



TANIA BRUGUERA

Lo que me corresponde

colloquia

proyecto para el arte

contemporáneo

Valia Garzón: Tania, en estos días he recordado muchas cosas, sobre todo el inicio de nuestra amistad, y vienen a mi mente una gran cantidad de detalles. Lo curioso es como se construye a través del tiempo la imagen que uno tiene de sus amigos. En nuestro caso, siempre recuerdo las largas conversaciones (a veces sobre arte, a veces no) y la manera en la que hemos ido madurando junto a los de nuestra generación. Sobre todo no olvido los momentos en que sentíamos que íbamos demasiado despacio, sin darnos cuenta de que confundíamos los tiempos de aprendizaje y trabajo con la supuesta aceleración que demandaban los otros de nosotros. Ahora, esta conversación a través del internet se me torna un hecho curioso y una verdadera alegoría, a veces muy dolorosa, de nuestra lejanía, del paso del tiempo y de la transición que estamos viviendo.

Pero tratando de revivir los últimos diez años quisiera referirme a la manera en que tu obra ha ido tomando más fuerza y madurez conceptual. Qué queda en este momento de *Marilyn is Alive*? Y de tu trabajo con Ana Mendieta?

Tania Bruguera: También recuerdo con cierta nostalgia aquellos tiempos que como dices eran de formación, aunque nosotras quizás no lo viéramos así. De hecho creo que todavía de cierta manera busco algo de aquella época cuando hago algunas obras.

Creo que las obras de las que hablas fueron fundamentales para llegar a las cosas que estoy haciendo ahora. Los dos, el proyecto de *Marilyn is Alive* y el de *Ana Mendieta* fueron hechos en mi etapa de estudiante como tesis de graduación (el primero en el nivel medio, en la escuela San Alejandro, 1986, el segundo en el nivel superior en el Instituto Superior de Arte de la Habana, 1992).

Estas obras fueron respuestas a lo que me rodeaba, a lo que me estaba sucediendo, También fueron soluciones a situaciones que no tenía resueltas, algunas todavía están buscando un mejor acomodo, pero aquellas obras fueron una de sus primeras manifestaciones.

Traté de buscarme y de hablar sobre mí misma a través de otras personas; traté de utilizar al arte como el mecanismo para aislar, enfrentar, entender y solucionar (cuando llegaba hasta ahí) aquello que como ser humano debía asumir.

Por supuesto, todo eso iba acompañado de una definición del cómo hacer arte. Ya desde aquel tiempo me parecía arcaica la manera de dividir el arte por manifestaciones basadas en el soporte. Fue por eso que la instalación se convirtió en la manera que más utilizaba para expresar mis ideas. Me interesaba mucho que el arte no fuera algo sacro, intocable, por el contrario, quería actuar sobre la gente y que ellos participaran. Recuerdo que el conceptualismo era para mí en esa época una idea muy atractiva del arte, aunque creo que eso sólo ha quedado como un elemento estructural y a veces como una base metodológica (quizás incluso más inconsciente) a la hora de armar la pieza.

Específicamente el proyecto de *Marilyn is Alive* fue una investigación sobre el mito (a partir de la figura de Marilyn Monroe) sobre la idea de la mujer, sobre el lugar que debía ocupar la belleza.

El proyecto de Ana fue primariamente un homenaje. Su obra me había impresionado mucho. En el proceso de conocer su trabajo supe que había quedado incompleto porque ella había muerto. Sentí que el mejor homenaje era intentar "mantenerla viva" era darle un lugar dentro de la cultura cubana.

Esta obra comenzó en el año 86 y culminó en 1996. Iba desarrollando esta propuesta de una manera paralela a otras que iba haciendo con preocupaciones diferentes y con un lenguaje por llamarlo de alguna manera, "propio". Durante todo ese tiempo la significación que para mí tenía el proyecto fue variando. Lo que comenzó como un sencillo homenaje fue tomando otras connotaciones cuando, por ejemplo, a finales de los años ochenta comenzó una emigración casi masiva de los artistas cubanos y de

Después de nuestros años de estudio con él, muchos de nosotros seguimos mostrándole nuestra obra, consultándole nuestros proyectos. Cada quien reaccionó de una manera diferente a sus enseñanzas, algunos se inclinaron hacia el aspecto místico de su obra, otros hacia el pedagógico; por mi parte creo que lo que más me influenció fue el proceso de construir la obra, la idea de que ese era un proceso de entrega, un proceso vital, que la obra es algo que esta "cargado", que es un lugar de "energía", no simplemente desde el punto de vista mágico, sino desde su funcionalidad, desde su existencia, que la obra para nada es representacional.

Creo que todavía a Elso no se le ha dado la suficiente atención, ni el lugar que merece.

V.G.: Creo también que indiscutiblemente alguien como Elso, con su energía e intensidad, influyó considerablemente en muchos artistas de tu generación, aun cuando algunos no lo asuman como parte consciente de su obra. Mi relación con él fue a través de mis amigos de entonces, que en los días de su muerte lamentaban perder al maestro que era también el amigo. Más adelante, increíblemente, ha estado presente de manera permanente en las largas conversaciones con Juanito, ese otro maestro humilde que ha acogido en su casa de Regla a muchos artistas iniciándolos en la santería o simplemente asumiéndolos y queriéndolos como son. Pero de Elso, como también sabes, vale la pena hablar largo rato, y eso es otro tema que tenemos pendiente.

Cuando hablas de la manera en que asumiste el arte (a partir de sus consejos) como una vía de vivir intensamente o de expresar tus inquietudes como ser humano, estás hablando también de la obra de arte como un proceso vital. Entonces recuerdo uno a uno tus performances. Del análisis de las estructuras de poder y su relación con el arte hasta la manera en que has puesto en el centro de tus inquietudes asuntos tan aparentemente poco relacionados como la idea del "cuerpo como ofrenda", el sacrificio, o los problemas acuciantes de la sociedad cubana actual. Todos tus performances pasan por un proceso de construcción que se vuelve cada vez más intenso. ¿Podrías contarme un poquito sobre ese viaje de la idea a la concreción de tus performances, a su "puesta en escena"?

T.B.: Con respecto a que mi obra habla de la relación entre arte y poder, que es una obra política, tiene que ver con que en Cuba, como sabes, todos somos educados dentro de una cultura política, de la responsabilidad social, por lo menos desde el inicio de la Revolución en el año 1959 hasta nuestra generación (las nuevas generaciones vienen quizás con otros enfoques, porque muchas condiciones han cambiado). Todos los iconos y héroes de nuestra adolescencia fueron figuras políticas: Martí, Ché, Camilo, Maceo... De hecho, mi nombre es un homenaje de mis padres a Tania la Guerrillera. Los modelos a seguir eran seres humanos especiales, heroicos, eran unos parámetros de conducta posibles a los que debíamos aspirar.

Al performance llegué porque la instalación se convirtió en una práctica, para mí, un poco académica. El performance se perfilaba como una opción más transgresora, más intensa, en la que podía hacer parte del proceso a otras personas, creo que le llegaba más a la gente. También, cuando estudiaba en San Alejandro, estuve en un grupo de teatro haciendo algunas obras un poco vanguardistas. Por supuesto, en aquel grupo que estaba formado por verdaderos directores de teatro y actores, los dos o tres artistas plásticos que estábamos más bien éramos considerados para pintar los backgrounds, pero de alguna forma siempre participamos más activamente en las presentaciones.

El proceso de los performances, aunque no son siempre igual, generalmente comienzan como una imagen, que puede ser una metáfora o una acción. Esa imagen se queda viviendo en mi cabeza por un tiempo, a veces de años, ahí le voy agregando o quitando elementos, lo voy editando mentalmente, hasta que un día sale, a veces por su propia cuenta.

Generalmente la primera vez que hago el performance es como una prueba, después le hago algunos ajustes mínimos, algunos detalles, nada estructural, ni de contenido.

los amigos. Todos ellos empezaron a "desaparecer". Toda la energía estaba localizada alrededor de la salida de Cuba. Entonces, la acción de trabajar la obra de Ana Mendieta se tornó un gesto de reflexión sobre la emigración, sobre qué era lo que nos hacía "cubanos", sobre la pertenencia. Ana había estado en la búsqueda de la Cuba que había perdido, yo estaba en la búsqueda de lo que Cuba estaba perdiendo.

Hubo un elemento, que surgió en este proyecto y ha quedado como parte de las obras que he hecho después, el carácter efímero no sólo en cuanto a los materiales en los que esta fabricada la pieza, sino en cuanto al hecho de surgir como reacción no sólo a mis procesos internos (que casi siempre son más duraderos), sino a la combinación de éstos con lo que acontecía en mi contexto cultural y social; que son por esencia circunstanciales.

En los dos proyectos tenía muy presente la idea del arte manifestado como actitud más que como icono.

V.G.: Cuando hablas del arte como actitud casi inevitablemente recuerdo el nombre de Juan Francisco Elso. ¿Por qué no me cuentas un poco las experiencias que viviste con él como su alumna y el impacto que crees que su obra ha tenido en tu generación y en la historia del arte cubano?

T.B.: Indiscutiblemente Elso ejerció una tremenda influencia dentro del arte cubano. Quizás la pieza que más trascendencia tuvo (especialmente dentro de la generación que estaba haciendo obra en los años ochenta) fue la obra con la que participó en la Bienal de la Habana: "Por América". Esta obra era un retrato escultórico de José Martí, nuestro héroe nacional, hecho con las medidas físicas, a tamaño natural, con cabello humano, barro, sangre, con el machete en la mano, en posición de guerrero, santo, icono político tantas veces repetido, camino de enseñanza ética. En el momento en el que esta pieza se exhibió por primera vez los artistas jóvenes estaban enfocados en el aspecto político y social de nuestro entorno. Después que se vio esa pieza muchos artistas volvieron sobre el tema, desarrollando obras con un enfoque similar, recreándose en los mismos pensamientos, las mismas alusiones.

Creo que "Por América" le dio un nuevo enfoque en el arte cubano a la relación entre la política y la mítica, la heroicidad y el martirio, el héroe político y el icono religioso.

Hay también otras piezas muy importantes en la obra de Elso, aunque para serte sincera esto que te he dicho son cosas que pensé después, pues en aquellos días en los que era mi profesor de 3er. año de la Escuela Elemental de Arte "20 de Octubre" mi visión era otra, la influencia que ejercía en mí era otra; él era el profesor, el amigo.

Coincidió el año que Elso comenzó a darnos clase con un cambio de programas de estudio, las tradicionales clases de pintura y dibujo se convirtieron en clases al aire libre en lugares rurales, en donde debíamos dibujar y pintar con elementos naturales. Ibamos a los cementerios, los zoológicos, la calle, el campo; el ambiente era de muchísima libertad y estimulación creativa. Aquellos años fueron decisivos no solo para mí, sino para otros artistas de mi generación, como Luis Gómez.

Recuerdo, el primer día que Elso nos dio clases, yo estaba "fajada" con el dibujo, que no había manera que me saliera bien. El me separó y me dijo que dejara de dibujar por un momento, que no mirara más el papel, que los problemas que estaba teniendo no tenían nada que ver con que no supiera resolver técnicamente el dibujo, tenían que ver con algo que me estaría sucediendo en mi vida en aquel momento y que no había resuelto. Fue la primera vez que hice una conexión directa entre lo que me estaba pasando y el arte que estaba haciendo. Eso después se ha ido incrementando más y más en mi obra. Busqué la manera de hablar, entender y resolver lo que me inquietaba como persona a través del arte.

Después de eso generalmente la imagen se materializa con una forma y así se queda. Cada vez que voy a presentar un performance trato, también, de visualizarlo mentalmente antes de hacerlo.

V.G.: Recuerdo ahora aquella bandera que con su carácter luctuoso es a mi modo de ver, una de tus piezas más fuertes de los últimos años. Ese estandarte en donde muchos de los que participamos dejamos nuestro cabello o largas horas de un trabajo artesanal que se convirtió en expresión dramática de nuestro sacrificio como generación y como pueblo. Y también vienen a mi mente las horas en que estuvimos mirando cómo comías tierra de una maceta en la sala de tu casa llena de muchos de los participantes de aquella Bienal de la Habana y de tus vecinos, de la gente que pasaba... Qué persigues con la participación directa o indirecta de la gente? Qué significado tienen en tu trabajo esas heridas físicas que a veces han resultado de tu proceso creativo?

T.B.: Es cierto, han habido obras en las que he trabajado colaborativamente, en cada eso una ha sido por una razón diferente que tiene que ver con la idea y el carácter de la obra.

Por ejemplo, "Memoria de la Postguerra", es una obra que surgió dentro de un contexto en el que muchos de nuestros amigos se habían ido del país y el mundo del arte estaba sufriendo muchos cambios. Las ideas del trabajo colaborativo y colectivo fueron, en general, dejadas a un lado. La propuesta de esta obra era precisamente escoger un tema, en el caso del primer número la Postguerra como metáfora de la situación que acontecía en el mundo del arte cubano y en el segundo la emigración como algo que nos estaba afectando de una manera u otra a todos en ese momento, viendo al arte como un espacio para el testimonio, invité a los artistas cubanos a reflexionar sobre eso, y el producto fue una obra con formato de publicación periódica. Esa fue una obra colectiva por naturaleza.

En otras, como "Estadística", la bandera funeraria a la que haces referencia, la idea de la participación tanto de amigos (algunos de ellos artistas o vinculados al arte) forma parte del proceso de elaboración de la obra. Quise hacer un símil con lo que sucedía en el período de la colonia en Cuba, cuando las mujeres se reunían en alguna casa para ponerse a coser una bandera como nuestra actual insignia, que en aquel momento era considerada como un símbolo de la rebeldía nacional en contra de los españoles. Durante los casi cuatro meses que duró la construcción de esta pieza muchos amigos pasaban y se incorporaban a coser los mechones de pelos en la tela, y algunos, como tú, donaron parte de su pelo. Fue una linda experiencia en ese sentido.

Por ejemplo en el performance "Cabeza Abajo", la colaboración comenzó desde el principio, pues un amigo mío me dio a leer el manuscrito de su último libro de poesía y al terminarlo le pedí prestado el título de uno de sus poemas para un performance, que él amablemente me cedió. Para hacer el performance necesitaba un piso lleno de cuerpos (de artistas, estudiantes de arte e historia del arte, curadores, críticos, galeristas, etc.). Sobre ese piso caminaba una figura fantasmagórica, vestida con una tela que imitaba la piel de un carnero, con cierta alegoría a los samurais, con una bandera a la espalda y una en la mano, que iba "clavando" en los cuerpos después de venderles los ojos o amarrarles la manos o la boca, marcando los territorios conquistados, después de lo cual se amarra ella misma una venda en el cuerpo, como marca de su victoria. Durante todo ese tiempo nadie se rebela, todos pasivamente se mantienen inmóviles.

Con esto he querido darte algunos ejemplos de que no siempre los procesos del trabajo colaborativo han sido igual, aunque sí creo que lo han sido los motivos, pues me gusta compartir los procesos, me hace sentir bien cuando la obra no es sólo un producto mío en el sentido más solitario de la palabra.

V.G.: Otra pregunta...

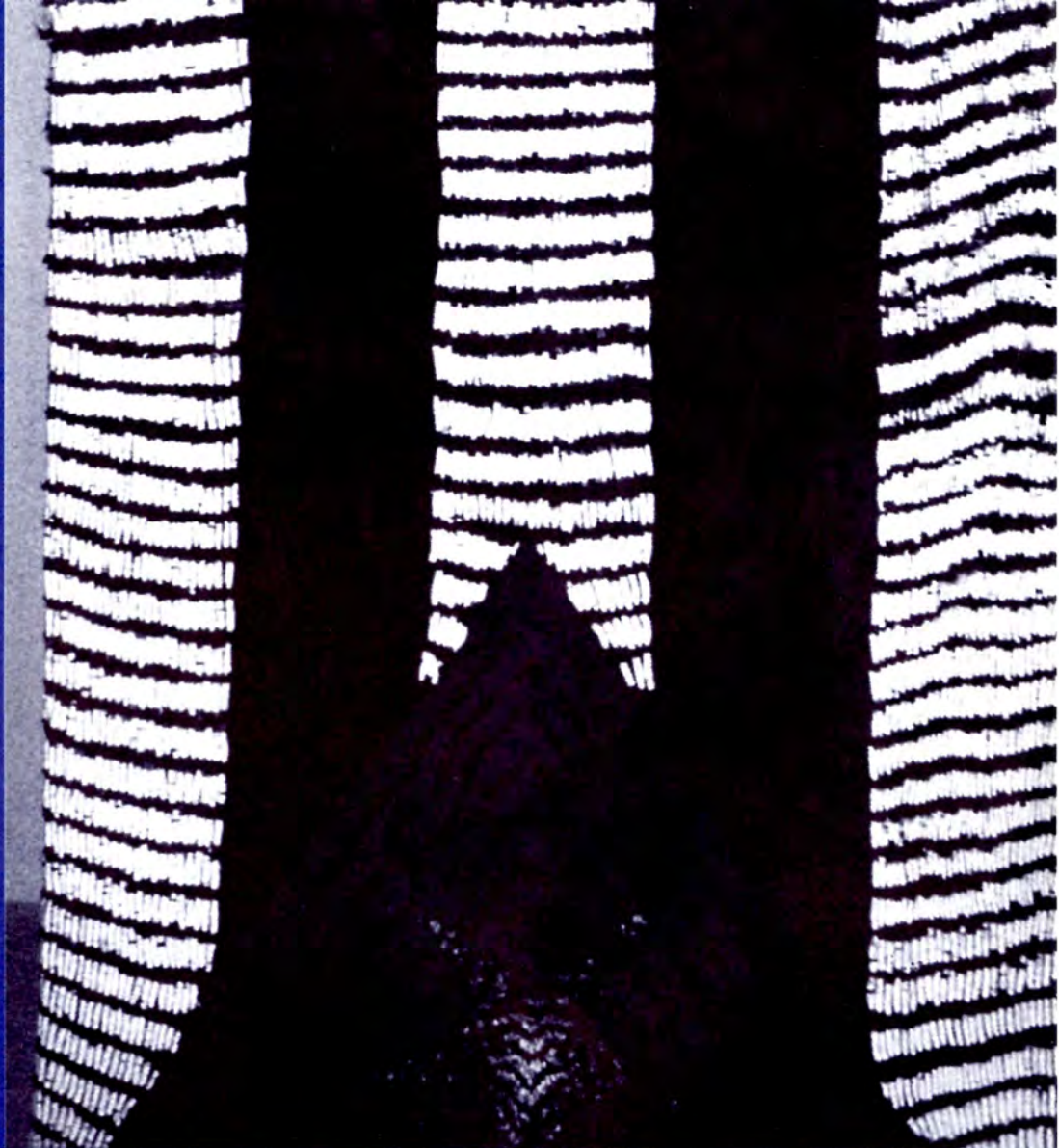
Del trabajo en tu casa de la Habana Vieja, las exhibiciones personales o colectivas en nuestro país, a los performances, a las grandes bienales, las importantes exhibiciones (en donde aparece tu nombre de manera cada vez más frecuente), hasta la beca Guggenheim con sólo 30 años; ¿Qué esperas ahora de tu obra? ¿Qué esperas del desarrollo y la inserción de los artistas periféricos en esa maquinaria del mainstream?

T.B.: Sobre la inserción a la que te refieres, me parece que es un movimiento que se ha localizado por etapas en distintos grupos, como en el feminista o el de los artistas de color o el multiculturalismo. Creo que ese proceso son maneras de resolver o de catalogar dentro del mundo del arte emplazamientos que tienen más que ver con movimientos sociales o políticos o de definiciones de conceptos étnicos o de minorías que la sociedad va acomodando dentro de su comportamiento. El arte de alguna manera funciona como un movimiento y un espacio más liberal dentro de la sociedad y habla generalmente de problemas irresueltos tanto en el plano colectivo como en el del ser humano en particular. Entonces, cuando esas definiciones se están formando, hay un interés dentro del mundo del arte por que artistas que pertenezcan a estos grupos minoritarios (cualquiera que sea en el momento) exhiban sus obras, es decir, las manifestaciones de sus ideas. El peligro de esto en cierto sentido es que puede ser una trampa pues si te clasifican dentro de cierto grupo a veces eso, que pudo ser una buena opción de diálogo, se convierte en la única opción posible, limitando al artista a cierta manera en que los de fuera del grupo tienen de ver a los que están dentro del grupo. Creo que son maneras falsas y hasta discriminatorias de definir las cosas. Lo importante es demostrar que uno no pertenece a un grupo u otro, sino que tiene ciertas cosas que decir.

Con respecto a lo que me dices de poder exponer, creo que todas esas posibilidades de exhibir son ocasiones para confrontar el trabajo y darse cuenta de lo que está o no funcionando, de poder compartir y hablar sobre eso con otros artistas. Quizás por eso para mí sigue siendo tan importante exponer en Cuba.

Los premios y las becas como el Guggenheim son impulsos para que la obra pueda crecer.

En relación a lo que espero ahora de mi obra, creo que lo más importante es que creciera y madurara más, que me siguiera ayudando a entender las cosas, que se mantuviera sincera y honesta.



Tania Bruguera (La Habana Cuba; 1968). Graduada en 1992 del Instituto Superior de Arte. Obtuvo en 1998 la beca Guggenheim. Su trabajo ha sido presentado en diferentes países del mundo y ha participado como invitada en varias bienales (Sao Paulo, La Habana, Johannesburgo, Cleveland). Su obra se ha basado fundamentalmente en dibujos, instalaciones y la realización de *performances*. Estos últimos la identifican como una de las artistas más singulares dentro del actual panorama del arte en Latinoamérica.

Junior
Su operador más confiable en turismo

Hivos

HYATT
REGENCY
GUATEMALA
HOTEL, CONVENTION & EXPO CENTER

 **C**
Fonds

colloquia

Museo Nacional de Arte Moderno
Salón 6, Finca la Aurora
zona 13 Guatemala C.A.
teléfono: (502) 4711422
Fax: (502) 4720514
e-mail: colloquia@guate.net