadorgaleria.com/tag/tania-bruguera/>

Viveros-Faune, V. (2015). La 12ª Bienal de la Habana: Boicot o Maratón de compras. *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. Recuperado el 03 de octubre de 2015, de <http://www.artishock.cl/2015/05/22/la-12-bienal-de-la-habana-boicot-o-maraton-de-compras/>

#YoTambiénExijo. (2015, 8 de junio). Post en red social. Recuperado el 10 de octubre de 2015, de <https://www.facebook.com/YoTambienExijo/posts/1454481814852330>

NOTAS

1. Para ampliar el análisis sobre la serie *Homenaje a Ana Mendieta* ver: Mosquera, G. (1995). Resucitando a Ana Mendieta. *Poliéster*, 4(11), 52 – 55.
2. Nicolas Bourriaud ha denominado este tipo de actividad artística como *Post producción*, ver: Bourriaud, N. (2004). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
3. Exposición *Untitled (Free)* en la 303 Gallery, Nueva York, 1992.
4. La Seguridad del Estado es un Órgano de Inteligencia dependiente del Ministerio del Interior de Cuba (MININT). Tiene raíces desde el año 1956, en los primeros momentos de la lucha guerrillera cubana. Ha sido promulgado su formato actual en 1961 (Departamento..., s.f.)
5. Las Damas de Blanco son una asociación ciudadana cubana de madres u otros familiares de presos cubanos que se consideran presos políticos, aunque el Gobierno de Cuba los califique como presos comunes. El domingo 7 de junio de 2015, mientras Tania Bruguera participaba de una de las protestas organizadas por la asociación, fue arrestada conjuntamente con otras manifestantes, siendo liberada ese mismo día. Esta acción fue la que generó el comentario que se cita en el texto. Recuperado de <https://www.facebook.com/YoTambienExijo/photos/a.1375657072734805.1073741828.1374678312832681/1454427531524425/?type=1&theater>