

Tania Bruguera im Gespräch mit Octavio Zaya

Tania Bruguera in conversation with Octavio Zaya

240

Octavio Zaya: Welche Arbeiten werden Sie in Wien zeigen? ¶ **Tania Bruguera:** In dieser Ausstellung präsentiere ich *Estadística* (Statistik) und *El peso de la culpa* (Die Last der Schuld). ¶ **Octavio Zaya:** Können Sie uns ein wenig über diese Arbeiten erzählen? ¶ **Tania Bruguera:** *Estadística* entstand 1992, als ich mit der Serie *Memoria de la Postguerra* (Erinnerung an die Nachkriegszeit) beschäftigt war. Die Arbeiten dieser Serie sollten sowohl Zeugnis als auch gesellschaftlicher Kommentar sein. Es ging mir primär um das Verhältnis von Kunst und Macht. Ich habe damals versucht, die Themen und die Bildersprache der 80er-Generation* auf Kuba zu retten und zu analysieren, was geschehen war. Diese Generation war eben in die Emigration gegangen – nicht alle, aber doch die Mehrheit. Was blieb, sah aus wie eine vom Krieg verheerte Grabenlandschaft, in der viele von uns, die dageblieben waren, erschöpft, geschlagen oder desillusioniert herumsaßen und unsere Weltsicht änderten oder sich auf eine eher persönliche, private Weise wieder aufrappelten. Es kam mir sehr wie das vor, was man mir als Nachkriegszeit beschrieben hatte, nur daß es in diesem Fall ein Krieg der Ideen gewesen war. Wenigstens habe ich es so gesehen, und die Arbeit, die ich seitdem mache, hat damit zu tun, etwas von dem zu retten, was in dem gesellschaftlichen Prozeß, den wir eben erleben, verlorengegangen ist. Für mich war Kuba immer ein Ort, an dem sich persönliche Anliegen kollektiv äußern. Jede Geste ist ein politischer Akt. Das Schul- und Erziehungssystem ist für alle dasselbe. Die Sozialmaßnahmen schließen alle ein und sind nicht zu übersehen. Unser aller Leben verläuft sehr ähnlich, und obendrein wird soziale Verantwortung als Pflicht betrachtet, praktisch als persönliche Dankeschuld. Vielleicht sehen andere Generationen in meinem Land das ja anders, aber das ist zumindest die Erfahrung, mit der ich aufgewachsen bin. Vielleicht bildet mein Werk deshalb eine Brücke zwischen historischen Elementen, ist ein Zeugnis des Augenblicks, in dem wir jetzt auf Kuba leben, und steht für meine Art und Weise, die Konflikte zu lösen, die diese Dinge für einen persönlich mit sich bringen. *Estadística* zum Beispiel ist eine Trauerfahne, die anfangs ein Zeichen an der Wand war – ein fast obsessiver Versuch, eine unbestimmte Zeit festzuhalten. Die dafür verwendeten Büschel menschlichen Haares, die von unbekanntem Kubanern stammen, wurden gesammelt, eingerollt und mit einer Schnur zusammengebunden. Für mich symbolisierte jedes Haarbüschel einen Tag, einen Menschen. Als ich später versuchte, einen direkteren Bezug zu Kuba herzustellen, beschloß ich, das Sinnbild der Fahne zu benutzen. Sie hat einen schwarzen Grund. Ich wollte auf die Fahnen anspielen, mit denen Häuser beflaggt werden, in denen es einen Trauerfall gibt. Das Haar ist mit roten, weißen und olivgrünen Schnüren zusammen-

* Die sogenannte 80er-Generation emigrierte zwischen 1989 und 1992 nach Mexiko und später in die USA.

241

Octavio Zaya: What work will you be showing in Vienna? ¶ **Tania Bruguera:** In this exhibition, I'll be presenting *Estadística* (Statistics) and *El Peso de la Culpa* (The Burden of Guilt). ¶ **Octavio Zaya:** Can you tell us a little bit about these pieces? ¶ **Tania Bruguera:** *Estadística* came about in 1992, when I was involved with the series *Memoria de la Postguerra* (Memory of the Postwar). In that series I tried to create work that functioned as testimony as well as social commentary, focusing primarily on the relationship between art and power. At the time, I was trying to salvage the themes and icons used by the 80s Generation* in Cuba and to analyze what had happened. That generation had just emigrated, if not its entirety at least a majority. What we were left with looked like a landscape of trenches devastated by war, in which many of us who remained were exhausted, beaten or disillusioned and changed our outlook or picked ourselves up in a more personal, private way. It seemed to be very much what I'd heard described as a postwar situation, except that in this case it had been a war of ideas. At least that was my way of seeing things, and the work that I've been doing since has to do with rescuing a lot of what has been lost in the social process which we are experiencing. For me, Cuba has always been a place where personal issues play out collectively. Every gesture is a political act. The educational system is the same for everyone. Social plans involve everybody and cannot be ignored. Our lives are very similar and, to top it off, social responsibility is considered a duty, practically an acknowledgment of our personal gratitude. Perhaps other generations in my country have a different vision but this, at least, is the experience with which I grew up. That is, perhaps, why the work that I've created serves as a bridge between historical elements, as a witness to the moment we're experiencing in Cuba, and as my own way of resolving the conflicts that these things bring up on a personal level. *Estadística*, for example, is a funeral flag which began as a mark on the wall, as an almost obsessive way to keep track of an indefinite time, using clumps of human hair gathered from anonymous Cubans, rolled and tied with string. For me, each clump of hair symbolized a day, a person. Later, while trying to make a more direct reference to Cuba, I decided to use the image of the flag. It's made with a black background. I wanted to suggest the flags which are flown outside homes that are in mourning. The hair is tied with red, white and olive-green string, which are a substitute for the real colors of the flag. I used hair because it's an element in Cuba, as in many other cultures, which is considered to hold energy, a person's willpower. That's why in the Afro-Cuban religion it's one of the parts of the

* the so-called '80s Generation' began to emigrate to Mexico and then to the U.S. between 1989 and 1992.

gebunden, die für die eigentlichen Farben der Fahne stehen. Ich benutzte Haar, weil es auf Kuba, wie in vielen anderen Kulturen, als etwas gilt, was die Energie, die Willenskraft eines Menschen enthält. Deshalb ist es in der afro-kubanischen Religion auch einer der Teile des menschlichen Körpers, die am häufigsten verwendet werden, um Kontrolle über jemandes „Kopf“, seine Gedanken und Entscheidungen, zu erlangen. Die Idee des Bindens mit Schnüren ist in diesem Zusammenhang durchaus buchstäblich zu verstehen.

Diese Arbeit hat etwas von einem Ritual, hat etwas von dem Augenblick, in dem man das Haar abschneidet, es zusammenrollt, sich immer wieder hinsetzt, wie wir es monatelang getan haben, um die Fahne zu nähen – als wären wir noch in Kolonialzeiten. Damals setzten sich die Frauen im Haus zusammen, um genau diese Fahne zu nähen, die freilich zu der Zeit noch nicht die Nationalflagge, sondern ein Symbol revolutionärer Ideen und des Strebens nach Unabhängigkeit war. Es war ein konspirativer Akt der Solidarität, eine Möglichkeit, sich abseits des Krieges nützlich zu machen. Die Fahnen wurden auf Uniformen und Halstücher genäht oder als Kriegsstandarten benutzt.

Ich beschloß, die Sache auf die gleiche Weise anzugehen, so daß wir allen Freunden, die während der vier Monate, die wir daran arbeiteten, zu uns nach Hause kamen, eine Nadel gaben, erklärten, was wir da taten, was zu tun war – und so wurden auch sie zu einem Teil der Arbeit.

¶ **Octavio Zaya:** Und *El peso de la culpa*? ¶ **Tania Bruguera:** *El peso de la culpa* ist ebenfalls ein Teil der Serie *Memoria de la Postguerra*. Diese Performance aus dem Jahr 1997 unterscheidet sich in einigen Punkten von meinem früheren Werk: Ich glaube, es ist ein Wendepunkt in meiner Kunst. Ich greife darin zum ersten Mal bewußt Fragen der Schuld und Verantwortung auf. Diese bilden in Verbindung mit dem Thema „Schweigen“ einen neuen Schwerpunkt in meinen jüngsten Arbeiten.

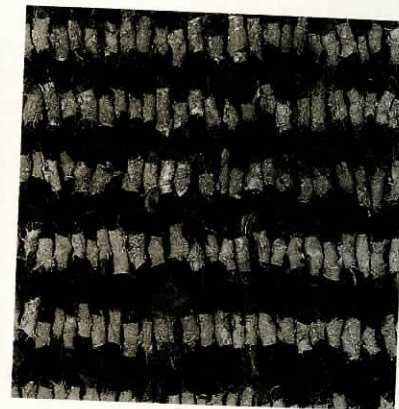
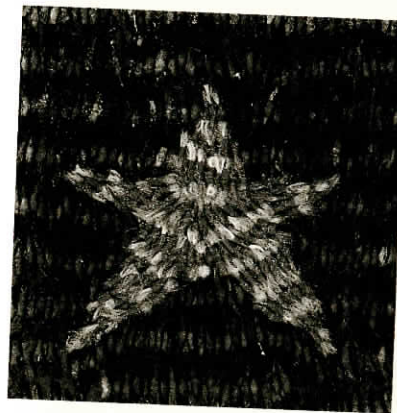
In *El peso de la culpa* bezog ich mich insbesondere auf die kollektiven Selbstmorde kubanischer Ureinwohner während der spanischen Okkupation. Wenn man bedenkt, daß sie keine Waffen hatten und von Natur aus keine Krieger waren, bestand für sie die einzige Möglichkeit zu rebellieren darin, Erde zu essen, bis sie starben.

Diese Geste, die uns eher als historisches Gerücht überliefert ist, kam mir ungeheuer poetisch vor. Auf gewisse Weise drückt sie die Eigenart der Nation und ihrer Individuen aus. Ißt man Erde, die heilig und ein Symbol der Dauer ist, verschlingt man gewissermaßen seine eigene Tradition, sein Erbe. Es ist, als würde man sich selbst auslösen – eine bewußt gewählte Selbstvernichtung.

Ich habe diese historische Anekdote aufgegriffen und für die Gegenwart aktualisiert. Dabei spielt auch der Umstand eine Rolle, daß, wenn man auf Kuba von jemandem sagt, er muß „Staub fressen“, das so viel heißt wie: Er macht eine schwierige Zeit durch.

Die Performance stellt sich als ein feierliches Ritual dar, zu dem auch Salzwasser, das sich als Symbol für Tränen mit der Erde vermischt, und ein enthauptetes Lamm gehören, das von meinem Nacken hängt und einen Schutzschild bildet, der wiederum, wegen seines Gewichts, ein Symbol der Unterwerfung ist.

Es ist eine Arbeit, bei der die Vorstellung von Strafe (in diesem Fall der Selbstbestrafung durch „Selbstmord“ und „Selbstausslöschung“) mit den Ursachen von Schuld (Unterwerfung, Passivität) zusammentrifft. Die eine Seite findet im Essen von Staub ihren Ausdruck, die andere im Bild des Lamms auf meinem Nacken. Bestraft wird die Unterwürfigkeit, aber diese



Passivität ist auch ein Weg zu überleben, und diese Rettung ist ein langsamer Tod. ¶ **Octavio Zaya:** Sie haben diese Performance bei der Fünften Biennale von Havanna gezeigt, und die Flagge war eine der Arbeiten, mit denen Sie an der Zweiten Biennale von Johannesburg teilgenommen haben. Angesichts der Vieldeutigkeit dieser Arbeiten und vor allem ihrer Art der Präsentation möchte ich Sie fragen, in welcher Beziehung Ihre Performance-Arbeiten zu Ihren Objekten und anderen bildlichen Arbeiten stehen.

¶ **Tania Bruguera:** Ich bin durch die Installation zur Performance gekommen. Ich war auf der Suche nach einer weniger passiven Weise der Beziehung zum Publikum, nach einem Weg, durch den es sich einbezogen fühlen konnte. Damals (ich besuchte noch die Schule) gefiel mir die Vorstellung sehr, daß Kunst etwas Flüchtiges ist – eine Erfahrung, etwas, was man durchlebt, ein Auslöser gesellschaftlicher Veränderung. Im Zuge der Beschäftigung damit erschien es mir notwendig, verschiedene Medien zu kombinieren, eine andere Art zu finden, mich auszudrücken.

Ich mag die Installation, weil sie mir viel kreativen Freiraum gibt, und ich benutze dieses Medium immer noch, aber die Entwicklung in diesem Bereich hat einen Punkt erreicht, den ich etwas akademisch finde. Performances wirken dagegen wie ein radikalerer Schritt, offener, verfügen über mehr Ausdrucksmittel und -möglichkeiten. Die Performance ließ nicht nur mich den Schaffensprozeß intensiver erleben, sondern war, glaube ich, auch ein Weg, dem Publikum mehr Zugang und Beteiligung zu ermöglichen. Tatsächlich scheint mir, daß das Publikum in diesem Fall sogar mehr Gelegenheit hat, die Botschaft aufzunehmen, weil wir, unter anderem, gedanklich durch dieselbe Situation gehen. Als ich mit Performances anfang, dachte ich, ich hätte mit diesem Medium die Lösung für all meine Ruhelosigkeit gefunden. Es kam mir wie das ideale Medium vor, flüchtig, aber von großer Wirkung.

Ich finde, daß meine Performances genausoviel künstlerisches Gewicht haben wie meine Objekte und anderen Arbeiten. Ich mache keinen Unterschied zwischen Performance-, Objekt- und anderer bildender Kunst. Jeder Bereich ist eine Erweiterung des anderen, und alle beeinflussen einander. Sie sind ein und dasselbe – ein Moment des Nachdenkens, des Zweifelns, des Schmerzes, der Ausdruck sucht.

Manchmal standen die Performances in direkter Beziehung zu anderen Arbeiten von mir; in einigen Fällen waren sie Teil einer Installation oder Begleitstücke, die aber auch für sich allein funktionierten. Dann wiederum stand eine Performance ganz für sich.

Am Ende bleibt das Werk in Form von Gedächtnisbildern in Erinnerung, als Eindruck, aber auch als Geschichte. Das Werk wirkt als Kommentar, und als solcher, finde ich, funktioniert die Performance genau wie jedes andere Medium.

Kunst ist eine Art und Weise, die einige von uns erlernt haben, um zu anderen Dingen zu gelangen – eine Art, zu diesen Dingen in Beziehung zu treten. Manche von uns machen Kunst nicht nur, weil sie die Sprache ist, in der wir gelernt haben auszudrücken, was wir fühlen, sondern weil wir damit auf bestimmte Dinge zu reagieren vermögen.

¶ **Octavio Zaya:** Sie sprechen davon, mit dem Publikum in Beziehung zu treten, von Kunst als Auslöserin gesellschaftlicher Veränderung, von Zugang, Teilnahme ... und doch ist Ihr Werk immer irgendwie hermetisch, poetisch und unaufgelöst, als wäre es ständig im Werden.

¶ **Tania Bruguera:** Es stimmt, in meiner Arbeit gibt es ein Bewußtsein des Flüchtigen, davon, wie bestimmte Ereignisse Denkweisen erzeugen, die vorüber-

living body most often used to control somebody's mind, thoughts, decisions. The idea of tying it up with string is quite literal.

This piece has a ritualistic element, from the moment of gathering the hair, rolling it up, sitting down every day – which we did for months – to sew the Cuban flag as if we were back in the colonial times. At that time, the women of the house would get together to sew this same flag, which at that time was not the national emblem but a symbol of revolutionary ideas and the struggle for independence. It was an act of conspiracy and solidarity. It was a way of being useful outside the field of war. These flags were sewn onto uniforms, handkerchiefs, or served as war banners.

I decided to approach the process the same way, so that during the four months that we were making this piece, every time friends came to the house, we would give them a needle, explain what we were doing, what had to be done, and they would then become a part of the work.

¶ **Octavio Zaya:** And *El Peso de la Culpa*? ¶ **Tania Bruguera:** *El Peso de la Culpa* is also a part of the series *Memoria de la Postguerra*. This piece, which is a 1997 performance, distances itself somewhat from my prior work; I think it's a turning point in my art. In this piece I take on issues of guilt and responsibility in a conscious way for the first time. These elements, together and in relation to the issue of silence, constitute a new focus in my most recent efforts.

In this piece I specifically refer to the collective suicides of the indigenous Cuban people during the Spanish occupation. The only way that some of them could rebel – as they didn't have any weapons and they weren't warriors by nature – was to eat dirt until they died.

This gesture, which has remained with us more as a historical rumor, struck me as hugely poetic. In a way, it speaks to our individuality both as a nation and as individuals. Eating earth, which is sacred and a symbol of permanence, is like swallowing one's own traditions, one's own heritage, it's like erasing oneself. It's electing suicide.

What I did was take this historical anecdote and update it to the present. This acts in combination with the fact that in Cuba, when one is said to be "eating dirt" in the popular sense, it's understood that one is going through a very difficult time.

The performance manifests as a solemn ritual which also involves salt water, which engages with the earth as a symbol of tears, and a headless lamb hung from my neck which functions as a protective shield which, in turn, because of its weight, functions as a symbol of submission.

It's a work in which the idea of punishment (in this case, self-punishment by "suicide" and the "erasing" of oneself) converges with the causes of guilt (submission, passivity). The first materializes in the act of eating the dirt, the second in the image of the lamb hung around my neck. The punishment is for being submissive, but that passivity is also a way to survive, and that kind of salvation is a slow death.

¶ **Octavio Zaya:** You presented this performance during the Fifth Havana Biennial and the flag was one of the elements you included in your participation in the Second Johannesburg Biennial, right? Considering the versatility of these pieces, and particularly your manner of presentation, what is the relationship between your performative work and your objects and other visual pieces?

¶ **Tania Bruguera:** I came to performance through installation. I was looking for a less passive way to engage with the audience, a way in which they would also feel involved. At the time (I was still at school then), I was very attracted to the idea of art as

gehend sein können. Mehr noch als die Materialien, die ich verwende, spiegelt das die Art wider, wie ich an meine Themen mit der Auffassung herangehe, daß meine Ansicht davon Zeugnis eines Moments, eines Standpunktes ist.

Anstatt Lösungen anzubieten, bin ich mehr daran interessiert, durch meine Arbeit eine Annäherung an den spezifischen Veränderungsprozeß zu ermöglichen, den wir derzeit auf Kuba erleben und von dem ich ein Teil bin. Ich

tue das, indem ich meine eigenen Fragen stelle, und das aus der Position eines Menschen, der von dieser ganzen Veränderung und Instabilität in Mitleidenschaft gezogen wird, aus der Position einer Frau, die zu denken, zu fragen, die ihre Ängste zu analysieren beginnt, ihre Identität, ihre Wandlungen, ihre Schuld, ihre Strafe, ihr Handeln und tausend andere Dinge. Mit etwas Glück spiegelt das Spezifische meiner Erfahrung etwas von der Situation Kubas und der Menschen allgemein wider.

Zum hermetischen Charakter meines Werks kann ich nur sagen, daß dieser vielleicht etwas mit unserem Inseldasein zu tun hat, mit unserem Gefühl der politischen Isolation oder mit dem ewigen selbstzweiflerischen Monolog, der so sehr Teil unserer Kultur auf Kuba ist – auch wenn es natürlich überall auf der Welt Kubaner gibt.

Bisher war meine Erfahrung die, daß Kubaner, wann immer sie meine Arbeit sehen – egal wo –, vollkommen verstehen, worum es geht und was sie da vor sich haben. Menschen, die mit der Situation auf Kuba nicht so vertraut sind, bekommen vielleicht nicht alle Anspielungen mit, aber sie gehen mit dem Wunsch, mehr zu erfahren, oder zumindest mit einer gewissen emotionalen Bindung wieder weg.

Wenn möglich, zeige ich meine Arbeiten auch gern in einem Rahmen, in dem die Anwesenden nicht unbedingt viel über Kunst wissen, wie das etwa in meinem Wohnviertel, der Altstadt von Havanna, der Fall ist – das ist ein Bezirk aus der Kolonialzeit und eine sehr unpräzise und chaotische Gegend. *El peso de la culpa* zum Beispiel präsentierte ich erstmals daheim in meinem Atelier in Havanna, und es wirkte ganz anders als beim zweiten Mal in Venezuela. In Havanna waren neben Künstlern und den Kuratoren der Fünften Biennale von Havanna auch meine Nachbarn unter den Zuschauern. Den kubanischen Künstlern und den Leuten aus meinem Viertel gefiel die Arbeit sehr. Für sie entstammte das alles einer alltäglichen und vertrauten Erfahrung. Was die Ausländer in diesem Fall sahen, war ein sehr dramatisches, von einer Geste begleitetes Bild, die auf den ersten Blick vielleicht nicht ungewöhnlich schien, aber dann zu etwas Gefährlichem und Beunruhigendem wurde. In Venezuela vermittelte die Performance also ein sehr intensives und riskantes Bild.

Es interessiert mich, ehrlich gesagt, nicht, ob jede/r jedes einzelne Detail entziffern und verstehen kann, aber ich will auch nicht hermetisch sein. Das Werk kommt einfach so zum Vorschein, mit allem, was sich in mir kulturell so aufgestaut, sich in mir angesammelt hat – und das kann ziemlich ausufern. Es passiert allerdings oft, daß das Werk hermetisch wirkt oder von den meisten Zuschauern nicht verstanden wird, weil diese vielleicht mit Kunst nicht vertraut sind oder eine gewisse Anleitung brauchen. Mir ist das mit Sicherheit bei Performances oder Arbeiten von nicht-kubanischen Künstlern auch schon passiert. Ich reagiere auf einer emotionalen, auf einer seelischen Ebene, versuche Verbindungen zu Dingen herzustellen, die mir vertraut sind, auch wenn ich nicht die ganze Geschichte kenne oder es vielleicht manches gibt, was mir fehlt.

something ephemeral; as an experience, as something one lived through as much as an agent for social change. In that exploration, I felt a need to combine different media, to find another way to express myself.

I like installation very much because it gives me a great deal of creative freedom, and I still use this medium, but it got to a point where I found it a bit academic and performance seemed like a more radical step, more open, with more possibilities and resources for expression. Not only did performance provide a more intense experience for me in the creation of the work, but I think it was also a way of sharing with the audience with greater access and participation on their part. In fact, it seems to me that the audience has an even greater opportunity to take in the message because, among other things, we are thinking through the same situation. When I began to perform, I thought I'd found the medium with the solution to all my restlessness. It struck me as an ideal medium, ephemeral but with great impact.

I think my performances have the same creative weight as my objects and other pieces. I don't make a distinction between my performative and object and visual work; each one is an extension of the other and they influence each other. They are the same thing – a moment of reflection, of doubt, of pain, which seeks to express itself.

Sometimes the performances have been directly related to other work I've created, in some cases becoming a part of an installation or accompanying pieces that otherwise work independently. At other times the performances have existed in their own universe.

In the end, the work is remembered as images in our memory, impressions, and also as stories. The work functions as commentary. As such, I think performance can work like any other medium.

Art is a way that some of us have learned in order to get to other things, a way of relating to them. Some of us make art not just because it's the language in which we've learned to express what we feel and think but because it is also how we've learned to act upon certain things.

¶ **Octavio Zaya:** You talk about engaging with the audience, about art as an agent of social change, about access, participation... and yet the work is always somewhat hermetic, poetic and unresolved, as if it's always in process.

¶ **Tania Bruguera:** It's true that in my work there is an awareness of the ephemeral, of how certain events generate ways of thinking that may be temporal. This, more than the materials I use, is reflected in the way I approach my themes, with the understanding that my opinion is testimony about a moment, a point of view. Rather than offering conclusions, I'm interested in having my work provide one of any possible approximations to the specific process of change that we're experiencing in Cuba, and which I am a part of.

I do this through my own questions, from the position of a human being who is affected by all this change and instability, who is made to think, to question, to analyze her fears, her permanence, her identity, her guilt, her punishment, her actions, among a thousand other things. With luck, the specificity of my experience reflects something of the Cuban condition, and of humanity in general.

About the work being somewhat hermetic, I can only say that perhaps it has something to do with our own insularity, with our own solitary sense in terms of politics, or with the eternal self-conscious monologue which is such a part of our culture in Cuba (though there are Cubans dispersed all over the planet).

As of this moment, my experience has

Aber das ist, glaube ich, im Augenblick der Reaktion so, in dem die Leute Assoziationen zu dem herstellen, was sie kennen – dem Körper, dem Weiblichen, Frauen und all den anderen Dingen, die vielleicht gar keinen Bezug zu dem haben, was ich sagen will. All das ist legitim, denn wenn wir in Kunstzeitschriften Arbeiten von Künstlern aus der Schweiz, aus Asien oder aus Nordamerika abgebildet sehen, verstehen wir auch nicht alle jedes Detail. Um die Absicht eines Künstlers wirklich zu begreifen, würden wir in manchen Fällen ein bißchen mehr Information oder Deutlichkeit brauchen – und wenn es das nicht gibt, wirkt eben ein Werk manchmal leicht hermetisch, doch das mindert seine Wirkung oder seinen Mut nicht.

¶ **Octavio Zaya:** Um bei der Dialektik von Werk und Umgebung zu bleiben: In welcher Beziehung stehen denn das Poetische und das Politische in Ihren Arbeiten?

¶ **Tania Bruguera:** Als ich in Chicago war, besuchte ich ein sehr gefühlsbetontes Konzert der Rocksängerin Patti Smith, bei dem sie die amerikanische Unabhängigkeitserklärung wie ein Gedicht rezitierte. Als sie anfang, erkannte ich nicht gleich, was sie da vorlas. Mir gefiel es einfach, wie der Text die Hoffnungen der Menschheit, das Streben nach Gleichheit und das Recht auf Selbstbestimmung einmahnte. Als ich schließlich begriff, was es war, schockierte mich das ein wenig, bis ich mich daran erinnerte, daß Ho Chi Minh aus demselben Dokument zitiert hatte, um Freiheit für Vietnam zu fordern. Intentionen spielen eine große Rolle. Denken Sie nur einmal daran, daß Kubaner immer und überall José Martí zitieren, um ihre unterschiedlichen und oft gegensätzlichen politischen Positionen zu rechtfertigen. Und dennoch vermag letztlich nichts die poetische Kraft seiner Schriften zu mindern.

¶ **Octavio Zaya:** Einerseits steht Ihr Werk durch seine partizipatorische Komponente religiösen Handlungen sehr nahe; andererseits sind Ihre Arbeiten stets intim, oftmals biographisch. Können Sie uns etwas über diese beiden Aspekte, das Religiöse und das Persönliche, und darüber erzählen, welche Verbindung und Funktion die beiden Seiten in Ihrem Werk haben?

¶ **Tania Bruguera:** Ich glaube, mehr als ins Religiöse geht mein Werk ins Spirituelle und Mystische. Über Religion zu reden heißt für mich in gewissem Maße, über Institutionen zu reden, darüber zu reden, was festgelegt ist und woran man sich zu halten hat. Über Spiritualität zu reden heißt für mich, über das zu reden, was in uns ist und uns zu empfindenden Wesen macht. Das Mystische ist für mich die ethische Beziehung, die wir zu einem „Etwas“ haben (das jeder für sich selbst definiert), das bestimmte Ziele setzt, die fast immer unmöglich zu erreichen sind (und daher fast immer idealisiert werden) und die zu einem gerechten und edlen Dasein führen. Für mich schafft das Mystische einen gewissen Freiraum ... es ist der Weg.

Ich glaube, wenn man auf Kuba lebt, ist es fast unmöglich, keinen mystischen Zug zu haben. Hier fügen sich mystische Elemente organisch ein oder können Konflikte verursachen, aber sie sind nichts Fremdes. Im täglichen Leben gibt es zahllose Beispiele dafür: von allgemein geläufigen Redensarten über Aberglauben bis zu Gestalten wie Che Guevara und Celia Sanchez. Wenn ich nun Bezug darauf nehme – selbst wenn es mich interessiert, wie es Religionen gelingt, bestimmte Bedeutungen auf eine spezielle Person zu übertragen –, dann tue ich das nicht auf illustrative oder didaktische Weise, sondern eher deshalb, weil ich glaube, daß das Mystische allen, die es leben, bestimmte Erfahrungen ermöglicht, oder weil ich es phantastisch finde, wie eine Vorstellung zu dieser Metapher oder jenem Bild verdichtet wurde.

been that whenever Cubans see my work, no matter where they are, they understand what it's about perfectly, or what they're participating in. Those people who are not conversant with the situation in Cuba may not get all the clues, but they leave with a desire to know more or, at the very least, with a certain emotional connection.

Whenever possible, I also like to show my work in circumstances in which the people present may not necessarily know about art, as is the case in my neighborhood, Old Havana, which is the colonial district and a very unpretentious and chaotic place. For example, the first time I presented *El Peso de la Culpa* was in my home studio in Havana, and it worked very differently than when I did it the second time in Venezuela. In Havana my neighbors were mixed into the crowd with artists and curators who had come for the Fifth Havana Biennial. Cuban artists and the people from my neighborhood enjoyed the piece very much. For them, it came out of an everyday and familiar experience. What foreigners saw in this case was a very dramatic image, accompanied by a gesture which, at first glance, may have seemed very common, but which became something dangerous and alarming. In Venezuela, this performance functioned as a very intense and risky image.

To be honest, I'm not interested in having everyone decipher and understand every single detail, but neither is my objective that the work be hermetic. This is simply how the work emerges, with the cultural accumulation that takes place inside me, and which can be quite extensive. But often what happens is that the work is hermetic, or not understood by the majority of the audience, which may not be familiar with art, and they need a certain guidance. It's certainly happened to me when I've seen performances or pieces by non-Cuban artists: I react on an emotional level, on a psychological level, trying to make connections with things I know, even though I may not have the whole story and perhaps there may be things I lack.

But I think that's the moment of reaction in which people make associations with what they know – the body, the feminine, women, and all these other things which may not have any relationship to what I'm trying to say. In the end, it's all legitimate, because when we look at the work by Swiss or Asian, or even North American artists reproduced in art magazines, we don't all understand everything. In some cases, to really understand the artist's intention, we need a little more information or exposure, and so the work becomes somewhat hermetic, but this doesn't diminish its impact or courage.

¶ **Octavio Zaya:** In the context of the dialectic between the work and its environment, what is the relationship between the poetic and the political in your work?

¶ **Tania Bruguera:** While I was staying in Chicago, I went to a very emotional concert by the rock singer Patti Smith in which she recited the U.S. Declaration of Independence as if it were a poem. When she began, I didn't recognize what she was reading. It was simply a beautiful exhortation on the hopes of humanity, equality, and the right people have to govern themselves. When I finally realized what it was, it shocked me a little until I remembered that Ho Chi Minh had also quoted from the same document in order to justify freedom for Vietnam. The intention matters a great deal. Just remember that Jose Marti is quoted by Cubans everywhere, with different and often opposing intentions, to justify their political positions. But none of that ultimately diminishes the poetic force of his writing.



Cabeza abajo | Mit dem Kopf nach unten | Head Down, 1996

Octavio Zaya: On the one hand, your work is closely related to religious activity in that it has a participatory component; on the other, it's always an intimate expression and often autobiographical. Could you talk to us about those two aspects (religious and personal experience) and how they relate and function in your work? ¶ **Tania Bruguera:**

I think more than religious activity, what my work approaches is the spiritual and mystical. To talk about religion to a certain extent, for me, is to talk about institutions, what is regulated and what one must comply with. To talk about spirituality, for me, is to talk about what's inside of us and what makes us sensitive beings. The mystical, for me, is the ethical relationship we have with "something" (which everyone defines in an individual way) which has certain aims, almost always impossible to attain (therefore, almost always idealized) that result in a just and noble way of being. For me, mysticism provides a certain free space... it's the journey.

I think that if you live in Cuba, it's almost impossible not to have a mystical moment. Mystical elements are organically integrated, or are the causes of conflict, but they aren't alien. There are countless manifestations in everyday life: from commonly used refrains to superstitions, to figures such as Che Guevara and Celia Sanchez.

When I use a reference, even when I'm interested in how religions manage to graft certain meanings onto a particular figure, I don't do it in an illustrative or didactic manner, but rather because I think it is an element that will bring an experience closer to those who are living it, or because I find the way a concept has been condensed into that metaphor or image fantastic.

The lamb, salt water, nails – all those elements have a symbolic weight well beyond any one religion, they're part of a universal iconographic vocabulary. I do think I use a system of repetition, however, one that is obsessive, cathartic, which someone once suggested to me seemed like the litany of prayer repeated over and over.

¶ **Octavio Zaya:** Could we say that your work may be seen as a ritualistic activity? And, in this sense, is this what brought you so close to Ana Mendieta? Could you discuss at length what the appropriation of her work means in your work, what it implies – to conclude – in the continuity of yours?

¶ **Tania Bruguera:** The tribute I made to Ana Mendieta was my graduate thesis at the Instituto Superior de Arte in Havana. I was drawn to her because of the force of her imagery and also because of my interest in the Cuban cultural context, where for me she symbolized a process of understanding with those who'd emigrated from Cuba, a process I was in the process of living. As someone who lived in Cuba, for me she became the evidence of a part of ourselves that we did not know, but which did exist.

That piece was a cultural act. The object was the point of reference. I was merely the archeologist, the medium. Ritual, which was part of her work, was the way in which I approached her. The idea was to incorporate her, to rescue her from oblivion, to make her a part of the cultural context. It was to give her a space and a time in Cuba. And what better way to do that than through her own work?

It's been a long time since I finished that series of tributes to Ana. I think her place in Cuban art history is assured and, in any case, her work is now handled by a first class gallery engaged in a campaign of awareness and promotion which it well deserves.

I think, though, that rather than about a continuity, it makes more sense to talk about an intersection between our work. Ana was interested in rescuing the idea of Cuba from the outside, I was interested in

Das Lamm, Salzwasser, Nägel – alle diese Elemente haben jenseits einer bestimmten Religion Symbolkraft, sind Teil eines universellen ikonographischen Vokabulars. Ich glaube allerdings schon, daß ich ein System der Wiederholung benutze, das obsessiv, kathartisch ist und das, wie mir einmal jemand sagte, wie eine ständig wiederholte Gebetslitanei wirkt. ¶ **Octavio Zaya:** Kann man Ihr Werk als rituelle Handlung sehen? Ist das der Berührungspunkt mit dem Werk Ana Mendieta's? Könnten Sie abschließend etwas genauer darauf eingehen, wie Sie ihr Werk in Ihren Arbeiten aufgreifen und fortführen? ¶ **Tania Bruguera:** Ana Mendieta habe ich mit meiner Abschlußarbeit am Instituto Superior de Arte in Havanna Tribut gezollt. Ich fühlte mich nicht nur wegen der Kraft ihrer Bildersprache zu ihr hingezogen, sondern auch wegen meines Interesses am kubanischen kulturellen Kontext, in dem sie für mich für einen Verständigungsprozeß mit jenen stand, die aus Kuba emigriert waren – und das hatte mit etwas zu tun, was mich damals betraf. Als jemand, der auf Kuba lebte, wurde sie für mich zum Beweis für einen Teil von uns, den wir nicht kannten, der aber existierte.

Diese Arbeit war ein kultureller Akt. Der Bezugspunkt war das Objekt. Ich war nur die Archäologin, das Medium. Das Ritual, das einen Teil ihres Werkes ausmachte, bestimmte auch meine Art der Annäherung an sie. Die Idee war, sie aufzunehmen, vor dem Vergessenwerden zu retten, sie zu einem Teil des kulturellen Kontexts zu machen. Es ging darum, ihr auf Kuba Ort und Zeit zu geben. Und wie hätte man das besser tun können als durch ihr eigenes Werk? Es ist lange her, daß ich diese Serie von Hommagen an Ana beendet habe. Ich glaube, ihr Platz in der kubanischen Kunstgeschichte ist gesichert, und ihr Werk wird heute jedenfalls von einer erstklassigen Galerie betreut, die ihm die gebührende Aufmerksamkeit verschafft und sich entsprechend dafür einsetzt. Ich glaube aber dennoch, daß es richtiger wäre, von Überschneidungen zwischen unseren Werken zu reden – und nicht von Kontinuität. Ana ging es darum, die Vorstellung von Kuba von außen her zu retten. Und mir ging es darum, die Vorstellung von Kuba, die es im Ausland gab, zu retten. Nun, da ich Gelegenheit hatte, einige Zeit außerhalb Kubas zu verbringen und dann zurückzukommen – und ich komme immer wieder zurück –, hat sich meine Arbeit mehr auf Themen wie Verantwortung, Schuld und Schweigen zu verlagern begonnen. Für mich ist – in der Arbeit über Ana wie auch in allen anderen Arbeiten – das Ritual mehr Mittel als Zweck. Wir haben vorher über Religion und darüber gesprochen, daß ich mich immer zu Ritualen hingezogen fühlte. Es fasziniert mich, wie jeder Glaube aus seinen Mythen Rituale schafft und wie viele davon in ihrem Sinn oder in ihren Ausdrucksformen übereinstimmen. Auf gewisse Weise bieten Religionen (entweder durch ethische Richtlinien oder durch die Furcht vor Bestrafung) praktische Parameter dafür an, daß wir miteinander leben können. Das Ritual ist für mich der Weg von der Religion zum Mystischen. Außerdem bin ich in einer Gesellschaft aufgewachsen, in der das Ideologische mit dem Mystischen verbunden ist. Ich lebe inmitten einer Revolution, die Metaphern und die Macht des Rituals immer sehr genau für sich zu nutzen wußte – und auch heute noch zu nutzen weiß. Als Studenten mußten wir jeden Tag aufstehen und sagen: „Wir wollen sein wie Che!“ Wir alle hatten Halstücher, die eine Million Dinge symbolisierten und furchtbar wichtig waren – es gibt tatsächlich ein ganzes (sehr ritualistisches) Verfahren, bei dem man die Farbe des Halstuchs wechselt, wenn man von einer Stufe zur nächsten aufsteigt. Meiner Meinung nach sind Rituale in jeder Gesellschaft die Basis von Stabilität und daher auch ein funktionierendes Element der Kunst.

Aus dem Englischen übersetzt von Wolfgang Astelbauer.

rescuing the idea of the Cuba that was abroad. Now that I've had an opportunity to spend time away from Cuba and then come back, as I always come back, my work has begun to focus more on issues such as responsibility, guilt and silence.

For me, in the work about Ana as in all my pieces, ritual is more of a means than an end. We were talking about religion before, and about ritual as an element that I've always been drawn to. I'm fascinated by how each faith creates rituals out of its myths, and how many of these coincide in their purpose or in their manifestations. In a way, religions offer practical parameters (through ethics or fear of punishment) so that we can live in a society; ritual is, for me, the journey from religion to mysticism.

Also, I grew up in a society where the ideological and the mystical are combined. I live within a revolution that has always been very conscious of how to use metaphor and the force of ritual in its activities. We all had to stand up as students everyday to say, "We will be like Che!" We all used the kerchiefs that symbolized a million things and which became a terribly important element; indeed, there is a whole process (very ritualistic) in which you go from one level to the other and change the color of your kerchief. In my opinion, ritual is the basis for stability in every society and, as a result, an element that also works within art.

Translated from the Spanish by Achy Obejas.

