

Casa BALDERAS



HIJOS

Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera se caracterizan, entre otros factores, por una extrema movilidad geográfica. Estos tres artistas han logrado articular un lenguaje artístico que, aunque derivado de vivencias personales, les ha permitido intervenir en múltiples y disímiles regiones geográficas, desde Corea del Norte hasta La Habana, de Hong Kong a México D.F., desde Kassel a Nueva York. Estas prácticas itinerantes, alimentadas por el sistema artístico transnacional y por deseos e intereses artísticos individuales, articulan una posición desde la cual se entiende el trasladarse de un lugar a otro como una oportunidad que posibilita la generación de un encuentro crítico con un determinado contexto. En vez de ser entendido como una condena, una violación o un destierro, el desplazamiento se articula como una herramienta para la dislocación cultural que fomenta la emergencia de diferentes puntos de vista alrededor de una situación, contexto o realidad específica. En su acepción más general, el desplazamiento implica la reevaluación de ciertas perspectivas consolidadas y el cuestionamiento de conceptos sedimentados.

Exilios voluntarios

Nacido en Bélgica en 1959, Francis Alÿs migró hacia la Ciudad de México a mediados de la década de los ochenta. En 1986, como parte de su servicio militar, Alÿs partió hacia México con el objetivo de «trabajar como arquitecto para organizaciones no gubernamentales»¹ (Alÿs y Ferguson 2007, 8). Dejando atrás el mundo europeo, su ideología productiva y sus categorizaciones artísticas, México se convertiría en su nuevo hogar, testigo preferencial del paulatino detrimento de su carrera como arquitecto en favor de una práctica artística experimental. De forma similar, el artista español Santiago Sierra (1966–), también migró hacia la Ciudad de México. En 1995, y en reacción directa a un circuito artístico y cultural que imposibilitaba la creación y mantenimiento de una práctica artística radical independiente de presiones mercantiles e institucionales (Medina, 2003), Sierra encontró en México el lugar indicado para desarrollar un vocabulario artístico crítico de los valores «humanistas» asignados al arte en Europa. Contrario a estos dos artistas, quienes trazaron una ruta de migración desde el Norte hacia el Sur, la artista cubana Tania Bruguera (1968–) partió hacia la ciudad de Chicago gracias a una residencia artística temporal en 1997. Re-trazando la historia de miles de cubanos (o latinoamericanos) que migran hacia los Estados Unidos o Europa, en 1999 Bruguera decidió trasladarse a Chicago para cursar una maestría en el Instituto de Arte de Chicago.²

1 Todas las traducciones del inglés son mías.

2 Es importante mencionar que desde 1999, Bruguera ha mantenido vínculos constantes con Cuba. Durante este tiempo, la artista ha vivido largos periodos de tiempo en la isla y también ha participado activamente en el ámbito artístico y cultural de la misma a través de múltiples exposiciones y proyectos pedagógicos (Cátedra Arte de Conducta). La itinerancia que caracteriza la práctica artística de Bruguera no solo constituye un desafío a la política gubernamental cubana durante los noventa —la cual condenaba a quienes salían de la isla como traidores e impedía su regreso (Bruguera 2012)— sino que también demuestra un compromiso político bajo el cual es fundamental establecer una continuidad con el contexto de origen de la artista. De esta manera, el trabajo de Bruguera comenta sobre Cuba desde fuera, tanto como busca actuar *desde y en* Cuba al mismo tiempo.

Es importante mencionar que el exilio de estos artistas se debió a razones personales mas no a una presión política, social o económica que los obligara a viajar a otras latitudes. Sus exilios voluntarios, por lo tanto, no son comparables con desplazamientos forzados impuestos a través de un ultimátum económico, político, religioso o étnico. En este sentido, es claro que su traslación no se basa en las mismas condiciones de posibilidad que enmarcan el desplazamiento de refugiados políticos o migrantes en búsqueda de asilo o refugio. De igual manera, la relocalización de los artistas mencionados difiere de, por ejemplo, migraciones fomentadas por desigualdades económicas entre naciones y continentes.³ Sin embargo, esto no significa que sus desplazamientos no requieran complejos procesos de mediación transcultural. Como en el caso de cualquier inmigrante, estos tres artistas han tenido que negociar entre diferencias culturales en aras de establecer un lugar de enunciación que les permita acceder a su realidad inmediata.

Desde *Art in America*, por ejemplo, se puede destilar una compleja serie de negociaciones culturales entre la artista cubana y la ciudad de Chicago. Esta obra, según Bruguera, partió de una reflexión verbal sobre las palabras *homeless* (sin casa) y *homeland* (patria) (Helguera 1997), como resultado de una exploración urbana de la ciudad, incluyendo el sector del Lower Wacker Drive, caracterizado por ser un refugio para gente que vive en la calle y no tiene hogar. Para la artista, la palabra *homeless*, en el contexto cubano de migración y exilio de la década de los noventa, cobró una nueva significación: *sinpatria*. En este sentido, *Art in America (The Dream)* demuestra un acto de traducción creativa en que los términos del lugar de destino (*homeless*) son alterados, corrompidos y resignificados por su experiencia como cubana. *Homeless* no solo significa *sin casa*, también significa *sin patria*. Es importante mencionar que, en este desplazamiento de significado lingüístico, el inglés se ve impregnado de significados en español y problematiza, también, la relación entre comunidades exiliadas y sus contextos receptores. Durante el proceso de gestación de *Art in America*, Bruguera entró en contacto, por primera vez, con comunidades de cubanos residentes en los Estados Unidos. Esta introducción a la lógica interna de la diáspora cubana en Chicago le permitió a la artista complementar su perspectiva sobre la situación de su país de origen, las relaciones de poder entre los Estados Unidos y Cuba, y la condición del migrante cubano en los Estados Unidos. Para Bruguera,

Las duras condiciones de vida para aquellos que emigran son comparables para aquellos que pierden sus trabajos, aquellos que son echados de sus casas o los

3 El caso de Bruguera es peculiar. La artista en ningún momento se identifica como exiliada ya que, en el contexto de la diáspora Cubana, esta identificación acarrea connotaciones ideológicas y afiliaciones políticas (Bruguera 2012). Según Gerardo Mosquera, una posible «taxonomización» de la diáspora cubana a finales de los noventa esbozaría, por lo menos, seis maneras de lidiar con la compleja problemática de pertenencia y no-pertenencia que caracteriza a la época en Cuba: «los que están (islados), los que se fueron (desislados), los que están pero están locos por irse (islados involuntarios), los que se fueron y vuelven de vacaciones (exilio de baja intensidad), los que van y vienen (papinización), y los que surgen» (Mosquera 2006). Para una discusión más extensa sobre este tema véase Pérez-Rementería 2008 y Goldberg 2005.

que son discriminados por la sociedad. Ambos grupos surgen, se tienen que asimilar a nuevas formas de vida y se tienen que acostumbrar al hecho casi fatal de que su situación es prácticamente inmutable. (Helguera 1997)

Es más que natural que el desplazamiento implique complejos procesos de reconocimiento, exploración, y crítica a un nuevo contexto. Guiado por mapas, o tal vez por el azar, el migrante requiere la generación de nuevas cartografías para navegar el territorio, no solamente físico sino cultural e ideológico, de su nueva geografía. En el caso de Francis Alÿs, este proceso involucró, según Cuauhtémoc Medina,

[...] dejar Europa física y simbólicamente —poniendo entre paréntesis su ideología modernista de higiene social, orden visual, estabilidad económica, armonía arquitectónica y pureza cultural— para sumergirse en un territorio desconocido donde de manera conspicua estaba actuando bajo la incómoda, pero a veces conveniente, máscara del «extranjero». (Medina, Ferguson y Fisher 2007, 64)

Reconociendo su posición fuera de un código específico cultural, su lugar como extranjero, el acto de caminar se convirtió en una de las formas preferidas para la exploración urbana y la experimentación artística. Caminar proveía a Alÿs de un encuentro único con el paisaje urbano, una plataforma para estudiar las operaciones de los espacios públicos en la Ciudad de México. Las series de fotografías de Francis Alÿs *Ambulantes*, *Beggars* y *Sleepers* demuestran el complejo proceso de



reconocimiento, exploración y adaptación generado por el desplazamiento. Estas obras, rastros indéxicos de múltiples caminatas por el Zócalo, son retratos de individuos que componen los márgenes de la sociedad metropolitana del Distrito Federal. En *Ambulantes*, por ejemplo, varias fotografías de vendedores ambulantes que empujan carretillas o cargan paquetes de diferentes tamaños y formas se proyectan rápidamente en una pared de la galería. En *Beggars* hay varias fotografías (tomadas directamente desde arriba) de mendigos ubicados en las entradas al metro de Ciudad de México, quienes se proyectan hacia el suelo del espacio de exposición. En *Sleepers*, por otro lado, múltiples retratos de individuos que duermen en el espacio público, en parques, calles y andenes, se proyectan en un rincón relativamente íntimo de la exposición. Estas imágenes, en su totalidad, son el resultado de un proceso de observación por parte del artista de las estructuras sociales de su nuevo contexto, el cual subraya la existencia de estrategias de supervivencia alternativas dentro de la Ciudad de México. En estas obras, se puede distinguir un proceso de reconocimiento del vocabulario social de la capital mexicana, de sus personajes y sus habitantes. Al mismo tiempo, las tensiones y jerarquías en las cuales se ven involucrados los protagonistas de *Ambulantes*, sus economías paralelas, sus ocupaciones informales, también son puestas en evidencia. Como testimonio de una caminata extendida temporalmente hasta el presente, estas instalaciones «constituyen un intento de encontrar una posición: un espacio físico y una actividad» (Medina, Ferguson y Fisher 2007, 64), luego de una reubicación geográfica.

Santiago Sierra llegó a la Ciudad de México en 1995. La ciudad, como el país, estaba envuelta en una situación económica apremiante como resultado de la devaluación del peso. La economía mexicana, seriamente afectada por la reciente activación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA), atravesaba un punto crítico en donde la pobreza, la discriminación, la exclusión y la explotación crecían cada día, y se hacían más y más evidentes en la experiencia diaria de la ciudad (Debroise y Medina 2007). En parques, plazas, andenes y calles, estas jerarquías sociales, derivadas de condiciones macroeconómicas desiguales y apremiantes, eran puestas en escena. En este contexto económico deprimido, Sierra experimentó directamente la violencia con la que los mercados actúan sobre una sociedad, determinando sus estratos y las relaciones que se puedan generar entre ellos. Como Sierra diría a Rosa Martínez: «Llegué a México con la devaluación del peso, había mucha gente que buscaba comida en los basureros. La violencia generada por el libre mercado en Latinoamérica es tan patente como lo es lejana y mediática en la Europa comunitaria» (Martínez 2003, 16). En Ciudad de México, Santiago Sierra se vio sumergido en «el diario vivir» de una metrópolis latinoamericana. Este «día a día», para Sierra, ponía en evidencia sin reproches ni tapujos una condición social económica extrema donde la miseria, la pobreza y la violencia compartían un mismo espacio con la extrema riqueza y la abundancia.

En este contexto polarizado, caracterizado por «el aumento de la pobreza y desigualdad social» y «el clima de desesperanza y pesimismo» (Debroise y Medina 2007,

370), Santiago Sierra pudo observar claramente, en primer lugar, quién pertenecía a las clases favorecidas y quién no. En segunda instancia, y tal vez de mayor relevancia, lo «cotidiano» de la ciudad le permitió reflexionar sobre los mecanismos que posibilitan y perpetúan condiciones económicas extremadamente disímiles, y sobre quiénes se benefician del trabajo y esfuerzo de otras personas. Durante una conversación con la crítica Rosa Martínez, Santiago Sierra afirmó:

Desde Barcelona o Helsinki, podemos pensar que la humanidad evoluciona favorablemente de sus enfermedades. Basta tomar un avión a Manila o Medellín para comprobar los daños colaterales de nuestro optimismo. Cuando se hace un camino migratorio al revés, la sensación de ser un dominador... nunca se te va de la cabeza y esto es así porque es completamente cierto; algo así dijo una vez Francis Alÿs. En mi caso, he querido dejar ese punto muy en claro y añadiré que ese calificativo podemos aplicarlo con gran generosidad a los habitantes de los países desarrollados o a las bolsas primermundistas sitiadas por la lucha de clases en los países de menor fortuna. Hablar de sensación de superioridad en el ejercicio del dominio es como decir que el color blanco da la sensación de blancura. (Sierra y Martínez 2003, 206)

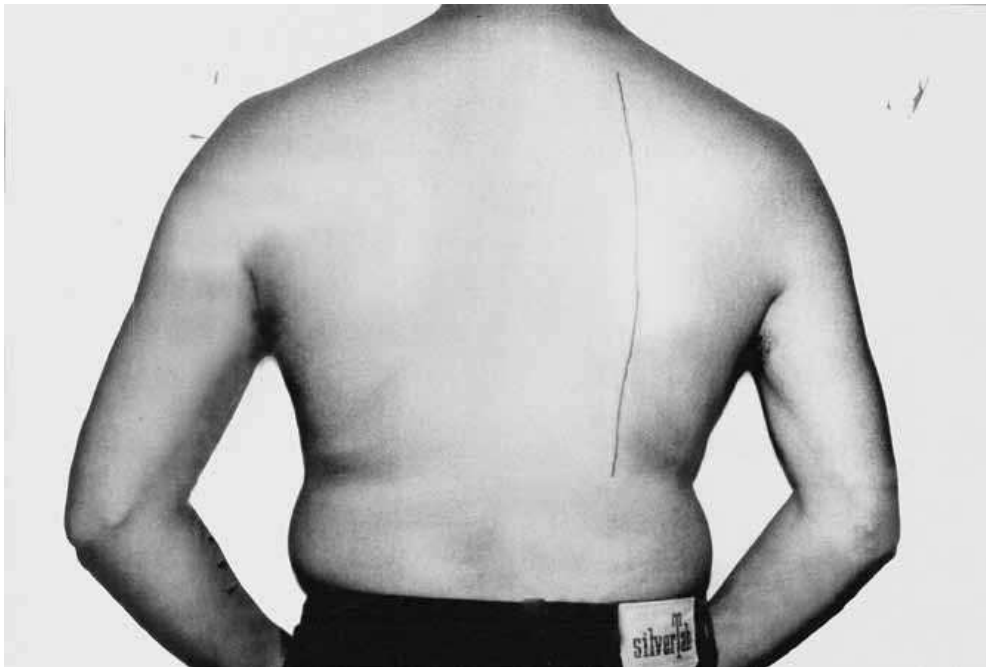


Santiago Sierra, *Contenedor cúbico de 200 cm de lado*, 1990, escultura, Madrid. Foto cortesía de Santiago Sierra. ©VEGAP, 2012.

Gracias a su involucramiento directo con la realidad de Ciudad de México, descrita por Sierra como un «catálogo de situaciones, un planeta tierra en miniatura donde se puede pasar de Etiopía a Suecia en un segundo y gracias a un bus» (Sierra y Margolles 2004), cómo se ejerce y quién ejerce el poder se convertirían en las preguntas que alimentarían la renovada práctica del artista español. Durante su estadía en Europa, el trabajo de Sierra se caracterizaba por el uso de un lenguaje minimalista, una composición serial y la inclusión de materiales industriales como elemento principal para la construcción de rígidas figuras geométricas. *Contenedor cúbico de 200 cm de lado* (1990), por ejemplo, es un cubo hecho a escala humana, fabricado a través de técnicas industriales, semejante a *Die* (1964) de Tony Smith. Durante la exposición, este cubo estaba ubicado en medio de la sala de exposición, remedando la estructura expositiva de obras minimalistas. El espectador, en este sentido, entablaba una relación fenomenológica con la pieza, ya que su tamaño (cercano a la altura de un humano) generaba respuestas corporales y espaciales en el observador. Al mismo tiempo, la inclusión de materiales industriales en el objeto minimalista desvirtuaba la supuesta pureza del objeto minimalista, su completa desconexión con el contexto circundante, y ponía en evidencia la rápida apropiación de este lenguaje artístico por parte de la industria. Como una reflexión sobre la comodificación del lenguaje minimal y su imbricación en el sistema corporativo, estas obras tempranas de Sierra señalaban uno de los horizontes que estructurarían su obra: la relación entre el arte y el capital.

Para Schneider, llevar esta práctica del contexto europeo al contexto latinoamericano conllevó una reinterpretación radical del lenguaje instrumental del minimalismo (Schneider 2004, 38). En este nuevo contexto, el objeto minimalista no solamente se ve involucrado en una compleja red de intercambios simbólicos, sino que también se entiende como inmerso en la madeja económica, cómplice de un sistema de explotación que, en el contexto latinoamericano, implica efectos físicos sobre diferentes individuos.⁴ Santiago Sierra produjo *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* (1998) bajo esta reconsideración del lugar que ocupa el arte, el cual se considera como parte del aparato excluyente a través de su función normalizadora y su «función coercitiva, no emancipatoria» (Sierra y Martínez 2003, 174), como parte de un sistema de explotación y no como una herramienta en contra del mismo. En esta obra, el artista tatuó una línea en la espalda de una persona que no tenía interés en tener un tatuaje, pero que, por motivos financieros, estaba dispuesto a dejarse tatuar por la suma de cincuenta dólares. Según Sierra, esta obra materializa su realidad contextual y contemporánea, dominada por un interés económico productivo, donde lo importante es no tanto el acto violento de inscripción sobre un humano, sino el hecho de que una persona esté dispuesta a convertirse en un bien comercial por medio de —y motivada por— la creación de un hecho artístico (Schneider 2004, 27).

4 Se podría decir que *Ambulantes*, *Sleepers* y *Beggars* de Alÿs podrían ser vistos como los efectos físicos sobre diferentes individuos o grupos sociales, desatados por políticas económicas que favorecen a una clase política históricamente estructurada en detrimento de la responsabilidad civil.



Santiago Sierra, *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*, 1998, documentación fotográfica de una acción, México D.F. Foto cortesía de Prometeogallery di Ida Pisani, Milan / Lucca.

Desplazamientos críticos y temporales – lugares en debate

Los trabajos que mencionaré en esta sección comparten un sentido de urgencia. Por urgencia, quiero decir que estos son lugares políticamente cargados, áreas que configuran (y son configuradas por) tensiones y problemas económicos, sociales, religiosos o étnicos. Estos lugares, muchas veces escogidos personalmente por los artistas y no necesariamente determinados por circuitos artísticos, tienen en común un bagaje discursivo importante que ha condicionado y determinado su identidad en la escena global. Este «imaginario político», es definido por Tania Bruguera, citando a Susan Buck-Morss y Valerii Podoroga, como

[...] un paisaje político más que una lógica política, un campo visual donde los actores políticos se mueven y sobre los cuales también se actúa, es un paisaje de poder donde se encuentra la colectividad política, es una representación visual de la política, es pensar en la formación de una identidad nacional a través de la apropiación del territorio. (Bruguera 2009)

En este sentido, estas obras reflexionan sobre la importancia de los símbolos que dividen ciertos lugares, su construcción histórica y su supervivencia temporal, y al mismo tiempo buscan actuar, comentar o implicar la realidad que estos configuran. Obras como *The Green Line* de Alÿs, *El susurro de Tatlin # 6 (Versión para La Habana)* de Bruguera o *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno* de Sierra investigan razones históricas que determinan un lugar en particular y simultáneamente ofrecen una proposición, un enunciado, sobre las consecuencias que aquellos condicionamientos históricos significan y conllevan en el presente. Oscilando entre el análisis al discurso ideológico que determina la identidad de un

lugar como peligroso, conflictivo, violento, represivo, etc., y la observación de las condiciones de posibilidad del presente, estas obras operan críticamente sobre nociones, estereotipos y otras categorizaciones asumidas y sedimentadas, en otras palabras, dadas como premisas que configuran la visibilidad de un lugar en particular.

Es importante mencionar que en estos trabajos existe un desdoblamiento temporal en donde el pasado es revaluado críticamente para ser activado en el presente. El bagaje histórico de un lugar es analizado en relación con su pertinencia para el presente y su operatividad en el futuro. De esta manera, ciertas problemáticas contemporáneas, como la división racial entre comunidades israelíes y palestinas en Jerusalén, la falta de libertad de expresión en Cuba o la militarización de la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur, son analizadas en su perspectiva histórica buscando puntos de conexión, ecos del pasado en el presente. Estos pueden ser, por ejemplo, el dibujo de una frontera divisoria, la imagen de un líder político en pleno furor discursivo y revolucionario, o la realidad de la muerte antes del armisticio en la frontera norcoreana. Estas imágenes, tan arraigadas en la construcción de la identidad de los lugares a los que pertenecen, son constantemente revaluadas y resignificadas de tal manera que se hacen relevantes para el presente como herramientas de crítica no solamente histórica, sino también discursiva. Al ser trabajos donde múltiples temporalidades son yuxtapuestas, estas obras deslizan el pasado al presente, y viceversa, demostrando la complejidad que caracteriza ciertos procesos de construcción de identidad en un mundo global. Estas obras, orquestadas cuidadosamente, se ocupan de lugares que son (o fueron) señales de división. A través de estos trabajos, Sierra, Bruguera y Alÿs «actúa[n] como mediadores desvanecientes — alguien que negocia, señala o expresa un conflicto, solo para desaparecer luego de su intervención»⁵ (Demos 2009, 178–179). Además del desplazamiento físico por parte del artista y de su rol como catalizador efímero, en estas obras el desplazamiento se articula también en los deslizamientos temporales que sus obras sugieren, y en la oscilación entre la situación actual de un lugar y los condicionamientos históricos, tanto ideológicos como geopolíticos, que posibilitan su existencia.

The Green Line

The Green Line (2004) fue un paseo por las calles de Jerusalén en el cual el artista caminó con una lata de pintura perforada en su parte inferior, lo que permitía que su contenido se derramara sobre el asfalto, creando una línea de color verde en las calles y andenes de la ciudad. Esta obra fue basada en *The Leak* (1995), realizada en São Paulo, un paseo en el que Alÿs deambuló por las calles de la ciudad con una lata de pintura perforada, dejando un rastro que posteriormente retomarí­a para volver a la galería a colgar la lata vacía en la pared y culminar la acción. Contrario a *The Leak*, que era más una reflexión sobre el caminar como hecho artístico, en la que el resultado de una acción como caminar por horas no implica resultados materiales, en *The Green Line*

5 Aunque originalmente se refiere a Alÿs, creo que la reflexión de Demos se puede extender a los tres artistas aquí estudiados.



Francis Alÿs, *The Green Line* (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic), documentación en video de una acción, Jerusalén. Foto cortesía de David Zwirner, Nueva York.

Alÿs deliberadamente siguió la línea artificial que divide la ciudad de Jerusalén entre comunidades palestinas y judías. La *Línea verde* fue una «frontera no oficial dibujada durante el armisticio posterior a la guerra árabe-israelí de 1948» (Arriola 2008, 135). Creada por Moshé Dayán (ministro de defensa israelí), la línea fue inscrita sobre un mapa de la ciudad con un lápiz de color verde y posteriormente trasladada a la geografía de la ciudad a escala 1:1. Esta línea determina la «legitimidad internacional de Israel» (Alÿs 2007, 21) y, al mismo tiempo, segrega y desplaza a la población palestina. Como solución temporal a un conflicto regional, esta línea borrosa efectivamente separa dos grupos de personas.

Según Alÿs, *The Green Line* explora «cómo puede el arte mantenerse políticamente significativo sin asumir una posición doctrinaria o que aspira a convertirse en activismo social» (Alÿs 2007, 21). El subtítulo de la obra, *A veces hacer algo poético puede convertirse en político y a veces hacer algo político puede convertirse en poético*, determina la interpretación de la obra, ya que la libera de ser explícitamente sobre un lugar y, al mismo tiempo, declara la contingencia de su validez o eficacia política en un determinado contexto. Como plantea Medina:

La contribución más importante de la experiencia de Alÿs es que define la relación entre el arte y la política como condicional: ni «nunca», ni «siempre», ni «debe hacer» o «no debe hacer». Todas las dicotomías anteriores son borradas por los conceptos de «a veces» y la potencialidad de «puede». (Alÿs y Medina 2010, 143)

Esta obra es una exploración sobre la pertinencia de un gesto artístico en lugares de extrema urgencia. Como acto poético, *The Green Line* recicla un axioma posterior (*The Leak*), el cual es completamente alterado por el contexto que lo rodea. En Jerusalén, el re-trazar una frontera es un acto violento de separación, un gesto topográfico que asume y reifica la noción de una población dividida como si fueran dos entidades completamente separadas. Al mismo tiempo, la «delicadeza» (Godfrey 2010, 22) de la línea —en cuanto dibujo sobre mapa y caminata en el espacio— también puede aludir a la «obsolescencia de una idea frontera puramente lineal en el presente» (Godfrey 2010, 22). La obra, al no tomar una posición explícitamente propalestina o proisraelí, simplemente señala una frontera histórica impuesta sobre la ciudad. En el mismo acto de señalamiento, Alÿs hace visible, a la vez, las operaciones que crearon estas divisiones, tanto históricas como sociales, y las operaciones que mantienen y alimentan estas divisiones.

Es importante señalar que, en su versión como instalación, *The Green Line* se presenta como la proyección de la documentación en video de la caminata del artista belga y ofrece a la audiencia la posibilidad de escuchar el comentario de once importantes críticos de arte contemporáneo y otros expertos en el tema del conflicto entre Israel y Palestina, tales como Eyal Weizman o Jean Fisher. En su versión como publicación, fotografías documentales de la acción son acompañadas por los textos escritos por los críticos mencionados anteriormente en versiones en inglés, árabe y hebreo. De esta



manera, la obra ofrece diferentes puntos de vista, reacciones y visiones sobre sí misma y sobre su contexto, correspondiendo con el interés del artista por fomentar la máxima cantidad de interpretaciones sobre una obra en particular. *The Green Line* fomenta la articulación de una reacción personal frente a la obra y la segregación de Jerusalén por parte del observador, en vez de una lectura guiada o altamente condicionada.

El susurro de Tatlin # 6 (Versión para La Habana)

Esta obra, presentada en el Centro Cultural Wifredo Lam como parte de la X Bienal de La Habana, consistió en la instalación de un escenario en el cual un podio con un micrófono permitía un minuto de libre expresión a cualquier asistente al evento. Este podio estaba flanqueado por un par de actores vestidos con uniformes militares quienes ponían una paloma entrenada en los hombros de cada una de las personas que hiciera uso del micrófono. Antes del inicio de la acción, Bruguera había repartido doscientas cámaras fotográficas desechables entre los miembros de la audiencia, cediendo cualquier derecho a documentar su acción al público asistente. Cerca de cuarenta personas ejercieron su derecho a la libre expresión, clamando libertad y exigiendo al gobierno cubano un cambio radical hacia una política más inclusiva, democrática y menos represiva. Pocos días después del evento, el comité organizador de la Bienal expidió un comunicado en el cual criticaba fuertemente a varios de los individuos que decidieron participar, tildándolos de disidentes profesionales y oportunistas, y describiéndolos como sirvientes «de la maquinaria propagandística anticubana,

▲ Tania Bruguera, *El susurro de Tatlin #6* (versión para La Habana), 2009, arte de conducta, plataforma, podio, micrófonos, un baffle en el interior y otro en el exterior del edificio, dos personas con vestimenta militar, paloma blanca, un minuto sin censura por persona que accede al podio para hablar, 200 cámaras desechables con flash. Performance visto en la X Bienal de La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Foto cortesía del Estudio Bruguera, © Tania Bruguera.

que repitieron el desgastado reclamo de “libertad” y “democracia” exigido por sus patrocinadores» (Comité organizador 2009). El comité organizador intentó desasociarse por completo de cualquiera de los comentarios hechos durante la duración de la obra, abogando que los participantes se aprovecharon de una performance, cooperando e instrumentalizando con funciones políticas una obra de arte. El comunicado cerraba con la siguiente frase: «Por encima de estas provocaciones, la Bienal continuará siendo ese espacio de rebeldía antihegemónica, de herejía y auténtica disidencia que conquistó definitivamente la Revolución Cubana para los artistas de Cuba y del mundo» (Comité Organizador 2009).

Según Gerardo Mosquera (2009, 21), esta obra, dentro del contexto totalitario de Cuba, utilizó la relativa permisividad que caracteriza al mundo del arte para crear un espacio donde —a diferencia de la realidad circundante que había controlado y reprimido la existencia de tribunas públicas por más de cincuenta años— el libre intercambio de ideas no era solamente una promesa incumplida, sino una realidad fomentada por la artista. Como Helaine Posner señalaba:

Al proveer una plataforma pública para que la audiencia hablara en contra de la censura, pidiera libertad y democracia, o dijera lo que fuera que estuviera en su mente, la artista examinó los límites de lo que es el comportamiento aceptable bajo un régimen totalitario como un intento de crear formas socialmente útiles. (Posner 2009, 21).

Para Bruguera, la creación de este espacio fue el resultado de un uso instrumental del privilegio de la artista, creado y fomentado gracias al rol que juega dentro del



panorama artístico global, por el cual, en vez de ser la artista la única que puede acceder y actuar sobre ciertos espacios, tal responsabilidad fue delegada a la audiencia, convirtiendo así a los asistentes en directos participantes, implicados en la dirección y culminación de la obra (Pérez 2009).

Es importante mencionar que *El susurro de Tatlin # 6 (Versión para La Habana)* hace parte de una serie de acciones en las cuales la artista activa, como una experiencia directa y participativa, imágenes circuladas en la prensa y en los medios masivos, las cuales carecen de cualquier relación emocional o de empatía debido a que ocurrieron en algún lugar o una temporalidad distante (Pérez 2009). Bajo estos parámetros, Bruguera ha producido varias acciones en diferentes lugares del mundo, como Londres, Moscú, Madrid o los Estados Unidos, buscando desanestesiar imágenes sedimentadas en el imaginario social en aras de formular una revaluación del presente. En el caso de *El susurro de Tatlin # 6 (Versión para La Habana)*, la imagen que Bruguera trae al presente es la de Fidel Castro dando un famoso discurso en enero de 1959. Rodeado de personajes uniformados, Fidel estaba en medio de su declamación cuando una paloma blanca se aposentó en sus hombros. Para muchos cubanos, seguidores de prácticas religiosas afrocubanas, el hecho de que una paloma blanca aterrizara en los hombros de Fidel significaba un sello de aprobación divino, un acto de reconocimiento místico sobre el nuevo líder nacional (Santiago 2009). Al imitar este momento histórico, *El susurro de Tatlin # 6 (Versión para La Habana)* moviliza la memoria histórica cubana al traer al presente —caracterizado por la represión gubernamental— el fantasma de uno de los momentos fundacionales del Estado cubano contemporáneo. El privilegio de Fidel Castro, el poder que le permitía dirigirse a la nación, es dispersado y atomizado hacia los miembros de la audiencia, quienes se desplazan de una zona totalmente excluida y silenciada hacia una zona donde un acto tan simple como expresar una opinión sobre la realidad política de su país se hace posible. De esta manera, en *El susurro de Tatlin # 6 (Versión para La Habana)* no solo se abre a la crítica y el debate público la condición existente de represión del aparato estatal cubano, sino que también se hace posible una revaluación del pasado a través del diálogo democrático y participativo.

Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno

Esta obra fue el resultado de una invitación a participar en un festival artístico en la frontera entre Corea del Sur y Corea del Norte. Este festival estaba programado dentro de un marco gubernamental de renovación identitaria de la frontera por parte del gobierno surcoreano, e incluía la construcción de pequeños pueblos cerca de la frontera, habitados por comunidades artísticas e intelectuales. Su objetivo era demostrar los beneficios del capitalismo, tales como la cultura, el arte y la renovación urbana, al país vecino, uno de los antagonistas principales a la ideología liberal contemporánea. Sierra describe la obra de la siguiente manera:

Dos huecos de 6 metros de largo, 2,5 de ancho y de profundidad fueron excavados a máquina en un terreno de dicha zona al que se tuvo acceso desde un

▼ Santiago Sierra, *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30m³ cada uno*, 2005, documentación fotográfica de una acción, zona desmilitarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur. Foto cortesía de Santiago Sierra. © VEGAP, 2012.



puesto militar sur coreano próximo a Seúl. La tierra liberada fue intercambiada de un hueco al otro quedando el terreno prácticamente idéntico salvo por las marcas de trabajo y los matorrales arrancados. Todo se hizo bajo supervisión militar sur coreana para asegurarse de que la documentación audiovisual se hiciese solo de la pieza y no incluyese objetivos militares. Solo las personas relacionadas con el proceso vieron el trabajo. (Sierra s.f)

El documental *Art Safari*, del periodista británico Ben Lewis, ofrece una mirada «tras bambalinas» del proceso de creación y gestión de *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*. Para esta producción, el periodista siguió a Santiago Sierra durante tres meses y se convirtió en una sombra que lo acompañaba en sus distintas actividades artísticas alrededor del mundo. Este documental muestra algunos eventos importantes en la carrera de Santiago Sierra, como la inauguración de la Bienal de Sharjah, en donde una de sus piezas fue respetuosamente censurada, o el proceso de negociación entre artista y curador necesario para el surgimiento de *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*, desde una postura informal; convirtiéndose en una fuente de información importante para el análisis de la obra. Según narra *Art Safari*, la producción de *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³* comenzó con una visita a la zona en cuestión por parte del artista. Durante su estadía, la curadora principal del evento se encargó de llevar a Sierra a diferentes lugares cercanos a la frontera, los

cuales podrían —ella esperaba— catalizar una respuesta por parte del artista. Uno de los lugares visitados fue un centro de visitantes, básicamente una tienda de souvenirs complementada por una banda sonora a la Disney World —situado cerca de la zona desmilitarizada—. Otro fue el museo dedicado a los soldados caídos en batalla durante la Guerra de Corea, donde Sierra, parado en frente del memorial dedicado a soldados puertorriqueños, contestó de manera irónica a la pregunta hecha por Lewis, «¿Por qué una sección dedicada a soldados latinoamericanos?», de la siguiente manera: «Son parte del Imperio... el Imperio de los Estados Unidos». (Lewis 2009)

Además de mostrarnos una frontera disfrazada de parque de atracciones, *Art Safari* también revela las intenciones escondidas por la descripción fría y calculadora hecha anteriormente por Santiago Sierra. Él dice a Lewis:

[Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno]

Es parte de una larga serie de muchas piezas... el trabajo que se está haciendo para luego intercambiar los trozos de tierra es una actividad que no conduce a nada productivo, en términos... no estoy produciendo una mercancía, no estoy produciendo nada relacionado con eso. Es un elemento que es muy fúnebre... las tumbas. Lo específico del trabajo militar es que siempre tiene dos bandos, siempre son dos grupos, o sea los militares no se matan a sí mismos. Matan a una persona equivalente a él pero del otro bando. Entonces el intercambio hacia la nada, hacia la desaparición, hacia la muerte, pues lógicamente tiene que ver con dos bandos, con norte y con el sur. (Lewis 2009)

Según esta descripción, *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno* tiene más que ver con la creación de dos tumbas gigantescas que simbolizan no solo los caídos anteriormente, sino también aquellos que todavía caen y caerán manteniendo la división entre lugares capitalistas y lugares no capitalistas. Justo antes de ser cubiertos, los espacios rectangulares creados por la remoción de la tierra se asemejan a los huecos hechos en la tierra para depositar los restos de algún individuo. Exageradas en su tamaño con la intención de que el trabajo no caiga en la trampa de la literalidad, estas tumbas —cuando empiezan a ser cubiertas por la tierra perteneciente al otro agujero— parecen repetir el ritual por el cual el féretro es cubierto de tierra hasta desaparecer bajo nuestros pies. En este sentido, la obra materializa la equivalencia a la que Sierra se refiere anteriormente, según la cual la muerte de un soldado de cualquiera de los dos bandos no solo es responsabilidad del bando que disparó, sino que también es directa consecuencia del bando al que pertenecía. La representación visual de un trabajo que no produce ningún resultado productivo —ya que simplemente se traslada un volumen de un lado a otro— alude a un ciclo de muerte que perpetúa el estado violento del lugar y en donde, sin importar cuantos hayan muerto o cuantos vayan a morir, el estado de las cosas se mantendrá igual. La obra desmantela la imagen construida por el gobierno de Corea del Sur, la cual caracteriza la frontera por ser un centro de renovación optimista de la vida fronteriza, ya que articula los problemas que esta *Disneyzación* prefiere esconder. A través de esta obra, la idea de que esta es una «zona

altamente militarizada... el punto más caliente del planeta» (Lewis 2009) queda en evidencia gracias a la creación de un acto fúnebre.

Estos tres trabajos demuestran el interés por parte de los artistas de actuar, comentar o involucrarse con realidades apremiantes caracterizadas por ser fuertemente categorizadas y debatidas por y en la esfera pública. Tanto Jerusalén como La Habana y la frontera entre las dos Coreas existen en el imaginario social como lugares altamente predeterminados por varios estereotipos, universalizaciones y reducciones proyectadas desde el espacio mediático hacia el lugar en discusión. En este sentido, estas obras escudriñan las premisas que condicionan el entendimiento de un lugar. Jerusalén, por lo tanto, se entiende como una ciudad caracterizada por la segregación. La Habana, por su parte, se articula como un lugar en donde la libre expresión es casi imposible gracias al aparato coercitivo del Estado. De igual manera, la zona desmilitarizada entre las dos Coreas se entiende como un punto de extremas tensiones económicas y geopolíticas. Cada una de estas construcciones, de estos imaginarios políticos, cae bajo inspección en los trabajos ya mencionados. Esta investigación no solo se limita a las condiciones contemporáneas de un determinado lugar, sino que también hace referencia a los procesos históricos que consolidaron aquellos imaginarios específicos. De esta manera, el desplazamiento físico que lleva a los artistas a trabajar en diferentes zonas que ellos consideran emergentes permite no solamente la consolidación de una estrategia de intervención maleable que se adapte a las condiciones y necesidades de cualquier lugar, sino que se traslada a espacios discursivos, temporales e ideológicos. Desplazando la historia del pasado al presente y viendo al presente bajo la luz de su construcción histórica, estas obras buscan reconfigurar las nociones impartidas, el paisaje dibujado, por un imaginario político en particular.

Desplazamientos orales – rumor como estrategia

En 1997, Francis Alÿs llevó a cabo *The Rumour* en el remoto pueblo de Tlayacapán, en el estado de Morelos. Para esta obra, el artista plantó una historia falsa, un chisme, un rumor, en el imaginario colectivo del lugar. Con la ayuda de sus contactos locales, Alÿs «circuló la historia de una persona que había salido de su hotel a caminar en la noche y que no había regresado» (Alÿs y Medina 2010, 89). Rápidamente, la historia recorrió el pueblo. Con cada salto de boca en boca, el protagonista anónimo de la historia comenzó a adquirir detalles particulares y dejó de ser una descripción abstracta para tener un género, edad y «fisionomía determinada» (Alÿs y Medina 2010, 89), además de una compleja historia que narraba su infortunada desaparición. El trabajo se materializó y culminó cuando la policía del lugar, preocupada por el paradero de aquel misterioso forastero, produjo un retrato hablado del supuesto visitante perdido.

Sobre la práctica artística de Tania Bruguera, Yuneikis Villalonga dice:

En términos de experiencias, no se puede decir que [en el trabajo de Bruguera] haya tantas obras como hay espectadores, y esto es así porque la experiencia

misma (sobre todo el tratamiento formal, estético o gestual) es la obra. Cuando ella describe la experiencia, describe la obra, porque la obra no tiene forma. Solo puede ser documentada en la memoria y el intercambio verbal de información (rumores, chismes), no a través de una fotografía o de un video. (Villalonga 2007)

Para Villalonga, las obras de Bruguera no se limitan a su manifestación física en un determinado momento, sino que se disipan, geográficamente y temporalmente, gracias a los comentarios y opiniones de quienes las mencionan. Esto quiere decir que, por ejemplo, es igual de importante explorar el circuito de información que consolida la identidad de una obra, como la experiencia efímera propuesta por la misma. A través del desplazamiento oral de diferentes perspectivas sobre una misma obra, el trabajo de Bruguera busca evadir la domesticación institucional al permitir que sus obras sean interpretadas desde diversos ángulos y posiciones.

El trabajo de Santiago Sierra, en general, se caracteriza por tener una naturaleza concisa expresada a través de sus títulos descriptivos y axiomáticos. Estos títulos —como, por ejemplo, *Contenedor cúbico de 200 cm de lado o Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*— describen la obra de manera precisa, transmitiendo al espectador los elementos más relevantes de ella. Articulando un lenguaje pragmático, que se preocupa por la descripción literal de las obras dejando de lado cualquier preocupación poética o simbólica, los títulos de las obras de Santiago Sierra ofrecen un panorama general de la acción utilizando una mínima cantidad de elementos. La información sobre la obra puede, por su naturaleza breve, circular fácilmente de boca en boca, alterando, distorsionando, exagerando y, seguramente, hasta cambiando por completo su identidad.

Es claro que el potencial del rumor como estrategia de circulación artística juega un papel protagónico en la obra de Santiago Sierra, Tania Bruguera y Francis Alÿs. Sus acciones, muchas caracterizadas por cierta claridad conceptual, tienen la capacidad de ser recordadas sin necesidad de recurrir a una imagen, fácilmente transmitidas a través de una frase corta (Careri 2010, 83). Ya que son actividades concisas y precisas, pueden ser transmitidas fácilmente de un espectador al otro. Alÿs, el hombre que caminó por la frontera de Jerusalén; Bruguera, aquella que dio un minuto de libre expresión en Cuba; Sierra, el europeo que hizo una obra en la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur. Gracias a que estas obras transmiten su contenido con cierta inmediatez, pueden circular oralmente ofreciendo nuevas interpretaciones según quién mire, u oiga, la obra en particular. Son concebidas como rumores hechos para interactuar con su contexto, para propagarse de boca en boca, renunciando a la estabilidad de significado en aras de una alta movilidad. Como rumores, las obras tienen una «vida propia» (Biesenbach y Starke 2010, 40) en su diseminación como historias o anécdotas. Estas son recibidas, interpretadas y recontadas por otros, subrayando el proceso de construcción de un significado en vez de una identidad monolítica e inamovible. Es en la diseminación de la historia que se articula su sentido, en el continuo proyecto de resignificación de sentido desde lo oral. Estas obras

se completan solo a través de la diseminación y la interpretación activa. Como diría Careri sobre el trabajo de Alÿs: «Estos rumores son como piedras en el agua, verdades pasajeras que se diseminan concéntricamente y duran hasta que se disipan en la distancia» (2010, 184). Como *The Rumour* de Alÿs, las obras de estos artistas se desplazan entre contextos y significados cambiando constantemente su propio significado, desestabilizando su propia identidad.

Referencias bibliográficas

- Alÿs, Francis. 2007. *Sometimes doing Something Poetic can Become Political and Sometimes doing Something Political can Become Poetic*. New York: David Zwirner. Catálogo de exposición.
- Alÿs, Francis, y Russell Ferguson. 2007. «Interview». In *Francis Alÿs*, Russell Ferguson, Cuauhtémoc Medina y Jean Fisher (eds.). London: Phaidon.
- Alÿs, Francis, y Cuauhtémoc Medina. 2010. «Entries». In *Francis Alÿs: A Story of Deception*, Mark Godfrey (ed.). Catálogo de exposición. London: Tate.
- Alÿs, Francis, y Carlos Monsiváis. 2003. *El centro histórico de la Ciudad de México*. Madrid: Turner.
- Arriola, Magali. 2008. «The viewer who always comes too late can never be tardy after all». In *Francis Alÿs*, Stephan Urbaschek (ed.). Catálogo de exposición. Munich: Sammlung Goetz.
- Biesenbach, Klaus, y Cara Starke. 2010. «Francis Alÿs: A to Z». In *Francis Alÿs: A Story of Deception*, Mark Godfrey (ed.). Catálogo de exposición. London: Tate.
- Bruguera, Tania. 2012. Correspondencia con el autor. Sin publicar.
- Bruguera, Tania. 2009. «Untitled (Bogotá, 2009)». Manuscrito sin publicar. Disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/files/untitled_bogota_2009.pdf>, consultado el 13 de enero de 2012.
- Bruguera, Tania, y Pablo Helguera. 2009. «On Transpedagogy». Manuscrito sin publicar. Disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/index.php?article_id=2439&clang=0>, consultado el 13 de enero de 2012.
- Careri, Francesco. 2010. «The Storyteller». In *Francis Alÿs: A Story of Deception*, Mark Godfrey (ed.). Catálogo de exposición. London: Tate.
- Comité Organizador de la X Bienal de La Habana. 2009. «Declaración del Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana». Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/2009/n412_03/412_50.html>, consultado el 13 de enero de 2012.
- Debroise, Olivier, y Cuauhtémoc Medina. 2007. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968–1997*. Catálogo de exposición. Ciudad de México: Turner.
- Demos, T.J. 2009. «The Ends of Exile: Towards a coming Universality?». In *Altermodern*, Nicolas Bourriaud (ed.). London: Tate.
- Godfrey, Mark. 2010. *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Catálogo de exposición. London: Tate.
- Goldberg, R.. 2005. «Being Cuban». In: *Tania Bruguera*, L.B.D (ed.). Venice: Prince Claus.
- Helguera, Pablo. 1997. «Tania Bruguera explora la relación entre dejar la patria y no tener casa», en *Éxito*, 13 de marzo, pág. 20.
- Lewis, Ben (dir.). 2009. *Art Safari: Santiago Sierra*. DVD. New York: Icarus Films.

- Martínez, Rosa (ed.). 2003. «Merchandise and Death». In *Santiago Sierra: Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*. Catálogo de exposición. Madrid: Turner.
- Medina, Cuauhtémoc. 2003. «Customs». In *Santiago Sierra: Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*, Rosa Martínez (ed.). Catálogo de exposición. Madrid: Turner.
- Medina, Cuauhtémoc, Russell Ferguson y Jean Fisher (eds.). 2007. «Chronology». In *Francis Alÿs*. London: Phaidon.
- Mosquera, Gerardo. 2009. «Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body». En *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, Helaine Posner (ed.). Catálogo de exposición. Milan: Charta.
- Mosquera, Gerardo. 2006. «Crece la yerba», en: *El nuevo arte cubano: antología de textos críticos*, Magaly Espinosa y Kevin Power (eds.). Santa Monica: Perceval.
- Pérez Moreno, Yanet. 2009. «Nadie está dispuesto al borrón y cuenta nueva». En *Cubaencuentro*. Disponible en: <<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/nadie-esta-dispuesto-al-borrón-y-cuenta-nueva-171188>>, consultado el 13 de enero de 2012.
- Pérez-Rementería, Dinorah. 2008. «Performance: An Open-Heart Operation On Selected Works by Tania Bruguera. In *Art Nexus*. Bogotá.
- Posner, Helaine. 2009. «Introduction». In *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, Helaine Posner (ed.). Catálogo de exposición. Milan: Charta.
- Santiago, Fabiola. 2009. «Artist's Work lets Cubans speak out in Havana for Freedom». En *Miami Herald*. 1 de abril. Disponible en: <http://current.com/items/89933993_artists-work-lets-cubans-speak-out-in-havana-for-freedom.htm>, consultado el 13 de enero de 2012.
- Schneider, Eckhard. 2004. «Minimal as Camouflage». In *Santiago Sierra: 300 Tons and previous works*, Eckhard Schneider (ed.). Catálogo de exposición. Bregenz: Kunsthaus Bregenz.
- Sierra, Santiago. (S. f.). «Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno». Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/200503_1024.php>, consultado el 13 de enero de 2012.
- Sierra, Santiago, y Rosa Martínez. 2003. «Entrevista a Santiago Sierra». In *Santiago Sierra: Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*, Rosa Martínez (ed.). Catálogo de exposición. Madrid: Turner.
- Sierra, Santiago, y Teresa Margolles. 2004. «Santiago Sierra by Teresa Margolles». *BOMB Magazine*, n.º 118 (invierno). Disponible en: <<http://bombsite.com/issues/86/articles/2606>>, consultado el 13 de enero de 2012.
- Villalonga, Yuneikis (ed.). 2007. «Tania Bruguera: Her Place and her Moment». In *Tania Bruguera: Her Place and her Moment*. Metz: Frac Lorraine.

Obras de arte citadas

- Alÿs, Francis. 1992-. *Ambulantes*. Instalación con diapositivas. Ciudad de México.
- Alÿs, Francis. 1997. *The Rumor*. Documentación fotográfica de una acción. Tlayacapan, México.
- Alÿs, Francis. 1999-. *Sleepers*. Instalación con diapositivas. Ciudad de México.
- Alÿs, Francis. 2001-. *Beggars*. Instalación con diapositivas. Ciudad de México.

- Alÿs, Francis. 2004. *The Green Line (Sometimes doing Something Poetic can Become Political and Sometimes doing Something Political can Become Poetic)*. Documentación de una acción. Jerusalén.
- Bruguera, Tania. 1999. *Art in America (The Dream)*. Instalación/performance. Chicago.
- Bruguera, Tania. 2009. *El Susurro de Tatlin # 6 (Versión para La Habana)*. Documentación de una acción. La Habana.
- Sierra, Santiago. 1990. *Contenedor cúbico de 200 cm de lado*. Escultura. Madrid.
- Sierra, Santiago. 1998. *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*, documentación fotográfica de una acción. Ciudad de México.
- Sierra, Santiago. 2005. *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*. Documentación fotográfica de una acción. Zona desmilitarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur.