

Autobiografía o la dislocación de la censura

Tania Bruguera. Artista; Cuba.

Aunque en Cuba en realidad no existe un “mercado del arte”, desde hace algún tiempo, ya casi diez años, se viene hablando de este tema como si fuera un hecho. Aun cuando no hay un coleccionismo nacional y tampoco institucional, (que es casi nulo), sí existe una relación —con cierta interferencia e inconsistencia— con los coleccionistas extranjeros, mayormente norteamericanos, que llegan a la isla. No sé si ha sido el poder de la repetición o los paneles con expertos o la continua conversación sobre el tema o el entusiasmo por el esporádico dinero que llega de la mano de estos coleccionistas ocasionales o el esfuerzo de los proyectos galerísticos estatales, que poco a poco se fue imponiendo, no en el mercado del arte de Cuba sino en la ilusión de que existía un mercado.

Y con esta ilusión vino un novedoso (para nuestro contexto) y conveniente sistema de censura capitalista. Vino un extraño aburguesamiento de una vanguardia que hasta entonces había hablado de los temas más dolorosos de la Revolución Cubana. La censura ideológica se sustituyó por la autocensura.

Si antes la legitimación se confundía entre carrera y obra de arte, ahora es entre carrera y estilo de vida. Hay un grupo de artistas, entre los que me incluyo, cuya obra, aunque se vende —muchísimo más esporádicamente que la de los demás y quizás por esto— no se ha transformado en mercancía. Esto nos deja hablar todavía del mercado de *otros* valores, nos deja negociar con otras ilusiones.

Cuba, convertida en un “*theme park*” turístico socialista, tiene una producción artística que en muchos casos ha cosificado cómodamente el tema de la ideología. ¿Qué hacer en un lugar donde el estado ha aprendido a capitalizar la provocación (uno de los elementos primordiales de la vanguardia); donde la estrategia política se convierte en estrategia publicitaria; donde la ideología molesta y se convierte en un elemento de atracción turística; donde el censor se traviste de crítico de arte, censurando no ya el aspecto conflictivo o contestatario que pueda tener la obra sino “las estrategias estéticas” utilizadas en una construcción simbólica donde el tema es tratado como un aspecto sospechosamente secundario?

Cuba es un lugar donde todo es político y donde el estado es quien mejor comprende el valor simbólico de los gestos. Mi obra ha sido un gesto político que ha tratado diferentes acercamientos a los acontecimientos del poder, enfocándose en el impacto y la transformación que puede causar en las personas. Hoy les enseñaré dos de las maneras en las cuales he transitado por el mercado de esos otros valores.

Existen dos maneras fundamentales en las cuales he trabajado mi obra. Una, en la cual la pieza final es completada simbólicamente por la conducta del espectador y otra, en la cual el proceso de construcción de la pieza es en realidad la pieza, y lo que vemos es un recordatorio de este proceso de conocimiento. Hoy voy a hablar de dos obras que hice en las cuales también el aspecto histórico se negoció de diferente manera.

Sin título, Habana, 2000

Los organizadores de la Bienal de la Habana que se inauguraría en el año 2000 me invitaron a participar. El tema era la comunicación y el título *Uno más cerca del otro*. Después de presentar varios y diferentes

proyectos que fueron todos eliminados por razones “estéticas”, no entendía por qué me habían invitado, al fin ellos conocían bien mi trabajo. Presenté entonces una propuesta nueva donde trataba más directamente el tema de la comunicación, en este caso, la manera en la cual se comunica el poder: a través de los medios de comunicación masiva.

Esta vez los organizadores me dijeron que mi nueva propuesta no podría ser realizada porque no se podía conseguir el material para hacer la obra: era caña de azúcar, nuestro primer renglón de producción y exportación desde la época de la colonia española. “Tania, no se puede hacer la obra porque no hay manera de conseguir caña de azúcar, ni bagazo (la caña exprimida y desechada)”. Irónicamente, en aquellos momentos por la sobreproducción de caña de azúcar había en cada esquina un puesto de guaparo (jugo que se hace de la caña de azúcar), que realmente creaba muchísima insalubridad por la demora en recoger el bagazo que quedaba y se iba almacenando por días. Pasé en camión para sorpresa de los organizadores.

El día antes de la inauguración pasaron algunos organizadores a revisar la obra. Cuando entraron apagué la luz y les expliqué que así sería la pieza y ellos en tono ofendido me dijeron que conocían mis trucos, que ellos querían la luz encendida para verlo todo. Sin darse cuenta de que la fuerza de la pieza estaba precisamente en que todo estaba a oscuras, que la pieza hablaba de lo que no se veía, que era una obra en la cual lo político se daba desde la experiencia sensorial.

Pero para entender la obra, esta información no es necesaria.

Descripción de la obra.

Para ser honesta, yo estaba cansada y quería hacer una obra que no se censurara. Si bien creo que un artista político debe empujar los límites simbólicos hasta el punto de una incomodidad que no le deje más opción al poder que la impotencia de eliminar, léase censurar. También creo que la censura puede convertirse en ruido para la comprensión de la obra, pues hay un desvío del mensaje hacia el escándalo.

Entonces, cuando me invitaron a hacer una exposición personal en el Museo de Bellas Artes de la Habana, decidí que esta vez la pieza sería el propio proceso de negociación para hacerla. El título del proyecto era *Autobiografía*, ya que la crítica oficial al rescribir mi discurso siempre le da una dimensión personal, casi intimista, que vendría más de un análisis psicológico que social o político. El tema de la pieza surge de una conversación con una amiga que me contaba cómo cuando ella quería irse del país, le hicieron un mitin de repudio donde le gritaban consignas revolucionarias combinadas con ofensas personales.

Autobiografía es una serie de obras que tienen como su principal material de trabajo las consignas usadas durante los años de la Revolución Cubana. Mientras que en otros países la música, la moda o los eventos personales marcan el paso del tiempo, en Cuba son los acontecimientos como Playa Girón, la campaña de alfabetización, la zafra de los 10 millones o Elián González. La manifestación más popular de estos eventos

son las consignas que se crean a raíz de estos y que se repiten una y otra vez, hasta crear una especie de mantra obsesivo. Las consignas marcan el momento en el cual la política y la ideología se unen; cuando son transformadas de texto simple a vox pópuli. La repetición infinita de estas hace que el evento histórico se convierta en causa personal; pero los eventos cambian y la política se transforma y hasta se niega a sí misma según las necesidades del momento. Las consignas que ayer fueron el bastión de defensa contra el mundo hoy son desechadas o rechazadas. Las consignas son el estado efímero de la política, su fuerza desechable y en Cuba cada uno de nosotros tiene que ajustar su autobiografía para que la narrativa social en la que vivimos tenga su lógica. Los “sin poder”, o lo que es lo mismo, los “sin lenguaje”, tienen sólo el lenguaje de las consignas.

Esta obra tiene dos presentaciones posibles: una para ser mostrada dentro de Cuba o en aquellos lugares donde haya habido una migración grande de cubanos, y es en la que me detendré hoy. La otra es para ser instalada exclusivamente fuera de Cuba. En el caso de la de Cuba, la verdadera acción de la obra no está en la pieza en sí misma, sino fuera: en las negociaciones y en la memoria del espectador. La obra sólo sirve de recordatorio.

Aun cuando la materialización del arte político y de los actos de visualización política se contaminan, como las manifestaciones populares o el activismo político, lo que puede diferenciar una obra de estos —digamos en una manifestación popular— es el uso de los elementos de negociación como componente simbólico. Mientras que en las manifestaciones o actos políticos hay un énfasis y el objetivo es el resultado, en una obra de arte político lo importante es el proceso: ya sea el investigativo —donde se revelan los aspectos más significativos de las “verdades” de las acciones que vemos, por ejemplo en la obra de Hans Haacke— o en la carga simbólica del proceso de negociación para la realización de la obra. Hay una mirada al proceso de la obra que queda; es como un recordatorio, una señalización para encontrar y poder abrir ese capítulo, para revelar los momentos irónicos, contradictorios.

Después de haber sido pospuesta tres veces, por diferentes razones, durante un periodo de dos años, un día vinieron a mi casa a revisar las consignas y me pidieron que eliminara algunas porque podrían malinterpretarse. El poder tuvo que mirarse a sí mismo.

La estrategia del poder es apropiarse del capital simbólico y semántico de las piezas y redirigirlo hacia una feroz estetización de la experiencia, apropiándose no de las lecturas y hasta cierto punto de la circulación de las obras. Hablar de los espacios personales en la historia, en la condición efímera de los eslóganes dentro de la estructura permanente de los eventos históricos.

Ahora cambian el significado de las metáforas, hacen una relectura de la obra. Antes te quitaban la obra, ahora se han dado cuenta de que lo que tienen que hacer es redirigir su lectura y significado y controlar no ya la carga política directamente, sino la carga semántica.

Lo efímero es la estrategia y hacer la escuela. La política es efímera, por eso su representación también lo es.

Usar la ideología para contrarrestar la ideología. El poder como *counter-life aid* que es desde dentro del cuerpo.

En esta obra fuerzo el poder a verse a sí mismo, a autocensurarse. Convertir el revés en victoria.

Y termina como una música de discoteca. Porque al fin todo en Cuba es baile. Porque si me van a cambiar el sentido de la obra, al menos bailemos y divirtámonos. La gloria se repite como tragedia y después, como comedia. Marx. Yo diría que en Cuba se repite como tragedia y se repite como pachanga, como gozaderaailable.