

PUNTO DE VISTA: SOSPECHAS

A la entrada de la exposición un guarda de sala tira fotos a cada persona que entra. Cuando el guarda de sala considera que ha detectado a alguien “confiable”, le pide que por favor pase por el mostrador que se encuentra en el lateral de la entrada a la exposición. La persona seleccionada al llegar al mostrador recibe la explicación de que ha sido seleccionada para registrar cualquier actividad que le parezca sospechosa dentro de la exposición. Para registrar estas actividades se le entrega una cámara de foto desechable que debe retornar a la salida de la exhibición al mismo guarda en el mostrador que se la dio.

La persona del público seleccionada entra a la exhibición con la cámara y durante toda su estancia en las salas expositivas se dedica a observar al público asistente, tratando de concentrarse en el comportamiento que éstos tienen en el espacio. Cada vez que ve algo que le parece “sospechoso” tira una foto, tratando de captar el testimonio de esa conducta.

La apreciación de la exposición por parte de estas personas seleccionadas está enfocada no en las obras expuestas, sino en el comportamiento del público presente (combinado con los prejuicios y los miedos de aquel que tira la foto), lo cual se convierte para ellos en la exhibición. Una exhibición no de obras de arte (éstas se vuelven invisibles al no ser el foco de atención), sino de comportamientos humanos; el énfasis se trasfiere de los objetos expuestos a las actividades y actitudes de las personas en el lugar.

Por otro lado, para el resto del público (sólo 40 cámaras son distribuidas), las luces rápidas y fugaces de los flashes de las cámaras que tiñen el lugar se convierten en la obra, son estas luces que aparecen por un segundo por acá y por allá lo que constituyen la parte visual / visible de la obra.

Durante este tiempo, las fotos digitales tiradas por parte del guarda de sala a todos los que entran en la exhibición son sistemáticamente impresas y pinchadas a la pared lateral del mostrador donde se distribuyen las cámaras desechables. Siendo éste un registro constante que el público verá a su salida.

Cada día se repite esta actividad. Las fotos tiradas con las cámaras desechables son reveladas diariamente y puestas en 3 espacios dentro de la exhibición. Estos espacios son seleccionados por ser el lugar donde los guardas de sala están posicionados; no son espacios de “exhibición”, son espacios pequeños y entre obras de otros artistas. Estas fotos pinchadas a la pared son un registro que ayudará a los guardas de sala a ver a las personas “sospechosas” que han estado antes en el lugar. Estas fotos se van poniendo diariamente, creciendo y cambiando a diario.

POINT OF VIEW: SUSPICIONS

At the entrance to the exhibition, the institution's security guard takes a snapshot of each person who enters. When the guard believes that he has detected someone “trustworthy”, he asks that person to please go by the counter to one side of the exhibition entrance. On arrival at the counter, the selected individual receives the explanation that he or she has been selected to record any activity he/she considers suspicious inside the exhibition. To do so, he/she is given a disposable photographic camera, which should be returned to the same guard who issued the camera before leaving the exhibit.

The individual selected from the public enters the exhibition with the camera, and observes the attending public throughout his/her presence in the exhibition areas, trying to concentrate on people's behaviour. Whenever the individual considers anything “suspicious”, he/she snaps a picture, in an attempt to capture the evidence of the behaviour.

The appreciation of the exhibition on the part of the selected individuals is not focused on the works shown, but on the behaviour of the public (combined with the biases and fears of the individual taking the photo); thus it becomes the content of the exhibit – an exhibit not of works of art (which, not being the focus of attention, become invisible), but of human behaviour. The emphasis is transferred from the works on exhibit to the attitudes and activities of the attending public.

On the other hand, for the rest of the public (only 40 cameras are distributed), the quick and flitting flashes of the cameras that light the place up turn into the work; these lights, which appear here and there for a second, constitute the visual/visible part of the work.

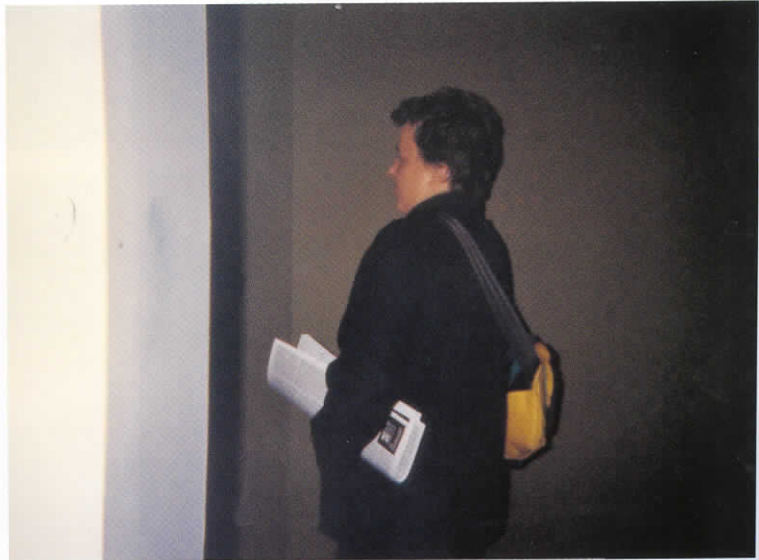
During this time, the digital photos taken by the guard of all the people entering the exhibition are systematically printed and pinned on the side wall of the counter where the disposable cameras are distributed, thus forming a constant record, which the public will see when exiting the exhibition hall.

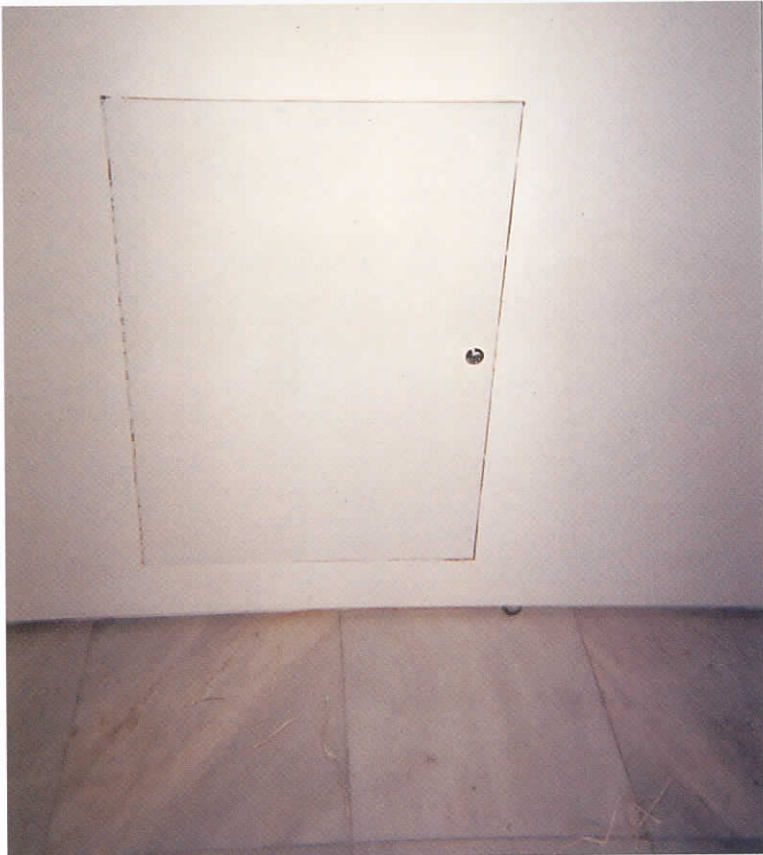
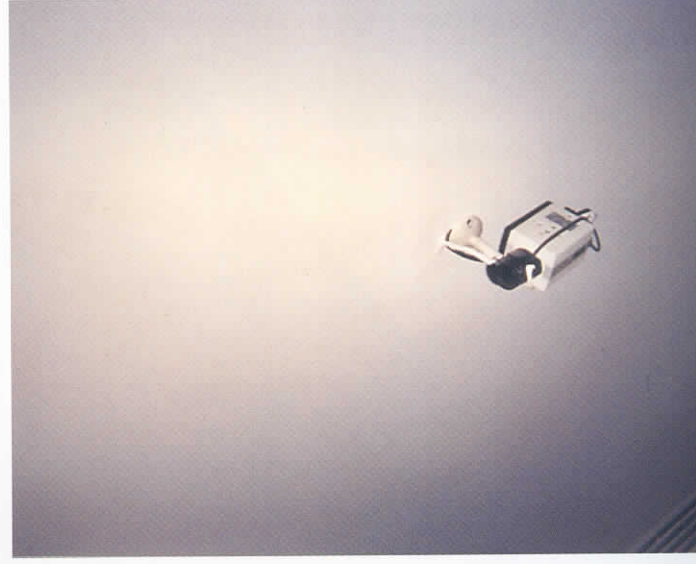
This activity is repeated every day. The photos taken with the disposable cameras are developed on a daily basis, and placed in three locations inside the exhibit, chosen for being the places where the guards are positioned. They are not “exhibition” areas, but small areas between the works of other artists. The photos pinned on the wall are a record that will help the guards to identify the “suspicious” individuals who have already visited the exhibit. The photos will continue to be pinned up, with the registry growing and changing every day.



PUNTO DE VISTA: SOSPECHAS. 2005.
MEDIO: ARTE DE CONDUCTA.
MATERIALES: PREJUICIOS, CAMARA DE FOTO DESECHABLE, GUARDAS DE SEGURIDAD,
DE SALA, IMPRESORA, TINTA NEGRA, PAPEL, PUBLICO.

POINT OF VIEW: SUSPICIONS. 2005.
MEDIUM: BEHAVIOUR ART.
MATERIALS: PREJUDICES, DISPOSABLE PHOTO CAMERA, SECURITY GUARDS, PRINTER, BLACK INK,
PAPER, THE PUBLIC.





AUTOBIOGRAFÍA. VERSIÓN DENTRO DE CUBA. 2004. INSTALACIÓN
AUTOBIOGRAPHY. VERSION INSIDE CUBA. 2004. INSTALLATION.



AUTOBIOGRAFÍA. VERSIÓN DENTRO DE CUBA

Espacio pintado de blanco, dos altavoces soviéticos de los años 70, un guardia de seguridad, cartones de huevos, tarima de madera, 16 *subwoofers*, un micrófono desconectado, tres paredes de pladur sin terminar, una bombilla.

El micrófono está instalado de tal manera que el orador da la espalda al público, convirtiendo su arenga en un estéril discurso con la pared. La repetición obsesiva de la misma consigna por los altavoces, más que acentuar su potencia movilizadora, la desvirtúa. Quien sube a la tarima no juega a ser el poder sino a actuar en los espacios que el poder reserva para crear la ilusión de participación en la gestión del gobierno.

AUTOBIOGRAPHY. VERSION INSIDE CUBA.

A space painted white, two Soviet-made speakers from the 70s, a security guard, egg cartons, a wooden platform, 16 subwoofers, a disconnected microphone, three unfinished plasterboard walls, a light-bulb.

The microphone is installed in such a way that the speaker's back is to the public, turning his harangue into a sterile discussion with the wall. The obsessive repetition of the same slogan through the speakers ruins its mobilizing potential, rather than accentuate it. Whoever gets up on the platform is not playing a being the authority, but rather at acting in the areas that the authority reserves to create the illusion of participation in the government's actions.



AUTOBIOGRAFIA. VERSION FUERA DE CUBA.

Espacio pintado con una degradación del blanco al negro, cortinas, 16 *subwoofers*, 8 altavoces, sonido de archivo con consignas utilizadas por la Revolución Cubana.

La Revolución Cubana ha sido blanco de amor y odio por casi medio siglo. Más allá de sus iconos, la revolución ha creado una imagen de sí misma a través de los valores que profesa. Estos han sido siempre expresados por consignas. Las consignas marcan el momento en el cual la política y la ideología se manifiestan como unidad, es cuando son transformadas en *vox populi*. Estas consignas son memorias tatuadas en las diferentes generaciones.

Las consignas van cambiando hasta el punto, en algunos casos, de contradecirse entre ellas o anularse, como si la memoria colectiva estuviese enterrada bajo capas y capas de nuevas, más entusiastas propuestas.



AUTOBIOGRAPHY. VERSION OUTSIDE CUBA.

A space painted in a gradation of white to black, curtains, 16 *subwoofers*, 8 speakers, archive sound of slogans used in the Cuban Revolution.

The Cuban Revolution has been the object of love and hate for almost half a century. Beyond its icons, the revolution has created an image of itself through the values it professes, which have always been expressed through slogans. The slogans mark the moment in which politics and ideology are manifested as a unit, it is when they are transformed into the *vox populi*. These slogans are memories tattooed on the different generations.

The slogans undergo changes to such a degree that, in some cases, they contradict or cancel each other, as if the collective memory were buried under layers and layers of new, more enthusiastic proposals.

LA ISLA EN PESO

La video-instalación de Tania Bruguera titulada *La Isla en Peso* (2001) es un homenaje al poema narrativo del mismo nombre escrito por el célebre escritor cubano Virgilio Piñera que capta el caos, el sufrimiento y la belleza de Cuba. En ocho cintas de vídeo, la artista ejecuta gestos dolorosos o silenciadores, como empujar su puño en su boca, enjugar la saliva de su lengua, y llevar su cabeza para atrás tirándose del pelo. De esta forma, la artista explora metafóricamente una serie de temas que incluyen el exilio, el desarraigo, el aguante y la supervivencia.

THE WEIGHT OF THE ISLAND

Tania Bruguera's video-installation titled *La Isla en Peso*, or *The Weight of the Island* (2001), is an homage to a narrative poem of that name written by the renowned Cuban writer Virgilio Piñera, which captures the chaos, suffering, and beauty of Cuba. In eight videotapes, the artist performs painful or silencing gestures including thrusting her fist into her mouth, wiping saliva from her tongue, and pulling her head back by the hair. In this way, the artist metaphorically explores a range of issues including exile, displacement, endurance, and survival.



LA ISLA EN PESO. 2001. VÍDEO-INSTALACIÓN.
THE WEIGHT OF THE ISLAND. 2001. VIDEO-INSTALLATION.

SIN TÍTULO (KASSEL 2002)

Esta obra forma parte de la misma serie que incluye *Sin Título (La Habana 2000)*. En ella, Bruguera trabajó con las memorias de la gente sobre Kassel y sobre su fábrica de municiones, importante durante la Segunda Guerra Mundial, pero trayéndolos al presente. Trató de poner al público en un estado vulnerable, haciendo alusión al de una persona que se encuentre en una situación de guerra. Este estado se acentuaba cuando el público sentía una amenaza real pero imposible de localizar y, de repente, descubría que el sonido que les había asustado no provenía de una grabación, sino que era producido por una persona que les miraba mientras cargaba una pistola.

El público permanece continuamente bajo una luz poderosa e incómoda, la de una fila de bombillas de 700 vatios cada una, como en un interrogatorio o en una prisión. Cuando esta luz se apaga y por unos segundos, todo se sumerge en una oscuridad absoluta, se hace posible ver un vídeo. Las fechas en el vídeo corresponden a 100 lugares del mundo (uno por cada día de la exposición) donde, tras la Segunda Guerra Mundial, hubo masacres por motivos políticos, ordenados por un gobierno o por individuos. En algunos de estos lugares, el número de víctimas fue tan grande como en algunos de los ataques sufridos durante la guerra, y en algunos casos aún más.

La luz y la oscuridad se utilizan en su modo más filosófico y metafórico: en su relación con el conocimiento.

La pieza fue inspirada por la historia de Alemania, que tan importante impacto tuvo en la historia del mundo pero, en realidad, habla de la importancia de mirar nuestra realidad inmediata en vez de mirar atrás, porque a veces se solapan.

Expuesto en:

The Living Museum. Museum fur Modern Kunst, Frankfurt, Alemania, 2003.

Documenta 11. Kassel, Alemania, 2002.

UNTITLED (KASSEL 2002)

This piece is part of the same series that includes *Untitled (Havana 2000)*. Bruguera worked with people's memories about Kassel and its ammunitions factory, important during the WWII, but bringing that to the present. She tried to put the audience in a vulnerable state, alluding to the state of a person in a war situation. This state was accentuated even further when they felt a real but impossible to locate threat and suddenly discovered that the sound that scared them was not recorded, but produced by a human being who was looking at them while loading a gun.

The audience is continuously under a powerful and uncomfortable line of 700-watt light bulbs, as if in an interrogation or in a prison. When the lights go out and for a few seconds all becomes pitch black, a video can be seen. The dates in the video are 100 places in the world (one for each day of the exhibition) where, after World War II, there have been massacres for political reasons, ordered by a government or by individuals. The number of casualties in some of these places is as large as (and sometimes larger than) those resulting from some of the attacks suffered during WWII.

Light and darkness are used in the most philosophical and metaphorical way: in relation to knowledge.

This piece was inspired by the history of Germany, which has had such a heavy impact on world history, but it really speaks of the importance of looking at our own immediate reality, rather than looking back on the past, because sometimes they overlap.

Exhibited at:

The Living Museum. Museum fur Modern Kunst, Frankfurt, Germany, 2003.

Documenta 11. Kassel, Germany, 2002.



SIN TÍTULO (KASSEL 2002). PERFORMANCE - INSTALACIÓN.
ALEMANES, PISTOLAS, LUZ SONIDO.

EN LA COLECCIÓN DEL MUSEUM FUR MODERN KUNST, FRANKFURT, ALEMANIA.

UNTITLED (KASSEL 2002). PERFORMANCE - INSTALACIÓN.
GERMANS, GUNS, LIGHT, SOUND.

IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM FUR MODERN KUNST, FRANKFURT, GERMANY.