

INTRODUCCIÓ A L'ACTIVISME SOCIAL I POLÍTIC EN LA PRÀCTICA ARTÍSTICA DE TANIA BRUGUERA

NEUS DÀVILA CONGOST

**TUTOR: XAVIER ANTICH
UNIVERSITAT DE GIRONA
GRAU EN HISTÒRIA DE L'ART
JUNY 2016**

Agraïments

Al meu tutor, Xavier Antich, per tots aquests anys de passió, veritat i vivacitat:

[Tot és gestar i després engendrar. Deixar que qualsevol impressió i qualsevol embrió d'un sentiment es perfaci a l'interior, en la foscor, en l'indicible, l'inconscient, l'inassolible per a la pròpia raó, i esperar amb profunda humilitat i paciència l'hora de l'infantament d'una nova claredat: això i prou és viure artísticament: en la comprensió com en la creació.]

Rainer Maria Rilke, *Cartes a un poeta jove*.

Als meus companys d'aula: Mireia Galià, Victòria Morales i Josep Algans.
Gràcies pel vostre acompanyament, sempre encalmat i coratjós.

[Y si nos mordemos el dolor es dulce
Y si nos ahogamos en un breve y terrible absorbit
simultáneo del aliento,
esa instantánea muerte es bella.]

Julio Cortázar, *Rayuela, Cap. VII*

A Raquel Baseiria: la teva orientació, de ara fa set anys, ha esdevingut
d'allò més subtil i prometedora:

[¿Qué es el tiempo? Un misterio sin realidad propia y omnipotente. Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento. Pero ¿habría tiempo si no hubiese movimiento? ¿Habría movimiento si no hubiese tiempo? [...] El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio. El *ahora* no es el *entonces*, el *aquí* no es el *allí*, pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento. Pero como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar perfectamente de reposo e inmovilidad. El *entonces* se repite sin cesar en el *ahora*, y el *allá* se repite en el *aquí*.]

Thomas Mann, *La muntanya màgica, Cap. VI Canvis*.

Índex

1. INTORDUCCIÓ	1
1.1 L'ACTIVISME ARTÍSTIC	2
1.2 LES AVANTGUARDES RUSSES.....	3
1.3 LA CRÍTICA INSTITUCIONAL.....	5
2. EL CONTINENT LLATINOAMERICÀ	7
2.1 ACTIVISME ARTÍSTIC A AMÈRICA LLATINA.....	8
2.2 ACTUACIONS EN L'ESPAI PÚBLIC I URBÀ	9
3. TANIA BRUGUERA	11
3.1 LA PERFORMANCE.....	13
3.2 CATEDRA ARTE DE CONDUCTA	14
3.3 ARTE ÚTIL	17
4. NOUS DISCURSOS ENTORN LA NOCIÓ D'ESPECTADOR, ARTISTA I OBRA D'ART	19
4.1 EL NOU ROL DE L'ESPECTADOR: SUSURRO TATLIN #5	20
4.2 EL NOU ROL DE L'ARTISTA: AUTOSABOTAJE	24
4.1 EL NOU ROL DE L'OBRA D'ART: SUSURRO TATLIN #6.....	27
5. CONCLUSIONS	31
6. BIBLIOGRAFIA	36
7. ANNEXES	40

1.Introducció

A fóra de les fronteres de la nostra contemporaneïtat occidental, ella demana la paraula, insistentment, per retornar l'orinal de Duchamp al lloc que li pertany: el lavabo. Ella és Tania Bruguera, una de les artistes cubanes amb més projecció internacional. El seu art no és amable, ni bell, ni complaent. No s'alça per agradar ni emocionar, sinó per provocar, en l'àmbit efectiu, noves coordenades per l'acció. La seva màxima inquietud és l'art, i la política, i la seva aspiració, la contribució a un món social millor. Creu que l'art del segle XXI, en tant que no es pot pensar al marge dels problemes i les vicissituds del món, ha de desplaçar-se del terreny d'allò inabastable per entrar dins l'esfera d'allò real, però també, d'allò funcional. Cal retornar l'orinal al lavabo perquè compleixi la seva funció d'utilitat: l'art ha de ser útil, ha de permetre pensar, però també, implementar vida i futur. Si la utilitat permet fer una immersió directe a la realitat amb tots els seus recursos, significa que, la funció de l'art, ja no es restringeix en senyalar problemes, sinó també, en generar propostes i solucions. Es tracta d'entendre millor qui som, però també, qui volem ser.

En els darrers anys l'art s'ha posat al servei de la producció del capital. Això no significa que no podem viure en un món sense utopies socials. Actualment, en l'art contemporani, existeixen moviments molt renovadors que busquen reactivar l'imaginari social de manera rigorosa i creativa. Tanmateix, és en les pràctiques d'activisme artístic on trobem gestos realment coratjosos per l'afirmació de les llibertats. Per aconseguir aquesta fita, Tania Bruguera creu imprescindible traslladar l'art cap al comportament, cap a la conducta social. Ens vol fer entendre que, l'art, és un instrument de transformació ideològica i que, l'activació cívica sobre l'entorn, és l'eina fonamental per activar aquesta transformació.

El següent treball, que es concreta en una revisió de l'activisme social i polític en la pràctica artística de Tania Bruguera, pretén posar de relleu els nous discursos i significats que l'activisme artístic ha generat entorn les nocions d'artista, espectador i obra d'art. Per entendre aquest canvi de paradigma, en el qual es qüestionen i redefeixen les velles nocions instituïdes, es proposa analitzar una selecció de tres performances. A través d'elles, no solament es mira de pensar quina és l'aportació singular de Bruguera en relació als conceptes que defineixen i conformen la seva pràctica (*Arte Útil i Arte de Conducta*), sinó que també, es mira de pensar, perquè alguns significats que produeix la seva pràctica, generen tanta discussió i controvèrsia. Tal vegada hem de començar a comprendre que ja és hora d'estudiar un art que planteja interrogacions incòmodes.

1.2 Activisme artístic

L'activisme artístic no és una corrent, ni un estil, ni tampoc un moviment, sinó un conjunt de pràctiques que tenen com a objectiu una intervenció política i social sobre el medi. Això significa que tota intervenció en el medi social, sigui quina sigui la forma de mediació que s'escull, és un exercici que té efectes potencialment polítics. Cal considerar que en el seu moment de gestació, aquestes pràctiques, són situades en els marges del discurs establert degut a la seva visió crítica al respecte de la relació entre, cultura institucionalitzada, i democràcia participativa. En aquest sentit, l'activisme artístic conforma pràctiques que busquen des de context socials i polítics, emmarcar i fomentar la discussió i el debat. Interessa explorar l'espai, i el concepte d'allò públic amb una intenció clarament política. Són pràctiques doncs, en què la conjunció entre la naturalesa pública de les obres, més la voluntat dels creadors d'anar més enllà de l'expressió individual, dona lloc, a una formulació d'estètiques crítiques orientades a la recerca conscient d'efectes socials i polítics. En aquest sentit, s'ha d'entendre l'activisme artístic com un mode de producció que prioritza l'acció social front la tradicional exigència de l'autonomia de l'art. Com veurem més endavant, això suposa un clar desafiament als paradigmes establerts per la modernitat. No solament canvia la visió de l'obra d'art definida en funció de la seva autonomia i autosuficiència, sinó que també canvia, aquella concepció de la figura d'artista com a geni aïllat, lliure, autosuficient i, independent de la resta de la societat. En aquesta emancipació de l'autonomia, el canvi però més important afecta a l'àmbit de la recepció, que és la unitat intrínseca de l'experiència estètica.

Un altre dels grans trets que defineix l'activisme artístic és la qualitat relacional de les seves pràctiques. Front la tradicional distància imposada per l'estatisme de la contemplació, l'activisme artístic, promou una actitud més activa i dinàmica basada en la immediatesa. Interessa interpel·lar les persones en el domini afectiu i en la consciència sociopolítica. Això no solament significa que el públic participa de manera activa en l'obra, sinó que aquesta adquireix significat en el seu procés de realització i recepció: el públic forma part constitutiva de l'obra. Aquesta estratègia té la virtut d'esdevenir en un catalitzador crític per el canvi, alhora que estimula, de diferents maneres, la consciència dels individus participants. Per Nina Felshin, aquest caràcter participatiu dota als individus de tanta veu, visibilitat i consciència que allò personal, passa a ser polític.¹

D'altra banda, l'activisme artístic no solament defineix un territori i una cartografia d'intervenció pròpies, sinó que a més a més, es declara subversiu amb el modus

¹ Blano, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (2001). Nina Felshin: ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Martín Alberto (ed.), *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. (1a ed., p.73-95). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

operandi de les institucions artístiques i culturals dominants del moment, les quals, tenen com a referent emblemàtic el museu i la galeria. Si bé però aquest distanciament no és absolut,- en el sentit que l'articulació entre art i política no sempre han estat i estan amb disputa amb les institucions artístiques i culturals-, sí és cert que, la majoria de les accions i les decisions es prenen en relació a uns criteris que, no depenen de la normativa de la institució artística, sinó que es prenen en funció dels objectius socials-polítics que cada pràctica requereix. No és estrany doncs que, l'activisme artístic es desenvolupi al marge i extramurs de les institucions artístiques.

Si pensem en l'àmbit llatinoamericà dels anys vuitanta, en la majoria dels casos, moltes pràctiques vinculades a l'activisme artístic s'emplacen a la trama urbana tot mesclant-se amb els moviments socials. Aquestes pràctiques, que enfonsen les seves arrels activistes en el llegat conceptual dels anys seixanta del segle passat, agafen força durant els anys setanta i s'eixamplen als vuitanta per arribar a ser assimilades i acceptades pels museus i les institucions als noranta, suposen la urgència democràtica per donar veu i visibilitat a aquells que realment se'ls hi nega el dret a una veritable participació. En les següents línies veurem com aquesta recerca de noves coordenades per l'acció sobre el medi social s'alimenta d'un reservori històric ancorat en les avantguardes russes.

1.3 Les avantguardes russes

Per entendre l'articulació entre art, política i activisme, és imprescindible fer una revisió de les avantguardes russes del segle XX. Doncs entre totes les corrents d'avantguarda encoratjades per propòsits revolucionaris, l'única que esdevé una realitat revolucionària concreta, i que es planteja la funció social de l'art com explícitament política, és la que es desenvolupa entre les dècades de 1910 i 1930 a Rússia. Durant aquest període sorgeixen un seguit d'invents, innovacions i canvis a un ritme sense precedents. I és que durant els primers anys del segle XX, la Rússia dels tsars, ja amenaçada de mort, i a punt de convertir-se en la Unió Soviètica, experimenta una gran transformació social. Dins aquest període de convulsió política, social i cultural, esclata un ressorgiment transcendent per la cultura. Aquest canvi no solament es manifesta en el món de les arts visuals, sinó també en l'àmbit de la literatura i les arts escèniques. És així com la vida artística russa s'omple d'exposicions, manifestos, i de nombrosos moviments d'avantguarda: el neoprimitisme, el futurisme, el rayonisme, el suprematisme o el constructivisme.

Tots aquests moviments marquen un camí a seguir: la unió entre l'art i la vida. Si bé no tots aposten per un llenguatge clarament revolucionari, tots esdevenen emancipadors, en el sentit que, tenen la voluntat d'enderrocar les velles jerarquies. Són però amb els constructivistes que trobem un art que està al servei pròpiament de la revolució. Si bé

en un primer moment els seus treballs s'enfoquen en dissenys industrials, acaben treballant en festivals públics tot dissenyant els cartells pel govern de la revolució. D'entre els artistes més destacats s'hi troben Kazimir Malévich, Aleksandr Vesnín i Liubov Popova. L'artista però més influent i experimental d'aquesta generació és el pintor, dissenyador, arquitecte i fotògraf, Eliezer Màrkovitz Lissitzky (Potxinok 1890-Moscú 1941), més conegut com El Lissitzky, un dels creadors més compromesos en la recerca d'un nou art per a l'home nou sorgit de la revolució. La seva obra és un reflex d'allò que les avantguardes russes utòpiques de la dècada del 1920 anomenen "l'experiència de la totalitat"; un intent d'integrar l'art amb la vida. Tota la seva carrera es desenvolupa amb la creença de que l'artista pot ser un agent del canvi social. La seva figura és destacable perquè viu les transformacions socials de la seva època a primera línia i les plasma en un nou llenguatge universal al servei de la societat. Lissitzky sap copsar l'esperit de la modernitat i entén que qualsevol camp de creació és vàlid per assajar noves propostes tècniques, conceptuals i plàstiques.

Un altre eix cabdal en el procés de radicalització política i artística de les avantguardes russes és la factografia, una fórmula de l'esquerre amb la qual s'intenta fer de l'art una eina capaç de transformar les consciències, per mitjà d'un ús estratègic i revolucionari, de la premsa, el fotomuntatge, el cine i les exposicions. Tal i com es proposen els diferents moviments d'avantguardes, la factografia es formula com a repulsa de l'art burgès i com un mecanisme d'intervenció en l'ordre estètic imperant del règim socialista. Cal dir que el protagonisme de la factografia continua essent molt utilitzat en les pràctiques artístiques contemporànies. Una altre invenció tòpica dels anys vint és el Club Obrer² (Rabochii Klub), difós per la famosa peça de Worker's Club (1925) d'Aleksandre Ródchenko. Si bé el Club obrer no s'arriba a produir en la vida real, la peça serveix per presentar al públic burgès occidental un mètode completament diferent de posar en escena les activitats culturals. El seu objectiu consisteix en orientar els treballadors en temes relacionats amb la lluita política a través de l'experiència estètica, convidant als treballadors a practicar l'art en forma de seminaris, conferències i tallers. En definitiva, totes aquestes experiències que produeix l'art en aquest període, no solament tenen un paper cabdal en la transformació social de l'art del moment, sinó que continuen il·luminant el nostre present. Doncs moltes de les pràctiques artístiques actuals vinculades a l'activisme social i polític, -que com veurem en les següents línies, s'inscriuen en l'anomenada crítica institucional-, posseeixen una forta ressonància provinguda de l'experiència de les avantguardes russes.

² Per més informació: Expósito, Marcelo..[et.al] (2009). El "club activista" o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social, y museo. En Dmitry Vilensky. *Los Nuevos productivismos*. (1a ed., p.79-95). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

1.4 La crítica institucional

Des del segle XX, el museu d'art ha esdevingut una peça fonamental en els debats artístics, tant per la seva funció, com per la seva disfunció. I és que el museu, en tant que és un espai de legitimació, ha suscitat al llarg dels anys, molta discussió entre els artistes, el públic i els responsables institucionals. Aquest debat es posa en marxa als anys setanta, amb la irrupció d'un moviment artístic que prioritza la idea i la conceptualització de l'obra front la seva materialització formal: l'art conceptual. Interessa més la reflexió (el concepte), que no pas l'objecte artístic en sí i els seus aspectes formals. En aquest procés de revisió crítica, destaca la figura de Benjamin H.D. Buchloh, historiador de l'art alemany que després de participar activament com a crític en el context de les disputes museogràfiques que es donen a finals dels anys setanta entorn la historització de l'art conceptual, comença a buscar l'origen de la crítica artística de les institucions en els procediments conceptuals i minimalistes.³ Creu que l'art conceptual es converteix en una forma d'inconscient per tota la producció artística posterior a 1969 i que el seu poder informatiu en certa manera reactiva els postulats de l'avantguarda productivista de la revolució russa. En aquest sentit, la crítica institucional s'entén com aquell conjunt de pràctiques que, emmarcades en l'art conceptual, tenen com a objectiu principal, qüestionar el paper de les institucions artístiques i culturals en el marc de les seves funcions socials, ideològiques i de representació.

Segons Marcelo Exposito (Puertollano, 1966), artista i activista espanyol, la crítica institucional, s'ha de comprendre com un moment d'autoconsciència, no del mitjà o del suport en el que es desenvolupa l'art, sinó del sistema institucional que determina l'art com a pràctica tant social com estètica. Pràctiques que, ni poden ser circumscrites a moments històrics exclusius –a la manera d'un moviment artístic –ni identificades amb algun tipus singular d'estil.⁴ La primera generació d'artistes més rellevants de la crítica institucional són Hans Haacke, Marta Rosler, Gordon Matta-Clark, Michael Asher, Lawrence Weiner, Marcel Broodthaers i Daniel Buren. Les seves obres qüestionen els mecanismes i les funcions de les institucions artístiques-culturals, i ho fan amb la voluntat de manifestar i fer visible totes aquelles eines actives de construcció i transmissió de valors ideològics que la institució imposa. L'objectiu de les seves pràctiques és la de fomentar un discurs crític entorn l'obra i la institució artística.

³ Per més informació, Benjamin, H.D. Buchloh. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

⁴ Exposito, Marcelo. *Abajo los muros del museo: El arte como práctica crítica intramuros* (1996). [en línia] Recuperat de: <http://marceloexposito.net/materialesteoricos/extranamientos.html>. [data de consulta: 20/04/2016]

L'autor més important és l'artista alemany Hans Haacke (Alemanya, 1936). Ell marca l'inici de la crítica institucional. A través de les seves instal·lacions critica el paper dels museus i de les galeries d'art com una indústria cultural al servei del poder. La primera institució que censura una mostra seva és el Guggenheim de Nova York, qui li encarrega l'any 1971 una retrospectiva de la seva obra. El que fa Haacke és realitzar un recorregut des de casa seva fins el museu fotografiant tot el que troba: principalment magatzems i edificis degradats. Haacke s'adona compte que aquesta degradació del territori és volguda, ja que hi ha la intenció de que les persones que viuen en aquesta zona abandonin les seves cases per així donar entrada a l'especulació urbana per part de constructores. El projecte de Haacke és exemplar perquè desvetlla i mostra l'entrellat especulatiu que es realitza sense que la població se n'adoni compte. L'obra, que duu per títol "*Shapolsky i Companyia, empreses immobiliàries de Manhattan, un sistema social en temps real, a 1 de maig de 1971*", es censura perquè és una crítica a l'especulació urbanística duta a terme per l'empresa Shapolsky. L'obra al·ludeix des de l'interior del museu, l'espai urbà de fóra. La seva crítica no s'enfoca en la mirada estetitzant de la urbanització, sinó en els processos socials i econòmics que fan que la ciutat es transformi. Thomas Messer, per encàrrec del director del Solomon Guggenheim Museum de Nova York, decideix suspendre l'exposició exposant que el museu no es pot comprometre en activitats extra artístiques de causes socials o polítiques.⁵ Es tracta d'una obra pràctica que s'expressa a través d'un documental fotogràfic de denúncia. Deixa de ser obra d'art, i comença a ser altra cosa. És el primer exemple de crítica institucional.

Una altre pionera de la crítica institucional és l'artista Martha Rosler. Entre el 1974-75, realitza un treball en la línia de Haacke. El projecte, que és anomenat *The Bowery in Two Inadequate Descriptive System*, el formen 24 fotografies acompanyades de textos. Cada fotografia és una denuncia de l'abandonament dels barris de Bowery provocat pel tancament de les fàbriques i l'atur dels treballadors. L'artista es comporta com si fos un etnògraf: investiga, busca, fotografia i mostra. Però no jutja. Canvia la noció d'obra d'art, i també la d'artista.

A partir d'aquestes intervencions sorgeixen altres artistes que van més enllà i intenten sabotejar tot el que troben. Aquestes artistes critiquen durament els museus perquè consideren que exposen sense plantejar la validesa de les obres. Destaca l'artista estatunidenc Gordon Matta-Clark, el qual és conegut pels seus *buildings cuts*, una acció que consisteixen en realitzar talls sobre edificis abandonats. *Peces com Day's End* (1975), *Conical Intersect* (1975) o *Splitting* (1973) es converteixen en icones de l'activisme urbà. En aquest sentit, Matta-Clark representa la primera idea de l'artista com activista social i polític. El que interessa assenyalar és que tots aquests artistes

⁵ Candela, Iria. (2007). Shapolsky et al. (1971): Hans Haacke y el negocio de la especulación Inmobiliaria. (ed), *Sombras de Ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. (1a ed., p.47-69). Madrid: Alianza.

conceben l'espai expositiu com un continent de significats simbòlics, culturals i polítics; la institució no solament és un espai material i administratiu, sinó també un espai discursiu que està modelat per condicionants polítics i econòmics. La primera onada de crítica institucional que transcorre des de finals dels anys seixanta i principis dels setanta, la crítica adopta moltes formes, tal com obres, instal·lacions, escrits crítics, o activisme artístic. En la segona onada, a partir dels anys vuitanta, el marc institucional s'expandeix fins a incloure a l'artista, que és el subjecte que fins ara ha exercit la crítica. Ambdós moments però, la crítica institucional planteja la institució com un problema pels artistes. Aquesta s'entén com un lloc que pot ser atacat a nivell estètic, teòric i polític. Això contrasta amb l'actual concepció de la crítica institucional, en la qual semblen dominar els arguments a favor i no pas en contra. Ja no es busca oposar-se a la institució per tal de destruir-la, sinó modificar-la o solidificar-la.

Deixant de banda però els debats actuals, el que és important d'apuntar és com la crítica institucional es desborda cap a l'activisme artístic i com aquest enfonsa les seves arrels enmig de les avantguardes russes i la crítica institucional. Ambdós moments són imprescindibles per entendre com emergeix l'activisme social i polític en l'art.

2. El continent llatinoamericà

En les darreres dues dècades, les arts visuals a Amèrica Llatina ha experimentat un gran creixement. Per analitzar la pràctica artística contemporània d'Amèrica Llatina és imprescindible contextualitzar-la dins la situació socioeconòmica. Doncs malgrat els processos de democratització que ha experimentat el continent després del períodes de les dictadures, segueix tenint els índex de desigualtat socials més elevats del món. L'any 2012 el nombre de pobres a Mèxic era de vint milions, i a Brasil, de quaranta. I tanmateix, Ciutat de Mèxic i Sao Paulo figuren entre les primeres ciutats del món en quant a producte interior brut i número de multimilionaris.⁶ Aquest context de pobresa i desigualtat social explica el caràcter d'unes obres que, parteixen d'una premissa essencial de que tota idea de consens social que no contempla la diferència no té sentit. D'altra banda també és important assenyalar que Amèrica Llatina té 570 milions d'habitants i que, és impossible, assimilar-la sota una mateixa identitat; cada regió té les seves relacions específiques i concretes amb el seu passat natiu, amb la conquesta, amb els seus països veïns i amb la resta del món, per la qual cosa, cada un crea la seva pròpia modernitat a partir d'aquesta xarxa de relacions.

Durant les últimes tres dècades, han coexistit a Amèrica Llatina intensos períodes de democratització i períodes de ruptura amb aquesta. Per una banda, les polítiques neoliberals impulsades per les elits financeres i recolzades per les diverses

⁶ Vegeu: <http://www.cepal.org> per altres indicadors significatius de desigualtat socioeconòmica a Amèrica Llatina.

administracions del govern estatunidenc han produït una concentració de la riquesa i han augmentat els dèficits públics i expropiat els drets fonamentals de la gran major part de la població. D'altra banda, a partir de l'esclat de la rebel·lió zapatista⁷ a Chiapas el gener del 1994, els moviments socials han adquirit una rellevància que no té comparació en cap altre zona del món. Si això hi sumem les lluites de les organitzacions indígenes a Bolívia i Equador, el moviment polític-social dels treballadors rurals sense terra del Brasil, i els activistes aturats a Argentina, marquen al llarg de la dècada de 1990 el sorgiment d'un fort moviment antisistema que arriba a un protagonisme internacional sense precedents el gener de 2001 amb la celebració del primer *Fòrum Social Mundial*⁸ a Porto Alegre (Brasil).

En l'àmbit polític també s'ha viscut igualment una sèrie de victòries electorals de partits d'esquerres i centre-esquerres, com és l'arribada de Lula da Silva a Brasil, Néstor Kirchner a Argentina al 2003, Tabaré Vázquez a l'Uruguay al 2004, o José Mujica al 2009 a Montevideo. Les seves agendes polítiques contrasten amb els projectes neoliberals de la dècada anterior representada per Carlos Salinas de Gortari, Alberto Fujimori o Carlos Medem per nombrar alguns. En aquest marc doncs, ben contrastat i contradictori, amb diversos sistemes polítics situats a mig camí entre el model neoliberal i el socialisme bolivià, es desenvolupa l'art contemporani i l'activisme artístic a Amèrica Llatina.

2.1 Activisme artístic a Amèrica Llatina

L'art contemporani d'Amèrica Llatina es posiciona en contra dels poders hegemònics, i en fer-ho, al mateix temps, qüestiona el propi format des del qual treballa. Per això, moltes de les obres més rellevants, transgredeixen els límits de l'espai del museu i la galeria. En aquest sentit, el context llatinoamericà és un bon lloc per veure com es treballa en espais provisionals i híbrids, i com hi ha una voluntat clarament explícita per distanciar-se dels marcs tradicionals de producció i exhibició artística. Certament, en països empobrits o desestabilitzats de manera constant, com ha sigut el cas de gran

⁷Nota: "La rebel·lió zapatista" és el nom amb què es coneix la insurrecció de 12 dies encapçalada per l'*Ejército Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN) a l'estat de Chiapas, (Mèxic), en motiu de l'entrada en vigor del Tractat de Lliure Comerç d'Amèrica del Nord. Aquest tractat, que és firmat per Mèxic, Estats Units i Canadà suposa la pèrdua de drets sobre el territori. L'exèrcit, que és constituït per pagesos provinents de grups indígenes, s'alça l'1 de Gener de 1994 per reivindicar la propietat de les seves terres.

⁸ Nota: "Fòrum Social Mundial" (FSM) és una trobada anual que porten a terme diversos moviments socials, amb l'objectiu de celebrar la diversitat, discutir temes rellevants i buscar alternatives a les problemàtiques socials derivades del neoliberalisme i la globalització econòmica. El primer FSM es va portar a terme del 25 al 30 de gener de 2001 a Porto Alegre, Brasil. Hi van acudir 12.000 assistents de tot el món.

part dels estats llatinoamericans durant el segle passat, un art polític orientat al canvi social és moltes vegades una manera de fer més suportable una vida submergida en condicions de violència i injustícia. El continent està marcat bàsicament per dos realitats històriques: per la violència exercida per les dictadures, i per les experiències de llibertat nascudes com a rèplica. Aquesta època convulsa s'emmarca entre dos successos de gran repercussió: el cop militar de Pinochet a Xile l'any 1973, i el moviment zapatista a Mèxic l'any 1994. Mentre que el cop militar simbolitza la brutal clausura d'una època d'expectatives revolucionaries en el continent i el sorgiment d'altres gramàtiques d'acció política, el moviment zapatista inaugura un nou cicle de mobilitzacions que tornen a fundar l'activisme. Enmig doncs d'aquest context dictatorial es comencen a generar pràctiques que activen l'esfera pública. Moltes d'aquestes experiències apareixen lligades a escenes contraculturals, com el teatre experimental, les mogudes del rock underground, o la dissidència sexual. També altres irrompen en escena a través dels moviments dels drets humans. Totes aquestes iniciatives de resistència front a l'opressió es caracteritzen per la creació de nous espais i formes de vida que acaben generant, nous territoris d'actuació i intervenció per l'activisme.

2.3 Actuacions en l'espai públic i urbà

Una de les pràctiques artística-política més recordades en l'àmbit llatinoamericà és *El Siluetazo*, una acció col·lectiva convocada el 21 de setembre de 1983 per les Madres de la Plaza de Mayo de Buenos Aires. L'iniciativa del projecte neix de la unió de tres artistes: Rodolfo Aguerrberry, Julio Flores i Guillermo Kexel, però és impulsat per las Madres, las Abuelas de Plazo de Mayo, organismes de drets humans, militants polítics i activistes. L'acció consisteix en traçar el contorn buit d'un cos a escala natural sobre papers, per després col·locar-los en els murs de la ciutat, per així denunciar els milers de persones desaparegudes durant la última dictadura militar. És una manera de representar la presència del cos absent. Aquesta acció, marca el tret de sortida d'una nova forma d'activisme artístic a Amèrica llatina ja que, és la primera vegada que una iniciativa artística es desborda en un veritable moviment social:

“El Siluetazo señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud”⁹.

Enmig de la repressió, la presa de la plaça es converteix en una mena d'espai temporal d'acció col·lectiva que transfigura la pràctica artística en una pràctica política. Aquesta

⁹ Longoni, Ana; Bruzone, Gustavo. *El Siluetazo* (2008). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Pàg 8

experiència és llegida com un dispositiu per la lluita dels drets humans. El mateix setembre de 1983, el grup Xilè C.A.D.A.¹⁰ (Colectivo de Acciones De Arte) realitza una acció titulada NO +. L'acció, desenvolupada gairebé al mateix temps que el *Siluetazo* d'Argentina, es presenta com una resposta a la commemoració dels deu anys de la dictadura de Xile, i ho fa mobilitzant la societat civil amb una frase pintada sobre els murs de la ciutat: (No +). Aquest gest, que és prohibit per el règim militar esdevé en poc temps per la ciutadania una proclama de insubordinació. El mateix llegat del *Siluetazo* arriba el maig del 2000 a Lima amb una altra acció que detona en una protesta incessant: *Lava la bandera*. L'acció, que és impulsada per el Colectivo Sociedad Civil¹¹, -integrat per artistes visuals i ciutadans de diverses formacions- es desenvolupa a la plaça major pocs dies després de la segona volta irregular del procés electoral que pretén regular la dictadura de Fujimori. La intervenció culmina en milers de ciutadans reunits a la plaça netejant la bandera i reclamant una neteja simbòlica: el retorn de la democràcia. Aquest gest, apropiat inicialment per un grup minoritari, provoca tanta resistència i impugnació que acaba provocant la caiguda del règim. Aquestes pràctiques doncs, totes elles d'una gran visualitat representen la punta de l'iceberg de tota una constel·lació de veus que es pronuncien per reivindicar, a partir dels anys vuitanta, i a través de l'art i l'activisme, noves formes de política.

Cal dir que gran part dels artistes que actualment treballen a Amèrica Llatina han incorporat a les seves obres el llegat dels seus antecessors, una generació que viuen directament les dictadures durant les dècades del 1960 al 1980¹². És el cas de Ana Mendieta, Hélio Oiticica, Lygia Clark, o Félix González-Torres. Aquests artistes són rellevants perquè són capaços durant les èpoques més convulses de fer un art que no compromet els seus ideals. Doncs durant els anys dels règims militars, l'art com objecte perd significat i els artistes busquen altres mitjans d'expressió, especialment a través de l'art conceptual i de les accions urbanes. El que fa realment interessant el seu treball és la funció social que assumeixen. Hi ha el desig de superar els paràmetres estrictes de l'art a favor d'experiències relacionades directament amb la vida diària. Com veurem en les següents línies, Tania Bruguera incorpora a l'inici de la seva obra el llegat de l'artista Ana Mendieta, a través de la qual també hereta, la voluntat i el desig d'empènyer l'art cap a la vida.

¹⁰ Nota: "C.A.D.A" és un col·lectiu format originalment per diferents membres: els artistes Lotty Rosenfeld i Juan Castillo, el sociòleg Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita i la novel·lista Diamela Eltit. Tots formen part de la denominada "Escena de Avanzada", que compren els creadors xilens compromesos, durant els anys de la dictadura, en la reformulació de les mecàniques de producció artística en el marc d'una pràctica contra-institucional. Algunes de les obres de CADA posseeixen una enorme rellevància històrica, ja que van arribar a transcendir l'àmbit artístic per entrar a formar part de l'imaginari col·lectiu llatinoamericà, com el NO+ (1983-1989).

¹¹ Nota: "Colectivo Sociedad Civil" es constitueix al març de l'any 2000 amb voluntat d'esdevenir un dels agents més actius de denúncia pública del règim dictatorial d'Alberto Fujimori.

¹² Per més informació: Candela, Iria. *Contraposiciones: Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza, 2012.

3. Tania Bruguera

Controvertida, provocadora, radical o polèmica. Aquests són alguns dels adjectius que fàcilment s'escauen a Tania Bruguera (L'Havana, 1968), una artista que trenca, de manera audaç i decidida, les fronteres entre l'art i la vida. El seu caràcter dissident, insubmís i emancipador ha conduït a la seva obra, -censurada en varies ocasions- i a la seva persona –arrestada també en varies ocasions- en el punt de mira del govern Cubà, amb el qual, hi manté una actitud desafiant. Malgrat ser estimada i repudiada, Bruguera ha esdevingut l'artista plàstica més excelsa i transgressora del seu país. La seva obra, que sobresurt per desenvolupar un treball social fortament compromès amb la vida política quotidiana, es concep com una experiència que cal travessar. A través d'accions performatives de base conceptual, l'artista no solament examina les estructures del poder polític i els seus efectes en les vides dels individus, -sobretot d'aquells grups més vulnerables de la societat-, sinó que proposa generar models d'interacció que, siguin capaços de construir sociabilitat.

Lluny de les polèmiques, les seves accions li han comportat importants reconeixements internacionals, com la Beca Guggenheim (Estats Units, 1998), el Premi Príncep Claus (Holanda, 2008) el Meadows Prize (Estats Units, 2013), o el Herb Alper Award (Estats Units, 2014). Actualment està nominada com a finalista al prestigiós premi Hugo Boss 2016 que atorga la Fundació Guggenheim als artistes més innovadors i influents del món. El premi, que està dotat amb una beca de cent mil dòlars, i una exposició individual al Guggenheim de Nova York, posa de relleu aquelles obres que representen un canvi de paradigma. La seva vàlua l'ha permès participar en la Documenta de Kassel, en la Performa de Nova York i en les biennals de Venècia, Kwangju i l'Havana. La seva obra també s'ha exhibit en importants museus d'Europa i Estats Units, com la Tate Modern, la Gallery PS1 del MoMA, el Whitechapel Gallery de Londres o el Zentrum für Kunst und Medientechnologie d'Alemanya.

Pel que fa a la seva formació política, si bé aquesta enfonsa les seves arrels en la Revolució Cubana, el seu interès primigeni prové de la figura del seu pare, qui exercia de polític, i amb el qual, hi manté al llarg de la vida, discrepàncies difícils de discutir. Aquesta dificultat, és justament, la que genera anys més endavant, l'interès de Bruguera per un treball basat en l'exercici crític. Només li interessa aquell art que sigui capaç de qüestionar. La seva formació acadèmica en l'àmbit de l'art s'inicia a l'Institut Superior d'Art (ISA) de Cuba l'any 1987 i es completa als Estats Units a la prestigiosa Escola de l'Institut d'Art de Chicago (SAIC), on es trasllada l'any 1999 per obtenir el mestratge en performance. Recentment li han concedit el títol Doctor Honoris Causa que concedeix l'Escola de l'Institut d'Art de Chicago, on actualment és professora de performance en el Departament d'Arts Visuals. La seva carrera artística arrenca a finals

dels anys vuitanta, moment en què es comença a donar a conèixer per incorporar el seu cos en el seu art.

La seva obra més notable, i també més primerenca, és *Tributo a Ana Mendieta* (1986-1996), un projecte de performance conceptual en el qual s'apropia d'accions de la feminista Ana Mendieta¹³, una artista també d'ascendència cubana que l'any 1961 es veu obligada a abandonar la seva pàtria. Bruguera, en homenatge a la seva compatriota ja difunta, recrea una sèrie d'obres, com *Siluetas* (1973-1980), per reinserir a Mendieta en la història de l'art cubà. El gest de recrear i escenificar les performances corpòries de Mendieta esdevé un acte cultural molt significatiu ja que, a banda de convocar a l'artista exiliada, la retorna simbòlicament a la consciència col·lectiva cubana. És així com el vincle entre el cos personal, i el cos social, comença a germinar en l'obra de Bruguera.

A partir però dels anys noranta, deixa d'encarnar a Mendieta per crear performances que al·ludeixen a la història del poble cubà. Si bé la seva posada en escena, plena de dolor i resistència, recorda les proeses físiques de l'obra de Mendieta, com també les de la pionera del performance Marina Abramovic, de qui té una gran admiració, Bruguera comença a crear en aquests anys, performances molt visceralment que posen en qüestió la vida a Cuba i l'experiència d'aquesta vinculada a la censura, la repressió, la inestabilitat, l'exili i el desplaçament. Dins aquest període, el seu treball més icònic és *El peso de la culpa* (1997-1999), una performance basada en la narració històrica del suïcidi col·lectiu dels indígenes cubans durant l'ocupació espanyola, els quals, davant la impossibilitat de resistència davant uns invasors armats, decideixen menjar terra fins a morir. En la seva performance, Bruguera recrea aquest acte solemne, realitzant petites boles de terra, i ingerint-les lentament. L'artista apareix despallada, amb el cos d'una ovella sacrificada penjant del seu coll, al·ludint una ferida oberta. Bruguera veu a través d'aquesta narració històrica una ressonància amb la Cuba contemporània; en tant que la rebel·lió i la resistència segueixen essent perilloses, l'obediència i la submissió també segueixen essent, malauradament, els mitjans més segurs de supervivència.

Tot i que l'any 1997 trasllada la seva residència a Estats Units, al 2000 és convidada a participar en la setèima Biennal de l'Havana, on crea les primeres cinc obres que presenta internacionalment els següents deu anys. Si bé aquesta transició, marca una ruptura amb el seu treball anterior de performances, les noves obres, en tant que abasten una experiència mundial, segueixen connectades i arrelades amb l'experiència

¹³ Ana Mendieta (Havana 1948-Manhattan 1985) fou una artista cubana exiliada als Estats Units que va dedicar gran part de la seva obra a desenvolupar accions com el performance o el Body Art. A través del seu cos va representar i crear obres amb les que va mostrar la seva personalitat feminista, lluitadora, reivindicativa i provocadora. Marcada per l'exili que la va arrencar del costat dels pares i la seva terra, Mendieta va dedicar gran part de la seva producció a mirar críticament la societat que l'envoltava, per després cridar a través del seu cos, tot el rebuig i el patiment causat per qüestions com el racisme, la política, la violència, la marginació i l'exili.

cubana. Tanmateix, el que interessa assenyalar en aquest treball és el canvi de paradigma que Bruguera realitza en aquests anys al enderrocar gradualment la frontera entre l'obra d'art i el públic. L'interès pels temes continua essent el mateix: examinar la naturalesa de les estructures del poder polític, i el seu efecte en la vida dels individus. No obstant, canvia la manera de vehicular-los al públic. L'objectiu de Bruguera és crear situacions que tinguin la capacitat de transformar el públic passiu, en ciutadania compromesa. Això significa que l'obra no es pot pensar al marge de l'espectador. Com tampoc es pot pensar al marge dels conceptes propis i particulars que conformen la seva pràctica artística: *Arte de Conducta i Arte Útil*. Aquests conceptes, que defineixen la seva pràctica i que s'analitzen amb més detall i deteniment en els següents apartats, són imprescindibles per entendre des de quina propietat i especificitat compren Bruguera la funció social del seu art.

3.1 La performance

Segons Tania Bruguera, les noves pràctiques necessiten noves definicions:

“¿Cuántas veces se ha oído a artistas jóvenes definir su práctica como arte conceptual solo porque se parezca vagamente a un aspecto formal de una pieza de arte conceptual, pero sin que haya intención de proseguir la investigación desarrollada por el arte conceptual? A veces esta declaración se realiza simplemente por ser la forma más fácil de salir de este tipo de conversación, pero casi siempre es el resultado de la ausencia de conceptos adecuados para definir la práctica. Con demasiada frecuencia las cosas se colocan juntas por su aspecto y no por sus propósitos e intenciones, lo que lleva a conclusiones erróneas en la comprensión de las prácticas artísticas que nos rodean”.¹⁴

Aquesta necessitat de contextualitzar la seva obra sorgeix com a resposta a la frustració que sent davant la dificultat que tenen els crítics per explicar correctament la seva obra. En aquesta dificultat s'hi afegeix un altre problema: el de la tradició. Un dels motius pels quals Bruguera es desplaça als Estats Units és per estudiar el mestratge en performance. Durant el procés, s'adona compte que la seva pràctica guarda un vincle superior amb accions i temes polítics de Cuba, Amèrica Llatina i els antics països socialistes, que no pas amb pràctiques procedents de Nova York dels anys setanta:

¹⁴ Bruguera, Tania. (Març, 2012). Patricia Vasquez:Tania Bruguera (entrevista). Recuperat de: <http://www.taniabruquera.com/cms/590-1-Tania+Bruguera.htm> [darrera consulta: 28/04/2016]

“Tener que col·locar mi obra frente a esas tradiciones históricas, explicarla desde esas perspectivas, parecía un acto de colonización”.¹⁵

Bruguera es pregunta perquè els crítics no poden fer el procediment invers alhora de comprendre una pràctica artística. És a dir, en comptes d'intentar comprendre la performance des de la seva tradició artística, (en aquest cas nord americana), perquè no tractar d'entendre-les a través del seu context polític. La constatació és clara: les performances de Bruguera no es poden analitzar des de la perspectiva nord americana:

“Es difícil ser coherente como artista que practica el arte social cuando la obra se examina a partir de conceptos del arte de la instalación o del arte minimal o de la pintura. Encontrar nuevas formas de nombrar los elementos con los que se trabaja y los procesos por los que se atraviesa para crear la obra, que no se reflejen en conceptos que uno ya conoce, no es solo un acto político, sino también una forma de evitar que la obra quede atrapada en expectativas y resultados equivocados y limitados.”¹⁶

En aquest afany de posicionar la seva pràctica creu com a finalitat última que els conceptes que ella crea per definir la seva pràctica siguin amb la seva llengua materna, la llengua castellana, per tal de poder subratllar i destacar la pèrdua de referents culturals per part dels crítics que no pertanyen a la seva tradició. És una manera d'expressar amb claredat que allò que ella produeix pertany a una altre tradició, i a un altre context. Bruguera es dedica exclusivament a la performance, però prefereix que aquesta disciplina artística, sigui denominada dins la seva pràctica artística, com a *Arte de Conducta*.

3.2 Cátedra Arte de Conducta

Cátedra Arte de Conducta (2002-2009) és un programa d'estudis que sorgeix amb la voluntat de crear un espai de formació alternativa al sistema d'estudis d'art de la societat cubana contemporània. Encara que el projecte qüestiona el sistema educatiu formal cubà, s'ha de tenir en compte que és acollit per l'Institut Superior d'Art (ISA), la facultat que per excel·lència, realitza la formació artística a la illa, i on la pròpia Tania Bruguera, rep la seva primera formació. El projecte neix arran de la profunda decepció que té Bruguera per la recepció d'una obra que crea l'any 2002 per la documenta¹⁷ 11

¹⁵ Íbid.

¹⁶ Íbidem.

¹⁷ Nota. “Documenta 11” és una de les exposicions d'art contemporani més importants del món. Des de 1955 esdevé cada cinc anys i té una durada de cent dies a la ciutat de Kassel, Alemanya. La documenta 11 del 2002 plantejava una crítica al post-colonialisme.

de Kassel. La peça que presenta, *Sin titulo*, forma part d'una sèrie en la qual l'artista reflexiona sobre els imaginaris polítics de diferents llocs. A Kassel l'artista utilitza la referència nazi per reflexionar sobre les responsabilitats històriques. Tot i que l'obra esdevé èxit de crítica, Bruguera retorna a l'Havana frustrada, desitjant de trobar una forma d'incorporar un procés de pensament dins l'obra que involucri de manera activa a l'espectador. En aquesta decepció s'hi afegeix el seu descontentament per una onada d'artistes cubans que comencen a crear en relació a allò que es desitja veure d'ells, és a dir, comencen a imaginar com agradar als estrangers. Bruguera veu en aquest propòsit un risc que comporta un altre tipus de compromís social, i un altre tipus de censura. Així doncs, fruit d'aquestes discrepàncies, neix la idea de crear un projecte pedagog amb l'objectiu de fomentar a Cuba una nova generació d'artistes menys comercialitzats, i més polititzats.

Amb el desig de proposar una altra realitat artística que possibiliti pensar en un altre ús social de l'art, Bruguera troba en l'educació, la plataforma ideal per fer-ho. Creu que l'educació és el mitjà principal a través del qual es crea canvis a la societat. És així com dins un marc ambiciós d'acció, i a través d'una forta autoconsciència crítica com a institució, el Gener del 2003 s'inaugura la Cátedra Arte de Conducta amb el propòsit d'esdevenir un *Proyecto a Largo Plazo*¹⁸. Si bé l'objectiu principal de l'escola és proposar discussions que incitin a una producció d'art que tingui abast internacional, es té molt en compte que aquesta producció romangui inclosa dins el context cultural, social i polític de Cuba. Els eixos però vertebradors de l'escola són la anàlisi i la discussió de la conducta sociopolítica. Es vol fer comprendre que l'art és un instrument de transformació ideològica i que l'activació cívica sobre l'entorn és l'eina fonamental per activar aquesta transformació. Aquesta activació però es fa transcendint la representació simbòlica i metafòrica, i activant les coordenades de *Arte Útil*¹⁹. Només així es pot implantar en la realitat i la vida. D'altra banda el projecte és concebut com un *Political Timing Specific*²⁰ (Moment Polític Específic) que intenta suplir, mitjançant la creació d'un model pedagògic, les mancances dels espai cívics de discussió sobre la funció de l'art en la societat cubana. Bruguera, al detectar que els espais de debats a Cuba són inexistents, pensa que, obrir-ne un, a través de l'art, és un gest polític. Per tant és un projecte que proposa potenciar, des de l'àmbit de l'art, el discurs polític. Tant els membres del projecte, com els professors convidats, procedeixen de diverses esferes de la vida social: arquitectes, artistes visuals, curadors, escriptors, científics,

¹⁸ Nota. "Proyecto a Largo plazo" és un mètode de treball creat per l'artista Tania Bruguera per tal d'incorporar-se dins les dinàmiques socials.

¹⁹ Nota. "Arte Útil" és un concepte creat per l'artista Tania Bruguera que té per objectiu transformar alguns aspectes de la societat mitjançant l'aplicació d'un art útil capaç de presentar solucions als dèficits de la realitat

²⁰ Nota. "Political Timing Specific" és un mètode de treball creat per l'artista Tania Bruguera en la qual l'obra resta connectada i atesa a les circumstàncies polítiques que existeixen durant el temps que es realitza la mostra. És un tipus d'obra creada per existir en un moment polític específic, cosa que significa que, un cop ha passat el moment, l'obra perd el seu possible impacte polític i tendeix a convertir-se en un document d'un moment polític específic.

advocats, directors de teatre, guionistes, actors, antropòlegs, matemàtics, etc. Noms com Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Rirkrit Tiravanija, són alguns dels noms convidats que passen per la càtedra.²¹ Seguint aquests noms, i les teories desenvolupades per ells, es té una important idea per on s'encaminen durant els quatre anys de duració, els treballs de la Càtedra. A l'any es realitzen 40 tallers, i cadascun d'ells té una durada d'una setmana. Pel que fa a les activitats generades per la *Càtedra Arte de Conducta*, aquestes són gratuïtes i obertes a tot tipus de públic. Tanmateix, Bruguera assenyala que tot participant que té voluntat de realitzar un taller ha d'estar compromès a nivell polític i social.

Degut a l'escàs accés a les fonts d'informació que existeix a Cuba, la *Càtedra d'Art de Conducta* dona els seus primers passos en la creació d'un arxiu especialitzat d'art contemporani internacional de caràcter social i performatiu, a través de subscripcions a revistes d'art, de sociologia contemporània i compra de llibres de teoria de la cultura i història de l'art. És així com el projecte acaba propiciant l'intercanvi entre projectes d'art en diferents escoles de diferents països, així com també residències internacionals en les quals es permet desenvolupar exhibicions temàtiques referents al context socio-polític de Cuba durant un període comprès de sis mesos. És destacable la participació a la *Càtedra Arte de Conducta* de l'artista catalana Núria Güell, qui presenta una obra amb un privilegi que la majoria dels cubans no tenen el seu moment: l'accés legal a internet. Durant la seva estada al centre, la seva obra consisteix en vendre servei a Internet mitjançant un anunci. La Núria però solament acaba venent internet, a canvi que les persones que el volen contractar, els hi doni a conèixer els mètodes de supervivència quotidians per viure a Cuba. El projecte acaba mostrant l'estat i les condicions de vida a Cuba del moment precís. Si bé funciona a un nivell simbòlic, l'obra fa pensar en una realitat concreta del moment.

Càtedra Arte de Conducta és doncs la primera institució centrada en crear un programa d'estudis d'art de conducta i d'art polític. Per Bruguera, més enllà de l'acció social, educacional i pedagògica, la càtedra, representa el que ella anomena *Arte de Conducta*²². L'elecció del terme s'origina a partir de dos experiències de l'artista. La primera remet a una lectura d'una antologia de Michel Foucault, on s'utilitza la paraula *behavior* per descriure les causes, explicacions i demostracions dels esdeveniments de poder. La segona remet a una estada de pràctiques que l'artista realitza a l'Escola de Conducta de Guanabacoa, un centre d'inserció que acull menors d'edat amb trastorns de comportament social. Bruguera, intrigada, busca al diccionari i troba una altra accepció per la paraula: "el trasllat d'un punt a un altre". És llavors quan decideix unir els dos significats: aquell relacionat amb el comportament, i aquell que fa referència a

²¹ Nota: Vegeu <http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm> (Llistat participants Catedra Arte de Conducta)

²² Nota. "Arte de conducta" és un concepte creat per l'artista Tania Bruguera per referir-se a la conducta social, que és segons ella, el llenguatge a través del qual la societat es comunica. Tania assumeix el concepte com a material de treball per tal de realitzar art públic i social.

la translació. D'aquesta manera estableix una producció estètica que no es centra en els límits imposats pel llenguatge i el cos físic, tal i com solen operar en la performance i en l'art conceptual, sinó que eixampla el seu camp d'actuació cap al cos social. Això significa que totes les accions proposades per la Càtedra són part de la vivència quotidiana del grup social sobre el qual s'opera. En cap cas són accions alienes. L'escola funciona com a model per a projectes educatius de caràcter sociopolític i per projectes artístics enfocats en establir alternatives d'educació, però sempre, des de l'ambició de connectar el cos social amb el món. L'èxit o el fracàs de l'escola es manifesta quan els participants acaben la seva estada. Així, si la mesura de l'èxit és la producció d'idees que són capaces d'actuar en la societat, el seu fracàs no estaria relacionat amb l'absència d'idees, sinó en seguir la pressió del mercat. En aquest sentit, allò que s'espera del projecte no és que només funcioni com a instrument d'educació, sinó com un element cívic de la societat. En definitiva, els sis anys d'exercici creatiu i crític continuat, han fet que les obres dels participants, hagin passat a conformar una de les directrius més experimentals i radicals en quant a producció artística cubana actual. D'altra banda, *Cátedra Arte de Conducta*, ha esdevingut, l'únic espai educatiu llatinoamericà dedicat a l'art de l'acció.

3.3 Arte útil

Tal i com hem vist, *Cátedra Arte de Conducta*, és la segona obra de llarg termini que realitza Bruguera, però la primera que s'inscriu dins una pràctica molt articulada i complexa anomenada *Arte Útil*, que busca transformar l'efecte en eficàcia. Sempre s'ha donat per entès que el paper de l'activisme artístic és problematitzar l'existència i la realitat. Tanmateix, la intromissió a la realitat resulta insuficient si el que es vol fer és només una reinterpretació, ja que es córrer el risc de només crear efecte, quan el que és veritablement útil, és crear eficàcia. *Arte Útil* té a veure amb la comprensió de que l'art, només com a proposició, ja no és suficient. Tania Bruguera, que exerceix un activisme polític molt fort, no és la primera artista que treballa aquest concepte d'utilitat, però sí la que aposta per fer de la utilitat una categoria estètica sobre la qual, no solament s'hi pot reflexionar, imaginar, crear o treballar, sinó també implementar vida i futur. L'artista vol que comprenem que les propostes que procedeixen de l'art han de desplaçar-se de l'esfera d'allò inabastable, de la impossibilitat desitjada, per entrar dins l'esfera d'allò real i funcional; voler ser una utopia, però realitzable. En aquest sentit Bruguera planteja l'art com un espai encara no viscut, ja que el que s'intenta canviar és el futur. Per això *Arte Útil* no té res a veure amb el consum, sinó en fer que quelcom succeeixi. Pretén transformar alguns aspectes de la societat mitjançant l'aplicació d'un art que, transcendeixi la representació simbòlica. La funció

de l'art no és denunciar problemes, sinó crear propostes que implementin possibles solucions:

“Deberíamos volver al momento en el cual el arte no era algo que se venerava, sinó algo sobre el cual se generava. Si es arte político, debe lidiar con consecuencias, y si lidia con consecuencias, pienso que debe ser arte útil”.²³

En aquest afany de transformar l'efecte en eficàcia, l'artista traça vuit principis que conformen la pràctica de *Arte Útil*. El primer criteri s'enfoca en proposar un nou ús de l'art dins la societat. La pràctica artística no es desenvolupa de manera individual a l'estudi de l'artista sinó que té lloc a l'esfera pública. Per *Arte Útil* el fracàs no és una possibilitat; si el projecte fracassa, no és art útil. Per tant l'artista té el repte de trobar formes realitzables que tinguin possibilitats de vida. Això significa que, els mitjans que l'artista utilitza no depenen d'un ideal capritxos, sinó dels límits que imposa la realitat que s'empeny. El moment idoni apareix quan el projecte ja no està en moviment. És en aquest moment quan la gent s'apropia i el fa seu. Si *Arte Útil* intervé en la vida de la gent, és d'esperar que aquest es converteixi part d'ells.

El segon criteri, aposta per desafiar el camp dins el qual s'opera, ja sigui aquest legislatiu, cívic, econòmic, pedagògic, o científic. És la pedra angular del projecte ja que consisteix en interferir i desafiar l'àmbit en el qual s'opera. El següent criteri, el tercer, fa referència el temps en què s'estableix i s'ajusta *Arte Útil*. Aquest ha de respondre a les urgències del moment present. De cap manera vol ser atemporal; respon a problemes de llocs i temps concrets i aspira a resoldre'ls. I com que els problemes estan formats per circumstàncies, i a vegades aquestes canvien, la pràctica artística també és variable i modificable. Això situa l'art en un estat de mutabilitat. El quart criteri vol impulsar la millora d'una situació real. Tanmateix, per fer canvis reals en el món, s'ha de tenir present que les situacions són canviant i que el projecte pot quedar sotmès a qualsevol modificació. En *Arte Útil* no hi ha lloc pel fracàs. En el moment en què el projecte es materialitza en el món real, passa de desdibuixar-se com a projecte artístic, per convertir-se en una estratègia al servei dels demés.

El cinquè criteri substitueix la noció d'autor per iniciador, i la noció d'espectador per la d'usuari. En aquesta pràctica no existeix la idea d'autoria. Els artistes que treballen amb *Arte Útil* són persones amb idees que desitgen desenvolupar-se amb una comunitat afectada per un problema. En aquest sentit, els artistes no són els únics que duen a terme la pràctica artística, sinó també tots aquells que hi col·laboren de manera creativa. D'altra banda, la noció d'espectador o participant queda desplaçada. Tania Bruguera prefereix parlar d'usuaris. L'objectiu no és iniciar una activitat en la que es convoqui la participació, sinó el compromís. Això significa que en algun moment el projecte s'ha de treure del museu i que els usuaris s'han de comprometre aportant

²³ Bruguera, Tania. *Introducción acerca del Arte Útil*, 2011. Recuperat de: <http://www.taniabruquera.com/cms/528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+til.htm>

temps, idees i creativitat. Això ens condueix al sisè criteri que estableix el caràcter pràctic per els usuaris; el principal beneficiari d'aquesta pràctica no és l'artista sinó les persones a qui van dirigides la pràctica.

“Si uno trabaja el Arte Útil, ¿qué hay más gratificante que ver su idea incorporada a la vida cotidiana de la gente? ¿O en un programa social de una ciudad? ¿O en matices del léxico de las personas? Eso me parece el lugar natural de las obras de arte útil que alcanzan su mayor nivel de popularidad y efectividad. Del mismo modo que las imágenes basadas en el arte visual llegan a vivir como parte de una cortina de baño, tazas de té o camisetas, para el arte socialmente comprometido su distribución popular debe ser la propia sociedad, las instituciones cívicas, el comportamiento cívico, la vida cotidiana de la gente. El Arte Útil debe ser parte de la cotidianeidad, ser un ejercicio de creatividad cotidiana”.²⁴

Quan els resultats són bons és perquè també s'ha buscat la sostenibilitat que estableix el setè criteri. *Arte Útil* té un compromís amb una comunitat. No es tracta d'una acció esporàdica o passatgera. La practica ha de ser sostenible i ha d'operar a través de les seves pròpies regles, que no sempre són, les mateixes que les de l'art. El darrer criteri, el vuitè, té una importància molt gran ja que pretén redefinir l'experiència estètica en base a un criteri ètic. Tot projecte, intervenció, o operació, per ser útil, també ha de ser ètic. Això significa que l'estètica d'un projecte està condicionada per la seva ètica. En aquest sentit, el valor estètic radica en l'admiració de la bellesa que posseeix aquesta nova manera de canviar les coses a través de l'ètica.

4. Nous discursos entorn la noció d'espectador, artista i obra d'art.

Com s'ha comentat al principi del treball, l'activisme artístic prioritza l'acció social front la tradicional exigència de l'autonomia de l'art. Això suposa un clar desafiament als paradigmes establerts per la modernitat. Per entendre aquest canvi, en el qual es qüestionen i es redefeixen les velles nocions instituïdes, a continuació es proposa analitzar tres performances de Tania Bruguera. A través d'elles, i en relació als conceptes que s'acaben de resseguir en línies anteriors (*Arte de Conducta i Arte Útil*), el treball pretén examinar quin és el nou rol que proposa Bruguera, per a la figura d'espectador, artista i obra d'art.

²⁴ Bruguera, Tania. (2012) Reflexiones sobre Arte Útil. Comunidad de Madrid (ed.), *Arte actual: lecturas para un espectador inquieto* (1a ed., p.194-197) Madrid: General de Bellas Artes del Libro y de Archivos

4.1 El rol de l'espectador: Susurro de Tatlin #5

Per entendre l'estètica contemporània i el rol de l'espectador en la pràctica artística de Tania Bruguera, és imprescindible aturar atenció el 13 d'abril de 1967, dia en què Hans Robert Jauss²⁵ pronuncia la lliçó inaugural del curs acadèmic a la Universitat de Constanza, on presenta la teoria de l'estètica de la recepció²⁵. La repercussió de la seva exposició és colossal, ja que formula un canvi de paradigma dins el món de l'art: el significat d'una obra ja no es pot pensar al marge, ni del context, ni tampoc del públic. L'experiència estètica deixa de ser un acte de contemplació per esdevenir, en mans del públic, una experiència viva i activa. L'obra d'art no és res si no es pensa amb els seus públics, receptors o espectadors; aquesta no parla per sí sola, sinó que necessita producció de sentit per part del públic. En absència de públic o d'espectador, l'obra desapareix i només hi ha objectes. Això vol dir que la percepció d'una obra no és un acte passiu, sinó que reclama participació activa. A partir doncs dels anys setanta, l'experiència estètica no es pot entendre al marge d'aquesta nova dimensió de l'obra que la conformen els públics.

Així ho evidencia la performance *Susurro de Tatlin #5* que presenta Bruguera l'any 2008 a la Tate Modern de Londres. El títol de l'obra, que evoca el debilitament d'un episodi de la història occidental vinculada a una revolució social, fa referència simbòlica a Vladimir Tatlin, artista rus que l'any 1914 funda el Constructivisme, el moviment d'avantguarda artística de més impacte a la Unió Soviètica. El que és rellevant d'assenyalar és que Tatlin promou la mort de l'art al museu amb la sentència que, l'obra d'art, té l'obligació de participar de la vida per tal d'afavorir la construcció del món. La seva obra més destacada és el *Monument a la Tercera Internacional*, també coneguda com a *Torre de Tatlin* (1919-1920). La Torre, que és fruit d'un encàrrec realitzat pel Departament d'Arts Plàstiques del Comissariat de Cultura, té com a principal finalitat, esdevenir la seu Internacional Comunista. Malgrat que la torre aspira a ser un símbol del socialisme, del món utòpic, no s'arriba a construir mai. Tania recupera aquesta projecte frustrat i trasllada aquests esforç -que queda al final en un dèbil murmuri ("susurro")- a la implicació ciutadana actual i en el seu desig de construcció d'una nova realitat política. L'obra, que es realitza al pont de la Sala de les Turbines de la Tate Modern de Londres²⁶, es desplega a través d'una acció performativa, en la qual, dos membres uniformats de policia, i pujats al cim d'un cavall, irrompen en l'espai del museu practicant tècniques de control de masses. El públic, ignorant que els dos policies estan contractats i formen part d'una obra, responen cedint a les instruccions repressives. Per tal de proveir de certa espontaneïtat a

²⁵ Per més informació, Jauss, Hans Robert. *Experiencia estètica y hermenèutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992

²⁶ Vegeu: Tate Modern (febrer 2008) "Tatlin's wishper # 5"[vídeo]. Recuperat de: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tania-bruguera> [darrera consulta: 15/06/2016]

l'experiència de l'espectador, tant l'obra com el nom de l'artista no són anunciats prèviament a la presentació de la performance. Així, en contra del que podria ser una observació passiva, Bruguera força a l'espectador a participar en una experiència activa davant la qual, ha de reaccionar. Si bé l'obra activa una situació policial en la qual es fa visible els límits de l'autoritat i el poder que té aquesta sobre la societat civil, el que realment li interessa a l'artista és que el públic s'adoni compte que les seves accions determinen el curs de l'obra. Així doncs, Bruguera interpel·la la conducta del públic, col·locant al centre de l'obra, les seves reaccions. El públic és material constitutiu de l'obra; sense aquest, no hi ha obra.

La crítica però s'enfoca al comportament que adopta el públic respecte les imatges, en aquest cas, vinculades a l'abús del poder. L'obra intenta analitzar les relacions d'apatia que es tenen respecte aquest tipus d'imatges que són reiterativament utilitzades en els mitjans massius d'informació. La finalitat última és que la pròxima vegada que l'espectador es trobi davant una notícia que utilitzi imatges semblants a l'experiència de l'obra, pugui advertir una certa empatia personal cap a un fet que, d'entrada li és distant, i davant el qual, normalment, es té una actitud de desconexió emocional. La vivència de l'espectador dins l'obra permet doncs, que compregui la informació a un altre nivell.

Aquesta obra però expressa la plena voluntat de Bruguera per afirmar *Arte de Conducta* com un mètode de treball que no busca explorar els límits del cos físic, sinó els límits del llenguatge social, i del cos social. Li interessa crear una situació que vinculi el comportament i la conducta de l'espectador, només així està en disposició de poder-lo transformar en un ciutadà, crític i compromès. Aquesta aportació és molt interessant ja que, més enllà de reivindicar un públic o una audiència activa, reclama l'activació d'un ciutadà que compregui que les seves conductes i accions tenen repercussions sobre la vida política i social. L'art contemporani que treballa amb objectiu polític no pot deixar a l'espectador en un exercici merament contemplatiu basat en la distància i el desplaçament. Per Bruguera, la pràctica de la performance és un gest social, i com a tal, els que intervenen han de sentir per davant de tot que són ciutadans, ja que allò que els vincula amb l'obra és una conducta social, i allò que es posa en qüestió, és el gest. Aquest és sense dubte el compromís més gran que assumeix l'artista; fer dels espectadors ciutadans.

D'aquesta manera l'obra esdevé una experiència col·lectiva, on l'artista acaba desapareixent com autor. En aquesta obra salta a la vista el desig de transformar la identitat de l'artista en autor. Tant és així que Bruguera, durant l'acord de compra, demana al museu que el seu nom no aparegui enlloc, ni tan sols en el programa. Aquest gest de transformar la naturalesa autoritària de l'obra d'art ve a formular un canvi en la noció de subjecte que ja trobem a les pràctiques performatives dels anys setanta. Un exemple emblemàtic en el context llatinoamericà, i que ja n'hem parlat en

línies anteriors, és l'anomenat Siluetazo de l'any 1983 a Argentina. Aquesta intervenció no solament marca el punt d'entrada de l'art conceptual a Sud Amèrica sinó que esdevé un cas històric perquè es converteix en una obra que tothom signa i fa seu, produint-se un anonimat dels creadors reals. Aquesta idea té uns efectes immensos en la historiografia de l'art. Així com des del Renaixement, la base de la historiografia es basa en el vincle entre l'artista i la seva obra, a la segona meitat del segle XX, les obres es comencen a pensar sense la vida d'aquest. I què importa qui parla? –diu Samuel Beckett.

Amb aquesta pregunta Michel Foucault, l'any 1969, davant els Membres de la Societat Francesa de Filosofia, arranca la seva conferència per intentar de respondre el text *La mort de l'autor (1968)* de Roland Barthes²⁷. Foucault, que titula la seva conferència "Què és un autor?"²⁸, organitza la seva argumentació a partir de la pregunta de Beckett, assenyalant aquesta, com el principi ètic de l'escriptura contemporània. Un principi diu, que no marca l'escriptura com una realitat, sinó que la domina com a pràctica discursiva. L'escriptura és un joc que va més enllà de les regles, i on, el subjecte que escriu, no para de desaparèixer:

“En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.”²⁹

Barthes també creu que l'autor no és una categoria fixa. Davant la tendència que tenim de pensar que les idees dels personatges de les novel·les són les idees pròpies de l'autor, Barthes defensa que és un plantejament incorrecte. No és real que les obres representin les idees de l'autor: el sentit d'una obra no deriva de la vida de l'autor.

A diferència però del plantejament de Barthes, Foucault fa un pas més enllà i exposa que tant autor com obra no són categories fixes. Agrega que l'obra té el dret de matar a l'autor, per això neix la pregunta, "¿Què és una obra?" Allò doncs que fa singular l'escriptor és la seva absència. Però perquè l'autor desaparegui, o deixi d'existir, Foucault assenjala que és necessari que l'escriptura s'identifiqui amb la seva pròpia exterioritat, i es desplegui com un joc que va més enllà de les seves regles. Només així, pot passar a l'exterior i situar-se més enllà de l'autor, i de les regles que aquest proposa, per així actuar, finalment, com independent.³⁰ Si prenem aquest plantejament, i el traslладem a l'obra *El susurro de Tatlin #5* de Tania Bruguera veiem que es compleix a la perfecció tots els requisits. Allà on Foucault diu que l'escriptura (l'obra) s'ha d'identificar amb la seva pròpia exterioritat, Bruguera decideix de posar

²⁷ Per més informació, Barthes, Roland. *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

²⁸ Per més informació, Foucault, Michel. ¿Qué és un autor?. Dins (Ed.), *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

²⁹ Íbid, p.333

³⁰ Íbidem, p.333

dos policies autèntics que executen ordres reals, i no dos actors que interpreten el paper de dos policies. Allà on Foucault diu que l'escriptura s'ha de desplegar com un joc que va més enllà de les seves regles, Bruguera decideix no anunciar la performance i no publicar el seu nom enlloc. Allà on Foucault diu que només així es pot passar a l'exterior, situar-se més enllà de l'autor, i de les regles que aquest proposa, per així poder actuar finalment, com independent, els espectadors de la performance de Bruguera es pregunten: "Espera...això és una obra d'art?".

Aquesta frase té una importància cabdal perquè expressa una constant assumida de la concepció estètica de la segona meitat del segle XX. És a dir, expressa la manca d'evidència que caracteritza l'art contemporani. El punt de sortida el marca el llibre *Teoria de l'Estètica d'Adorno*, publicat l'any 1970 després de la seva mort. La primera frase del llibre és tot un referent en el món de l'estudi de l'estètica: ha arribat a ser evident, que res en l'art és evident.³¹

A partir d'aquest moment es fa notar que la nostra relació amb l'art no és evident, sinó que està mediatitzada; no hi ha res que sigui immediat, tot està a travessat de mediacions. Una obra són moltes coses múltiples, entre les quals hi ha, allò que nosaltres fem d'ella. Aquesta relació és molt més complexa si la comparem amb la manera com es formula en el passat, en el qual, el circuit d'obra-espectador flueix de forma constant. El que diu Adorno és que, ara, per pensar en les obres d'art, no podem utilitzar només aquestes, sinó que necessitem altres discursos, i altres explicacions, que no necessàriament tenen a veure amb l'art. Tal vegada la filosofia, tal vegada la política. Necessitem quelcom més que l'obra, i això planteja una dificultat per pensar-la. És així com a partir dels anys setanta del segle passat, ja no es parla d'obra d'art, sinó de pràctiques artístiques, ja que l'objecte, -com veiem en les performances de Bruguera-, desapareix, no es conserva.

La pregunta doncs que es formulen els espectadors de Bruguera després d'experimentar una performance seva ("Espera...això és una obra d'art?"), té un significat poderós perquè precisament, allò que evidencia és que, l'obra, s'ha estès i eixamplat pel terreny que sol·licita, que en aquest cas, és el terreny de la política. Bruguera considera que els seus millors projectes són aquells en què la gent gaudeix i després es formula aquesta pregunta ja que és una mostra que ha sigut capaç d'apropiar-se dels sistemes i recursos del poder. En conseqüència, tota obra que formuli aquesta pregunta a l'espectador, no evidencia pas la seva invalidesa, sinó tot el contrari, testifica la seva eficàcia. En aquesta performance es veu molt clar com el cinquè criteri que planteja Bruguera des de *Arte Útil*, aquell que pretén desafiar el camp dins el qual s'opera, s'acompleix i es realitza a la perfecció.

³¹ Per més informació, Adorno, Theodor W. *Teoría estètica*. Madrid: Akal, 2004

4.2 El rol de l'artista: Autosabotaje

El 1968 és l'any que commociona el món. Després de les diferents revolucions que ocorren arreu del planeta es produeix una impugnació de les estructures del poder; en tant que entra crisi l'autoritat, el matrimoni o la política, es comencen a manifestar nous valors, actituds, modes i maneres d'entendre la vida. És el punt de sortida d'una nova manera de reivindicar el subjecte, i el moment en què, es comença a parlar de la mort de l'autor. Dins aquest context però, no solament s'inscriu la crisi de la noció de subjecte, sinó també, la d'artista i obra d'art. Si bé el 1968 esdevé un punt d'inflexió que marca l'abandonament de la modernitat i el començament del món postmodern, i suposadament, el d'un món millor, gairebé cinc dècades després, som conscients que, encara queda molt fer. Tania Bruguera, que és hereva de les noves pràctiques artístiques que sorgeixen els anys setanta, reivindica per el millorament d'aquest món, el que Walter Benjamin i Theodor Adorno proclamen els anys trenta del segle passat: la figura d'un artista fortament compromès amb la societat. En aquesta entrega però, Bruguera reclama sabotejar l'espai de comoditat amb el que es treballa. Creu que l'artista, té la obligació de sortir de la comoditat i buscar un lloc difícil, només així s'està en disposició de crear una nova societat.

Aquesta actitud és conduïda fins a les últimes conseqüències a la performance *Autosabotaje* que realitza l'any 2009 a la Jeu de Paume de París. L'obra, que s'inscriu dins la sèrie "La cultura com estratègia de supervivència" (Culture as a strategy to survive) es repeteix al mateix any al Pavelló de la Urgència en la 53 edició de la Biennial de Venècia. Es tracta d'una conferència concebuda com una performance en la qual, Bruguera, asseguda davant una taula, llegeix les seves reflexions entorn l'art polític i la funció dels artistes en el context de l'art, les institucions i la societat. La performance, que s'articula a través del seu cos i una acció d'auto-agressió, consisteix en prémer cada vegada que realitza una pausa en la lectura, el gatell d'una pistola de calibre 38 que està carregada amb bales de 9mm sobre el seu cap i al mode de ruleta russa. Aquest gest d'auto-agressió, que és extremadament radical i estremidor, vol il·lustrar el compromís dut fins a les últimes conseqüències que assumeixen o, creu que haurien d'assumir, els artistes que treballen entorn l'art polític.

Bruguera condueix a l'extrem una idea que ja es formula de manera explícita i conscient els anys trenta del segle XX de la mà de Walter Benjamin i Theodor Adorno. Ambdós, que creuen amb la dimensió política de l'art, també es pregunten de quina manera pot influir l'artista en la societat. Benjamin, per respondre a la pregunta pren com a model les avantguardes russes. Aquestes, tal i com s'ha explicat al principi del treball, no solament protagonitzen la primera aventura del llenguatge modern de l'art, sinó que, també busquen canviar el món. Els artistes de l'avantguarda russa creuen que l'art no es pot deslliurar de la realitat i que els artistes han d'estar al servei de la transformació social. Benjamin, que considera que la funció de l'art és enterrar una

societat caduca, pensa en un tipus d'artista polític capaç d'intervenir en la vida de la societat. L'anomena artista productor³². És una terminologia marxista que li serveix per expressar la idea de que l'artista, lluny de la noció de geni, ha de produir de la mateixa manera que ho fa un obrer. En el marxisme, els obrers, són els propietaris dels mitjans de producció: si l'obrer, com a productor, és revolucionari, l'artista, també com a productor pot esdevenir revolucionari. Així doncs, l'art, tal i com ho fan els obrers i els treballadors, ha de contribuir a la lluita i la revolució. L'objectiu de Benjamin queda clar: crear un art que desalieni. El pensament estètic d'Adorno³³, que s'inscriu en el context de la elaboració d'una teoria crítica de la societat, també comparteix les idees de Benjamin, com el fet de recuperar el pensament marxista, però es diferencia amb un petit matís: recuperar els ideals emancipadors i utòpics de la modernitat. Per Adorno l'art ha de contribuir a l'emancipació, a la creació d'una societat lliure:

“L'artista que sosté l'obra d'art no és aquell individu singular que la produeix, sinó que, mitjançant el seu treball, mitjançant una activitat passiva, esdevé el lloctinent del subjecte social sencer”³⁴

En aquest sentit, el filòsof Adorno, en comptes d'adoptar la idea de d'artista productor, adopta l'idea d'artista lloctinent: artista que fa de far, de guia. Tania Bruguera és ambdós coses; una artista productora que enfoca el seu interès, no en mostrar una realitat crítica, sinó en modificar-la, i una artista lloctinent que lluita per l'emancipació dels individus, molt especialment, els del seu poble cubà.

Durant la conferència-performance, i a propòsit del títol “la cultura com a estratègia de supervivència” Tania comença reflexionant sobre la supervivència, però no des de l'àmbit biològic, sinó des de la seva dimensió social. Segons Tania, sobreviure (o el desig de fer-ho) és el que ens fa precisament dèbils. Ser responsable significa, -si ens contemplem com a éssers socials-, preguntar-nos per a què hem de sobreviure. Dit això, també puntualitza sobre la paraula estratègia que conté el títol del seminari, argumentant que aquesta, sempre implica una situació fràgil, una solució a curt termini i una acció transitòria.

Creu que l'art que treballa per finalitats socials mai es pot concebre com una representació (que seria temporal) sinó com una presentació de solucions immediates. Per tant la paraula estratègia, no li sembla correcte per parlar de cultura:

“La responsabilidad de la cultura no està en dar estratègia de sobrevivencia, sinó en darle sentido a la sobrevivencia”³⁵.

³² Per més informació: Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.

³³ Per més informació: Adorno, Theodor W. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998

³⁴ Adorno, Theodor W. L'artista com a lloctinent. Dins (Ed.), *Notes de literatura*. Barcelona: Destino, 2001. Pàg. 110

Un altre aspecte que aborda Bruguera a la conferència és la politització de la supervivència. El major repte amb el qual s'enfronta l'art d'avui en dia és que aquest pugui instaurar un lloc que li pertanyi a la política. En aquesta recerca Tania Bruguera creu que són fonamentals quatre aspectes: la implantació d'un art contextual, la necessitat d'un art útil, la necessitat de canviar els temps de consum de l'art, la construcció d'un nou rol per l'espectador i l'oblit de la idea de que l'art és etern. Tania Bruguera li interessa treballar la política des de l'àmbit de l'art per tal de proposar noves estructures d'activació del poder, on la igualtat sigui una negociació constant i continua.

Pel que fa a la tercera lectura de conferència, Bruguera parla de la figura de l'artista i de la obligació que té aquest d'auto sabotejar-se; cal sortir de la comoditat i buscar un lloc difícil, només així, s'està en disposició de crear una nova societat. L'artista ha de sabotejar les relacions amb els altres en el món de l'art, sobretot, amb les institucions. Segons Tania l'art ha de ser un concepte que aparegui després dels fets, i no abans. Per sobreviure, d'altra banda, l'artista ha de perdre la memòria i no pensar en el treball realitzat com un capital acumulat.

Benjamin també pensa que l'art no pot ser complaent amb les coses, amb la societat i el sistema social existent. Considera que l'art reproduïx les mateixes característiques de la societat, i per tant, també les seves relacions de producció. Comparteix també la idea que les obres d'art han de trencar els mecanismes que les lliguen a l'engranatge dels circuits de l'art; la missió de l'artista és lluitar i modificar el circuit de les obres. Si bé ambdós coincideixen en constatar que l'artista ha de sabotejar el circuit artístic, Bruguera en aquesta subversió inclou la mateixa figura de l'artista. Sabotegar-se a un mateix. L'art polític no és còmode ni reverent: sempre parla des d'una posició urgent i exigent. Això significa un canvi en el rol de l'artista. En aquest també se li demana que sigui irreverent i incòmode, només així, pensa Bruguera, s'està en disposició d'intervenir en els espais socials, inclús els que estan fora de la llei. Si Bruguera és una artista lloctinent ho és en el sentit més valent i coratjós de la paraula. Ser transgressor implica sempre assumir riscos en primera persona.

Per finalitzar la conferència reclama concebre l'art polític des de la seva dimensió ètica, per així sortir del món de la representació i accedir al món de les relacions de poder. D'aquesta manera l'estètica, com hem comentat en línies anteriors, és concebuda com l'eficàcia d'aquestes relacions i la bellesa com els moments de realització d'aquesta utopia.

³⁵ Bruguera, Tania. "La cultura como estrategia supervivencia". Recuperat de: <http://www.taniabruquera.com/cms/187-1-La+cultura+como+estrategia+de+sobrevivencia.htm>

4.3 El rol de l'obra: Susurro de Tatlin #6

A partir dels anys setanta, quan l'espectador descobreix que està dins l'obra i que aquesta no parla per sí sola, sinó que necessita producció de sentit per part seva, es constata que, l'autèntica conversa és quan hi ha intercanvi. A partir d'aquest moment, contemplar una obra, no es un acte passiu, sinó que requereix participació i diàleg. Tanmateix, aquest diàleg, que remet al sentit de l'obra, és divers, en el sentit que, cada espectador el rep segons les seves idees, els seus coneixements, la seva sensibilitat o el seu estat d'ànim. Això significa que, en cert sentit, tots som artistes, en l'aspecte que contribuïm a donar sentit a l'obra. Bruguera, que sovint treballa en col·laboració amb el públic deixa un espai on la intervenció d'aquest afecta el resultat de l'obra. En tant que el públic de les seves obres són portadors d'idees, també es converteixen en creadors com l'artista.

Un exemple emblemàtic d'aquest nou rol de l'obra és la performance *Susurro de Tatlin #6*, creada l'any 2008 per la Dècima Biennial de l'Havana. L'acció es desenvolupa al pati central del Centro Wilfredo Lam, institució que s'encarrega de la organització i realització de la mateixa biennial. La performance consisteix en expressar lliurement durant un minut una opinió de la política de Cuba. El públic participant, que és cridat amb botzines des de dins i fóra de l'edifici, se li entrega una càmera amb flash perquè pugui documentar l'obra en temps real. Les persones que puguen a l'escenari són custodiades per dos persones vestides amb uniforme militar. Aquests s'encarreguen de col·locar un colom blanc al cim de l'ombro de cada participant.

L'escenari fa al·lusió al pòdium en el que Fidel Castro pronuncia el seu primer discurs el 8 de gener de 1959 després del triomf de la Revolució, i durant el qual, un colom blanc, es posa en el seu ombro. És necessari entendre aquest gest dins el context polític i social cubà: és la primera vegada, des del triomf de la Revolució de 1959 que es realitza una tribuna pública per la lliure expressió d'idees. Durant els 41 minuts que dura la performance, un total de 39 persones fan ús del micròfon i expressen afinitats i crítiques al sistema polític. Si els participants excedeixen el minut de temps establert, són retirats de la tribuna amb mostres de violència per part dels dos militars. Les opinions són varies i diverses; des de persones que ploren per la impotència de no haver tingut cap altre opció que emigrar degut a les seves diferències polítiques, a d'altres que reclamen que un dia de llibertat d'expressió no hauria de ser una performance.

La repercussió de l'obra fa que el Comitè Organitzador de la Desena Biennial publiqui l'endemà una denúncia als comentaris dels participants per considerar que desacrediten la Revolució cubana:

“El pasado domingo 29 de marzo, en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, varias personas ajenas a la cultura, encabezadas por una “disidente” profesional fabricada por el poderoso grupo mediático PRISA, aprovecharon un performance de la artista Tania Bruguera para realizar una provocación contra la Revolución Cubana. Se trata de individuos al servicio de la maquinaria propagandística anticubana, que repitieron el desgastado reclamo de “libertad” y “democracia” exigido por sus patrocinadores. Hablaron —o actuaron más bien— para las cámaras; y hoy varios medios de la Florida convertían el incidente en una gran noticia. El Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana, considera este hecho un acto anticultural, de oportunismo vergonzoso, que ofende a los artistas cubanos, a los artistas extranjeros que han venido a ofrecernos sus obras y su solidaridad y a todos los que hemos trabajado durante tantos meses, en condiciones muy difíciles, para llevar adelante un evento de tanta trascendencia. Ofende también a nuestro pueblo, que ha desbordado las instalaciones y áreas de la Bienal y disfrutado de un arte inteligente, crítico y humanista, de innegable vanguardia. Resulta particularmente ofensivo que usen el espacio libre y plural de nuestro evento, asalariados de quienes manipulan la opinión pública, mienten, censuran, mutilan y coartan sistemáticamente la libertad de expresión y de pensamiento.[...]”³⁶

Sota aquest mateix projecte, Bruguera l'any 2015 torna a desafiar el govern Cubà convocant la mateixa performance a la plaça de la Revolució de l'Havana. Abans però que es pugui concretar l'acció, Bruguera és arrestada i acusada de “resistència i desordre públic”. Aquesta nova intervenció, que conversa directament amb *Susurro de Tatlin#6* és una obra que es pot comprendre sota la llum d'allò que el curador i crític d'art francès Paul Ardenne anomena art contextual³⁷.

Sota aquest terme s'entén el conjunt de formes artístiques que difereixen de l'obra en el sentit tradicional. Es tracta d'un art compromès, de caràcter activista, que té per objectiu la implicació directe amb la realitat. La seva primera raó de ser arranca del desig social d'intensificar la presència de l'artista en la realitat col·lectiva. Ho fa de moltes maneres; apoderant-se d'ella, estatitzant-la, o tal i com ens ensenya Bruguera, polititzant-la. D'altra banda, es treballa, sempre, des d'una perspectiva d'implicació; l'artista deixa de banda els simulacres, la descripció figurativa i el món de les aparences, per fer-se càrrec de la realitat. La seva aposta, tal i com veiem amb Bruguera, és fer valer el potencial crític i estètic d'una pràctica artística més enfocada més en la presentació, que no pas en la representació. Això significa que, l'art contextual és un tipus de pràctica que proposa modes d'intervenció, basats en l'aquí i l'ara. No aspira al territori de l'idealisme, sinó que pretén submergir-se en l'ordre de

³⁶ Nota. Declaració del Comitè Organitzador de la Dècima Biennal de l'Havana. Recuperat de: <http://www.convivenciacuba.es/index.php/cultura-mainmenu-51/286-declaracin-del-comit-organizador-de-la-dcima-bienal-de-la-habana>

³⁷ Per més informació: Ardenne, Paul. *Arte Contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002.

les coses concretes. Aquest art, que opta per establir una relació directe, sense intermediaris, entre l'obra i la realitat, es constitueix a través de l'experiència immediata. Si l'obra representa una ocasió per cabussar-se en el domini de la realitat, significa que l'experiència, és la vivència fonamental d'aquest contacte. Ho hem vist en l'obra *Susurro de Tatlin#5* i *Sussuro de Tatlin #6*: l'experiència del públic constitueix l'obra. L'art contextual trastoca la relació tradicional entre l'art i el públic tot reconfigurant el destí de l'obra, la qual, sobrepassa el camp de la mera contemplació per instal·lar-se en l'àmbit de la participació. Es deixa de banda la passivitat i s'aposta per un art que activa la relació directe i la reciprocitat immediata. No ofereix objecte que mirar com ho fa l'art clàssic, sinó situacions en les que compondre. Això es deu a la naturalesa inacabada de l'obra d'art contextual, doncs el seu acabat, com passa en *Susurro Tatlin #6*, se suposa que el realitza l'espectador. És per això que en l'art contextual l'artista no sap mai quin serà l'impacte i la continuació de la seva obra. Passa sovint també que el sentit comú denega a l'art contextual la qualitat de "creació" i la qualitat "d'artístic". A Bruguera li interessa molt el model de negociació per la visibilitat de les seves obres. Justament ella privilegia el moment de dubte sobre la condició artística de la pràctica (Això és art? –Això és creació?) per dilatar l'experiència dins el camp o el domini que li pertany. És a dir, no li importa tant que la pràctica no sigui denominada "artística" si aquesta al final, es transfigura en una experiència viscuda. Si és viscuda, ja és art. O millor dit, una acció política. Més enllà d'aqueta voluntat, l'obra de Bruguera, com també la de l'art contextual, es desplega per activar allò que en un principi no es vol trastocar. Així ho resumeix Ardenne:

"Toda experiencia tiene algo de provocación. Y viene a provocar lo que ha sedimentado el orden establecido".³⁸

L'obra *Susurro de Tatlin #6*, en tant que traspasa l'espai de representació, -ja que treballa directament amb la realitat- és concebuda com una estructura oberta que pressiona els límits de la institució en la seva relació amb el poder. La mateixa performance l'any 2015, com s'ha indicat anteriorment, es planifica per dur-se a terme a la plaça de la Revolució de l'Havana, amb la voluntat també de pressionar, aquesta vegada però, els límits del govern cubà en la seva relació amb el poder. L'art contextual, en tant que trastoca la relació tradicional entre l'obra i el públic, també reconfigura o requalifica la noció d'art públic. Si fins ara hem estat convidats a contemplar l'art en diferents llocs identificats amb els emblemes del poder econòmic i simbòlic, com són els museus i les galeries, molts artistes, a partir dels anys setanta del segle XX, abandonen els paràmetres sagrats de mediació artística per instal·lar-se en els carrers i els espais públics. La voluntat de Bruguera d'escapar de l'estructura instituïda es fa evident a la segona convocatòria de *Susurro de Tatlin #6* a la plaça de la Revolució. Si bé l'intent és frustrat, l'impediment de dur-la a terme demostra fins a

³⁸ Ardenne, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002. Pàg 16

quin punt és necessari i imprescindible la pràctica de l'art contextual. Quatre anys abans del text d'Ardenne, el crític francès Nicolas Bourriaud posa en circulació la noció d'art relacional³⁹, un concepte que també guarda relació harmònica amb l'obra de Bruguera. En aquest influent assaig titulat *Estètica Relacional*, Bourriaud formula una tesis entorn el marc interpretatiu de les pràctiques artístiques contemporànies que des dels anys noranta del segle XX, segons ell, abandonen la idea de formar realitats imaginàries o utòpiques per centrar el seu interès en la construcció de modes d'existència que es basen en les relacions humanes i el seu context social. Segons Bourriaud, l'art contemporani proposa nocions socials, relacionals i interactives. Producte d'aquesta sociabilitat, l'art relacional està reclamat a concentrar-se en l'espai de relacions i a reunir la trobada entre l'obra i el públic: l'art és un estat de trobada.⁴⁰

Bourriaud però, el que suggereix és que, davant una obra d'art relacional, ens preguntem dos qüestions: una, si l'obra ens deixa entrar en diàleg, i dos, si aquesta ens permet existir en l'espai que defineix. Si allò que produeix l'artista són relacions entre les persones i el món, és oportú preguntar-se davant de qualsevol obra d'art, quina classe de model social produeix. Segons Bruguera, una obra no es determina en el camp del significat, sinó en el camp ideològic. Està a favor de generar sociabilitat, però sota un propòsit determinat:

“Ideològicamente, no estoy a favor de usar la práctica social como un mero instrumento de entretenimiento para generar sociabilidad y para generar intercambio entre las personas con el único propósito de evitar la soledad, sino como una manera de crear nuevas formas de transmisión de posiciones sociales sobre algunos temas”.⁴¹

A través d'aquesta afirmació, semblaria que el model social que proposa Bruguera s'enfoca en la creació de noves formes de transmissió de posicions socials. Però quines són aquestes posicions? Tal vegada, si ens desplaçem i movem pel terreny de les relacions que genera l'obra trobem la resposta.

Durant els dies següents a la performance, aquesta és retransmesa pels canals de televisió cubans de Miami. Aquests canals, que són vistos a l'illa, en la majoria dels casos, a través de retransmissions il·legals, solen vehicular continguts relacionats amb la dissidència cubana. Aquesta retransmissió acaba reforçant la idea del comunicat de la Biennal de que l'obra representa un acte antirevolucionari i que aquesta ha estat concebuda per grups cubans dissidents. L'obra així, que inicialment es desenvolupa en un espai d'art, traspassa els límits i s'endinsa en espais de convivència quotidiana. Cal

³⁹ Per a més informació: Bourriaud, Nicholas. *Estètica relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

⁴⁰ Íbid, p.17

⁴¹ Bruguera, Tania. (2013) “*Practica social*”. Recuperat de: <http://www.taniabruquera.com/cms/649-1-Prctica+social.htm> [darrera consulta: 24/06/16]

afegir que, a la mateixa obra, se li atribueix els mesos següents, accions performatives a carrers i auditoris de l'Havana per part de grups activistes. Si bé aquestes intervencions són frustrades i no s'arriben a concretar, exemplifica, juntament amb la retransmissió per televisió, l'activació cívica i social de l'obra. Aquest desdoblament de l'obra, és precisament el que possibilita l'impacte polític que Bruguera persegueix, ja que s'endinsa en l'espai de convivència real. És paradoxal que justament aquesta irrupció en l'espai social, és possibilitada i estimulada per la repressió explícita de la Biennial, la qual dóna a conèixer també la vinculació de Bruguera amb moviments dissidents. Aquests dos aspectes, que no són programats per Bruguera, acaben potenciant l'impacte polític i social que l'obra té inicialment prevista. L'obra acaba sustentant també el bon pervenir que diagnostica Ardenne al final del seu llibre al respecte de l'art contextual. I és que tal vegada, hem de veure que les formes d'activisme artístic poden valer com una política, i com una de les "formes de govern de la realitat"⁴².

5. Conclusions

Com hem vist en les línies anteriors, a partir dels anys setanta es produeix un gran canvi al constituir-se en l'esfera de l'estètica un camp teòric autònom i independent. L'anàlisi de les tres performance de Tania Bruguera no solament han servit per desvetllar aquest canvi de paradigma, sinó també han servit per pensar, de quina manera particular, Bruguera qüestiona i redefineix des de la seva pràctica artística la noció d'espectador, artista i obra d'art. Certament la seva contribució en el món de l'activisme artístic no es pot pensar de manera singular i aïllada si tenim en compte tots els artistes que treballen en la mateixa direcció. Tanmateix, les seves aportacions són excepcionals, i úniques, i revelen al meu entendre, noves coordenades per l'acció. Doncs Bruguera, a banda de convidar-nos a pensar, i animar-nos a comprendre, ens empeny a passar a l'acció.

L'anàlisi de la performance *Susurro de Tatlin #5* serveix per entendre com l'experiència estètica d'una obra no es pot entendre al marge dels espectadors. Quan Roland Barthes publica *La mort de l'autor*, determina un canvi radical per a les produccions culturals: l'autor no és una categoria fixa. L'obra no es conclou ens els límits de l'objecte artístic, sinó que reposa en mans del receptor. Si la llibertat de propòsit de l'art culmina quan afecta a la faceta de la recepció, -que és la unitat intrínseca de l'experiència estètica-, en termes d'autonomia, significaria que el públic també està preparat per prescindir dels fins i propòsits de l'obra. En aquesta pèrdua de funcions, l'art autònom fa pensar que ocupa un lloc precari a la societat. De cap manera aquest

⁴² Ardenne, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002. Pàg 160

és el propòsit de Bruguera. Front l'exigència de l'autonomia de l'obra d'art ella imposa l'acció social. Doncs el seu art té una funció molt específica: ha de ser útil. L'obra ha de permetre que l'espectador es senti íntimament lligat a aquest principi que busca transformar l'efecte en eficàcia, i la impossibilitat desitjada en realitat. Aquest desig de trobar formes realitzables de possibilitats de vida guarda molta analogia amb la conferència que realitza Martin Heidegger l'any 1963 a la Universitat de Friburg sobre l'origen de l'obra d'art.⁴³ El filòsof, per qüestionar la veritat de la tècnica i explicar quina és la situació quotidiana en la que vivim la realitat, es val del quadre de les sabates de Van Gogh. Per Heidegger, les sabates, testimonien tot el món de la pagesia i les relacions que han tingut amb la terra. Tanmateix creu que, en la realitat quotidiana no hi pensem, només ens hi veiem reconduïts a reflexionar quan ens topem amb una obra d'art. És en aquests moments quan mirem des d'una perspectiva més àmplia. L'obra d'art ens ofereix una dimensió que no tenim en el nostre ús respecte les coses. Per això, l'obra d'art, esdevé l'obertura, l'esdeveniment, que mostra allò que el mitjà és en veritat. Heidegger acaba plantejant que les coses mai estan en l'home, sinó que hi són presents només quan les fa servir, quan han sigut resposta a les seves necessitats. Bruguera, des de la seva pràctica també té la voluntat de pensar que l'obra d'art ens pot fer veure les relacions d'utilitat. Per el públic de les seves performance però, la operativitat de la utilitat sol aparèixer quan l'obra d'art ja no està en moviment. L'obra no es concep per tenir una experiència fugaç i momentània, sinó per implementar possibles solucions, i activar, més enllà d'una audiència activa, la figura d'un ciutadà crític i compromès. L'objectiu de l'obra doncs, no és iniciar una acció en la que es convoqui la participació, sinó el compromís.

La performance *Autosabotaje* evidencia com aquesta entrega també es traspasa a l'artista. El major repte per Bruguera és trobar formes realitzables que tinguin possibilitats de vida, però perquè s'acompleixin, cal amb anterioritat, sortir de l'espai de comoditat. No es tracta de fer sacrificis ni renunciïes, sinó la de mantenir una posició d'insatisfacció. En aquest sentit, el compromís de l'artista resideix en entendre que l'art polític no és còmode i que sempre parla des d'una posició d'exigència. La fita no és denunciar, sinó intervenir en la realitat, amb dubtes i intencions, però amb la certesa que l'art polític, tal i com afirma Bruguera, és incòmode, jurídicament incòmode, cívicament incòmode i humanament incòmode. Auto sabotejar-se no significa cap pèrdua, ben al contrari, comporta l'aparició d'una actitud crítica i analítica. En aquest exercici de sabotejatge Bruguera també inclou el circuit artístic. Si bé es manté escèptica amb l'autonomia de l'obra d'art, sí defensa una autonomia de les pràctiques respecte les institucions. Cal anotar que, per norma general, els artistes compromesos en pràctiques d'activisme artístic es solen dotar de criteris propis (extrainstitucionals) alhora de prendre les decisions. Bruguera en aquest sentit aposta per una nova crítica institucional; ser agents constructors d'institució. Aquesta

⁴³ Per a més informació: Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza, 1998.

proposta consisteix en situar-se dins la institució, (Susurro Tatlin #5), i fer cas omís d'ella (Susurro Tatlin #6). Dins o fóra, l'objectiu és el mateix: construir sociabilitat. Producte d'aquesta sociabilitat, l'art de Bruguera està reclamat a concentrar-se en l'espai de relacions, i a reunir, -tal i com aconsegueix en la performance *Susurro Tatlin #6-*, la trobada entre l'obra i el públic. La seva prioritat és eliminar la tradicional distància de la contemplació passiva, per potenciar una participació activa basada en una immediatesa que involucra al públic en l'àmbit afectiu i en la consciència sociopolítica. Aquesta immediatesa, que és un tret molt característic de l'activisme artístic, està vinculada al caràcter urgent de l'acció. I és que un dels altres grans trets de l'activisme artístic és que la seva pràctica sempre és urgent i peremptòria. Per aquest motiu, sovint, les pràctiques traspassen els murs de les institucions i es col·loquen dins l'espai urbà, tot diluint-se, amb els moviments socials. Si el màxim anhel és la fusió entre l'art i la vida, és lògic que l'activisme artístic tingui l'ambició de desenvolupar-se al marge de les institucions.

Quan Brian O'Doherty, l'any 1976 analitza en el seu cèlebre text *Dentro del cubo blanco*, les premisses en les quals es basa el context expositiu de la modernitat, -del qual, el museu i la galeria en formen part indissociable-, adverteix que, aquests espais són concebuts com llocs de lliure context.⁴⁴ Això vol dir que, el temps, i l'espai social són exclosos de l'experiència de les obres d'art. Per contra, allò que es manté a dins és el valor de la perdurabilitat de l'obra, que aspira a ser intemporal i eterna. Aquesta pèrdua de l'aura, que ja diagnostica Benjamin en el seu emblemàtic assaig *L'obra d'art en la època de la reproductibilitat tècnica*⁴⁵, posa de relleu la dicotomia entre, allò que l'espai expositiu manté fóra (allò social i polític) i allò que manté a dins (el valor de la perdurabilitat de l'art). O'Doherty en tant que dóna a conèixer la intenció de la modernitat, que és la de crear un espai neutre (cub blanc) perquè l'obra d'art pugui viure la seva pròpia vida, deslligada del món, i de les seves relacions immediates, s'adona compte que, aquesta pesada tradició de l'autonomia de la modernitat no té cabuda als anys setanta del segle passat, moment en què entren en irrupció les noves pràctiques performatives. Tampoc té cabuda actualment. Si l'activisme artístic es desenvolupa al marge de les institucions, com per exemple, en l'espai urbà, és precisament per incloure el temps, i per incloure l'espai social.

La pràctica de Bruguera, com la de tots els que treballen en activisme artístic, no es pot pensar al marge d'aquestes dos realitats tant inherents a la pròpia pràctica. La relació és tant intrínseca que a vegades, la distància entre el públic i l'obra desapareix. *Susurro de Tatlin #5* i *Susurro de Tatlin#6* es poden veure des d'aquesta perspectiva; la distància s'aboleix, perquè l'obra és constituïda pel públic, o millor dit, perquè l'obra

⁴⁴ Per a més informació: O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco: la ideologia del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac, 2011.

⁴⁵ Per a més informació: Benjamin, Walter. *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica : tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

exigeix posar el cos del públic a la pràctica. En el moment que això succeeix es fa efectiva la socialització. Aquesta articulació també es veu de manera molt clara en aquelles pràctiques col·laboratives en les que una col·lectivitat assumeix l'acció per mitjà de la cooperació social. *El Siluetazo* d'Argentina o el *NO+* de Chile, en són exemples emblemàtics. Alhora però, aquesta supressió de la distància, en tant que confirma que l'acabat d'una obra reposa en mans del públic, també confirma l'estructura mateixa de l'obra. En línies anteriors s'ha comentat que sovint, a l'activisme artístic, li és denegat la qualitat "d'artístic" i la qualitat de "creació". I és que mostra d'una manera tant obvia el seu funcionament que el missatge que desprèn és que qualsevol persona ho pot fer. ¿Quantes vegades hem sentit dir la frase: "Jo, això, també ho puc fer"? La intenció de la pregunta no apunta a res favorable, tanmateix, la constitució de la pregunta mateixa, sí és positiva. I ho és justament en el sentit útil, ja que la seva formulació, evidencia que la socialització s'ha fet efectiva.

D'altres vegades però, el desplegament de l'obra no és tant obvi i evident. A *Susurro Tatlin #5* el públic entra a l'obra sense saber que està formant part d'una performance. No hi ha cap tipus d'informació prèvia que el doti de coneixement o expectatives; hi accedeix posant el cos. A través d'aquest, es manifesta els límits del llenguatge social, i del cos social. També es manifesta una estratègia molt perspicaç per part de Bruguera de jugar amb la negociació del descobriment, i amb la veracitat de la ficció. Aquesta negociació, en la qual condueix a l'espectador en un moment de dubte sobre la condició artística de la pràctica és fonamental. Doncs ocultant la condició artística de la performance potencia precisament la seva eficiència comunicativa i relacional. És una manera de facilitar la seva socialització. En aquest sentit, si l'espectador després d'experimentar la performance es pregunta, "Ah, però...això és art?" és que la seva experiència s'ha dilatat dins el camp o domini que li pertany. És més, quan s'afirma "Això no és art", és que s'ha trencat amb "l'horitzó d'expectatives" (en alemany: Erwartungshorizont). Aquest terme, que és plantejat per Hans Robert Jaus en l'estètica de la recepció, ve a considerar l'impacte d'una obra en relació a allò que és desitjable i esperable de trobar. Totes les obres treballen amb l'horitzó d'expectatives, no n'hi ha cap que aparegui en un desert d'informació, no obstant, sí que hi ha obres que treballen per modificar aquest horitzó.

Les tres performance de Bruguera en són un bon exemple, molt especialment *Susurro de Tatlin 5#* ja que l'obra no és prèviament anunciada, i la primera pregunta que es formula l'espectador és: "Això és art?". Aquesta pregunta ho és tot, perquè és segurament a través d'ella que l'art es transforma en operativitat. En les tres performances, es veu de manera molt clara com Bruguera juga amb la definició del que és art. La seva voluntat no és que ens qüestionem la naturalesa artística de l'obra (És art, o, no és art?), sinó que ens adonem compte de la validesa, no de la pregunta, sinó d'allò que acompanya a la resposta. Si la resposta, conté un pensament útil (*Arte Útil*), i aquest, està lligat a una conducta o acció (*Arte de Conducta*), podem afirmar

que és art, i que és polític. Bruguera privilegia el moment de dubte, sobre la condició artística, per dilatar el moment de consciència del públic sobre la conducta social. Doncs la finalitat de l'obra és literalment política. Per Bruguera l'art és una categoria mòbil que ha de donar a veure una condició de transició; importa el procés de transformació dels participants. En aquest procés però de transformació, crida l'atenció com Bruguera fa ús de la por per posar a l'espectador en tensió. En les tres performances, la por s'activa davant una situació de perill; davant les ordres dels policies i els cavalls (*Susurro Tatlin #5*), davant la pistola carregada (*Autosabotaje*), i davant la repressió del govern de Cuba (*Susurro Tatlin #6*). Les seves performances són viscudes i, patides. Sobte com Bruguera, en tant que vol crear relacions amb el públic no formals, dins aquest constrenyiment s'executin accions pautades. En *Susurro de Tatlin #6*, el públic és convidat a pujar al pòdium a expressar lliurement la seva opinió, no obstant, només ho pot fer durant un minut, ja que passat aquest, és expulsat pels dos guàrdies violentament. Es juga amb la indeterminació, però no de la visibilitat de l'obra, sinó del temps i l'acció, del no saber, què passarà. Bruguera, en el fons, a través de les seves performances, recrea molt bé la dinàmica del poder. No solament revela com funciona aquesta dinàmica en diferents contextos, sinó que també revela la naturalesa de les relacions que el públic hi té. En aquest sentit, si les seves obres incomoden i provoquen agitació, és perquè les seves accions, en tant que són polítiques, generen política.

Val la pena aturar atenció a la censura de les seves obres ja que en l'acte de la condemna, s'acaba mostrant més, del que es vol ocultar. I és que a vegades, la censura, en tant que vol oprimir, acaba contribuint a reafirmar, i sovint, multiplicar, el caràcter social i polític que la pràctica vol produir. L'objectiu de Bruguera és crear altres escenaris possibles; per això treballa amb la realitat, per dissoldre les estructures de dominació. És lògic que el seu art, que és polític, sigui incòmode, inoportú, i molest. Però és del tot necessari que sigui així. Bruguera ens crida a una resistència activa, però no pas davant l'obra, sinó davant la vida. Per on hem de començar? Tal vegada per l'actitud: crítics, reivindicatius, inconformistes, compromesos.....sí, però, i si comencem a ser més irreverents?

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Jauss, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Theodor W. (2001). *L'artista com a lloctinent*. Dins (Ed.), *Notes de literatura* (p. 7-35). Barcelona: Destino.
- Benjamin, Walter (1975). *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- Mignolo, Walter D (2009). *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: MACBA.
- Blanco, Paloma; Carrillo, Jesus; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo. (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Foucault, Michel (1999). "¿Qué es un autor?". Dins (Ed.), *Entre filosofía y literatura* (p. 130-150). Barcelona: Paidós.
- Longoni, Ana; Bruzzone, Gustavo (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- O'Doherty, Brian (2011). *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac.
- Ardenne, Paul (2002). *Arte Contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac
- Bourriaud, Nicholas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buchloh, B.H.D (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal
- Candela, Iria (2012). *Contraposiciones: arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza Editorial.
- Expósito, Marcelo. (1996) *Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros*. Recuperat de:
<http://marceloexposito.net/materialesteoricos/extranamientos.html>
- Expósito, Marcelo. (2000). *Arte, sistemas, subjetividad. Algunas consideraciones sobre arte, ecologismo y (otras formas de hacer) política*. Recuperat de:
<http://marceloexposito.net/materialesteoricos/extranamientos.html>
- Expósito, Marcelo [et al.] (2009) *Los Nuevos productivismos*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Expósito, Marcelo. (2001) *Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública*

y prácticas antagonistas. Recuperat de:
<http://marceloexposito.net/materialesteoricos/extranamientos.html>

- Perez-Rementería, Dinorah.(2008) . Performance: Una operación a corazón abierto a partir de obras escogidas de Tania Bruguera. *ArtNexus*, 7, 94-99. Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/283-1-PerformanceUna+operacin+a+corazn+abierto+a+partir+de+obras+escogidas+d+e+Tania+Bruguera.htm> [Darrera consulta: 15/05/16]
- Griffin, Jonathan. (2008). Tania Bruguera: Cuba, performance y la relación de la sociedad con su historia. *Frieze*, 118, 286-297. Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/181-1-Tania+Bruguera+Cuba+performance+y+la+relacin+de+la+sociedad+con+su+his+toria.htm> [Darrera consulta: 15/05/16]
- Bruguera, T. (2013). *Tania Bruguera: Ensayos 2013: Lecciones de Historia* [traducció de History lessons, dins el llibre *The reckoning : women artists of the new Millennium*]. Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/669-1-Lecciones+de+Historia+Tania+Bruguera.htm> [Darrera consulta: 15/05/16]
- Civalé, Cristina. (9 de setembre 2009) Tania Bruguera: una hija fiel de la Revolución. *Clarín*. Recuperat de: <http://edant.clarin.com/diario/2009/09/09Um/m-01994706.htm> [Darrera consulta: 15/05/16]
- Cembalest, Robin. (2011). Haciéndose útiles: Artistas, activisme y realidades políticas. *ART News*, 110, 56-70. Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cm/513-1-comentario+Hacindose+tiles+Artistas+activismo+y+realidades+politicas.htm> [Darrera consulta: 02/06/16]
- Menéndez-Conde, Ernesto. (2014). ARTE ÚTIL una entrevista con Tania Bruguera. *Artexperience*, 1, 34-63. Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/696-1-ARTE+TIL+una+entrevista+con+Tania+Bruguera.htm> [Darrera consulta 26/06/16]
- Medina Estupiñan, Gemma. (2014). ARTE ÚTIL Coloquio con Tania Bruguera. *Atlantica*, 54, 232-251. Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/688-1-ARTE+TIL+Coloquio+con+TANIA+BRUGUERA.htm>[Darrera consulta: 03/07/16]
- Finkelpearl, Tom. (2013). Catedra Arte de Conducta: Arte educacional. *Duke University Press Books*, 7, 179-203.

Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/651-1-Arte+educacional+Ctedra+Arte+de+Conducta+.htm>
[Darrera consulta: 03/07/16]

- Curía, Dolores. (setembre 2009) Una ética de la provocación: Tania Bruguera convierte el espectador en ciudadano. *Página 12: suplemento cultural*. Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/245-1-Una+tica+de+la+provocacin+Tania+Bruguera+convierte+al+espectador+en+ciudadano.htm>[Darrera consulta: 28/06/16]
- Bishop, Claire. (2012).Tania Bruguera: Ensayos 2012: *Proyectos pedagógicos: Como dar vida a una aula como si fuera una obra de arte?* [traducció, de Artificial Hells, dins el capítol *Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?'*]
Recuperat de:
<http://www.taniabruguera.com/cms/623Proyectos+pedaggicos+Cmo+dar+vida+un+u+ala+como+si+fuera+una+obra+de+arte.htm>. [Darrera consulta 16/06/16]
- Pinto, Roberto. (2010). Tania Bruguera: Ensayos 2010: “Un homenaje a Tania Bruguera”. [Dins el llibre “En ocasión de la muestra personal Giordano Bruno para Santo”] Recuperat de:
<http://www.taniabruguera.com/cms/472-1-Un+homenaje+a+Tania+Bruguera.htm> [Darrera consulta 05/06/16]
- Scudero, Domenico. (2010). Tania Bruguer: Ensayos 2010: “Tania Bruguera i el Arte Político” [Dins el llibre “En ocasión de la muestra personal “Giordano Bruno para Santo”] Recuperat de:
<http://www.taniabruguera.com/cms/470-1-Tania+Bruguera+y+el+Arte+Poltico.htm> [Darrera consulta 05/06/16]
- Cippitelli, Lucrezia. (2010). Tania Bruguera: Ensayos 2010: “Detener los juicios estéticos. La vida, arte útil, la sociedad civil y mirada diaspórica” [Dins el llibre “En ocasión de la muestra personal “Giordano Bruno para Santo”] Recuperat de:
<http://www.taniabruguera.com/cms/471-1-la+vida+arte+la+Sociedad+civil+mirada.htm> [Darrera consulta 05/06/16]
- Lamert-Beatty, Carrie. (2010). Tania Bruguera: *Pueblo político: Notas sobre Arte de Conducta*. Charta Milán (ed). Political Imaginary (1, 37-45). Milan: Chartra
Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/208-1-Pueblo+poltico+Notas+sobre+Arte+de+Conducta+.htm> [Darrera consulta 11/06/16]

- Mosquera, Gerardo. (2009) *Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social. Charta Milán (ed)*. Political Imaginary (1,23-35). Milan: Charta
Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/210-1-Cuba-en+la+obra+de+Tania+Bruguera.htm> [Darrera consulta 24/06/16]
- Bruguera, Tania. (Març, 2012). Patricia Vasquez:Tania Bruguera (entrevista).
Recuperat de: <http://www.taniabruguera.com/cms/590-1-Tania+Bruguera.htm> [Darrera consulta 28/04/2016]
- Bishop, Claire. (Agost 2009) Arte de Conducta. *Diario de la Havana*. p 21-26
Recuperat de: <http://taniabruguera.com/cms/377-1-Diario+de+La+Habana+Arte+de+Conducta.htm> [Darrera consulta 11/06/16]

Webgrafia

- Tania Bruguera
<http://www.taniabruguera.com> [darrera consulta: 24/06/2016]
- Marcelo Expósito
<http://www.marceloexposito.net> [darrera consulta: 15/06/2016]
- Esfera Pública [darrera consulta: 10/06/2016]
<http://www.esferapublica.org>
- Red Conceptualismos del Sur [darrera consulta 10/06/2016]
<https://www.redcsur.net>
- Núria Güell [darrera consulta 04/04/2016]
<http://www.nuriaguell.net>
- Daniela Ortiz [darrera consulta 10/02/2016]
<http://www.daniela-ortiz.com>
- Tate Modern [darrera consulta 24/06/2016]
www.tate.org.uk/
- Biennial Foundation
www.biennialfoundation.org [darrera consulta 15/06/2016]
- Guggenheim Museum [darrera consulta 15/06/2016]
www.guggenheim.org

Annexes

Títol: SUSURRO DE TATLIN #5

Any: 2008

Mitjà: Des contextualització d'una acció, Performance no anunciada, Arte de Conducta

Materials: Policia amb cavalls, tècniques de control de masses, públic

Dimensions: variables

Versió integral online: <https://vimeo.com/33776846>



Condiciones para exhibir *Susurro de Tatlin # 5*

Tania Bruguera

1- Créditos

Título: El Susurro de Tatlin # 5 Año: 2008

Medio: Decontextualización de una acción, Performance no anunciado, Arte de Conducta

Materiales: Policía montada, técnicas de control de masas, público Dimensiones: Variables

2- Un párrafo de descripción de la pieza (sugerencia):

“El susurro de Tatlin” es una serie de obras en que imágenes recurrentes de las noticias se convierten en experiencias vitales reales bajo la capa liminar creada por su ubicación dentro de un museo o un centro concebido para exposiciones de arte.

3- Condiciones para exhibir *Susurro de Tatlin # 5*

I- Contexto para la presentación de la obra:

- a) La obra puede exhibirse en lugares en que se han producido abruptos sucesos sociales y políticos en su historia reciente, en la historia significativa del lugar, en el momento en que esos sucesos tienen una presencia abrumadora en los medios de difusión o cuando la tensión que conduce a condiciones para un repentino levantamiento civil esté presente.
- b) La obra puede exhibirse en muestra retrospectiva /exposición de grupo sobre performance, arte político / social o arte del artista.

II- Cómo anunciar / promover la pieza:

- a) La pieza no debe anunciarse. Cuando el público la enfrente, no debe ser de inmediato consciente de que se trata de una pieza artística.
- b) El nombre de Tania Bruguera puede aparecer en la promoción del espectáculo, pero la pieza no debe revelarse con anterioridad al público general mediante conferencias o despachos de prensa. Esto incluye las presentaciones en grupo o unipersonales.
- c) En caso de ser parte de una exposición de grupo, la información sobre la pieza nunca aparecerá en las paredes de la exposición.
- d) La única información disponible serán los materiales impresos resultantes de la exposición y después de haber terminado esta, incluidos impresos y apoyo digital, así como cualquier forma futura de promover el evento.

III- Cómo producir la pieza

- a) Se contratará a dos oficiales de policía montada para que entren en el espacio de la exposición y usen con el público de la exposición técnicas de control de multitudes aprendidas en la academia de policía para manifestaciones políticas o para el mantenimiento del orden público.
- b) Debe haber un caballo blanco y uno negro (o marrón oscuro)
- c) Los oficiales de policía deben llevar sus uniformes regulares (del país donde se presente la pieza)
- d) Los oficiales de policía deben usar no menos de un mínimo de 6 técnicas (cierre de la entrada o entradas, empujar al público con un movimiento lateral de los caballos, concentrar al público en un grupo y apretarlo dando vueltas a su alrededor, enfrentamiento frontal con el caballo, división del grupo en dos claramente diferenciados, etc.)
- e) En ninguna circunstancia podrá contratarse para su participación a actores o personas que no sean oficiales de policía activos en el momento de la exposición.
- f) Cada vez que la pieza vaya a ser presentada debe contratarse un nuevo grupo de policías montados para la presentación. En ninguna circunstancia debe participar uno de los dos policías montados en una edición posterior de la pieza. Si la duración y frecuencia de la pieza se presenta en un formato en que las intervenciones de la policía se producen más de seis veces, deben ser cambiados por otro conjunto de policías montados y caballos.
- g) Cada ejercicio policial no debe exceder los 20 minutos, a no ser que la reacción del público exija participación ulterior de la policía.

IV- La documentación resultante de la pieza nunca se mostrará en lugar de la obra

- a) Los curadores y los organizadores de la exposición no tienen derecho a mostrar la documentación resultante de la pieza (incluidas entrevistas a los participantes o a los curadores) como sustituto de la obra o como material acompañante durante la exposición de la obra. La documentación nunca se mostrará en lugar del trabajo. La visión pública del archivo se hará exclusivamente para una exposición que inspeccione formas de documentación o archivos y, en ese caso, además del material de archivo que se exhiba, la pieza deberá presentarse y el caballo y el policía montado deberán exponerse en vivo en el espacio.
- b) Cada vez que la pieza se presente deberá registrarse la documentación con créditos claros, fecha y lugar del performance y enviarse a la artista a studio@taniabruquera.com para que sea unida a la documentación anterior del archivo de trabajo. La documentación debe incluir cualquier tipo de registro del evento, las reacciones a la pieza, materiales críticos y explicativos y aclaración futura de las instrucciones (de solicitarse ésta).
- c) Se mostrarán públicamente sólo las imágenes y la edición del video escogidos por la artista. Puede enviarse a la artista documentación nueva con el propósito de que se escojan imágenes nuevas.
- d) El público tiene autorización para tomar todas las fotografías (sin flash) que desee, así como grabar videos y sonido o cualquier modo futuro de registro. Puede mostrar su documentación donde quiera y venderlo para ganancia propia a colecciones privadas, pero nunca para ser visto en público.
- e) Toda referencia resultante de la pieza (textos, reseñas, entrevistas, etc.) deberá añadirse al archivo.

Títol: AUTOSABOTAJE

Any: 2009

Mitjà: Conferència- Performance

Materials: Conferència pública, taula, cadires, mur de rajols amb bigues oxidades de metall, plataforma (23cm), micròfon, sistema de so, pistola calibre 38/9 mm, bales de 9mm

Versió integral online: <https://vimeo.com/33776846>





Títol: SUSURRO TATLIN #6 (versió per l'Havana)

Any: 2009

Mitjà: Descontextualització d'una acció, Arte de Conducta

Materials: Escenari, Pòdium, Micròfons, 1 Altaveu dins i un fóra l'edifici, 2 persones vestides de militar, colom blanc, 1 minut lliure de censura per orador, 200 càmeres amb flash

Dimensions: variables

Versió integral online: <https://vimeo.com/21394727>



Pati Central del Centre Wifredo Lam. 29 de març, 2009

Fotos: realitzades per el públic



Castro parlant la nit de la seva arribada a l'Havana, després d'haver guanyat la Revolució.

8 de gener, 1959

Ciutat Llibertat (camp militar Columbia) Havana, Cuba.

Fotos: Tor Eigeland

