

A professional video camera on a tripod is the central focus, positioned on a wooden stage. The background is a large, draped gold curtain. To the right, a dark wooden podium with a microphone on top is visible. A black speaker sits on the floor to the left of the camera. The scene is lit with warm, golden light, creating a professional and dramatic atmosphere.

# TANIA BRUGUERA

---

HABLÁNDOLE AL PODER





MUAC 065

*El susurro de Taitún #6 (versión para La Habana), 2009. Visado: la instalación en la exposición Tania Bruguera: Talking to Power / Hablándole al Poder, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2017 [Cat. 10]*



Referendum [Referéndum], 2015–2016 [Cat. 8]

Publicado con motivo de la exposición *Tania Bruguera. Hablándole al poder* (16 de junio–29 de octubre de 2017) YBCA, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, (12 de mayo–9 de septiembre de 2018) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM Universidad Autónoma de México, Ciudad de México. Exposición organizada por YBCA, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco.

#### Textos

Tania Bruguera

José Falconi

Susie Kantor · YBCA

Suzanne Lacy

Lucía Sanromán · YBCA

#### Dirección editorial

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

#### Coordinación editorial

Ana Xanic López · MUAC

#### Asistencia editorial

Maritere Martínez Román

#### Traducción

Martí Soler

#### Corrección

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

#### Diseño

Cristina Paoli · Periferia

#### Asistencia de formación

Krystal Mejía

#### Primera edición 2018

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores

D.R. © de la traducción, sus autores

D.R. © de las imágenes, sus autores

© 2018, Yerba Buena Center for the Arts

701 Mission Street, San Francisco, CA 94103, 415-978-ARTS

[www.ybca.org](http://www.ybca.org)

© 2018, Editorial RM, S.A. de C.V.

Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C./Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

[www.editorialrm.com](http://www.editorialrm.com)

# 353

ISBN UNAM 978-607-30-0528-9

ISBN YBCA 978-0-9997394-1-9

ISBN RM Verlag 978-84-17047-55-9

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México

# TANIA BRUGUERA

---

HABLÁNDOLE AL PODER

YBCA · Yerba Buena Center for the Arts  
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM





**Las instituciones transicionales y el arte  
de la especificidad en el tiempo político** 6

—  
LUCÍA SANROMÁN  
SUSIE KANTOR

**Conversación entre  
Tania Bruguera y Suzanne Lacy** 26

—  
TANIA BRUGUERA  
SUZANNE LACY

**Léxico interpretado** 62

—  
JOSÉ FALCONI

**Semblanza** 73

**Catálogo** 74

**Créditos** 78

< *Movimiento Inmigrante Internacional*, 2010–a la fecha. Vista de la instalación en la exposición *Tania Bruguera: Talking to Power / Hablándole al poder*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2017 [Cat. 8]

# Las instituciones transicionales y el arte de la especificidad en el tiempo político

LUCÍA SANROMÁN  
SUSIE KANTOR



*El susurro Tatlin #6 (versión para La Habana)*, 2009. Performance censurado  
Plaza de la Revolución, La Habana, 30 de diciembre de 2014 [Cat. 10]

En enero de 2016 invitamos a Tania Bruguera a presentar un estudio de su obra hasta la fecha en el Yerba Buena Center for the Arts (YBCA), San Francisco, California, como parte de un enfoque programático de cuatro años sobre mujeres artistas que han realizado obras de arte excepcionales como parte de una práctica social o comprometida. Se concibió la serie en respuesta al compromiso del YBCA de estructurar dicha institución de arte como un recurso público —como promesa de la organización para los practicantes e interesados en el arte que comprendieran la cultura y el arte mismo como formas de conocimiento y de experiencia en apoyo de la información cívica y la cultura públicas.<sup>1</sup> Esta declaración de principios no es nada común en Estados Unidos, donde la mayoría de las instituciones de arte se dedican ya sea al modelo modernista del museo como receptor de visión artística, con objetos exhibidos para el consumo de un público general, o a programas de arte de base comunitaria que se dirigen a enfoques de identidad política y multiculturales con el fin de representar una diversidad cultural, una meta que conforma contenidos amplios y heterogéneos de lo que es posible, por lo general con el formato más exclusivo del museo modernista. Estructurada como una exposición cambiante que empalma con las necesidades políticas y sociales de los emplazamientos e instituciones que la cobijan, la parte viajera del proyecto tiene una acogedora bienvenida en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), la primera institución latinoamericana de arte dedicada a la creación artística y a la elaboración de conocimiento y aprendizaje como estrategias entrelazadas para reforzar una vida pública comprometida y vital. Como parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, el MUAC proporciona enormes recursos sociales a este proyecto, con la mira potencial de involucrar a profesores y estudiantes de las diversas facultades sobre todo en la presentación de los dos proyectos comprometidos socialmente y de participación que se realizan como parte de la exposición: *Escuela de Arte Útil y Asamblea del Partido del Pueblo Migrante*.

1— Léase más acerca de la misión y la visión del YBCA en: <<https://ybca.org/about-us>>.

La exposición en el YBCA tuvo lugar después de la toma de posesión del presidente de Estados Unidos, Donald Trump, en enero de 2017, en un momento en el que la acción de la ciudadanía se hizo especialmente urgente: cuando la opresión del estado, los ataques a las libertades civiles y la irresponsabilidad ambiental se convirtieron de inmediato en la política de un gobierno que utiliza la xenofobia y agendas ultraconservadoras para controlar el discurso nacional. De manera coincidente, *Tania Bruguera. Hablándole al poder* tiene lugar en el MUAC de mayo a agosto de 2018, justo al inicio de las elecciones presidenciales de México y en una época en que el futuro político del país está en el aire. Creemos que ésta es una época de urgencias, necesidades y de crisis, en la que es especialmente importante comprender y apoyar la obra de artistas que apuntan a formas de intervención política alternativas o incluso antagónicas. Nos dirigimos a artistas cuyas metodologías retan al público a que se conviertan en participantes activos —incluso cocreadores— a la hora de dar nueva forma a la política y la cultura que requieren y necesitan, y que al lograrlo den la muestra de una esfera pública más pluralista.

### Autocrítica institucional

Tania Bruguera es una de estas artistas. Con más de treinta años de carrera ha cubierto diversas modalidades del arte performativo, desde el arte corporal hasta el performance delegado, a la práctica social y política. Su tema principal siempre ha sido la relación entre el poder y sus sujetos,<sup>2</sup> y su compromiso con las formas en que el arte puede aplicarse a la vida colectiva, enfocándose en las emociones transformadoras asociadas con la experiencia del arte en la acción política. Los medios de Bruguera para lograrlo han incluido coreografías situacionales, provocaciones políticas, intervenciones en los medios de masas y campañas en medios sociales. “Como artista ubico lo político dentro de las consecuencias de mi obra”, ha dicho, dando

2— Véase más en: <<http://www.taniabruquera.com/cms/471-1-Detener+los+juicios+esteticos+La+vida+arte+til+la+sociedad+civil+y+mirada+diasprica+.htm>>.

por supuesto que para ella ser una artista es ser cierto tipo de trabajador, ese que funciona como sujeto transaccional encaminado a producir y hacer circular nuevos paradigmas simbólicos, no solamente por las características estéticas o formales de su obra, sino a través de la política creada en el proceso de experimentarla.<sup>3</sup> Bruguera heredó de los constructivistas la cuestión central que ha impulsado su carrera: ¿Cuál es el papel y la eficacia del artista en la redefinición de una nueva sociedad? Los constructivistas se preguntaban acerca del “derecho del artista a existir” en el contexto de los experimentos sociales, económicos y políticos de la Revolución bolchevique, y desafiaban esa noción de vanguardia novecentista del creador autónomo comprometido con la autoexpresión individualista.<sup>4</sup> Hoy vivimos en un momento político profundamente diferente, cuando los restos de la fiebre de capitalismo-contra-comunismo se han hecho pedazos, dando lugar a un momento de pérdida ciudadana y un regreso a la nostalgia de la autoridad estatal homogénea.

Bruguera sugiere un reto fundamental a esa neutralización o reducción del papel de los ciudadanos y al ataque total a los derechos individuales en los regímenes totalitarios o de suspensión de la ley, tal como las democracias occidentales definen a los migrantes indocumentados o refugiados como fuera de las leyes otorgadas a los nacionales, con lo cual se normaliza esa condición de “vida desnuda” que delineara Giorgio Agamben. El ciudadano moderno es, según Agamben, un “ser de dos caras, portador tanto de la sujeción al poder soberano como de las libertades individuales”.<sup>5</sup> Al recurrir a la diferenciación entre la mera vida biológica y la “buena vida” del discurso y la acción contemplada por Aristóteles o Hannah Arendt,

3— Tania Bruguera “Transforming the Audience into Citizen”, conferencia presentada en la Creative Time Summit “Revolutions in Public Practice”, Nueva York, 24 de octubre de 2009. Disponible en <<http://taniabruquera.com/cms/494-0-Transforming+the+audience+into+citizen.htm>>.

4— Maria Gough ofrece un recuento extraordinariamente detallado de las directivas sociales del movimiento en *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005.

5— Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 125.



Agamben identifica en el complejo concepto de la vida desnuda el núcleo camuflado de la política contemporánea. La ciudadanía no se funda en el valor positivo de los derechos y las obligaciones, sino por excepción según la cual el cuerpo puede ser sometido, sin incriminación alguna, tanto a la eliminación de la protección de la ley como a la violencia absoluta. Como escribió Ewa Plonowska, “las categorías fundamentales de la política occidental no son el contrato social o la amistad y la enemistad, sino la vida desnuda y el poder soberano”.<sup>6</sup> La obra de Bruguera explora y explota precisamente esta contradicción y la expone a la luz del día por medio de performances que sobrepasan los límites del acto estético como representación creadora o interpretación de una situación dada, para volver poderosamente envuelta en el enigma sociopolítico que los engendró, abriendo un espacio para la acción potencial en el mundo y catalizando otros resultados posibles.

La exposición se enfoca en lo que distingue a la obra más reciente de Bruguera; es decir, copia y reproduce las formas y rituales de las instituciones en las que reside el poder para hacerlas más plurales y relevantes ante el momento político actual. Al implantar sus proyectos a la institución y apropiarse sus lenguajes públicos y sus procesos organizativos, toma en cuenta una forma de autocrítica institucional. De esta manera, reformula las imágenes y las organizaciones del poder, al crear instituciones transicionales que reusan aquellas que se consideraban fijas, tales como el periódico, la escuela, el movimiento social, el museo de arte —o el despacho presidencial. En resumen, Bruguera concibe y organiza performances que implican una democratización desde el fondo del arte, puestas al servicio de la sociedad. Es una artista social y política más que una organizadora comunitaria o una artista de la práctica social, que adopta o imita instituciones e imaginarios políticos con el fin de subvertirlos, redistribuye sus beneficios a través de métodos sociales de la imaginaria colectiva y abre un espacio de alocución y disensión desde el interior de la coreografía del poder.

6— Ewa Plonowska Ziarek, “Bare Life”, *Impasses of the Post-Global: Theory in the Age of the Climate Change*, vol. 2, ed. Henry Sussman, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2012, p. 195.

Dadas las complejidades de su proceso, y la genuina dificultad de reconocer los contornos de los acontecimientos entre los que habitamos, Bruguera aclaró que sólo sería posible para ella comprometerse en un ejercicio de retrospectión con nosotros si el enfoque fuera primariamente en toda su obra socialmente comprometida a largo plazo. Estos proyectos (con frecuencia divididos en múltiples partes) han requerido amplios periodos de compromiso, en algunos casos de más de una década. Otra condición de su participación fue que la exhibición implicara cierto tipo de experimentación artística bajo la forma de la propia retrospectiva.<sup>7</sup>

### Una retrospectiva del presente

El arte del performance es el arte del tiempo, el arte de la acción en el tiempo, y para Bruguera es el arte de entremezclar un gesto entre las coordenadas políticas del

7— *Tania Bruguera: Hablándole al poder* presenta las seis obras de arte de Bruguera de largo plazo hasta el momento: *Homenaje a Ana Mendieta* (1985–96), *Memoria de la Postguerra I, II y III* (1993–94, 2003), una obra que Bruguera considera episódica más que de largo plazo, pero que fue incluida en esta exposición como proyecto que tuvo lugar en el transcurso de una década y como ejemplo inicial de su apropiación de los medios del poder de una institución establecida: el periódico, *Cátedra Arte de Conducta* (2003–2009), *Movimiento Inmigrante Internacional* (2010–a la fecha), *Arte Útil* (2013–a la fecha) y *#YoTambienExijo* (2014–a la fecha). Dos de los proyectos de largo plazo que siente que son importantes en particular para reflexionar sobre la situación de hoy —*Movimiento Inmigrante Internacional* y *Cátedra Arte de Conducta*— fueron “actualizados” y se les dio nueva forma como *Asamblea del Partido del Pueblo Migrante* (2017–a la fecha) y *Escuela de Arte Útil* (2017–a la fecha), con Bruguera como residente.

Como complemento de éstos se muestran cuatro proyectos a corto plazo —*Destierro* (1998–1999), *El susurro de Tatlin #5* (2008), *Sin título (Bogotá)* (2009) y *Autosabotaje* (2009)— que representan un momento crucial de su práctica. Específicamente dan el ejemplo de la transición de Bruguera en cuanto a medios, métodos y procesos de una artista dedicada a la crítica del sistema político hacia una cuyos proyectos buscan ser herramientas útiles para un movimiento colectivo. Dos de ellos, *El susurro de Tatlin #5* y *Sin título (Bogotá)* se mostraron sólo como documentación en la sección de archivo.

También se incluye en la sección introductoria de la exposición un lexicón de los conceptos clave que subrayan la práctica de Bruguera. Estos conceptos, que son esenciales para comprender los métodos de Bruguera en cuanto a apropiarse los elementos del poder reales y simbólicos, también en parte estructuran este ensayo; algunas secciones se desarrollan a partir de términos de ese lexicón. Una lectura más poética del vocabulario de Bruguera por José Luis Falconi puede encontrarse en “Lexicón interpretado”, en esta misma publicación, p. 62.



momento para transformar la acción en formas de ciudadanía insurrecta. Su autoría se apoya en conceptualizar el gesto no teatral adecuado para confrontar una circunstancia sociopolítica cuidadosamente identificada. La agencia no viene a ser activada por Bruguera como autor o como artista, sino por una respuesta colectiva, gracias a la participación deliberada o comprometida de los diversos actores sociales durante el tiempo del performance, el cual cambia y se transforma a medida que el contexto político fluctúa y, como en el ejemplo más acusado de su obra reciente, a medida que el performance mismo altera las jerarquías de poder que actúan en el mundo real.

Así nosotros, los curadores, nos enfrentamos a diversas preguntas: ¿Cómo “estudiar” a una artista cuyo concepto de performance busca dirigirse constantemente al momento presente, y que funciona como una colaboración institucional evolutiva con toda una variedad de asociados sobre todo dentro del mundo del arte pero también fuera de él? Si su práctica artística en curso se comprende mejor como intervención institucional, ¿cuál es su función como autor en estos proyectos y dónde principia y termina su intención y control? ¿Deben incluirse o no sus asociados y participantes del pasado, al relatar las historias de estas obras y explorar su “presentidad continua”? ¿Qué es lo que la exposición va a *mostrar* al público? ¿Cómo representar las interacciones sociales y las operaciones administrativas por las que la artista organiza estrategias conceptuales en performances que requieren implementación real en el mundo, y dónde eso que es “representado” —por ejemplo una escuela o un movimiento social— sólo se logra si alcanza una escala de 1:1 respecto del original —en otras palabras, es la propia cosa y no su copia?<sup>8</sup> Y, finalmente, ¿cómo actuarán los públicos con este proyecto? ¿Deben ser concebidos como “colaboradores” sea que se consideren tales o no? O ¿es necesario asumir diversos tipos de público e implicación, incluyendo esa forma en la cual el público es de consumidores pasivos de ese arte que los típicos museos de arte presumen compartir?

8— Stephen Wright, “Toward a Lexicon of Usership”, disponible en: <<http://www.arte-util.org/cms/wp-content/uploads/2015/03/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>>.

## El arte como coartada

Esta exposición se dirige conscientemente a la representación e historicidad de las obras de Bruguera desde la perspectiva del artista. Se hizo así por razones estructurales y conceptuales. Lo más importante era que Bruguera desplegara la figura del artista como marco y como coartada, como un contrapunto de la intervención institucional. Por lo tanto, parecía apropiado y necesario mantener este lente sobre el estudio de su obra de arte socialmente comprometida y basada en el tiempo, sobre todo en el momento en que se ha vuelto común aplicar herramientas etnográficas historizadoras para descubrir las narraciones de los participantes y asociados, o valorar tales proyectos mediante el uso de herramientas cuantitativas para justificar reclamos de un cambio social real. Aunque esta exposición toma con toda seriedad las metas y afirmaciones de Bruguera acerca del potencial del arte en cuanto a cambiar de rumbo, también busca establecer los parámetros conceptuales de una práctica que es tan escurridiza y amorfa como intervencionista y provocadora.

Queremos recuperar la disidencia poética de la práctica de Bruguera tanto como su naturaleza social, y hacerlo en principio a través de la creación de toda una variedad de plataformas públicas que irán narrando el giro mencionado de su práctica. Como tal, la instalación física se divide en tres registros: una sección de información y archivo, obras actualizadas que funcionan como espacios de actividad y acción, y espacios que buscan traducir para nuevos públicos la emoción de las acciones y los acontecimientos pasados. La instalación de *Autosabotaje*, por ejemplo, consta de un video del segundo performance de Bruguera presentado en la Bienal de Venecia y los principales elementos del performance, incluso una pistola y sillas vacías, con una invitación a los visitantes para sentarse en el espacio como lo habrían hecho durante la performance real. Este formato sigue vigente en el MUAC.

La instalación de *#YoTambienExijo*, en varias partes incluye elementos del montaje de *El susurro de Tatlin #6*, primero representado en la 10ª Bienal de La Habana en 2009, en el que los ciudadanos cubanos pudieron hablar libremente durante un minuto sobre un escenario.

#YoTambienExijo se refiere a una nueva puesta en escena de *El susurro de Tatlin #6* en la Plaza de la Revolución de La Habana a fines de 2014, cancelada por la policía, la cual arrestó a la artista y a sus muchos colaboradores, tanto compañeros artistas como disidentes. También presente en el MUAC en la presentación de #YoTambienExijo vemos un video de Bruguera y colaboradores leyendo *Los orígenes del totalitarismo* (1951) de Hannah Arendt durante cien horas transcurridas en casa de Bruguera en La Habana mientras el gobierno llevaba a cabo toda una serie de interrupciones e intervenciones en la calle, con lo cual se daba el fin deseado al propio performance.

### Actualización

La exposición de obra social y que toma lugar en el tiempo presentó muchos retos que pueden sintetizarse de esta manera: donde el arte del performance se define como una experiencia que resulta de la simultaneidad que fluye del gesto del artista en presencia del público o de los participantes —cuya reacción forma parte de la obra—, su exhibición y despliegue aporta nuevo público, extraído del original por la historia y el contexto, con el fin de comprender o sentir ese momento original a través de las urgencias del momento actual. Aunque esto es ya complejo en relación con el arte de performance de un solo autor, las preguntas y contradicciones se complican cuando se trata de arte comprometido socialmente en el que el autor se amplía a más autores o comparte su obra con muchos otros colaboradores, incluyendo instituciones enteras.

Bruguera nos reta a repensar el marco de la exposición retrospectiva al hacer que mostremos interés en su requisito de que sea lo que sea, lo que exhibamos debe ser *necesario políticamente* hoy. Esto inclina nuestra atención fuera de la historia social de las obras y hacia su circulación como detonadores de los giros sociales en este preciso momento. Bruguera utiliza el concepto de *actualización* para abordar lo que ha sido descrito de maneras diversas como re-performance, re-investigación, o re-es escenificación en relación con la exhibición o presentación en galería de obra performativa basada en el tiempo (desde la danza

hasta la práctica social).<sup>9</sup> Mientras que la retrospectiva es por naturaleza una revisión de las obras pasadas, y busca definir y parcelar las características de la obra de un artista dando prioridad a los proyectos que destacan su excelencia, nuestro proyecto retrospectivo empieza conceptualmente atendiendo al presente. Las obras exhibidas deben ser actualizadas conforme al clima político actual y bajo el contexto del YBCA y el MUAC, entendidos como un espacio físico y un ambiente social.

Desde el principio se concibió el proyecto como una iniciativa conducida por la artista, —Bruguera concibió actualizar las obras en el sentido que invitan al “presentismo”— gracias a que ella y su estudio definieron las instalaciones y demás ambientes, desde las etapas de inmersión que actualizan los performances a corto plazo por medio de instalación de video hasta los espacios activos para el aprendizaje. También pidió específicamente que los textos interpretativos se redujeran al mínimo para alentar al público a comprometerse activamente en la experiencia de las obras, que accedieran a ellas por el diálogo con los guías de la galería, con la propia artista, más que por la interpretación curatorial.

Las dos obras actualizadas, *Asamblea del Partido del Pueblo Migrante* y *Escuela de Arte Útil*, fueron activadas por la reunión de Bruguera con varios interlocutores y participantes, que ocuparon el espacio de la galería en el transcurso de la exhibición y se la apropiaron. *Escuela de Arte Útil* fue un proyecto artístico de inmersión pública llevado a cabo en colaboración con YBCA, el programa del California College of the Arts’ Social Practice and Public Forms, el San Francisco Art Institute, el Art Department de la San Francisco State University, el Department of Art Practice de la University of California en Berkeley y el programa de becas de la YBCA. Tomando como modelo la anterior *Cátedra Arte de Conducta*, que tuvo lugar en la

9— Tal fue el tema de una investigación curatorial convocada en febrero de 2017 y coorganizada por Independent Curators International, el Museum of Modern Art de San Francisco y el YBCA (disponible en: <<http://curatorsintl.org/events/curatorial-research-convening>>). Juntó a diecisiete curadores de performances (participativos y de práctica social) alrededor de cuestiones que surgieron de “la exhibición de la práctica social en los museos”.

casa de la artista en La Habana de 2003 a 2009, se utilizó el concepto de *arte útil* para abordar los retos a los que se enfrenta hoy el estudiante de arte. Otro concepto central para Bruguera, el *arte útil* considera el arte como una herramienta para instigar el cambio y abordar los problemas urgentes de la sociedad. En el MUAC, la UNAM proporciona un contexto perfecto para la *Escuela de Arte Útil*, que de nueva cuenta se actualiza para el momento político mexicano, en el que el enfoque se apoya en temas que se relacionan con este momento de emergencia sociopolítica por el que atraviesa el país durante las elecciones presidenciales. Por lo tanto, el plan se enfoca en el concepto de Bruguera de “a-legalidad” —que no está regulado ni prohibido, aunque descansa momentáneamente fuera de los límites de la ley, y que, sin embargo permite resquicios legales operativos. Los estudios de caso incluyen casos legales y judiciales que tienen que ver con ámbitos afectivos y simbólicos mientras reflejan o impactan la ley. Se integran estudiantes de las escuelas de arte participantes, incluyendo la Facultad de Artes y Diseño (FAD), SOMA, la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, estudiantes y maestros de la Facultad de Derecho de la UNAM, activistas y personalidades asociados con las causas políticas en un nivel popular.

### Especificidad en el tiempo político

Bruguera se describe a sí misma como iniciadora más que como artista, lo cual significa que sus proyectos se adaptan y cambian para acomodarse a las instituciones con las que trabaja, así como a los colaboradores y participantes que los llevan a cabo, más que derivarlos de su conformación y control directos. También cambian para adaptarse a lo que ella describe como “especificidad en el tiempo político”, otro término clave de su glosario, que juega con el término artístico “sitio específico”. El arte de sitio específico responde a su contexto físico, geográfico o social. “Especificidad en el tiempo político” amplía estas coordenadas para incluir los acontecimientos políticos que marcan un momento en particular —específicamente el tiempo “actual”. Todo ello se comprende en la práctica de

Bruguera como problemas del momento que pertenecen a la vida pública, en particular los que se relacionan con la gobernanza y su instrumentación por medio de la política, la propaganda, el periodismo y la opinión pública.

La especificidad en el tiempo político, según Bruguera, es “un tipo de obra creada para que exista en un momento político específico y, una vez que el momento transcurre, la pieza pierde su potencial de impacto político y tiende a convertirse en documento de un momento político específico. Este momento político da forma a la pieza, volviéndola una estructura que habrá de adaptarse a la evolución de los acontecimientos políticos y a sus interpretaciones”.<sup>10</sup> La exhibición capta este concepto como axioma central y aborda el momento político actual en Estados Unidos y México mediante dos ejercicios, que toman la forma de las actualizaciones antes mencionadas: la *Escuela de Arte Útil*, que ofreció una alternativa a los valores impulsados por el mercado de la educación artística contemporánea, y la *Asamblea del Partido del Pueblo Migrante*, que actualizó el *Movimiento Inmigrante Internacional* al reunir grupos de derechos de los inmigrantes, con abogados, activistas y personajes públicos que investigan la viabilidad práctica de un partido político global potencial para inmigrantes, al igual que la poética y los imaginarios que surgen de ellos. En el MUAC este proyecto toma la forma de una *Campaña de Concientización de Respeto a los Inmigrantes*, creada en colaboración con los Enlaces del Programa Pedagógico del MUAC y el Centro PRHOD, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y la Facultad de Derecho de la propia UNAM. Este proyecto implica la producción de una ideología transnacional compartida, de apoyo en la lucha de todos los apátridas. Algunos inmigrantes, tales como refugiados e indocumentados, son las figuras políticas que más se adaptan a la definición de lo que significa ser ciudadano, y los derechos y obligaciones a los que los ciudadanos están sujetos, puesto que a menudo se dejan fuera las protecciones estatales de los países de los que provienen y de aquellos a los que viajan. El proyecto de Bruguera es una

10— Tania Bruguera, “Political Timing Specific”, disponible en: <<http://www.taniabruquera.com/cms/702-0-.htm>>.



provocación que busca trabajar por nuevos modelos de ciudadanía alrededor del mundo.

### Arte de conducta

Los proyectos a largo plazo de Bruguera pueden durar muchos años y requieren de ella actuar como iniciadora más que como autora continua. Sus acciones a corto plazo son eventos singulares y gestos políticos caracterizados por la apropiación incisiva de imágenes, acontecimientos icónicos y propaganda de poder, lo cual la artista reestructura como gestos disruptivos que critican al Estado y su uso de la imaginación como forma de control, con el fin de despertar epifanías en los individuos.

En el género del performance, ha creado algunas de las más significativas obras políticas en el campo.<sup>11</sup> Tres de estas acciones de corto plazo incluidas en la exposición —*El susurro de Tatlin #5, Sin título (Bogotá)* y *Autosabotaje*, todas realizadas en 2008 y 2009— muestran a la artista distanciándose de su trabajo simbólico y metafórico —y de los performances basados en instalaciones de los noventas y principios del siglo XXI hacia obras cuyo tema y sustancia es la reacción del público. Al mismo tiempo, Bruguera dio por terminada su obra de siete años llamada *Cátedra Arte de Conducta*, la escuela de arte alternativa que llevó a cabo desde su casa de La Habana, y empezó a practicar en su propia obra de performance el valor central que había enseñado: que la estética, por encima de todo, debe ser un sistema de transformación a través de la conducta de públicos y participantes que implementen y completen el sentido de la obra. Aunque puestas en escena y concebidas con todo cuidado, las tres obras ni fueron dirigidas ni se basaron en guiones, fueron los miembros del

11— *El peso de la culpa* (1997–99), *Sin título (La Habana 2000)* (2000) y muchas más utilizan su cuerpo y el de otros más en performances a corto plazo que abordan las promesas y fallas de la Revolución cubana, desencadenando que los públicos consideren los efectos de la manipulación y la propaganda del gobierno no sólo en el caso de la isla sino también en otros de los llamados países democráticos. Éstas fueron recientemente parte de la exposición *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, Neuberger Museum of Art, Purchase, Nueva York, 28 de enero–11 de abril de 2010.

público los que las completaron y, en cada caso se encontraron frente a un dilema ético. Su participación se pensó en principio para aclarar la relación de cada sujeto al poder, y permitir una dinámica de cambio.

La cuarta acción a corto plazo presentada, *Destierro* (1998–1999), se apropió de un *nkisi nkondi* —una figura de poder del pueblo congolés de la actual República del Congo— como metáfora de las promesas no cumplidas de la Revolución cubana. Bruguera invocaba el *nkisi nkondi* no sólo para llamar la atención a las formas en que el gobierno cubano dejó de cumplir las promesas hechas durante la Revolución, sino también para destacar la actitud paradójica de los ciudadanos cubanos, que saben que han sido engañados pero que hasta ahora no han exigido lo prometido.

### Est-ética

Al implicar al público en situaciones que los vuelven cómplices en la obra de arte y ayudar a su término, los performances de 2008–2009 a corto plazo tenían a la ética —o, por mejor decir, lo que la artista llama *est-ética*— en su núcleo. Los performances tuvieron partidarios y detractores en igual medida. Los partidarios creen que estas obras representaban una crítica colectiva, discursiva y procesual de las instituciones que forman parte de nuestras vidas sociales y políticas, y las alaban por dirigirse de lo simbólico a lo real, de la representación a la realidad. Los detractores acusan a la artista de irresponsabilidad, de no tomar en cuenta las consecuencias para participantes y público por igual, colocándolos en posiciones vulnerables más allá de su control, mientras que la artista ejercía su influencia sobre el resultado, y podía entrar o salir de la situación a voluntad, incluso su meta es siempre transformar al público en ciudadanos activos.

Para Bruguera, *est-ética* significa restablecer la estética como un sistema de transformación, más que como una característica formal ligada a la belleza o a la “buena” conducta. A su criterio, las transformaciones individuales y sociales son igualmente alcanzables tanto a través del diálogo y el acuerdo como del conflicto y la disensión.

El precario performance *Autosabotaje* fue uno de estos casos. Conforme Bruguera leía un texto intitulado “La cultura como estrategia de sobrevivencia” frente a un público presente, de cuando en cuando se detenía para jugar una partida de ruleta rusa. Aunque para el público la ética de la obra dependía de la conducta arriesgada de Bruguera en nombre del arte, para ella el proyecto ponía igualmente al público en el papel de saboteador (potencial) ético que podía detener el performance antes de su desenlace en el autosabotaje final. En *Sin título (Bogotá)*, comprometió e implicó la ética del público de manera distinta. Invitó a representantes de las facciones implicadas en los conflictos del momento en Colombia —incluyendo a un miembro de las FARC (grupo guerrillero), a un oficial paramilitar y a un desplazado— para que hablaran en el panel. A los pocos minutos de la discusión, un artista local contratado por Bruguera empezó a pasar una bandeja con cocaína para que el público tomara una muestra, si así lo deseaban. La obra se completaba según la conducta de espectadores y participantes, pues quienes consumieron la cocaína se vieron directamente implicados en las luchas políticas del país.

*El susurro de Tatlin #6*, presentado como parte de la 10ª Bienal de La Habana, ofrecía un minuto de discurso libre a cada uno de los ciudadanos cubanos como obra de arte. Dada la opresiva censura del gobierno, esto implicaba tanto un empoderamiento como un peligro para el público y los participantes. Mientras que el uso de cámaras desechables en el performance original de 2009 ayudaba a proteger a los participantes (los flashes de las cámaras oscurecían sus identidades) al mismo tiempo que documentaban el evento, para la recreación del performance en la Plaza de la Revolución de La Habana en 2014 no hubo tal protección. El performance “terminó” antes de empezar cuando, a las cinco de la mañana, Bruguera y más de ochenta colaboradores y participantes potenciales fueron detenidos e interrogados por días por la policía cubana. Se le confiscó el pasaporte a Bruguera y le siguió un complejo proceso de campaña de desprestigio que la marcó como una oportunista acusada de dedicarse a actos ilegales contra el estado cubano y no al arte, con penas legales potencialmente devastadoras para todos los implicados. Al negársele autonomía al arte, el performance simplemente se insertó

en la brutal realidad de la vida política cubana, delineando los límites externos de la ciudadanía. Bruguera considera que fue una de sus obras de más éxito, ya que el gobierno cubano llegó a completarla de manera tan clara y pública.

## Artivismo

Bruguera crea gestos y situaciones que activan el impulso iconoclasta de la vanguardia histórica para trastornar el orden social por medio de un choque estético. Implica a los participantes revelando las condiciones de subyugación inmersas en su propia vida política diaria. Pero su meta es ir más allá de la confrontación, y más allá de lo visual, hacia obras de arte que tengan consecuencias políticas sostenibles. Cree en el *artivismo*, un término que auna “arte” y “activismo”. A propósito dice que “es una vieja palabra que estamos resucitando... El arte y el papel del arte como introductores de la conciencia social, no sólo como productores sino también como iniciadores de las conversaciones en la sociedad. Y activismo porque queremos lograr en la obra la conversación de los ciudadanos activos, de la gente que se preocupa por su función como ciudadanos, como parte de este gran proyecto en el que todos estamos juntos”.<sup>12</sup> Es más, ella cree que el arte debe ser útil —una herramienta que beneficie a la sociedad proporcionando soluciones concretas a problemas específicos y cuya meta primaria sea el cambio de las costumbres políticas.<sup>13</sup> De todos modos, aunque Bruguera es una artista cuya intención idealista, incluso inocente, es mejorar la sociedad y alterar la dinámica del poder actuando sobre gobiernos opresivos, su obra no carece de conflictos, y usa a menudo disensión, confrontación y descontento como tácticas.

El marco o medio metodológico de Bruguera es una variante constructiva de la crítica institucional. Cuando se la invita a crear nuevas obras de arte o participar en

---

12— Ségolène Pruvot, “Why Activism? A Discussion with Tania Bruguera”, *European Alternative*, 16 de octubre de 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVziGGZas8A>>.

13— Paul O’Neill, conversación con Tania Bruguera, *BOMB* 128 (verano de 2014). Disponible en: <<https://bombmagazine.org/articles/tania-bruguera/>>.

exposiciones, a menudo inicia presionando a la institución de arte a realizar su función política en un grado nada usual, o sea, pidiendo que sus recursos se utilicen para resolver problemas sociales pertinaces, y de este modo permitir que se comprometa al público en esa trayectoria y con el tiempo en la emancipación política.<sup>14</sup> A menudo se clasifican sus inserciones en los marcos institucionales como “socialmente comprometidas” y “participatorias”; sin embargo, no dependen por entero de los rituales de conversación y de la organización de la comunidad asociados con la práctica social dialógica. Al contrario, Bruguera sugiere una operación distinta, un tipo de ventriloquismo de dos vías: al tiempo que su obra toma la forma de las instituciones mediante la intervención en sus estructuras organizativas, apropiándose de redes humanas y narrativas públicas, la institución artística toma la forma del *artista*, permitiéndose ser a la vez subversiva y utópica. En cada caso, es la función social de Bruguera como artista la que permite ampliar la agencia estética y la autonomía en proyectos que de otro modo no parecerían arte.

Volvamos a la pregunta del constructivismo para calibrarla a nuestros días: ¿cuál es el papel del artista cuando los medios masivos y los sistemas de vigilancia infiltran todos los aspectos de la vida en todos los rincones del mundo, y cuando las agendas estética, social y política se establecen por la abstracción fría de un sistema económico especulativo que todo lo transforma en mercancías, incluyendo la subjetividad individual, la ciudadanía y la lucha política? Bruguera aprendió el papel del obrero artista del sistema soviético durante sus años de educación revolucionaria metódica y rigurosa en Cuba, y hoy despliega a conciencia la forma del propio artista como marco disciplinario y simbólico contra aquel por el que sus proyectos de performance tienen múltiples vidas.<sup>15</sup>

---

14— Gregory Sholette, “Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys”, *Field*, núm. 4 (primavera de 2016). Disponible en: <<http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>>.

15— #YoTambienExijo fue en muchos sentidos un *readymade* asistido por el gobierno que ofreció una performance sobria y representativa de las reales restricciones de una dictadura decadente que mantiene los lenguajes sociales y

Les inspira y son inspirados a la vez por el creciente discurso social e histórico del arte contemporáneo dentro del que se considera a proyectos de corto plazo como *El susurro de Tatlin #6* entre los más influyentes performances en el campo del arte. Al mismo tiempo, proyectos a largo plazo como *Movimiento Inmigrante Internacional* y *Cátedra Arte de Conducta* han sugerido un nuevo género artístico, el que remodela las instituciones y al que Bruguera llama “el lenguaje de la conducta social” como ejercicios duraderos que literalmente copian organismos preexistentes y los reforma como espacios de compromiso radical. Los proyectos a largo plazo expanden la crítica institucional hasta el más amplio campo social, estimulando el cambio individual de conducta mediante la experiencia personal, el aprendizaje y el compromiso por dar forma a una práctica colectiva futura.<sup>16</sup>

De cualquier forma, a medida que aprendemos de la obra de Bruguera, el uso de más alcance tanto de la forma como del marco referencial de la artista puede ser la completa disolución de los privilegios y habilidades de la artista en otras formas y disciplinas sociales para hacer relevante de nuevo la práctica artística. Allan Kaprow, en su ensayo en tres partes de principios de los años setenta *La educación del des-artista*, exigía una crítica institucional fundamental que pusiera en duda la función de la vanguardia en una realidad cada vez más tecnificada y saturada por los medios: “Como meta humana y como idea, el Arte se está muriendo —no sólo porque opere dentro de convenciones que han dejado de ser fértiles. Está muriendo por haber preservado sus convenciones, originando así una creciente fatiga hacia ellas, indiferente a lo que yo sospecho se ha convertido en el más importante, aunque también más inconsciente, tema de las bellas artes: la fuga ritual de la Cultura”.<sup>17</sup> La práctica performativa de Tania Bruguera se basa en la mimesis y en la imitación de las

---

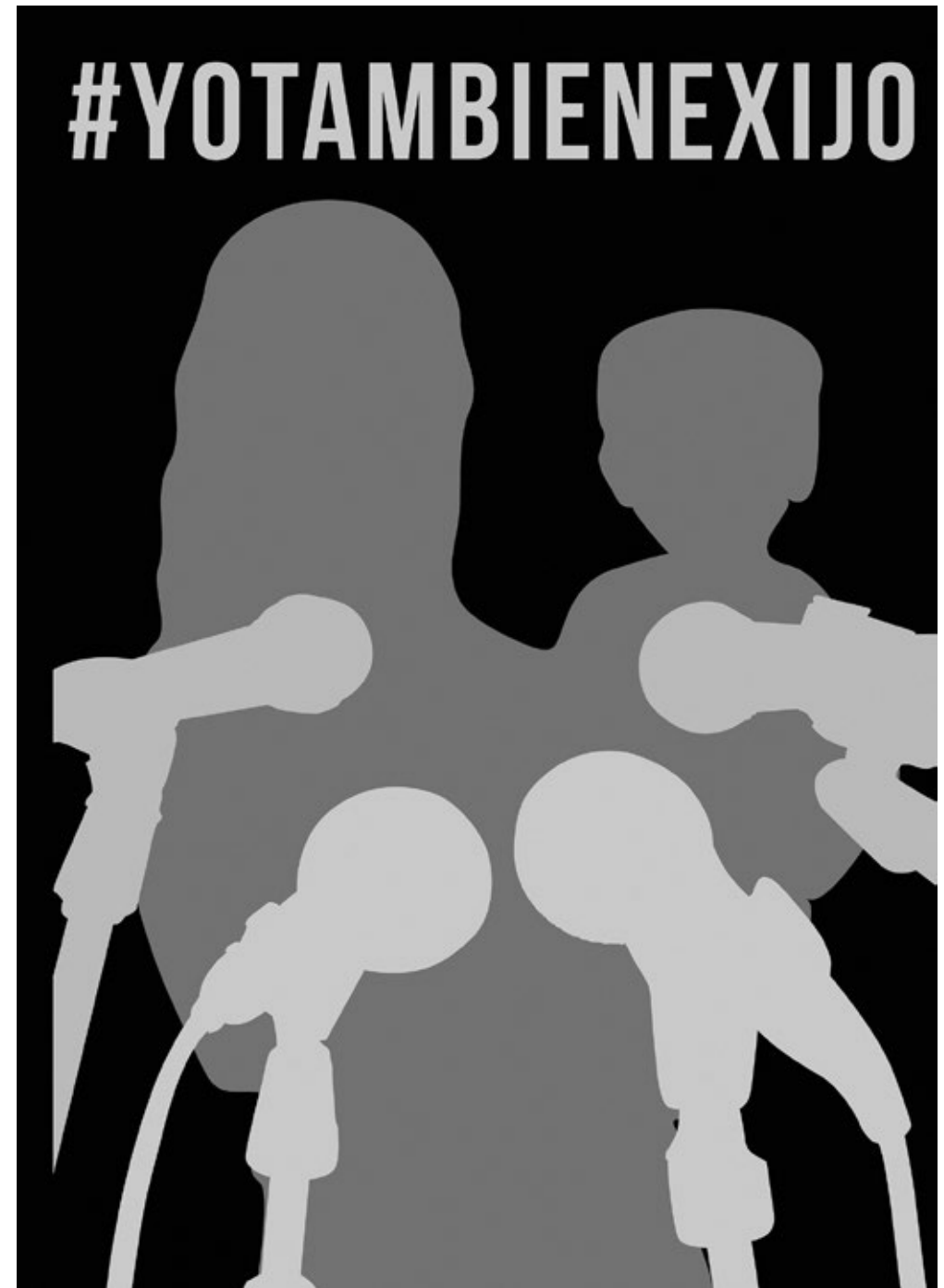
las formas del sistema comunista sin sus originales ideales ideológicos, sociales y económicos.

16— Véase más en: <<http://www.taniabruquera.com/cms/703-0-.htm>>.

17— Allan Kaprow, “La educación del des-artista”, parte 1, *La educación del des-artista*, Segovia, Árdora ediciones, 2007, p. 23.



vidas, y su característica primaria es la creación de situaciones en las que la vida y su representación se confunden a través del juego, el performance y el uso astuto de los medios (sociales y de otros tipos) para suspender la normativa cultural y la dinámica política, y generar un estado político alterno. Despliega al artista como un medio contra el cual las actividades que no están consideradas dentro del ámbito del arte se reorganizan por medio de acciones a corto plazo y sistemas a largo plazo que expanden la definición de lo que es el arte, aunque al mismo tiempo disuelve su práctica hacia la vida. Así es como Bruguera coloca la política entre las consecuencias de su obra.



# Conversación entre Tania Bruguera y Suzanne Lacy

TANIA BRUGUERA  
SUZANNE LACY



Tania Bruguera leyendo *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt, La Habana, 20 de mayo de 2015 [Cat. 10]

**Suzanne Lacy (SL):** Empecemos con generalidades: ¿Qué piensas que estás haciendo respecto del arte, la política y el espacio público?

**Tania Bruguera (TB):** Trato de repensar para qué sirve el arte. Cuál es su función y cuál es el papel de los artistas en la sociedad. La respuesta que doy a estas preguntas sería considerar el arte como una herramienta, no como un fin en sí mismo sino como un conductor: trabajar con emociones y con estética como una estrategia táctica y como un estado temporal. Propongo a través de mi obra transformar al espectador en ciudadano activo, y a los museos y las instituciones culturales en espacios cívicos. La meta es instigar una conversación pública y crear un cuerpo de trabajo que pueda proporcionar un espectro de recursos intencionales para crear un arte útil. Comprender cómo el arte puede actuar políticamente o instigar situaciones políticas, más que representar la esfera política.

Recientemente comprendí que mi trabajo no casa por completo dentro del campo artístico de la práctica social. Al mismo tiempo que trabajo en la esfera social, a menudo en colaboración con grupos específicos, mi meta es catalizar políticas realizables, alternativas ante el *status quo*, y contribuir esperanzadamente a un cambio político concreto, como con tus *The Oakland Projects* (1991–2001). Para mí, el arte debe proponer nuevas ecologías éticas sostenibles. Quizá estoy equivocada ¿me calificarías de artista de práctica social?

**SL:** ¿Quién puede decirlo? La definición de práctica social aparece en un estado de evolución amplio. El problema para mí es plantear problemas de la práctica, aclarar y profundizar en cómo actúa la obra, qué reclamos hace por sí misma, y cómo valorarla estética, práctica y éticamente. Ahí están las ideas, las imágenes, las narraciones y las estrategias de producción como formas de organizar la comunidad, y ahí están los resultados: obras de arte, productos, efectos, comentarios. Esta cuestión acerca de la función social ante la función pública no es nueva. Pero tú llegas de un lugar y un tiempo específicos y tu obra tiene sus propios descubrimientos específicos.

**TB:** Desde luego. Cuando estudié arte en Cuba, se sobrentendía que no hacías arte para ti misma sino para el pueblo, y el arte debía ser útil. Desde luego, la idea de la utilidad para el gobierno era: “Queremos utilizarte para que nos hagas propaganda”. Una frase hecha en Cuba es: “El arte es un arma de la Revolución”. Esta afirmación era una manera de retorcer una proposición interesante (el arte como instrumento) en una muy aburrida (propaganda), y define cómo la Revolución considera el deseo artístico y cómo encamina el entusiasmo. La cuestión del papel del arte en la sociedad es algo que cada artista tiene que preguntarse a sí mismo. Creo que el arte puede ser el lenguaje de los ciudadanos, pero sólo si son libres de imaginar las circunstancias que construyen, incluso si no se trata de su realidad social y política. El arte es una forma de imaginar el futuro y tal es el derecho de todo ciudadano.

**SL:** Lo que dices es muy interesante. Vienes de una idea del arte que era ya de hecho política, mientras que para nosotros en Estados Unidos, en esa época, el arte estaba impelido por el comercio, y nuestro mayor desafío era desarrollar formas más populistas.

**TB:** Cierto, la idea y el concepto de revolución han sido una constante presencia, sobre todo la presión según la cual siempre se nos mide en relación con la “Revolución” y cómo se espera que uno participe en ella todo el tiempo; pero es su Revolución, no la tuya. Tales son los puntos de referencia en mi obra, y el arte ha sido mi instrumento, mi instigador analítico, mi espacio de libertad.

**SL:** Me encanta tu modo de describir en términos provenientes de Cuba y de su relación con la política y su naturaleza prescriptiva. Antes hablaste acerca del encuentro inicial con la obra de Ana Mendieta, una feminista de vanguardia, que te lanzó a ti al mundo internacional del arte contemporáneo, el mismo mundo del arte en el que se me introdujo en el California Institute of the Arts. Esto nos coloca a las dos dentro de un discurso con nuestros respectivos países, con la gente y la política a la que buscamos servir, y al mismo tiempo con una profesión artística hiperdesarrollada ante un conjunto de relatos

constantemente rebatidos. Así que déjame plantearte una pregunta de historia del arte. Tu arte busca acercar límites y explorar nuevas formas, una tradición de la vanguardia. ¿Cuál es el margen contra el que te impulsas? ¿Con qué instrumentos peleas? ¿Cuáles son los enigmas de tu práctica?

**TB:** Lucho contra muchas cosas. Creo que hay dos tipos de artistas en nuestro campo. Están los que, como yo, tienen muchas ideas y la urgencia de mostrarlas en su desnudez para que otros muestren las suyas y las desarrollen, a los que describo como *iniciadores*. Por otro lado están los que tienen la capacidad de desarrollar algo plenamente durante largos periodos, incluso volviéndolo una práctica sostenible: a estos los llamo *implementadores*. Pero los iniciadores y los implementadores tienen sus propios aspectos buenos y malos. Ser iniciador puede ser emocionante, pero quizá las ideas estén todavía en el momento de evolucionar y por lo tanto cueste aceptarlas; ser implementador puede ser provechoso y aceptado, pero a veces conlleva muchos compromisos.

También yo lucho por recursos para mis proyectos. En nuestra línea de trabajo, se nos piden resultados y repercusiones, lo que implica que necesitamos llenar expectativas en dos áreas distintas: tanto en el arte como en el área o disciplina del tema que estamos tratando, y por lo tanto tenemos múltiples parámetros para el éxito o el fracaso. Es importante “hablar” ambas lenguas e insertarnos nosotros y nuestra función plena en ambos mundos, el mundo del arte y el de esa otra disciplina o campo dentro del cual actúa la obra; por ejemplo, la inmigración o la política.

**SL:** Ya veo. Sabiendo que tratas con prácticas relacionales y sociales y que no sientes expectativas acerca de la producción de un objeto físico, ¿asume la gente que eso lleva a producir obra sin valor comercial?

**TB:** Las instituciones están dispuestas a gastar grandes cantidades de dinero en transportar y preservar objetos, pero cuando tú trabajas con gente, es una dura lucha asegurar que se pague a los participantes y se les asegure durante el tiempo del trabajo. En especial esto es cierto cuando los colaboradores y participantes son



indocumentados o inmigrantes. Las instituciones son incapaces de ver lo irónico que esto es en relación con las ideas políticas de la obra que quieren presentar. Es interesante ver cuán buenos son en comprender el sentido de la obra, la necesidad de ponerla a la vista, pero con frecuencia fallan al tratar con la ética interna de la obra y sus consecuencias. Exigir respeto y actuar con ética es precisamente el lugar desde el cual podemos cambiar la dinámica que acompaña a nuestra obra de arte.

Otro problema es el de la duración. Muchos de mis proyectos duran años: trabajo a largo plazo. Muchas son las instituciones mundiales del arte que no están dispuestas a comprometerse en proyectos a largo plazo, pero que sí desean participar en proyectos comprometidos socialmente. Ha sido importante trabajar con instituciones y hacerles saber que el arte social y político no labora bajo las restricciones de tiempo de una exposición de arte sino dentro de la lógica del tiempo que toma crear y transformar la esfera social.

**SL:** A menudo terminamos por producir nosotros mismos nuestros proyectos, con nuestro propio dinero.

**TB:** Exactamente, aunque ahora las cosas han cambiado algo. Algunas fundaciones que tratan de la justicia social están ansiosas por tener artistas en su lista de becados por varios años, y algunas becas para artistas se inclinan a apoyar obras de arte comprometidas socialmente. Pero siempre hay una historia u otra que la gente quiere oír y siempre existe un deseo intenso por parte de las instituciones de mostrar un impacto social e inmediato. Mientras que en el mundo del arte no comprometido socialmente se admite el fracaso, en el mundo del arte comprometido socialmente se persiguen ciertas medidas impactantes. Pero ¿cuáles son estas medidas y quién las define? Yo me he autofinanciado con realmente poco dinero, y aun cuando esto vuelve a la obra en algo limitado y pequeño, te da la posibilidad de definir la obra en tus propios términos y le permite contar su propia historia.

**SL:** Ahora pienso que eres muy buena para crear narraciones sobre tu obra.

**TB:** ¿De verdad?

**SL:** Sí y, además eres muy buena con la imagen, que es una forma narrativa. Tal es uno de los puntos más poderosos de tu obra: tu capacidad para crear una imagen y contar una historia respecto de ella, contextualizarla filosóficamente dentro del discurso del arte. Muestras con toda claridad que tienes esperanzas y ambiciones respecto de tu obra, pero no te he visto lanzar reclamos masivos sociales a través de ella, por lo que pienso que es un acercamiento sólido.

**TB:** Me alegra que lo hayas observado. Me pongo nerviosa cuando la gente habla de cambiar el mundo con el arte. Abogo por la posibilidad del arte de volverse una herramienta para el cambio social, pero no puede hacerlo solo. Por eso ya no hablo acerca de mi obra como obra de arte sino como estudios de caso, porque se trata de experimentos sociales, pruebas que, como en un laboratorio, actúan en un ambiente casi controlado y en una escala muy limitada. Los reclamos que pueden hacerse en tales condiciones no son tan trascendentales; lo más a lo que pueden llegar es a ser inspiradores y generar cierta energía hacia el cambio.

**SL:** Hablemos acerca de otro problema ético en nuestro campo, el de la autoría.

**TB:** La autoría es un concepto con el que me peleo. Mientras que tengo muy claro qué me gustaría en última instancia cumplir política y socialmente con mi obra, lo que suceda durante el proceso de implementación es algo abierto por completo. La forma es fluida, de formación colectiva, que no controlo y que depende de los participantes, por lo que no puedo reclamar la autoría sobre su conducta. Idealmente, la obra impulsa a los participantes y al público para sacarlos de sus cómodas zonas sociales y políticas, pero sus respuestas a las diversas situaciones no son parte de mi obra. La parte de la obra que controlo es la estructura establecida para dismantelar las respuestas políticas y sociales automáticas con el fin de construir nuevos mecanismos para los participantes y para el público y cumplir su idea de libertad política y deseo social; todo esto es un proceso de colaboración.

Otro aspecto de la autoría a considerar es que las instituciones de arte con mucha frecuencia otorgan proyectos a los artistas y no a las comunidades, a menudo para capitalizar el reconocimiento del nombre del artista en el mundo del arte, que sigue funcionando con la idea del genio artístico y contribuye a modelar la imagen del artista como un superhéroe social, incluso contra su propio deseo y en contra del posible éxito de su obra. Como alternativa, en el Archivo de Arte Útil los proyectos se enumeran primero en relación con sus metas o resultados, después se da el contexto comunitario y finalmente la institución colectiva, que inicia la obra del artista o que comisiona la obra.

**SL:** Pienso que uno de los conflictos es mi vínculo con el placer estético. Trabajo políticamente, pero también quiero realizar una imagen, una narración, para crear esto que llamamos “obra de arte”. Desarrollé un proceso en el que trabajo durante mucho tiempo con gente en un tipo de “generación de imágenes con igualdad de oportunidades” y que tiene lugar junto con el desarrollo del sentido y del público para la obra. Soy generosa con el origen y la evolución de las imágenes. Pero sí mantengo un control considerable con la forma estética final de la obra.

**TB:** A este respecto estamos en puntos opuestos. Yo me enfoco en los resultados políticos de la obra y en la infraestructura que la obra permite instalar. Tú trabajas con participantes y entonces a partir de ahí defines tu idea y das forma a la imagen, ¿no es cierto? Mientras que yo tengo una idea —más que una idea una meta política—, y la expongo dejando de lado mi reclamo sobre la implementación de la idea. Al incorporarse los participantes se convierten en colaboradores. Una de mis metas es crear una nueva comunidad que en sí contenga y ponga en movimiento una estructura social y política diferente. No se trata de “estar juntos” sino de “estar juntos con el fin de...” En este proceso la obra se incorpora naturalmente como un instrumento para el uso de quienes participan en ella. Lo que me interesa es el proceso de apropiación por los demás de mi idea.

**SL:** Quizá ambas estamos comprometidas con la imagen, pero llegamos a ella de modos distintos. Respecto de los

resultados de tu obra, tratemos de verla un poco más de cerca. ¿Cómo intentas que tu obra actúe?

**TB:** ¿Qué quieres decir?

**SL:** ¿Cómo actúa respecto de la esfera social, incluyendo los medios, las percepciones del público, las instituciones? ¿Actúa mediante relaciones, políticamente, en términos del arte y de la historia del arte? ¿Es “obra” distinta en áreas distintas?

**TB:** Me ocupo en comprender cómo usar la energía del público que se genera después de experimentar la obra de arte. Lo que hagas a este respecto define quién eres. A menudo la gente descarta esta energía como entretenimiento —una relación no comprometida que finaliza con la experiencia— o como valor de cambio —tomando de la obra lo que otros han valorado como mercancía. Para mí, ambas opciones son una oportunidad perdida para que la obra se utilice como energía social transformacional.

Hay otro elemento, el que Stephen Wright llama en el vocabulario del Arte Útil “ontología doble”,<sup>1</sup> que se refiere a la forma en que una obra contribuye en cada uno de los mundos a los que se dirige, como son el arte y otras disciplinas. Tal es su doble lugar de inicio, su doble ADN. En mi caso la doble ontología se refiere a lo político, y es algo para jugar con el tiempo —una referencia al pasado fallido y al futuro al que se aspira con el fin de situar al ciudadano-espectador frente a sus responsabilidades aquí y ahora.

**SL:** ¿Utilizarías tú la palabra “empoderado”?

**TB:** Una cosa curiosa he observado con el uso de la palabra “empoderamiento”: como sabes, la Revolución cubana implicaba dar poder a los desposeídos, ¿no? Bien, en la Cuba de hoy, “empoderamiento” es una mala palabra, lo cual es cierto especialmente después de que Obama visitó la isla y pronunció su discurso no como

1— <http://www.arte-util.org/tools/lexicon/>.

político sino como un organizador comunitario que utilizaba la palabra “empoderamiento”. En Cuba, muchas palabras y conceptos que solían pertenecer a activistas o a la sociedad civil fueron cooptadas y sólo las utilizaron las instituciones del gobierno. Ésto generó una confusión de la que no pude escapar, pensando que algunas aspiraciones pertenecían a la burocracia de una institución y no al deber de los ciudadanos. Aprendí acerca de ésta y de otras palabras en sus sentidos propios y poderosos cuando empecé a entrar en el mundo de los activistas y organizadores comunitarios. Empoderamiento no es algo que aprendiéramos en la escuela de arte en mi época de estudiante ni se utiliza en el arte como una categoría estética, aunque deberíamos, y así lo hago ahora. Empoderamiento es comprender cómo tus circunstancias se relacionan con lo que quieres llegar a ser y cómo quieres llegar a ser y cómo llegar a alcanzarlo. Es saber cómo estar en un lugar bajo tus propias condiciones. El arte es un lugar natural para el empoderamiento, ya que trata con sentidos, aspiraciones y la construcción de imaginarios. En el arte las cosas cambian bajo tus propios deseos.

**SL:** Ahí va una pregunta difícil: ¿Cómo sabes que no estás viendo lo que quisieras ver en tu obra? ¿Por qué confías en tu propio testimonio? Puesto que está en tu poder decidir que lo que has realizado es efectivo.

**TB:** Lo común es que el narrador autorizado de una obra de arte es el artista y no la comunidad de “usuarios”, lo cual puede traer cierta confusión sobre el logro deseado y la realidad. Una forma de medir la obra de arte comprometida socialmente es observar quién se beneficia más con ella, o si, a fin de cuentas, todos se benefician de manera semejante. Si el artista es el único que se beneficia con el proyecto, entonces, según yo, no es ni arte útil ni arte socialmente comprometido, sino que utiliza estos géneros como elementos decorativos. Otra forma de ver lo que ha resultado del proyecto tiene que ver con el desarrollo de quienes han estado implicados en él y en cuyo nombre se ha realizado la obra. ¿Ha cambiado el proyecto sus vidas de una forma tangible? Me gusta usar la palabra “testimonio” porque es algo más que “contemplar”. Como

testigo uno está implicado con las consecuencias, carga una responsabilidad. Con el fin de obtener un testimonio confiable de estos tipos de obra de arte necesitamos evitar la idea del arte como aquella que sólo te transforma emocionalmente y como individuo, y comprenderla como algo que sucede también fuera de nosotros mismos.

La mejor forma de hablar acerca de tales proyectos es establecer la narración alrededor de quienes “hicieron” la obra: los participantes, los colaboradores, la comunidad para la que se realizó el proyecto. El artista que inició la obra puede hablar acerca de estrategias estéticas y la manera en que el proyecto se inserta en una tradición. Pero el mundo del arte, que está dominado por cierta clase social, lo tiene difícil al sustituir al artista por el líder comunitario o el participante, así que todavía existe cierto prejuicio y cierto sesgo, especialmente contra la gente a la que normalmente no se incluye en el *establishment* del arte: indígenas, inmigrantes, indigentes o simplemente pobres.

Es difícil decir si un proyecto tuvo éxito o no. Cuando realizas proyectos a largo plazo, puedes alcanzar un sentido mejor. Puedes observar la conducta de la gente diez años después de que un proyecto se terminó: si el cambio de conducta o de las condiciones puede remontarse a su participación en el proyecto, entonces podrás reclamar cierto éxito. Si la comunidad pelea por el proyecto aun después de la expiración del plazo planeado por el iniciador, podrás decir que el proyecto se logró para esa comunidad. Los proyectos de arte socialmente comprometidos no pueden medirse bajo los parámetros del mundo del arte; el mundo del arte debe dar un giro y cambiar los lentes según los cuales “ve” lo que sucede. Cuando una mujer llega a cierto espacio y pregunta, con timidez y cierto temor: “¿Qué es esto?” o “¿Puedo adquirirlo?” y dos o tres años después la ves, a Verónica, como líder de una comunidad que lucha contra la discriminación y organiza a cien mujeres y forma parte del consejo que toma las decisiones, eso es lo mensurable para mí. Si hay un performance en una galería de inmediato puedes juzgarlo: hay condiciones aisladas, así que puedes concentrarte en lo que sientes y pensar acerca de lo sucedido. Tu punto de vista es privilegiado. Un proyecto a largo plazo tiene más elementos de los que puedes controlar y tú (y aquello que te sucede) no eres la principal herramienta



de medición. Aquí, las posiciones éticas y políticas son tan relevantes como la estética, y a veces incluso se convierten en el criterio estético. Para mí el éxito de mis proyectos es el ecosistema ético que establecen en el espacio-tiempo, entre una comunidad: tan distinto del que lo precedió que provoca el deseo de lograrlo en la vida real. El éxito radica en que la gente implicada en el proyecto deja de ser participante o comunidad y se convierte en gente amiga, si el proyecto pudo crear una comunidad nueva y diferente.

**SL:** Soy un poco escéptica, no tanto por ti y tu trabajo, sino por todo el resto de nosotros en cuanto profesionales del mundo del arte que con frecuencia no andamos haciendo preguntas claras o mensurables a este respecto. Como dices, una transformación personal no necesariamente predice una acción política subsecuente. En cierto sentido pareces decir: mide la obra por los trabajos y las acciones de quienes participaron en ella, lo cual es una idea interesante.

**TB:** ¿Cómo mides tú tu trabajo?

**SL:** Evito la métrica de la valoración. Además de las inclinaciones del investigador —se ha visto que los investigadores inconscientemente moldean los resultados a partir de sus propias expectativas—, no estoy segura de que tengamos la capacidad para medir socialmente en las artes. Puesto que fui formada en las ciencias sociales, planteé estas preguntas en los años setenta como un asunto del discurso estético y político. Exploré diversas formas de dar a conocer nuestras propias reclamaciones idealistas acerca del efecto: junté a los científicos sociales, les formulé mediciones, como por ejemplo cuántas veces palabras clave (como “Enmienda de los Derechos Igualitarios” y por el estilo) aparecían en los periódicos locales. Pero al final, quizá estamos planteando las cuestiones equivocadas. Es pecar de soberbia pensar que un proyecto individual, o un cambio individual, causará transformaciones sociales cuando tantos factores están en juego en un tiempo determinado.

**TB:** Desde luego que no se debe pensar que el proyecto artístico de un individuo pueda generar una transformación

social a largo plazo, pero creo que prepara a la gente para que se vea a sí misma de una manera diferente y se les da herramientas para salir al mundo preguntándose qué desean. En este aspecto, en términos de lo que quiero realizar con mi arte, creo que hasta ahora mi mejor esfuerzo es el que tuvo lugar recientemente en Cuba con *#YoTambienExijo*. ¿Por qué? Porque cualquiera puede imaginar lo que quisiera hacer si hubiera un micrófono en la Plaza de la Revolución. Todos pueden imaginar lo que quieren hacer, lo que desearían decir. Todos son capaces de ser parte de la construcción del proyecto, aunque estén llenos de miedo. Tal sucedió a partir de que hubo una reacción conductual, no sólo de la gente sino en este caso incluso del gobierno cubano, del que creo en última instancia que activó la obra.

**SL:** En este caso, actuabas como agente provocador, por lo que creaste una imagen con gran resonancia. Así fue como la gente se comprometió. No sé cuánto fue realmente “producido” por ti.

**TB:** Prefiero la palabra “iniciador” que la de “provocador”. Los provocadores no se responsabilizan de lo que provocan, desaparecen a la primera y dejan que la gente a la que invitaron trabaje por sí misma. Un artista político trabaja con las consecuencias generadas por su obra, comprende que la obra se realiza precisamente ahí, acompaña a quienes se han comprometido desde un principio, crea un diálogo y un proceso. Mi labor es establecer las condiciones para que algo suceda y seguir ahí para acompañar las consecuencias.

**SL:** Pienso que es un buen modelo en cuanto a ti y que satisface tu estilo creador. Tienes una capacidad tremenda para realizar imágenes y crear narraciones carismáticas dentro de una obra. Esta obra te permite brincar rápidamente de la imagen inspiracional al efecto social, sin tantos años de planeación y trabajo. El *Movimiento Inmigrante Internacional* es un programa entero muy distinto. Así que las preguntas serían: ¿Cómo trabajas con gente? ¿Cuándo das por terminada la obra? ¿Habría una institución que siga sin ti? ¿Cambiará de formato? Son muchas las preguntas que se plantean simplemente al colocar un micrófono,

creando una oportunidad de actuar y hacer que la gente se sienta, en ese momento, con fuerza y activada.

**TB:** Desde luego, hay dos formas bien distintas de trabajar: cuando haces una obra a corto plazo la imagen es clara, y cuando la obra es a largo plazo mantienes un proceso social y político. Una obra a corto plazo es siempre violenta. Tratas de decir tantas cosas en tan poco tiempo que no pueden ser elaboradas con claridad. Una obra de arte está terminada cuando ya no provoca más cuestiones entre la gente que colabora en ella, cuando ya no hace que crezcan más. Puede cambiar de forma, desde luego; tal es la meta, la reinterpretación perpetua de su significado en el mundo.

El papel de las instituciones en los proyectos a largo plazo, por otro lado, es complejo. No siempre quieres que una institución se apodere de un proyecto que puede ser impulsado por la gente. Uno debe ser muy claro sobre el papel de la institución y su nivel de compromiso, y al hablar de “institución” incluyo igualmente al artista como iniciador.

**SL:** La palabra que yo usaría sería “instigador”. Iniciar algo y esperar simplemente que la gente lo continúe me parece algo inocente.

**TB:** Si tú creas un sistema, una estructura, entonces sí sucede que la gente continúe y lo transforme.

**SL:** En esto estaremos en desacuerdo. La gente quiere desarrollar sus propias buenas ideas, no las de otro, y crear una institución que siga adelante toma mucho esfuerzo y tiempo. A menudo he escrito sobre esta cuestión desconcertante de la longevidad como medida de la efectividad en el arte. En 1987, obtuve \$35,000 dólares para seguir con el trabajo de *The Crystal Quilt* (1985–87) a través de programas liderados por mujeres mayores, y esboqué un plan de organización.<sup>2</sup> Tuvimos personal de planta, un consejo,

---

2— Se trata de una de varias obras en las que Lacy explora la experiencia de la vejez; en este caso cómo las mujeres mayores son representadas en la opinión pública y en los medios. Creó casos y clases, una serie de conferencias, proyecciones de películas y una campaña en los medios de masas en colaboración con casi dos docenas de artistas y multitud de voluntarios. Véase <<http://www.suzannelacy.com/the-crystal-quilt/>>.

contactos y recursos sustanciosos. La organización duró un año y cuando se acabó el financiamiento, dio por terminada. Mi conclusión fue: a menos que tengas toda la voluntad de estar ahí y poner cuerpo y alma en el esfuerzo, es una ilusión pensar que un proyecto artístico habrá de continuar necesariamente con el tiempo. Incluso treinta años sin ánimo de lucro se enfrentan a lo que sucede cuando el financiamiento desaparece. Sin embargo, para mí ésta no es la medida de la cualidad de tu arte. Me pregunto por qué no es suficiente para ti ayudar a construir nuevas formas de ser un artista, de cambiar las opiniones, de educar a la gente, y de influir en las vidas de otros.

**TB:** De acuerdo, no es suficiente para mí, ya que todo ello puede dar marcha atrás con gran rapidez. El cambio estructural dura un poco más, pero es muy difícil de alcanzar. La obra de arte, o una realidad simbólica, no es suficiente. Me gusta la idea de que el arte puede ser una inspiración, un modelo, del cambio social, y parte de mi meta es que las instituciones de arte reelaboren sus mandatos para la gente y su papel en la sociedad a la larga. Establecí todas estas metas imposibles de modo que si fracasn algo se haya alcanzado de todos modos.

**SL:** Soy más generosa contigo de lo que eres tú misma. El arte no es sólo el sistema simbólico dentro del cual actuamos. Un micrófono en medio de una plaza es también un símbolo, y el arte no son sólo acciones de la vida real, relaciones y efectos como otras propuestas políticas o culturales. Seguramente una improvisada tribuna libre es un símbolo en Cuba, que actúa a través de diferentes públicos con efectos diferentes, y que, sobre todo en Cuba, tiene resonancias populistas. En términos de tu trabajo actual, que propone una nación internacional de inmigrantes que debería formarse dentro del Vaticano, ¿qué tan importante es para ti reunirte con el papa?<sup>3</sup>

---

3— *The Francis Effect* (2014–a la fecha) es una campaña de cartas que pide al papa Francisco ampliar la ciudadanía vaticana, como concepto y como derecho legal, a los inmigrantes de todo el mundo. El público puede votar *online* en [dignityhasnationality.net](http://dignityhasnationality.net) o en persona enviando una postal firmada. Bruguera quisiera que se enviaran las postales al papa como culminación del proyecto.

**TB:** Hay símbolos que sólo pueden existir dentro de las posibilidades que te da el arte para representarlos. Hay lugares en los que no hay espacio para que un ciudadano sienta lo simbólico. Tal es lo que hace el arte. Enviar las postales al papa es una forma de proporcionar la energía que se necesita para que una ilusión se vuelva posibilidad en vez de un ejercicio de la mente. Pienso que es importante ver la realidad, y que el arte se vuelva parte de la realidad.

**SL:** ¿Así que si no te encuentras con el papa, la pieza de arte será un fracaso?

**TB:** Sí, creo que sería un fracaso. Sería un acto simbólico dentro de una esfera aislada que no haría más que plantear la conciencia de un problema. En ciertos casos esto es una redundancia. Dirijo mi obra a un público meta con el que quiero crear un lazo y plantear una discusión. El público general del arte siempre estará ahí, pero mi público primario no es éste. El aspecto propositivo del arte, aunque legítimo, es de vida corta. Voy en camino de proponer el intento de instrumentar las ideas de mi obra, sin importar lo utópicas que sean. La entrega de las tarjetas postales con la petición al papa sería una buena forma de crear un fin, de completarlo, de depositar la responsabilidad en manos de quien tiene el poder de hacer algo. Para mí, si sólo creo conciencia, la pieza de arte no queda completa. Para probar la obra tiene que ir más allá del mundo del arte.

**SL:** Bien, desde luego que reunirte con el papa crearía un buen final para la narración. Pero no creo que impacte al éxito ya evidente de una obra que actúa como una metáfora que abre la mente. Es la imagen de un provocador político, una narración con aspiraciones, que realmente actúa con miles de personas, sin duda haciendo que piensen algo diferente, que imaginen un futuro posible distinto. Desde luego que es una proposición simbólica, y reunirse con el papa no necesariamente hará que vaya más adelante. Como activista, pienso que el cambio verdadero tiene lugar en largos

—  
*The Francis Effect* forma parte del más amplio proyecto *Movimiento Inmigrante Internacional*.

periodos temporales con mucha, mucha gente empujando al mismo tiempo una gran roca en cierta dirección. El arte es una forma de empujar.

**TB:** Para mí no se trata de la narración sino de lo que pueden lograr los inmigrantes. La dinámica cambia al verse en el Vaticano y pensar: si podemos vernos con el papa, podemos hacer lo que sea por nosotros mismos. Incluso el solo saber que sus voces llegarán directamente creará la energía para continuar luchando por sus derechos. No se trata de contar una historia, se trata de adquirir poder. El hecho de que el arte se inscriba en la realidad es lo que de verdad me interesa: la idea de insertar la obra en el sistema actual es dirigir y criticar. Para mí, la representación real de la obra se logra al infiltrarse en el sistema que quieres cambiar. La documentación de esa obra de arte no debe dirigirse sólo al mundo del arte (el espacio de la narración) o a la historia del arte, sino en la historia de esa otra institución (disrupción), disciplina o sistema y en lo que las personas pueden hacer debido a esa experiencia (dando nueva dirección a esa energía). Estoy de acuerdo contigo en que el arte no es el único agente de cambio, sino una de muchas experiencias impulsoras. Pero por lo menos las artes pueden invitar a otras fuentes a unirse *in situ* a quienes poseen otras habilidades y conocimientos a que se unan en una meta común, y ser ciudadanos activos. El jugueteo entusiasta del arte es nuestra mejor herramienta para imitar a otros.

**SL:** Ésta es una noción muy interesante acerca de dónde y cómo vive la obra. Si estás diciendo que tu obra existe sólo, o principalmente, inscrita dentro de otros sistemas del mundo no artístico, esto abre un conjunto de contradicciones acerca de tu función en la profesión artística, sin embargo tan intrigantes que podremos explorarla más adelante. Esto es lo que yo llamaría la esencia de ser un artista con práctica social, que sigas cuestionando tu obra, su forma, su significado, sus públicos. Por eso sigo llamándote artista de la práctica social.

**TB:** No veo ninguna contradicción en lo que dices acerca del papel de la profesión artística. Para mí un artista es



alguien que constantemente empuja los límites de su propia práctica y hace que sea difícil para otros ver que lo que hace es arte tal cual. No me interesa la gente que sabe que lo que hago es en primer lugar arte, sino algo que antes que nada sea parte de su vida y que más tarde llegue a saber que al mismo tiempo es una práctica artística, una práctica artística multidimensional.

**SL:** A principios de los ochenta un artista de performances llamado Lowell Doring se presentó para gobernador de California en una campaña dadaesca. Su plataforma incluía liberar a los animales del zoológico y así sucesivamente. Se parecía algo al otro candidato, el gobernador Jerry Brown, y al final recibió cincuenta mil votos. Pero no estaba interesado en ser gobernador, ni se sentía “político” de verdad; su obra señalaba temas absurdos de nuestro sistema político. ¿Hubiera tenido más éxito de llegar a gobernador? No. Tuvo éxito porque su obra alcanzó gran atención de los medios (inscrito, como dices, dentro de lo real)? ¿Hubiera importado que recibiera cincuenta o cinco mil o cincuenta mil votos?

**TB:** En este caso somos algo distintos. Mi modelo en este tema es Antanas Mockus, un matemático (entre otras cosas) que se presentó y obtuvo la alcaldía de Bogotá y utilizó sus herramientas de ciudadano creador para cambiar la violencia, el machismo y el miedo en la ciudad. Sus proposiciones eran “nada convencionales”, para no llamarlas “locas”, pero desafió las percepciones de la gente acerca de su vida en la ciudad. Tomó la responsabilidad y no se rió ni ridiculizó las cuestiones desde el espacio seguro de un extraño. Se metió y asió la oportunidad, no se detuvo en denunciar: actuó, implementó, utilizó propuestas del arte que fueron más allá del arte, que influyeron en las vidas de muchos. Tomó prestado del arte del performance para crear una nueva realidad. Y sólo unos años después, los académicos y los artistas afirmaron que lo que habían hecho era arte. De hecho, su práctica se encuentra en el archivo de Arte Útil como uno de nuestros estudios de caso.





# MEMORIA DE LA POSTGUERRA



## NI TODO, NI TODOS; LA VOZ

"Dar con la verdad absoluta -el existe tal cosa- no resuelve nada, lo importante aquí es decidir nuestro punto de vista, descubrir dónde uno está parado, saber relacionar las cosas a nuestro alrededor en el mundo y desde ahí con todos los hechos imponer nuestra realidad".  
Edmundo Desnoes

MEMORIA -de la postguerra- asume un espacio, y agradece la bondad del cubano, gracias a la cual puede ver la luz, a quien está dedicado.

Postguerra, por similitud a nivel físico de la ciudad, por el interior de la gente, por lo social del arte.

Una obra es una vía de conocimiento y comunicación, y el artista "el médium" que selecciona el tema y los recursos autómicos más efectivos.

Allende las inconmensurables utopías, en el plano real, de la efectividad del arte, sólo existe CULTURA con la conciencia analítica y dolorosamente preocupada; con el diálogo sustancialista; con la tolerancia respetuosa pero segura; con la necesidad juiciosa de autoreconocimiento dentro de una identidad; con la capacidad de recordar y volver a situar.

No sé hasta qué punto, ni con qué vistas las filas vuelven a reestructurarse; un nuevo ejército avanza, junto a los sobrevivientes, con las lecciones de historia dadas, agotados y despiertos en otros compartimentos, todos jóvenes violentamente viejos. Y la lenta necesidad, en espera, vestida de novia nuevamente a las puertas de la legitimidad sin dejarse de apuros trascendentalistas. ¿Cómo llegar sin protección, con la inconciencia del individualismo? Muchas maneras hay de saber la vía de un combaliente, nuestro ejército ha sido laureado siempre y cuando se une en propicio entorno, además de constar con la admiración y los ojos vistas de los demás.

¿Volveremos a esperar otra década para la tragua? ¿Volveremos a quedarnos mutilados y conformes por el camino? ¿Volveremos a esperar creemos el ombligo del mundo en el momento inexacto? ¿Tendremos suficientes reservas de tiempo? Son los 15 minutos que nos han vuelto a tocar.

Ciudad de La Habana, CUBA  
Noviembre 1993



## INDICE

• UNA MIRADA AL NUEVO ARTE CUBANO	Página 2
• AGRICULTURA	Página 3
• MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO	
• DE LA CULTURA ARTISTICA A LA AGRICULTURA	
• UNA EXPERIENCIA INTERESANTE	
• ARQUITECTURA	Página 4
• PROYECTO	
• SALUD	Página 5
• LA MATURACION DE UN HOMBRE	
• EXAMEN PSICOMATICO DE UN ARTISTA EN LA POSTGUERRA	
• ME PARA DIBUJO DE MAPA	Página 6
• LA GUERRA HA TERMINADO	
• VAPANTE #5	
• DE UN DISCURSO FORMAL X	
• LECION DE JERICHERIA	
• NOTICIAS DEL AEROPUERTO	Página 7
• MAS ALLA DEL BIEN Y EL MAL	
• CULTURALES	Página 8
• "ARTE CUBANO DE VERDAD" EN SALUDO A LA SEMANA DE LA CULTURA CUBANA	
• ADIVISAS AVISUALI INVOCAT	
• EFEMERIDES	Página 9
• MEMORIA DE LA POSTGUERRA	
• 2 de Noviembre	
• DIA DE LOS FIELES DEFUNTO	
• UNA MIRADA... Joven	Página 10
• REALIDAD - ARTE - PUBLICO	
• REPORTAJES	Página 11
• INACIARANS CON MENOS	
• LA CLAVE DEL GENUINO ANTI-ARTE	
• AUTORETRAZOS	
• MIRAS INCOGNITAS	
• PINTANDO EL CIELO	
• CORRESPONDENCIA	Página 12
• EL PAISAJE DEL TIEMPO	
• "JUSTENSE LOS CINTURONES"	
• AL CIERRE	
• DE FRENTE Y LUCHANDO	
• INTERNACIONALES	
• CONSEJO DE REDACCION	
• DIRECCION	
• DISEÑO	
• CORRECCION	
• FOTOCOMPOSICION	
• IMPRESION	

# ¡NO HAY MÁS CAMBIOS QUE HACER!

o revolución socialista o caricatura de revolución

no nos detendrán

## ¡SEGUIR ADELANTE!

es la consigna

Nuestro movimiento obrero será muy fuerte, porque será muy democrático, a construir un poderosísimo movimiento obrero ciento por ciento democrático.

## ¡Qué viva el Marxismo-leninismo!

¡Qué importan los peligros o sacrificios de un hombre o de un pueblo, cuando está en juego el destino de la humanidad!

## ¡LUCHAREMOS HASTA EL FINAL!

HASTA EL FINAL DE NUESTROS ENEMIGOS

## MOVILIZACIÓN GENERAL

Centenares de llamamientos y exhortaciones forman organizaciones obreras, campesinas y estudiantiles. El pueblo responde con fervor. Caravanas de propaganda recorren calles de La Habana, México y concentraciones.

HOY, No. 204, Sep. 2, 1968, pp. 1.

## LIBERTAD O MUERTE

Este grito será siempre el grito del pueblo cubano, proclama Fidel.

HOY, No. 205, Nov. 2, 1968, pp. 1.

## ¡ADELANTE!

A toda la juventud, a todos los que amen a Cuba y a la Revolución, a todos los que estén dispuestos al sacrificio, los decimos con las palabras de nuestro Apóstol:

LOS FLOJOS RESPETEN, LOS GRANDES ADELANTE, ESTA ES TAREA DE GRANDES.

El Pleno Ampliado de la Juventud Socialista, 1969

## ¡CONTRA LOS PRIVILEGIOS!

Los que quieren destruir la Revolución merecen ser destruidos, advirtió Fidel en un discurso pronunciado en la Universidad de La Habana.

HOY, No. 276, Nov. 29, 1969, pp. 1.

# ¡ESCOGEREMOS SIEMPRE EL SACRIFICIO!

ESTA ES LA REVOLUCIÓN DE LOS HUMILDES, POR LOS HUMILDES Y PARA LOS HUMILDES  
dijo Raúl en el panegirico al Titán de Bronce

HOY, No. 282, Dic. 8, 1968, pp. 1.

... como nos pongan a escoger entre la indignidad y el sacrificio

**YANKEES GO HOME!**









Arriba: *Cátedra Arte de Conducta*, 2003–2009. Conferencia de Elvia Rosa Castro, La Habana, 2004 [Cat. 4]

Abajo: *Cátedra Arte de Conducta*, 2003–2009. La estudiante Nuria Güell y su proyecto *Ayuda Humanitaria*, 2008–2013 [Cat. 4]



*Cátedra Arte de Conducta*, 2003–2009. Performance de los conferenciantes invitados a la *Cátedra Arte de Conducta* Elmgreen & Dragset para la exposición *Estado de excepción*, Galería Habana, que conmemoró el término del proyecto [Cat. 4]









52 *Sin título (Bogotá)*, 2009. Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics, Bogotá, 2009 [Cat. 6]

Arriba: *El susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)*, 2009, patio central del Centro Wifredo Lam, La Habana, 29 de marzo de 2009 [Cat. 10]

Abajo: *El susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)*, 2009. Vista de la instalación en la exposición *Tania Bruguera: Talking to Power / Hablándole al Poder*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2017 [Cat. 10]





Arriba izquierda: *Partido del Pueblo Migrante*, 2010–a la fecha. Registro oficial del partido en el Instituto Nacional Electoral, México [Cat. 8]  
Otros: *Partido del Pueblo Migrante*, 2010–a la fecha. Documentación de la primera acción *Voceadores*, Ciudad de México, 2012 [Cat. 8]





Arriba: Campaña de encuestas de *The Francis Effect* [El efecto Francisco] en la Meadows School of the Arts de la Southern Methodist University, Dallas, 2014 [Cat. 8]

Abajo: *The Francis Effect*, 2014–a la fecha. Vista de instalación en la exposición, *Tania Bruguera: Talking to Power / Hablándole al Poder*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2017 [Cat. 8]



Arriba: *M.A.K.U. Soundsystem*, Festival Yerba Buena Gardens, 17 de junio de 2017 [Cat. 8]

Abajo: *Refugee Transitions*, 23 de junio de 2017 [Cat. 8]









*Escuela de Arte Útil*, 2017–a la fecha. Vista de instalación en la exposición, *Tania Bruquera: Talking to Power / Hablándole al Poder*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2017 [Cat. 9]



*Escuela de Arte Útil*, 2017–a la fecha. Vista de instalación en la exposición *Tania Bruquera: Talking to Power / Hablándole al Poder*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2017 [Cat. 9]



# Léxico interpretado

JOSÉ FALCONI



Autosabotaje, 53 Bienal de Venecia, 2009 [Cat. 7]

Tania Bruguera, entre otras cosas, es inventora de ciertos términos y de sus definiciones, concebidos como intervenciones conceptuales en el campo del arte. Estos términos son parte de un léxico creciente que da forma a la estructura de su práctica; es un vocabulario pero también un planteamiento hacia el arte performativo político. Las acciones a corto plazo de Bruguera y los proyectos a largo plazo son un *practicum* de los términos, que ofrece ejemplos de su aplicación en la vida real. A continuación, el historiador de arte y activista cultural José Falconi ofrece su interpretación, extraída de amplias entrevistas con la artista.

## Arte de conducta

**1. El *arte de conducta* no tiene un autor definido, individual. El artista empieza la obra, pero el público la completa, la termina y continúa o no con ella.**

Precisamente porque es un gesto circunstancial el que busca la reacción del público, el artista inicia la obra, no tiene el control del resultado. *Arte de conducta* no busca resolver problemas específicos, sino dejar a la vista un dilema en el que se estimulan y ensayan nuevas conductas que más tarde se pondrán en la práctica en el ámbito social.

**2. El *arte de conducta* es sobre todo gestual y en consecuencia es circunstancial. Es circunstancial y por lo tanto gestual.**

Con el *arte de conducta* no es importante que suceda cierta acción particular mañana en la galería; lo importante es el ahora. Se hace para el momento y este momento es ahora.

Le tomó veinte años a Bruguera acostumbrarse a usar la palabra “performance” al explorar los límites del cuerpo. Un tema tan caro para la performance y tan bien representado por artistas como Marina Abramovic o Vito Acconci, mantiene un gran interés para Bruguera como

hilo artístico, quizá porque en Cuba los límites del cuerpo siempre están a prueba.

La tradición de la isla de lo que puede considerarse “arte performativo” consta de acciones que, a pesar de ser gestos mínimos, ofrecen comentarios desestabilizadores que se dirigen a contextos tanto políticos como artísticos.

### **3. El *arte de conducta* busca construir la sociedad como una colectividad activa, y por lo tanto va más allá de la teatralidad de los actores y de la puesta en escena.**

El *arte de conducta* busca la reacción del público: la obra presenta un dilema y el público reacciona de una u otra forma. De esta manera, su meta es convertir a quienes se comprometen en ciudadanos activos, empezando por el propio artista. Con el *arte de conducta* el artista es capaz de examinar al otro o a sí mismo a través de la obra: uno se observa a sí mismo y evalúa la propia conducta, y la obra de arte actúa como una “prueba” de los medios para actuar en la realidad. La “documentación” del *arte de conducta* no es una fotografía o un video, por ejemplo, sino un cambio en la conducta.

Debe decirse que *arte de conducta* es una especie de experimento social, pero ¿qué arte no implica un experimento social? ¿Qué sistema de gobierno no es igualmente un experimento social?

En la búsqueda de dilemas, *arte de conducta* sugiere situaciones absurdas, caracterizadas por un componente de humor que se manifiesta como una necesidad, a medida que desata ciertas dinámicas sociales. *The Francis Effect* (2014–a la fecha), en el que Bruguera lanza la petición al papa de ampliar la ciudadanía vaticana a los inmigrantes de todo el mundo, funciona precisamente porque es absurdo. El humor pone a prueba la propaganda política y destaca la serie de incongruencias que se han convertido en sistemas de creencias. Es como desvestir al rey, hilo por hilo. Mediante el proceso el artista busca deseducar al público, de manera que comprenda que ha sido condicionado a pensar de una forma determinada, y ayudarlo a comprender que muchas situaciones que sienten naturales son en realidad ilegítimas.

### **4. El *arte de conducta* recupera una tradición local contaminada; va más allá de la representación o performance.**

El *arte de conducta* puede considerarse una performance, pero no lo es. Extrae elementos del performance y los trae a un plano social. Si la gente no reacciona a lo que se le presenta, será culpa de la obra. Es muy posible que el origen del *arte de conducta* sea, de manera indirecta, el tipo de performance que prevaleció durante los ochenta en Cuba. Hubo más de un tipo de “*happenings* activistas” (una mixtura de términos tradicionales).

Un ejemplo ilustrativo de estas intervenciones fue cuando Robert Rauschenberg llegó a la Habana en 1988 para presentar una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, y el líder del colectivo Arte Calle, Aldito Menéndez, acompañado por otros más, se disfrazó de indio y se sentó frente a Rauschenberg mientras éste daba una conferencia. Este gesto sutil de presentar indios como una señal ante el gran maestro internacional fue poderoso.

De hecho, el mismo acto de acuñar un neologismo español para describir una práctica artística es ya en sí un ejemplo de *arte de conducta*, pues busca revertir la direccionalidad de la creación de categorías (que, como observa Bruguera, siempre aparecen en inglés, y todos deben adaptarse).

### **5. El *arte de conducta* es un anacronismo utópico puesto que recupera los deseos descartados de la comunidad de espectadores.**

Para plantear el dilema y activar la participación del espectador, el *arte de conducta* trae los deseos reprimidos de la comunidad a la superficie: deseos que fueron rechazados en cierto momento y de los que se creía que eran imposibles. En otras palabras, el *arte de conducta* es una performance que aspira a (re)encender ciertos tipos de deseo que sólo han sido contemplados pero nunca puestos en práctica. Esto permite a la obra tomar un sentido anacrónico y utópico en el cual las propuestas para el futuro, que en el pasado fueron desechadas, sean liberadas en la actualidad. Extraer y presentar cualquier problema de esta manera

casí siempre da por resultado un tipo de intervenci3n emocional, y, como sabemos, lo emocional es siempre pol3tico.

## Arte 3til

### 1. Todo *arte 3til* empieza con la experiencia que el espectador tiene de la obra de arte.

La tradici3n modernista sovi3tica (reclamada y reinterpretada por los cubanos) culmin3 hace cien a3os en el constructivismo, un movimiento que vale la pena recuperar por el gozo y la fe en su capacidad de influir en la sociedad. El constructivismo expresaba un entusiasmo 3nico por llevar arte al pueblo.

Parecería parad3jico, pero en Cuba nunca hubo alg3n tipo de pr3ctica llamado “arte comunitario”. Todo se hacía desde el espacio del arte institucional, y así no había necesidad de la divisi3n entre “arte-arte” y “arte activista”, todo era lo mismo. Sin embargo, fuera de Cuba siempre ha habido una gran tensi3n entre el arte y el no-arte en t3rminos de proyectos artísticos para la comunidad y, cubriéndolo todo, la gran mayoría de proyectos para la comunidad tienen problemas para tratar de comunicar el proyecto a la misma comunidad, de modo que el pueblo pueda sentirse en realidad como parte de la obra.

Aquí el aspecto capital es que la obra debe atraer al p3blico y para ello debe tener una “funci3n” con la que se identifique. Es decir, la obra debe ser capaz de que la comunidad la interprete y la “use”; s3lo entonces no será rechazada. La apreciaci3n de una obra de arte no proviene de la educaci3n o del conocimiento hist3rico, sino de una experiencia est3tica que empieza en el momento en que el espectador se da cuenta de que la obra es para él o para ella, y no para el mercado o la cr3tica. Así, el concepto de *arte 3til* empieza con la experiencia del espectador ante la obra de arte.

### 2. El *arte 3til* sugiere una utopía al alcance.

Mediante el arte, se ve reforzada la posibilidad de formar deseos colectivos. Así es como se crea una realidad

alternativa, a la que la gente puede aspirar o llegar a comparaciones. En otras palabras, es un aparato cr3tico que nace de la experiencia est3tica.

Hace algunos a3os Bruguera y la Asociaci3n de Arte 3til empezaron un proyecto que llevaba a descubrir y archivar más de doscientos casos de arte 3til desde fines del siglo XIX en adelante. Esto demostraba que la intenci3n del arte 3til siempre había existido, pero también que muchas veces fue imposible llevarlo a cabo.

Lo importante es que la noci3n de *arte 3til* no necesariamente implica una soluci3n a problemas específcos; no está el arte para resolver problemas sino que el arte propone que el espectador cuestione el sistema en el que se sumerge y encuentre la soluci3n indirecta. Los espectadores deben ser capaces de reconocerse como ciudadanos y como entidades creadoras para romper con éxito con el sistema en el que están inmersos y concebir nuevas posibilidades. Desde el momento en que el arte es un espacio para la experimentaci3n a partir de la base de las experiencias sensoriales, al mismo tiempo puede ser un espacio para la instrumentaci3n de realidades.

### 3. El *arte 3til* implica la ética como est3tica.

El arte provoca el descubrimiento por el espectador de algo que desconocía. Este descubrimiento puede causar temor, incluso angustia. Al mismo tiempo hace que el espectador se cuestione acerca de lo que hizo antes de acercarse al arte. El arte nos recoloca en el mundo y nos hace cuestionarlo.

Este volver a pensar, este cuestionamiento implícito, es quizá la actividad más ética que existe. La ética en el arte aparece en el momento de la fricci3n, no en el momento del consenso; la ética es la actividad de cuestionar y de oponerse uno mismo a cualquier otra opci3n que no haya sido contemplada antes. El arte no debe conformarse a los gustos de nadie; cuando lo hace, significa que no es suficientemente cr3tico o ha caído en el populismo. Sobre todo, el arte 3til debe situar a los espectadores en contradicciones, obligarlos a tomar posiciones, y cambiar el sistema en el que está inserto hacia un estado de crisis.



## El artista como iniciador

### 1. Todo artista es un autor, y todo artista es un imitador.

El concepto de autoría de un solo autor no es más que un remanente del modernismo. Todo artista es el autor de un proceso: un proceso que puede iniciar pero que permanece abierto al público que interactúa con él.

### 2. Todo artista es coautor con el público de su obra de arte.

La autoría del artista se limita a iniciar un proceso; es el público el que culmina la obra. Así, es precisa una coautoría de la obra entre el artista y el pueblo que hace suya la obra.

### 3. Todo iniciador codifica a su público.

El artista nunca debe llegar a la forma de la obra *a priori*, sino después de una serie de autonegociaciones agónicas y de estudiar las circunstancias para comprender cómo la gente puede ser activada. Cuando lo hace es para crear “subjetividades” con la obra. Así el artista debe siempre estar atento a las sensibilidades de la gente en el momento específico e intentar utilizar elementos que puedan crear una conversación o provocar que la gente reaccione. El artista propone situaciones límite nada cómodas, en las que ser cínico no es una opción. Debe buscarse una posición y no puede retroceder hacia el escapismo que aprendió en sociedad.

### 4. Cada iniciador, al codificar a su público, debe haber estudiado con todo cuidado la comunidad en la que quiere trabajar.

Muchas veces los artistas entran en comunidades con opiniones ya formadas con las cuales planean enfrentar la realidad, pero aunque nunca se puede conocer una comunidad antes de empezar a trabajar en ella, el artista debe tener una mente abierta y humilde para incorporarse al grupo y ser consciente de la ética de su trasfondo.

## Autocrítica institucional

### 1. La autocrítica institucional no destruye para construir, sino lo opuesto: construye para destruir.

Grandes obras de crítica institucional —por Hans Haacke o Andrea Fraser, por ejemplo— buscan revelar al público lo que está mal en una institución al exponer los vínculos entre su mesa directiva y quienes la apoyan financieramente y el gran capital o las grandes empresas. Así buscan minar los fundamentos de las instituciones. Sin embargo, la autocrítica institucional busca construir una institución paralela que es tan efectiva que acaba destruyendo a la otra, remplazándola con un nuevo modelo. Al contrario que la doctrina tradicional (como con el maoísmo, por ejemplo, que abogaba por la completa destrucción de los cimientos de cualquier sociedad para reconstruirla), este proceso es *construir para destruir*.

### 2. La autocrítica institucional no busca revelar los “secretos” institucionales, sino más bien confeccionar una institución ejemplar por medio del empoderamiento de los funcionarios y la base.

La autocrítica se enfoca en las cosas que están mal en una institución e intenta cambiar la propia institución por medio de la autoconciencia que sus funcionarios, clientes y público interesado alcancen por medio del proceso de realizar su trabajo, sin caer en posiciones fatalistas o de victimarios. Para ello, se crea una institución paralela que labora como modelo, de tal forma que se quisiera que la institución sea examinada en su utilidad, una que (por ejemplo) sea transparente en cuanto al dinero, sea ética y pague bien a sus trabajadores.

### 3. Autocrítica institucional como preparatoria, estratégica y no representacional.

La plataforma del arte se utiliza para crear, de manera estratégica, una institución modelo que funcione como espacio alternativo y que se presente como de “automejoría” ante las que ya existen. A veces, incluso pueden

utilizarse espacios internos de la propia institución que uno busca cambiar, apalancando la porosidad de esa institución. En vez de dirigirse a una representación, el ejemplo se muestra *como* realidad, no se demuestra a través de ejemplos idealizados sino que se vuelve realidad. Busca presentar una solución y no *representarla*.

#### **4. La autocrítica institucional alcanza larga duración.**

Dado que una institución alternativa debe establecerse y verse reconocida por el pueblo y por la propia institución, las labores de autocrítica institucional son necesariamente de larga duración. Toman tiempo porque debe asegurarse que los núcleos fundamentales de la nueva institución se reflejan en cada etapa de la construcción, y que sus usuarios y funcionarios así los identifican con certeza.

### **Obra política de tiempo específico**

#### **1. Cada obra política de tiempo específico responde a una situación específica, no a los deseos del artista.**

Cada obra política de tiempo específico nace del deseo del artista, que la impone al mundo. Sin embargo, cada obra de este tipo está determinada por las condiciones del tiempo. Se realiza como una intervención en un espacio específico, con una historia específica, debido a las condiciones políticas específicas. El artista debe estar atento al clima político local y comprender plenamente su mecanismo para captar un acercamiento casi etnográfico, tanto para el lugar como para el momento de la obra.

#### **2. Cada obra política de tiempo específico es una respuesta necesaria a una situación específica, de manera que deja de ser autónoma y perenne en el sentido clásico.**

Precisamente porque no responde a los deseos del artista sino que nace de la necesidad, de una historia urgente,

una obra política de tiempo específico no es autónoma. Ni busca tampoco la eternidad. Debe comprenderse como un gesto temporal que se da o se lleva a cabo en un tiempo y espacio específicos, y que no puede vivir más allá de ese tiempo y lugar ni vuelto a replicar más tarde.

#### **3. Cada obra política de tiempo específico debe ser capaz de cambiar instituciones enteras.**

Si una obra de arte de conducta busca preparar condiciones de modo que pueda actuar una persona, las obras políticas de tiempo específico se llevan a cabo de modo que un estado o institución o cuerpo político mayor actúe. En otras palabras, están diseñadas de modo que la acción se lleva a cabo fuera del “previo” y, como tal, a veces es de ejecución más lenta y requiere de una voluntad política significativa.



## SEMBLANZA

---

### TANIA BRUGUERA

(La Habana, Cuba, 1968) Tania ha creado performances e instalaciones socialmente comprometidas que examinan la naturaleza de las estructuras del poder político y sus efectos sobre las vidas de los individuos y grupos más vulnerables de la sociedad. Durante más de veinticinco años su investigación se ha enfocado en las formas en que el arte puede aplicarse a la vida política diaria: sobre la transformación del afecto social en la efectividad política. Sus proyectos a largo plazo son intervenciones intensivas sobre la estructura institucional de la memoria colectiva, la educación y la política. Sus obras exponen con frecuencia los efectos sociales de las fuerzas políticas y presentan problemas globales de poder, migración, censura y represión mediante obras de participación que convierten a los “espectadores” en “ciudadanos”. Al crear propuestas y modelos estéticos para que otros los utilicen y los adapten, más que como autora se define a sí misma como una iniciadora, y a menudo colabora con múltiples instituciones e individuos de forma que la realización plena de su obra de arte ocurre cuando otros la adoptan y la perpetúan.

Premiada con Honoris Causa por The School of the Art Institute of Chicago, seleccionada como una de los 100 pensadores globales por la revista *Foreign Policy*, y para el #Index100 Freedom of Expression Award, ganadora de un premio Herb Alpert, miembro de Radcliffe and Yale World y la primera artista residente de la Oficina de Asuntos de Inmigrantes del Alcalde de Nueva York.

< *Escuela de Arte Útil*, 2013–a la fecha. Vista de instalación en la exposición *Tania Bruguera: Talking to Power / Hablándole al Poder*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2017 [Cat. 9]



### 1. *Homenaje a Ana Mendieta*, 1985–1996

Material documental

Dimensiones variables

Poco después de la muerte prematura de Ana Mendieta en 1985, Bruguera comenzó a repetir muchas de sus obras con el propósito de ubicar a Mendieta dentro de un discurso artístico-histórico cubano.

### 2. *Memoria de la Postguerra I, II, III*, 1993–1994, 2003

Edición de periódicos

I. 34 × 21.3 cm

II. 31 × 20.3 cm

III. 48.5 × 34.1 cm

*Memoria de la Postguerra* es una serie de tres obras que funcionaron como periódicos independientes. Las tres entregas reproducían el diseño y el estilo del periódico cubano oficial *Granma*. A través de una autoría colectiva, la serie reunió en un mismo proyecto a personas que habían abandonado Cuba en olas sucesivas después de la revolución y a personas que habían permanecido en la isla.

### 3. *Destierro*, 1998–1999

Escultura hecha de tierra cubana, pegamento, madera, uñas

y textiles. 185 × 68 × 60 cm

Video. 3'47"

Performance en el que Bruguera se apropió de un *nkisi nkondi*, figura de poder del pueblo Kongo (actual República del Congo), como metáfora de las promesas sociales incumplidas de la Revolución cubana.

### 4. *Cátedra Arte de Conducta*, 2003–2009

Material documental

De 2003 a 2009, Bruguera organizó y dirigió la *Cátedra Arte de Conducta*, escuela enfocada en arte de conducta, o arte de la conducta social, fuera de su casa en La Habana. El proyecto fue una alternativa deliberada al sistema estatal de formación artística en Cuba, y es el modelo para su trabajo posterior: *Escuela de Arte Útil*.

### 5. *El susurro de Tatlin #5*, 2008

Contrato de adquisición de obra

Video. 8'56"

Creada para Tate Modern en 2008, la pieza involucra a dos policías antidisturbios montados y uniformados que entran en un espacio de exhibición para realizar técnicas específicas de control de multitudes ante una audiencia desprevenida. Bruguera incorporó el contrato de compra de la pieza como parte de la propia obra.

Cortesía Tate Modern, adquirido con fondos proporcionados por Alin Ryan von Buch, 2009

### 6. *Sin título (Bogotá)*, 2009

Video. 11'55"

Bruguera invitó a representantes de las facciones involucradas en el conflicto colombiano para que hablaran en una mesa del festival *Encuentro 2009*. Mientras los invitados hablaban, una mujer colombiana contratada por Bruguera pasaba una bandeja de cocaína para que la audiencia la probara. Al distribuir el símbolo más obvio del conflicto que envolvía a casi todo el país, la artista implicó directamente a los consumidores de cocaína en las luchas políticas del país. Cortesía del Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Bogotá, 2009

### 7. *Autosabotaje*, 2009

Conferencia pública, Texto de conferencia, mesa, sillas, micrófono, bocinas, arma de fuego

Dimensiones variables

Video. 12'29"

Bruguera escribió y leyó en voz alta al público el texto "La cultura como estrategia de sobrevivencia", texto escrito por ella, en el que desarrolla su propia definición de arte de compromiso político y pone en consideración las diferencias entre otros artistas que se identificaban como políticos. Al terminar cada una de las secciones del texto, empezó un juego de ruleta rusa con una pistola calibre .38 cargada con una sola bala.

### 8. *Movimiento Inmigrante Internacional*, 2010–a la fecha

Proyecto en curso que abarca varios trabajos de largo y corto plazo que abordan el estado y los derechos de los inmigrantes en todo el mundo. Se actualizó en YBCA y MUAC como espacios físicos que reúnen elementos de todas las partes previas del proyecto, y propician el escenario para la nueva obra *Asamblea del Partido del Pueblo Migrante*, con lo que reactivan las obras *The Francis Effect* y *Referendum*. El proyecto incluye:

*Movimiento Inmigrante Internacional, Corona, 2010–15*

Material documental

Dimensiones variables

Bruguera trabajó con Creative Time y el Queens Museum para abrir un centro de recursos comunitarios y educación para inmigrantes en Corona, un vecindario de Queens. El propósito era proporcionar servicios por medio de talleres, cursos y acciones, usando el concepto de arte útil para el cambio social y comunitario.

*Partido del Pueblo Migrante, 2010–2015*

Material documental, registro del partido, manifiesto del migrante, contratos y pins

Dimensiones variables

Interesada en la noción de empoderar inmigrantes a través del sistema político, Bruguera propuso la creación de un partido político para inmigrantes, que culminó en el *Partido del Pueblo Migrante*, inscrito oficialmente como partido en México.

*The Francis Effect [El efecto Francisco], 2014–a la fecha*

Postales, camisetas, bolsas de mano, página web, campaña de firmas en línea, cofre de plexiglás, pancarta colgante

Dimensiones variables

Campaña para solicitar al papa Francisco que otorgue la ciudadanía de la Ciudad del Vaticano a inmigrantes de todo el mundo, especialmente a indocumentados y refugiados. Como parte de la acción, la artista le pide al público que se una a la petición en persona o en línea en <dignityhasnonationality.net>.

*Referendum [Referéndum], 2015–2016*

Pantalla de LED, postales, urnas de votación

Dimensiones variables

Bruguera solicita al público que intervenga en los debates sobre inmigración y fronteras al emitir un voto a favor o en contra ante la pregunta “Las fronteras matan; ¿Deberíamos abolir nuestras fronteras?”.

*Asamblea del Partido del Pueblo Migrante, 2017–a la fecha*

Banco circular y materiales de distintas organizaciones de derechos humanos

Dimensiones variables

Durante la exposición, el MUAC acogerá una serie de encuentros y conversaciones con organizaciones de derechos de inmigrantes en la sala de exposiciones.

*9. Escuela de Arte Útil, 2013–a la fecha*

Versión actualizada del proyecto pedagógico *Cátedra Arte de Conducta*, para el que Bruguera ha concebido un nuevo plan de estudios que utiliza el concepto de arte útil para abordar los desafíos que enfrentan los artistas mediante la revisión de proyectos de arte y metodologías que pueden constituir una historia del arte paralela. Proyecto en colaboración con la Facultad de Arte y Diseño (UNAM), la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (INBA) y SOMA.

*10. #YoTambienExijo, 2014–a la fecha*

Proyecto en línea que exige la restitución pacífica de los derechos civiles del pueblo cubano. Los proyectos en exhibición incluyen:

*El susurro de Tatlin #6 (versión para la Habana), 2009*

Instalación, podio, altavoz, cámara de video, cortina, micrófono

Dimensiones variables

Video. 40’32”

Durante la Bienal de La Habana 2009, Bruguera montó un podio con un micrófono e invitó a ciudadanos cubanos a hablar durante un minuto sobre lo que quisieran. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Guggenheim UBS MAP Purchase Fund, 2014

*Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), 2016–a la fecha*  
Mecedora, libro *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt. Dimensiones variables

Video. 24 horas

Plataforma en línea y sede ubicada en La Habana que alberga artistas y activistas internacionales para fomentar la alfabetización civil y el cambio de político en Cuba. En la exposición se muestra el performance de la lectura de *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt.

*#YoMePropongo, 2016–a la fecha*

Videos y plataforma en línea

Serie de videos en los que ciudadanos de Cuba responden a la pregunta “Si usted fuese presidente de Cuba, ¿qué cambiaría?”.

## CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

---

Curaduría  
**Lucía Sanromán · YBCA**  
**Susie Kantor · YBCA**

Coordinación de la exposición  
**Virginia Roy · MUAC**

Coordinación *Escuela de Arte Útil*  
**Natalia Millán · MUAC**

Diseño museográfico  
**Giacomo Castagnola**  
**Erik López Rodríguez**

Producción y  
coordinación museográfica  
**Joel Aguilar**

**Salvador Ávila Velazquillo**  
**Adalberto Charvel**  
**Cecilia Pardo**

Programas públicos  
**Mónica Amieva**  
**Eliza Mizrahi**  
**Beatriz Servín**

Conservación y registro  
**Julia Molinar**  
**Juan Cortés**  
**Claudio Hernández**  
**Elizabeth Herrera**

Procuración de fondos  
**Gabriela Fong**  
**María Teresa de la Concha**  
**Josefina Granados**  
**Alexandra Peeters**

Comunicación  
**Carmen Ruiz**  
**Ekaterina Álvarez**  
**Francisco Domínguez**  
**Ana Cristina Sol**

Curador en jefe  
**Cuauhtémoc Medina**

## AGRADECIMIENTOS

---

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Tania Bruguera. Hablándole al poder*.

Yerba Buena Center for the Arts

Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”; Facultad de Artes y Diseño, UNAM y SOMA

En especial a:





**TANIA BRUGUERA. HABLÁNDOLE AL PODER** se terminó de imprimir y encuadernar el 10 de mayo de 2018 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 1000 ejemplares.

---

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General

**Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez**  
Secretario Administrativo

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional

**Mtro. Javier de la Fuente Hernández**  
Secretario de Servicios a la Comunidad

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General

## COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

**Dr. Jorge Volpi Escalante**  
Coordinador

**Mtra. Graciela de la Torre**  
Directora General de Artes Visuales·MUAC

*Tania Bruguera. Hablándole al poder* es una revisión retrospectiva de obras de arte producidas a largo plazo por la artista política Tania Bruguera. Durante más de 30 años, Bruguera ha trabajado en la intersección del activismo y arte del performance para retar a las estructuras de poder, concebir nuevos modelos utópicos de autoridad y crear estructuras e instituciones alternativas que intentan transformar y redistribuir poder. El resultado son proyectos de arte que toman la forma de movimientos sociales, periódicos y escuelas. La exposición presenta por primera vez todos los proyectos a largo plazo que Bruguera inició entre 1985 y 2017, y que buscan transformar el efecto emocional y simbólico del arte hacia la eficacia política.

—  
MUAC

12.05.2018—09.09.2018

Salas 4, 5 y 6

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)

  
culturaUNAM



UNAM  
La Universidad  
de la Nación

MUAC  
MUSEO  
UNIVERSITARIO  
DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO



RM

