

Tania Bruguera o el performance como medio de reflexión.

José Ramón Alonso Lorea - joseramon_alonsolorea@hotmail.com

Hay creadores que utilizan el performance de manera ocasional, ven en el mismo una de las tantas herramientas que, acomodada en uno de los anaqueles de la Historia del Arte, está siempre presta para ayudar a articular un discurso artístico. Tania Bruguera, por el contrario, ve en el performance su particular modo expresivo, se mete en la piel de esta técnica multidisciplinaria para edificar un proyecto personal a través del cual intenta, como bien asegura ella, llevar una experiencia íntima, personal, a un espacio colectivo. Intenta, al menos, concebir el arte como una actitud vital y de reflexión crítica.

Tania Bruguera nace en La Habana, en 1968 y, según las notas que aparecen en sus catálogos, hoy vive y trabaja entre su ciudad natal y la ciudad de Illinois, en Chicago. Durante doce años consecutivos ha recibido una gradual educación artística en La Habana: una Escuela Elemental de Artes Plásticas, una Academia de Artes Plásticas, y un Instituto Superior de Arte. Además, ha recibido un *master* en la escuela de arte del Instituto de Chicago. Su experiencia expositiva también es importante: se ha presentado en bienales como la de La Habana, Venecia, Sao Paulo, Santa Fe en EE.UU., Johannesburgo en Sudáfrica, Shangai, o en la Documenta de Kassel.

Con esta conferencia examinaremos no sólo los presupuestos teóricos de esta artista performática, también haremos un recorrido a través de su obra, haciendo algunas paradas donde es menester: desde ese extenso período de de-construcción, mimesis analítica y término de la obra de la fallecida [Ana Mendieta](#), hasta el polémico proyecto de periódico-performance *Memorias de la Posguerra*. Desde el presupuesto de obra colectiva en *Cabeza Abajo* y *Lo que me corresponde*, y las propuestas de auto-agresión simbólica y sacrificio-creación en *Lágrimas de Tránsito*, *El peso de la culpa* y *El cuerpo del silencio*, hasta sus más recientes proyectos. Son siete series que incluyen performances, y cinco instalaciones que dan buena cuenta de la obra de Bruguera. Algunos recursos simbólicos que trabaja (tierra, sangre, agua, pelo, piedra, carnero...) serán igualmente objeto de estudio.

Finalmente nos detendremos en la Cátedra de Arte de Conducta que -para ser coherente con una obra de praxis social y profundamente pedagógica, y a un tiempo consecuente con la herramienta a través de la cual se expresa- Tania Bruguera ha creado un taller de entrenamiento de performance para jóvenes artistas y estudiantes de arte que, presumiblemente y si los resortes extra-artísticos se lo permitan, se puede convertir en su obra performática mejor lograda.

De la serie *Homenaje a Ana Mendieta*.

A partir de la serie performática *Homenaje a Ana Mendieta*, la obra de Tania Bruguera comenzó a conocerse internacionalmente. Fue un extenso período de de-construcción, mimesis analítica, y término de la obra de la fallecida Ana Mendieta, que se extendió a largo de una década (1988-1997).

Desde el punto de vista de la práctica artística, *Homenaje a Ana Mendieta* fue la experiencia que le permitió a Tania Bruguera consolidar la práctica del performance y la instalación, asumiendo en estos dos toda aquella experiencia artística anterior conocida por la crítica como arte del cuerpo, minimalismo, arte tierra, foto-arte, video-arte, etc. También, introdujo a Tania Bruguera en aquellos elementos del feminismo, el espiritualismo y el ritual. Tania se dio a la tarea de estudiar aquellos elementos simbólicos que sustentan la obra de Mendieta, sobre todo aquellos elementos-símbolos del poder de la hembra: la sangre, el agua, las piedras, los metales, el desnudo ...

En este extenso *Homenaje...* Tania ha recorrido el camino desde la apropiación a la recreación, y viceversa. Desde *Rastros Corporales*, sobre performance homónima de Ana Mendieta (1982), donde la artista arrastra sus manos llenas de una mezcla de sangre de

animales y pintura roja sobre una pared, hasta las series *Siluetas*, donde incorpora su cuerpo a la naturaleza. En una de estas *Siluetas*, Tania Bruguera permanece acostada como un cadáver mientras su cuerpo simula estar sometido a la cremación. La desnudez femenina, la fascinación por la sangre como “algo poderoso y mágico, que no es fuerza negativa”, y el intento por convertirse “en extensión de la naturaleza”, al decir de Mendieta, serán símbolos que acompañarán a Tania a lo largo de su obra.

Pero, más allá de la apropiación-recreación, del pretender terminar una obra inconclusa, de encontrar puntos en común a ambos lados de la frontera política, *Homenaje...* terminó convirtiéndose en una reflexión en torno al proceso de emigración forzada que sufría Cuba. Lo que comenzó como un sencillo homenaje -afirma Tania- fue tomando otras connotaciones cuando “a finales de los años ochenta comenzó una emigración casi masiva de los artistas cubanos y los amigos. Todos ellos empezaron a desaparecer. Toda la energía estaba localizada alrededor de la salida de Cuba. Ana había estado en la búsqueda de la Cuba que había perdido, yo estaba en la búsqueda de lo que Cuba estaba perdiendo”.

De la serie *Memoria de la Postguerra*.

Memoria de la Postguerra es la segunda gran serie performática que elabora Tania Bruguera, y con un marcado carácter ideológico-social. *Memoria...* se inicia en 1993, en medio de un contexto cultural que tiene un denominador común: la migración masiva de artistas plásticos hacia el extranjero. Esta migración masiva va a formar parte de la llamada diáspora de la cultura cubana, que ya era histórica y que se había iniciado en los años sesenta, con la radicalización de los presupuestos ideológicos de la Revolución Cubana. Esta migración masiva, como recordaba un crítico de la época, era “la reacción al cierre cultural impuesto desde fines de los 80 con el fin de detener una cultura crítica que rebasaba los márgenes de tolerancia y manipulación” (Mosquera).

Esta sorpresiva migración provocó lo que algunos llaman el doble exilio: el de “los que se fueron” y el de “los que se quedaron”. Impregnó una sensación de vacío cultural, los espacios de exposición, debate y publicación se redujeron considerablemente. *Memoria de la Postguerra* nace entonces como una propuesta de reanimación cultural y de encuentro. Es una obra que, al decir de Tania, con un formato de periódico jugaba con la ilusión de ser real, intentando crear un espacio donde testimoniar la situación de las artes plásticas cubanas, así como el espacio físico y social en que ésta se desarrollaba. Allí se dieron cita escritores y artistas (tanto los que emigraron como los que se quedaron en Cuba, así como intelectuales de reciente promoción) con ensayos, reportajes, testimonios, ilustraciones, dentro de una amplia propuesta de secciones típicas de la prensa diaria: deportivas, noticias nacionales e internacionales, horóscopo, cartas al editor, anuncios o comerciales, clasificados, estado del tiempo, culturales, sociales, históricas, etc., pasando por una amplia gradación en el ejercicio de la crítica: desde la investigación histórica hasta la sátira política, desde la más aguda reflexión hasta el más ponzoñoso de los choteos cubanos.

Tres ediciones tuvo esta obra-periódico: la primera, en 1993, bajo el tema de “la postguerra”, como metáfora de las condiciones en las que estaba el arte después de lo acontecido a la llamada generación de los ochenta, postguerra, “por similitud a nivel físico de la ciudad, por el interior de la gente, por lo social del arte”. La segunda edición, en 1994, bajo el tema “la emigración”, ese fenómeno que estaba “afectando a todos de alguna manera”; y la tercera, en 1999 con el tema “la reconciliación”, una invitación a reflexionar sobre los posibles acercamientos a un futuro cubano, a cómo vamos a acomodar nuestras ideas de la cultura al lado de otras, a “cómo vamos a integrar todas las partes que somos, desde todos los lugares que estamos”. Si las dos primeras ediciones, con una producción y distribución alternativa y muy limitada, circularon de mano en mano, la tercera se proyectó como un periódico oral “debido a que en Cuba el rumor, por momentos, ha sustituido a otros medios masivos de comunicación en cuanto a la difusión de la información”.

Dentro de la serie *Memoria...* y con el título *Estadística*, Tania fabricó durante cuatro meses una bandera cubana de carácter funerario realizada con el cabello de diversas personas. Objeto-símbolo que acompañará a muchas de sus posteriores instalaciones.

La serie *Memoria...* inició y consolidó dos elementos-base en la trayectoria artística de Tania Bruguera: primero, el acentuado carácter ideológico-social que prefigura al arte como un espacio de investigación de la realidad, una manera de desdibujar la frontera entre arte y realidad; segundo, una significativa apuesta por la obra de arte de naturaleza colectiva.

De la serie *Lo que me corresponde*.

En 1995 y con el patrocinio de la Fundación Ludwig de Cuba, Tania Bruguera construye, en su propia casa, una interesante instalación titulada *Lo que me corresponde*, convirtiendo el espacio arquitectónico, por la fuerza de la metáfora, en una tribuna en la que entran a dialogar lo público y lo privado, o, como diría ella: donde “se funde lo estrictamente personal e íntimo con lo colectivo y social”; una instalación en la que el espectador cree descubrir aquellos “aspectos intelectuales, sensoriales y dramáticos” de la personalidad de la artista. Fueron cinco los espacios concebidos: desde el salón convertido en espacio público donde se exponían obras de arte, hasta el cuarto de baño en el que, a través de un agujero, podíamos acceder a las interioridades de una modelo totalmente desnuda; desde la declaración de angustia de una habitación cerrada, débilmente iluminada, acolchada y llena de ojos que miran desde todos los lados, hasta la manifestación de una espiritualidad transculturada en una habitación colmada de elementos cristianos, afrocubanos y orientales, y donde no faltaban el incienso, las flores y la música. Un quinto espacio estaba reservado para el estudio de la artista, era el centro neurálgico de la instalación y donde, a través de un cristal, encontrábamos a Tania Bruguera inmersa, quizá, en un nuevo trabajo.

Lo que me corresponde devino en una serie que agrupa diversas obras e instalaciones y donde no sólo ofreció “fragmentos vivos de su existencia en una acción que puso sobre el tapete su voluntad de riesgo”. *Lágrimas de Tránsito* (Centro Wifredo Lam, 1996), por ejemplo, una instalación que pertenece a esta serie, resulta una propuesta de auto-agresión simbólica y sacrificio-creación en la que Tania se presenta sobre un pedestal y suspendida del techo, su cuerpo desnudo cubierto de algodón y entre sus manos un corazón sangrante que ofrecía a los espectadores. O en su performance *Silencio* (Fundación Colloquia, Guatemala, 1999) donde vemos a dos personas que dejan escapar de sus bocas un cordel que se va enredando en sus cuerpos hasta el punto de no permitirles movimiento alguno, una metáfora sobre las trampas y los peligros a que nos exponen nuestros propios discursos.

De la serie *Dédalo el Imperio de Salvación*.

En el propio año 1995 también inicia la serie *Dédalo imperio de salvación*, y es de destacar, de esta serie, el performance *Cabeza Abajo* (1996) donde vemos a Tania caminar sobre un grupo de artistas, estudiantes de arte e historia del arte, críticos, curadores, galeristas, a los cuales ataba fijando sobre ellos banderas como si de territorios conquistados se tratase. Es revelador que este performance, dentro del presupuesto de obra colectiva que relaciona arte y poder, se haya expuesto en “Espacio Aglutinador”, una vivienda privada convertida en galería, un espacio cultural no gubernamental que se plantea estar al margen de la censura y alejado de límites y cánones oficiales y académicos.

De la serie *El peso de la culpa*.

Simultáneamente con muchas de las series anteriores y evidenciando una capacidad creativa realmente envidiable, Tania presenta en 1997 una de las obras más polémicas de su carrera y que forma parte de la serie *El peso de la culpa*. Este performance lo presenta por primera vez en su casa, en medio de un nutrido grupo de vecinos, especialista del arte y público internacional que fue a verla.

Tres elementos básicos estructuran su puesta en escena: primero, Tania estaba parada delante de una enorme bandera cubana que ella misma había fabricado con hilo y cabellos humanos; segundo, del cuello de Tania pende un carnero degollado que arroja su cuerpo; tercero, en cuclillas, frente a un cuenco, Tania amasa tierra cubana con agua que luego come lentamente. Estamos frente a un episodio de auto-agresión física y de geofagia simbólica con

evidentes referencias socio-políticas e históricas, pero que, arte al fin y polisemia mediante, logra las más disímiles interpretaciones.

La propia artista explicó que se trataba de un acto relacionado con un ritual de suicidio practicado por los indígenas de la isla frente a la presión de la invasión española. Pero entre bandera nacional y carnero degollado, el gesto simbólico traspasa las coordenadas del espacio-tiempo. El carnero es la máxima expresión del animal de sacrificio dentro del pensamiento sincrético religioso cubano y metáfora de indefensión que hace vulnerable a quien se arroje con el mismo. O todo lo contrario me recordaba un amigo: "ojo, es el lobo con piel de oveja". Además, "estar comiendo tierra" es frase cubana que significa ausencia de prosperidad económica, con lo cual la interpretación parecía directa. Otros hablaron de rito de purificación vinculado al imaginario de las religiones sincréticas locales, o de una manera de digerir la realidad de la forma más terrible, o de una forma de denunciar los comportamientos depredadores de las sociedades dominantes.

Angola. Instalación.

En este mismo año presentó en la Bienal de Johannesburgo, en Sudáfrica, una muy dramática instalación titulada *Angola*. Fue una instalación que hacía referencia a la participación de Cuba en la guerra civil de aquel país africano, específicamente hacía referencia a aquel elemento tabú dentro del discurso público de la sociedad cubana: los cubanos muertos en Angola. Tania Bruguera dispuso sobre el suelo 2106 conchas de cauri... 2106 es el número oficial de soldados cubanos muertos en Angola según la cifra que aporta el gobierno cubano, otros autores elevan la cifra a decena de miles de desaparecidos que no regresaron a sus casas. Sigue siendo una historia realmente dramática y muy poco conocida lo que hace difícil el acceso a esta instalación, incluso por la propia artista. Vale adicionar que Sudáfrica también participó en esta guerra civil enfrentándose a las tropas cubanas. Las conchas de cauri, de alto valor simbólico y monetario entre las diversas culturas africanas, son utilizadas en las tradiciones religiosas afrocubanas como medio de comunicación para dialogar con los *orishas*: las deidades del panteón afrocubano. De modo que Tania parecía intentar re-establecer ese simbólico puente destruido por la guerra.

De la serie *El silencio del cuerpo*.

Pero como en un acto de "toma y daca", del África regresa Tania con el conocimiento de *Nkisi-Nkonde*, la deidad africana que, en forma de escultura, resulta un contenedor de fuerzas espirituales, un encargado de investigar las causas que subyacen en cualquier problema, y que lleva incrustado en su cuerpo clavos que representan cada uno de los juramentos o peticiones. *Nkisi-Nkonde* es un mediador en transacciones de índole moral y hasta económicas, y toma venganza sobre los que olvidan pagar sus deudas; como dice la propia artista: los compromisos entre personas son sellados con el consentimiento de la deidad, y el incumplimiento de las condiciones de un contrato va más allá de una deuda terrenal, porque este contrato constituye un pacto sagrado. El agravio o no cumplimiento de cada uno de esos contratos, peticiones o juramentos se materializan en cada uno de esos clavos u objetos punzantes incrustados en el cuerpo de *Nkisi-Nkonde*. Cada clavo es prueba de tal compromiso.

En 1998 Tania incorpora este conocimiento a un performance titulado *Destierro* que forma parte de una nueva serie: *El silencio del cuerpo*. En *Destierro*, y como si de un ritual se tratase, Tania se arropa con un traje escultural cubierto de barro y de clavos adheridos que evocan al icono africano. Ella comienza su acción permaneciendo un largo rato inmóvil dentro de la galería, como si fuera el propio icono, como si se tratase de su casa-templo, y luego sale a la calle buscando el contacto con el público, buscando a aquellos que son "culpables". Tomando el aspecto de *Nkisi-Nkonde*, Tania recuerda que deben pagar a la comunidad aquellos que no han cumplido sus promesas. En una sociedad políticamente estructurada como la cubana, este recordatorio podría considerarse altamente trasgresor si lograra superar los estrechos marcos de la élite intelectual. En su deambular lento y silencioso por la calle, Tania logró que la gente la siguiera como si de una peregrinación se tratase, y hasta alguno recogió clavos que se cayeron, convencido de que aquello "debía tener poder".

De la serie *Ingeniero de almas*.

Altamente politizada su obra, como lógico remedo de la formación que han tenido todos los criados dentro de la Revolución cubana, *Ingeniero de almas* es la última serie que vamos a tratar en esta conferencia. Dentro de las actividades expositivas de la 7ª Bienal de La Habana, a fines de 2000, Tania exhibe una obra de esta serie en la Fortaleza de La Cabaña, antigua fortaleza militar española y tristemente conocida en la historia reciente como recinto penitenciario y célebre por sus paredones de fusilamiento.

Con una frase de Stalin acerca de cuál debía ser la función de los escritores en la sociedad socialista, *Ingeniero de almas. Sin título* es una instalación que se encontraba dentro de un espacio abovedado y oscuro de la fortaleza del cual salía un olor repugnante y dulzón. La única luz provenía de una pantalla de televisión colocada en el techo de la bóveda y que transmitía un vídeo con secuencias de Fidel Castro. Cuando los ojos se acostumbraban a la oscuridad, podían percibirse las siluetas de dos hombres desnudos que gesticulaban y el suelo cubierto de caña de azúcar en descomposición. Evidentemente la obra se circunscribe a aquella práctica artística que responde a su entorno cultural, como afirma la propia artista, sea esta vista como “la relación entre el arte y el poder en Cuba”. Según la crítica, “la obra fue discretamente interrumpida al segundo día de ser expuesta”.

Últimas instalaciones.

Otras cuatro instalaciones pertenecientes a las últimas obras creadas por la artista siguen ese marcado carácter ideológico-social.

La isla en peso.

La video-instalación *La isla en peso*, de 2001, es parte de una serie de obras de artistas cubanos anteriores a Tania Bruguera, que toman como referencia el poema del mismo nombre, escrito en 1943 por un clásico de la literatura hispanoamericana, Virgilio Piñera, y que enumera una larga secuencia de frustraciones en un día de la Cuba de aquellos años. Piñera fue ese magnífico escritor cubano, condenado (e incluso encarcelado) en la Cuba revolucionaria por su condición social y homosexualidad, y autor de una obra que transita del absurdo al terror, y de la incompreensión a la marginalidad. Aseguraba Piñera ser tan realista que no podía expresar la realidad sino distorsionándola. Esa manera “distorsionada” de expresar la realidad parece transparentarse ahora en la instalación-homenaje que construye la Bruguera.

Dentro de un espacio cerrado y oscuro puede observarse ocho pantallas de televisores sincronizados que emiten ocho caras de la artista, en blanco y negro, haciendo gestos faciales grotescos. Bruguera gesticula de manera diferente en cada pantalla. Se tira del pelo, arquea su cuerpo, prensa su lengua entre los labios, fuerza una mano dentro de la boca, etc. Las imágenes sobre los monitores están casi inmóviles como el de-cursar del tiempo en la isla. Reiteradamente las pantallas se oscurecen y aparecen los versos corrosivos de Virgilio Piñera: las imágenes se corresponden con unos títulos que son a su vez ocho versos extraídos del poema *La isla en peso*, como el conocido “La maldita circunstancia del agua por todas partes” o “Es en este país donde no hay animales salvajes”. De modo que se establece un diálogo entre el poema de Virgilio y el cuerpo distorsionado de la Bruguera.

Dentro del espacio de la instalación algunas personas creen escuchar gritos inquietantes de animales, como de carneros y sonidos de vientos y de olas que rompen. En realidad el sonido es el ruido de la gente que pasa y habla y que la artista a manipulado en un ordenador. La idea de que el sonido recuerde al carnero es una metáfora, al decir de la artista, de ese estado de subyugación que muchos han interiorizado. Y el hecho de que esté cerrado y oscuro el recinto obliga al espectador a andar despacio, como las imágenes de los monitores, a veces en grupo, como los carneros, y es un modelo de recorrido que busca intencionadamente la artista ante el deseo de ver más implicada a la gente en sus instalaciones. Es una idea que gradualmente la ha ido formulando en los últimos años: que sea el público el verdadero actor de sus performances.

Sin título. Documenta 11.

Al año siguiente, en la Documenta 11 de Kassel, Tania vuelve a construir esa obra-sala oscura donde es casi imposible caminar y que titula *Sin título*. Dentro de ese espacio visualmente cerrado, donde el espectador se siente muy incómodo, se oye el sonido de unas botas y se encienden potentísimos reflectores que encandilan al visitante y le impiden ver al vigilante que amenaza. Una vez que sus ojos se adaptan a la luz usted puede ver a la guardia armada y escuchar el ruido de fusiles que se cargan con la munición. Y nuevamente la oscuridad total.

¿Interpretaciones? ... simulacro de campos de concentración, de fusilamientos, de interrogatorios... ¿Quizá un recordatorio de la violencia nacional-socialista de los nazi y de su ataque contra ese arte contemporáneo que consideró “degenerado” y que fue revalidado por la primera Documenta de Kassel en 1955? Desde la experiencia cubana hasta los totalitarismos y autoritarismos que han gobernado en cualquier punto del planeta el abanico de interpretaciones es amplio: todas las que quiera y ninguna supera el estado de opresión personal.

Justicia poética.

Justicia poética (2002-2003) es otra de esas instalaciones impactantes de Tania Bruguera que traspasan las fronteras nacionales. Expuesta en la bienal de Venecia, *Justicia poética* recrea un estrecho y largo pasillo cerrado, a modo de corredor, totalmente tapizado de bolsitas de té usadas que envuelven al espectador con su agradable aroma, y entre las bolsitas aparecen pequeños monitores de LCD que proyectan imágenes de violencia y vejación humanas y que recorren cualquier espacio geográfico de nuestro planeta. Atravesar ese pasillo es, de alguna manera, atravesar nuestra historia. Seguir el viaje del té es recorrer un largo camino que nos lleva desde las antiguas China, Japón e India, hasta las extensas tierras mongolas, los países musulmanes y la gran Rusia, desde la Europa que renace al capitalismo moderno hasta las nuevas Américas. El té ha sido y sigue siendo bebida popular, pasatiempo aristocrático y referente mítico que ha estado muy vinculado a la historia, a la filosofía, a la religión y, como todo lo que ha tocado el homo sapiens, a las guerras. Entre lo visual y lo olfativo, entre el placer y la tragedia, entre el arte y la historia, el público se enfrenta a un alto contraste que pone sobre el tapete la condición humana.

Autobiografía.

La instalación sonora *Autobiografía*, de 2003, sigue esta línea de indagación socio-política. La obra consta de tres elementos principales: un escenario vacío y semi-oscuro, un micrófono en el centro sobre el que se proyecta una suave luz cenital, y dos altavoces, colocados cada uno en las paredes laterales. Los altavoces proclaman a todo volumen y en rítmicas repeticiones, fragmentos de discursos de Fidel Castro, son *slogans* políticos generalmente apocalípticos como “¡Socialismo o Muerte!”, “¡Revolucionarios hasta el fin!”, “¡Escogeremos siempre el sacrificio!” o cosas similares que han martillado el cerebro de los cubanos desde hace casi medio siglo y desde sus más tempranas edades. Forma parte de la “autobiografía” de la artista y de la de todos los cubanos que han sufrido semejante letanía. El líder no estaba presente pero su “radiación luminosa” se hacía sentir. Para tener esa experiencia en primera persona, la artista invitaba a los espectadores a acercarse al micrófono para sentir bien de cerca el impacto de los lemas y las vibraciones sonoras en el piso de madera del escenario. Se materializaba a través de la instalación lo intangible de la ideología.

Vale agregar que Tania Bruguera, como todos los artistas cubanos internacionalmente reconocidos que exponen dentro de la isla, y que mueven sus propuestas en la esfera crítica de la política y la ideología, hacen un arte extremadamente calculado de modo tal que no sobrepasen la línea de permisividad que les confiere el estado cubano. A ambos lados de esa línea juegan muy bien los funcionarios de la cultura y los artistas. Hay de ambos lados un guiño a la censura. Si se miran bien, todas las obras de Tania pueden perfectamente sancionarse desde el cuestionamiento, o desde la apología, al sistema cubano. La elección queda de parte del espectador.

Cátedra de arte de conducta.

Finalmente, para ser coherente con una obra de praxis social y profundamente pedagógica, y a un tiempo consecuente con la herramienta a través de la cual se expresa, Tania Bruguera ha creado una *Cátedra de Arte de Conducta*, un taller de entrenamiento de performance para jóvenes artistas y estudiantes de arte que, presumiblemente y si los resortes extra-artísticos se lo permitan, se puede convertir en su obra performática mejor lograda.

En el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana, Tania y su *Cátedra...* expusieron durante dos noches consecutivas sus ya reconocidos espacios oscuros. En medio de la penumbra el público desorientado no encontró imágenes sino constantes, variados y entremezclados sonidos que se proyectaban desde diferentes puntos del edificio. Eran sonidos que, extraídos de la vida diaria y en el espacio de la galería, denunciaban la violencia sonora, incoherente y desagradable de nuestro tiempo. Según la artista, intenta concebir la visualidad a través del sonido, es entender el sonido como una dimensión que es capaz de preservar la imagen. Esta lógica obliga al espectador a estimular su pensamiento gráfico y se convierte en el verdadero hacedor de la obra visual.

Cuando presentó su experiencia de la *Cátedra...* en la Casa de América, Tania utilizó la misma estrategia. En una sala totalmente oscura y cuando todos ya habían visto al frente una mesa y un vaso de agua, la típica representación de una charla, se escuchó la voz en *off* de la artista llenando todo el espacio. Ella se presentaba a través de su voz y no de su cuerpo, convirtiendo al espectador en sujetos activos de la puesta en escena. Para Tania Bruguera, el performance, ya en crisis, ya institucionalizado, aún cuando se le atribuye una condición trasgresora, siempre se ha servido de lo visual, incluso hasta para transmitir el sonido. Ella intenta subvertir la ecuación.

La *Cátedra de Arte de Conducta*, como propuesta artística esencialmente sociológica, se postula desde los siguientes cuestionamientos-base: ¿Qué le falta al arte? ¿Qué es lo que no es suficiente? ¿Cómo enfrentarse al poder de la institución cultural que impone significados a la obra de arte? ¿Cómo recuperar el performance como alternativa que pone en crisis las estrategias de legitimación de la institución cultural? ¿Qué hacer para acercar el arte a la vida real? ¿Cómo transformar la vida de las personas a través del arte?

En más de una ocasión Tania ha expresado que la parte más interesante del performance es la que trabaja con la conducta como un elemento de valor y como su herramienta de trabajo. Ella desea que las formas de expresión artística sean, a su vez, recursos sociales que puedan cambiar las maneras en que la sociedad piensa y actúa. Tania Bruguera le “echa un pulso” a la historia que todos conocemos: que esas posturas anti-sistema, nacidas con el dadaísmo, sólo han servido para engrosar los fondos de museos y galerías y los cuadernos de la Historia del Arte. Y siempre para el disfrute de una élite instruida en estos artificios.

Madrid, 2006.

Por **José Ramón Alonso Lorea**

Creador del sitio web [EstudiosCulturales](http://EstudiosCulturales.com)

E-mail: joseramon_alonsolorea@hotmail.com