

I

Huellas íntimas intimate traces

AGAR LEDO

Tania Bruguera (La Habana, 1968) es una de las artistas punteras del panorama latinoamericano actual. La *performance* ha sido su medio de expresión, bajo la influencia de su tierra, Cuba, y de la experiencia de la emigración voluntaria. Lo efímero se convierte en activismo en cada una de las citas a las que acude, desde la Bienal de São Paulo (1996) hasta la Documenta 11 de Kassel (2002), donde ha llegado a nosotros a través de metáforas, violentas unas veces y más sutiles otras, pero siempre poéticas, haciendo perdurar sus intenciones gracias al mensaje que la *performer*, consciente del impacto de sus acciones, provoca con su cuerpo y el desgarramiento de sus emociones en el público.

PREGUNTA.- Usted es conocida como artista de *performance*, aunque ha declarado que hace arte de conducta, que es mujer y reivindica esa condición en su obra; investiga en cada acción el papel del individuo en la sociedad, lucha y sufre. ¿Es el arte una forma de vida?

REPUESTA.- ¿El arte? Es una forma de sobrevivir la vida, una forma de circulación del conocimiento, un espacio social donde se aceptan propuestas de valor y de interacción entre elementos sociales y emocionales que en otro contexto serían inconcebibles o inaceptables, la creación de un sistema propio de lógica, la antesala de la filosofía, un mercado libre de significados. Es un sistema donde los procesos forman parte del fin, donde la ética se convierte en estética; donde se conciencian, analizan y sistematizan los accidentes, las casualidades, las irregularidades, la cotidianidad; una manera de entender la realidad, de organizar las ideas alrededor de la información que uno recibe; un escape, un refugio, una adicción, un hábito, una malformación simbólica, la única solución.

P.- ¿Y dónde queda el individuo?

R.- ¿El papel del individuo en la sociedad? No sé, quizás, más que nada, en ser la mejor persona posible; vivir el equilibrio frágil entre la ética y el deseo. Quizás de eso trata mi obra, después de todo.

P.- Además de eso, supongo que la *performance* requiere un posicionamiento y un accionismo político y social por parte del artista, ya que el mensaje es muy directo.

R.- En Cuba hay una profunda conciencia simbólica de los gestos y una relación muy compleja entre lo pensado, lo dicho y lo hecho. Esta dinámica es un buen caldo de cultivo para la creación de metáforas, y si a eso sumas la dimensión política de cada gesto con la urgencia de expresar cosas para lo cual hay que abrir espacio, la *performance* es un medio de expresión perfecto.

P.- Se educó en la Cuba de los años ochenta y primeros noventa, donde, si bien la *performance* había sido asumida por algunos artistas, decantarse hacia esta disciplina debía responder a un im-

Tania Bruguera (Havana, 1968) is one of the leading artists in the contemporary Latin American panorama. She has expressed her art through performances, inspired by her land, Cuba, and voluntary emigration. Ephemeral issues become activism in each of the events she attends, from the São Paulo Biennial (1996) to Kassel's Documenta 11 (2002). She has reached us through metaphors, sometimes violent, other subtle, yet always poetic, making her intentions live on thanks to the message she, aware of the impact she awakens with her actions, creates with her body and the boldness of her emotions.

QUESTION.- Although you are known as a performance artist, you claim you create behaviour art, that you are a woman and that you assert said condition in your work; in all your actions you research the role of the individual in society, you fight and suffer. Is art a lifestyle?

ANSWER.- Art? Art is a way of surviving life, a way to circulate knowledge, a social area that accepts bold proposals where we see an interaction between social and emotional elements that would be unconceivable or unacceptable in other contexts, the creation of a private logic system, the prelude to philosophy, a free market for meanings. It is a system where all processes are part of the goal, where ethics become aesthetics; where accidents, coincidences, irregularities, everyday life are realised, analysed and systematised; a way to understand reality, to organise ideas based on the information one receives; an escape, a shelter, an addiction, a habit, a symbolic malformation, the only solution.

Q.- Where does that leave the individual?

A.- The role individuals play in society? I don't know, maybe, above all, being the best person they can; living the fragile balance between ethics and desire. Perhaps that's what my work is all about, after all.

Q.- On top of that, I suppose performances require a specific stance and a political and social actionism on behalf of the artists, since they project a very direct message.

A.- In Cuba people are deeply aware of the symbolic meaning of gestures and there is a complex relationship between what is thought, said and done. This dynamics is a good breeding ground for creating metaphors, and if as well as that we have the political dimension of each gesture added to a need to express things that requires space, performances prove to be the best resource.

Q.- You got your education in Cuba in the 80s and early 90s, back then, although some artists had chosen performances as their means of expression, selecting this discipline must have



pulso vocacional. ¿Qué influencias latentes le inspiraron en ese momento?

R.- En general, cuando me han preguntado sobre las influencias en mi obra, muchas veces quien pregunta asume que tuve sus mismas referencias y que mi respuesta será Marina Abramović o el Accionismo Vienés, pero, en realidad, no llegué a conocer a estos artistas hasta mucho después, precisamente cuando alguien, al observar mi obra, me sugirió ver la de ellos. Lo que a mí me influyó en mi formación, mi referencia, fue justamente la llamada *generación de los ochenta* en Cuba y mi amistad con Juan Francisco Elso Padilla. De los ochenta, más que obras específicas, me influyó el ambiente de debate, la energía creativa, la mirada diferente a la sociedad, el intercambio de ideas, la urgencia, el desenfado, los gestos desafiantes, la sensación de comunidad, el movimiento social, la ilusión –creída– de que el arte podía cambiar la realidad. Elso me transmitió la certeza de que la obra está más allá del objeto, que está en la energía, la carga que ella pueda tener. Estos son elementos no tangibles, pero apreciables, o quizás son más bien parte de una mitología personal que uno necesita para crear. Sin embargo, con el tiempo he encontrado otras cosas que están “fuera” de la obra y que la afectan tal vez de una manera más cruda, y que tienen que ver con el mundo del arte y con la realidad con los que uno tiene que trabajar y a veces incorporar a la obra.

P.- Parece que lo lleva dentro, como su primera vocación.

R.- Hablando de vocación, creo que cualquier espacio que comparta la urgencia social o política es un buen lugar para la manifestación de la *performance*. Pero lo que me llevó a ese medio de expresión, además de todo aquello, fue la necesidad de hacer una obra que fuera recibida como una experiencia y no como un objeto.

P.- La impronta de Ana Mendieta está muy presente a lo largo de su carrera. ¿Qué supuso la obra de esta artista para usted? ¿Cuándo la descubre?

R.- Yo me encuentro con la obra de Ana Mendieta en el año 1985. Inmediatamente reacciono de una forma muy profunda y comienzo un homenaje a su obra que duró 10 años. Esta serie de trabajos fue para mí muy importante en su momento, porque constituyó un proceso de aprendizaje, a la vez que una obra performativa donde el énfasis no estaba en el cuerpo o la presencia, sino en el gesto, en la acción. Fue una obra en la cual la función mía como artista no era la de fabricante, sino la de un activador social y cultural, y eso ha quedado y se ha manifestado de diferentes maneras en otras obras posteriores, como *Memoria de la Posguerra* y *Arte de Conducta*.

P.- En su tesis de graduación trabajó sobre la figura de Marilyn

been brought about by a vocational urge. What latent influences inspired you at the time?

A.- In general, when people ask me about the influences in my work, they often assume I was inspired by their same references and expect me to answer Marina Abramović or Viennese Actionism, yet, I did not actually discover those artists until much later, precisely when someone, upon seeing my work, suggested I should go and see theirs. What really influenced my training, my real reference, was precisely the so-called *80s generation* in Cuba and my friendship with Juan Francisco Elso Padilla. What inspired me from the 80s were not specific works, it was more the atmosphere of debate, the creative energy, the different way of looking at society, the exchange of ideas, the emergency, the carefree nature, the defying gestures, the sensation of community, the social movement, the –confident– illusion that art could change reality. Elso transmitted the certainty that the creation is beyond the object, it is in the energy, in the load it can carry. These elements are not tangible, they are substantial, or perhaps they are part of the personal mythology one requires to create. Nonetheless, over the time, I have found other things that are “beyond” the work and that affect it in a cruder manner, things that have to do with the art world and the reality one has to work with and sometimes work into the creation.

Q.- It seems as if it grows from within, as if it were your prime vocation.

A.- Speaking of vocation, I think any space that shares social or political emergency is a good place for a performance. However, what led me to that means of expression, as well as the aforementioned aspects, was the need to make a work that would be received as an experience, not as an object.

Q.- Ana Mendieta's trace can be seen throughout your career. What did her work mean to you? When did you discover her?

A.- I came upon Ana Mendieta's work in 1985. I immediately reacted deeply and conceived a tribute to her work that lasted 10 years. This series of works was very important to me at the time because it was a learning process, at the same time as a performance in which the emphasis did not lie in the body or the presence, it appeared in the gesture, in the action. In that piece, my role as artist was not that of a manufacturer, but that of a social and cultural activator; that aspect has remained and appeared in other subsequent works, such as *Memoria de la Posguerra* (Postwar Memory) and *Arte de Conducta* (Behaviour Art).

Monroe, al igual que Mendieta, fallecida prematuramente... (*Marilyn is Alive*, 1986).

R.- Sí, fue un trabajo bastante temprano (tendría 17 años), cuando me gradué de la escuela San Alejandro. En esa serie traté un poco el tema de la construcción de un mito.

P.- Mendieta parafraseó a Barthes diciendo: "La función del artista no es un don, sino una responsabilidad".

R.- Claro, porque, entre otras cosas, este es un concepto contemporáneo del artista, donde no se trata de ejercer como un "ser especial" dentro de la sociedad, sino de darse cuenta de que esta profesión conlleva un privilegio: el privilegio de tener el tiempo para pensar, el entrenamiento para la observación, la plataforma para hablar y la atención para ser oído. Esas son todas cosas determinantes y a las cuales no se accede en la sociedad fácilmente. Entonces, ¿qué se hace con el poder que nos han dado?

P.- En efecto, ¿cómo asume ese poder que tiene ante un conjunto de espectadores atentos a su discurso o a sus movimientos?

R.- Antes que nada, déjeme decirle que la trascendencia e impacto social de ese "poder" es una convención que la sociedad ha asumido, y a la cual la misma sociedad ha puesto coto, convirtiéndolo, en general, en un poder representado, ficticio, relativo, limitado. Pero imaginar transgredir nuestros propios límites de "poder" e intentarlo es el poder real que poseemos.

P.- ¿Y cómo se convierte ese poder en efectivo?

R.- Ese "poder" está en darle el espacio a una acción a la que todos vienen, en busca de un sentido; a la que todos vienen abiertos a experimentar algo que, en otras circunstancias, no tolerarían ni querrían experimentar. Se aísla esa experiencia en un contexto (que puede ser el museo o un evento que sea clasificado como artístico) solo para facilitar las cosas, para que los parámetros estén más claros. La disposición para "oír" por parte del espectador, y la conciencia y deseo de ser "oído" por parte del artista, es lo que crea la plataforma. La intensidad de ese "poder" es una combinación entre el nivel de acceso al "archivo", a la definición del arte, y el nivel de impacto, de nexo emocional, que uno puede crear entre el espectador y la manifestación de nuestras ideas. Pero el verdadero poder se expresa en el impacto, la redefinición que puede hacer una obra del devenir de una sociedad, o, simplemente, del de una persona. Ese impacto generalmente es muy limitado y se da muy pocas veces, el resto es "paisaje", es decoración; son intentos.

P.- ¿Y el papel del espectador?

R.- Los espectadores, en mis primeras obras, tenían un papel muy pasivo, de observadores, pero cada vez más, en un proceso natural de comunicación, se han ido convirtiendo en parte de la obra, ya

Q.- For your graduation thesis you worked on the figure of Marilyn Monroe, who passed away before her time, as did Mendieta... (*Marilyn is Alive*, 1986).

A.- Yes it was quite an early work, I was about 17 when I graduated from the San Alejandro school. That series briefly deals with the issue of constructing a myth.

Q.- Mendieta paraphrased Barthes saying "the artist's function is not a gift, it is a responsibility."

A.- Sure, because, among other things, that is a contemporary concept of what an artist is. It is not a case of being a "special being" in society, it is a case of realising that this profession entails a privilege: the privilege to have the time to think, the training for observation, the platform to speak and the attention to be heard. These are all deciding factors that cannot be attained easily in society. So, what do we do with the power we have been given?

Q.- Indeed, how do you assume that power you have in front of a group of spectators attentively listening to your discourse or watching or movements?

A.- First things first, let me tell you that the transcendence and social impact of that "power" is a convention society has assumed, which society itself has restricted, making it, in general, a represented, fictional, relative, limited power. Yet imagining that we transgress our own limits of "power" and trying to do so is the real power we possess.

Q.- How does that power become effective?

A.- That "power" lies in making room for an action which everyone attends in search of a meaning; which everyone attends willing to go through something that, in other circumstances, they would not tolerate or would not want to undergo. This experience is isolated in a context (which can be a museum or an event classed as artistic) only to make things easier, to make parameters clearer. The spectators' willingness to "hear" and the artist's conscience and desire to be heard create the platform. The intensity of that "power" is a combination of the level of access to the "archive," to the definition of art, and the level of impact, of emotional link, that one can create between the spectator and the manifestation of our ideas. Yet the real power is expressed in the impact, how a piece can redefine the evolution of a society, or, simply, of a person. That impact is generally very limited and appears quite rarely, the rest is "landscape," it is decoration; it is mere attempts.

Q.- What about the spectator's role?

sea como participantes interactivos, como los que se “llevan”, “archivan” y “distribuyen” la obra documentada en sus recuerdos, o como los que la realizan. La conducta es una parte vital de mis obras más recientes, y con ella el espectador. Es por eso que llamo a estas piezas “Arte de Conducta”, y no *performance*. En ellas, el espectador tiene acceso al proceso de (re)definición de los significados, al curso de la narrativa en la obra, a la plataforma. Por ejemplo, en mi última serie de trabajos –*Vigilantes– el sueño de la razón engendra monstruos* (citando a Goya)– hablo de la tensión que puede conllevar un estado de vigilia emocional, de la relación entre la ética y el deseo, de la falsa fortaleza y de la escondida fragilidad. Pero en estas piezas es el espectador quien realiza la obra; yo solo soy un conducto, un proveedor. La materia prima de la obra es la conciencia del espectador, es su sentido de libertad social o de represión personal. La primera pieza de esa serie la realicé en la última bienal de Shanghai. En ella, el espectador tenía el poder de “activar” la obra o no, pero esa activación estaba directamente relacionada con el sentido de libertad que tenía cada persona en su pensamiento. Mucha gente sintió fuertes deseos, pero se reprimió; eso fue la pieza para ellos.

P.- Las referencias históricas y personales están siempre presentes en un discurso complejo, pero integrador, ante el cual vemos que se rinde el visitante...

R.- Bueno, es que en Cuba la historia personal es una experiencia colectiva; lo personal existe en su dimensión política. Esto es algo que está presente en muchas de mis obras. De una forma más evidente, quizás, en *Autobiografía*, que se expuso en PSI y después en el Museo Patio Herreriano, en España. Actualmente uso ese recurso, el de hablar desde la experiencia personal, el de tratar de encontrarme, de indagar sobre qué es lo que tiene que ver conmigo, cuando he hecho obras en las cuales la referencia es la realidad alemana o la india, por ejemplo. Trato de trabajar desde la vivencia, no desde la referencia.

P.- Creo que el espectador se siente frustrado cuando experimenta sus *performances* o ve sus obras, y no sufre; parece como si debiera implicarse al máximo.

R.- No es mi intención hacer sufrir al espectador, sino hacerle pensar. Ciertamente, he utilizado el recurso del miedo, o el del “descubrimiento”, para crear una situación en la cual los sentidos del espectador estén alerta y puedan ser más sensibles y receptivos al mensaje, pero éstos son recursos, no fines. Hay veces que el espectador ha sufrido pensando que yo estoy sufriendo durante mis presentaciones. Le diré algo que puede ser uno de los secretos mejor guardados de los que hemos hecho *performance*: la duración, la resistencia, o lo que llaman *endurance* en inglés, es algo que impresiona muchísimo al es-

A.- In my first works, spectators had a very passive role, they were observers, but as the time passes, in a natural communication process, they have started to become part of the creation, either as interactive participants, “taking away,” “saving” and “distributing” the work saved in their memories, or as those creating it. Behaviour is a vital part of my most recent output, as are spectators. That is why I call these pieces “Behaviour Art” and not performances. Spectators access the processes whereby meanings are (re)defined, they access the narrative course of the work, the platform. For example in my latest series –*Vigilantes– el sueño de la razón engendra monstruos* [Vigilantes – the dream of reason breeds monsters] (quoting Goya)– I refer to the tension that can be brought about by a state of emotional abstinence, to the relationship between ethics and desire, to the false fortress and to the hidden frailty. Yet in these works, the spectators create the work; I am merely a channel, a supplier. The raw matter for the work is the spectators’ conscience, their sense of social freedom or personal repression. I performed the first piece in the series at the latest Shanghai biennial. The spectators had the power to “activate” the work or not, but that activation was directly linked to the sense of freedom each person had in mind. Many people felt a strong urge to do so, but they repressed their feelings; that was what the piece was for them.

Q.- Historical and personal references are always present in a complex, yet integrating, discourse, that visitors give in to...

A.- Well, the fact is that in Cuba personal history is a collective experience; personal elements exist in their political dimension. This appears in many of my works. Perhaps it is most evident in *Autobiografía* (Autobiography), exhibited at the PSI and then at the Patio Herreriano Museum, in Spain. I currently use that resource, talking from a personal experience, trying to find myself, questioning what things have to do with me, when I have created works inspired by the German or the Indian reality, for example. I try to base my work on experience, not on reference.

Q.- I think spectators feel frustrated if they do not suffer when they are subjected to your performances or see your output; it seems as if they have to get involved to the max.

A.- I do not aim to make spectators suffer, I want to make them think. True, I have used fear, or “discovery,” as a resource to create a situation in which spectators’ senses are alert and could be more susceptible and receptive to the message, but these are resources, not goals. Sometimes spectators suffer because they



Tania Bruguera, "Destierro", 1998, performance (tierra de Cuba y clavos sobre textil).



Tania Bruguera, "Uniformes", 1998, instalación (corderos descabezados).



Tania Bruguera,
"Estadística", 1995-96,
ensamble.

pectador, pero en realidad la parte más difícil de estar tres horas y media parada en cierta posición o dos días viviendo en una galería está en el proceso donde uno como persona decide prescindir de las cosas, las otras cosas que se pueden hacer o experimentar durante ese tiempo. No obstante, una vez que uno empieza, es como si se fuera a otra dimensión, donde el tiempo no cuenta, lo que cuenta es la intensidad, el intercambio de energía, el mensaje, la experiencia. Que el espectador se implique al máximo sí es mi intención. Porque el arte como experiencia paralela a la realidad debe tener una dimensión más intensa, más concentrada, para que uno pueda experimentarla pensando; para que no exista la pereza, la indiferencia mental.

P.- ¿Por qué explorar los límites del dolor físico para comunicar? Pienso en obras como *Cabeza Abajo*, *Lágrimas de Tránsito*, de 1996, y, sobre todo, en aquella acción en la que comía tierra de su casa de La Habana, *El Peso de la Culpa*.

R.- La verdad es que durante mucho tiempo ésta fue una manera muy natural para mí de concebir las piezas. No pensaba en el dolor físico ni en el sacrificio que podrían implicar, sino en su valor comunicativo y simbólico. Recuerdo que mientras estaba llevando a cabo una de mis primeras *performances* (en un momento de duda de mi capacidad de resistencia) me vino a la memoria un día en el que estaba frente a una tarja conmemorativa de una fecha histórica que se estaba celebrando en ese momento en la escuela primaria en la que estudiaba. Ante dicha tarja, tuve que estar parada en posición de atención cerca de una hora o algo así, pero me pareció una eternidad. Esa era la manera de demostrar nuestro deber. Quién sabe si esto y la idea del sacrificio colectivo fueron mi entrenamiento, mi manera de entender las cosas durante ese tiempo. O quizás mi umbral de dolor simplemente es más alto, quizás los parámetros de violencia cotidiana de mi realidad eran diferentes; nuestro cuerpo es nuestro límite. La manera que uso mi cuerpo fue como un espacio de realidad, no de representación.

P.- La naturaleza está siempre presente en su obra, y nos muestra una fusión de la artista con su germen, con la tierra. ¿Qué papel desempeña Cuba en su trabajo?

R.- Cuba es algo a lo que siempre estaré atada. Es difícil "desahcerme" de Cuba emocionalmente, ya que constituye una parte importante de mi vivencia, pero también porque es en sí misma un símbolo, un experimento social que los demás conocen y sobre el cual cada quien emite su juicio y todos piden nuestra opinión por venir de ahí. Así que ser de Cuba es como tener un pase permanente a un debate sobre la realidad y las estrategias de composición social. Es tener acceso a un archivo de deseos y preconcepciones sobre lo social en la mente de nuestros interlocutores, que, por lo general, buscan la evi-

think I am suffering during my presentations. I am going to let you in on what could be one of the darkest secrets kept us performers: the duration, the resistance, the endurance, really gets to the spectators, but, really, the most difficult aspect of being still in one same position for three hours and a half or spending two days living in a gallery is the process whereby one, as a person, decides to do without things, the other things one could be doing or feeling during that time. Nonetheless, once you start, it is as if you went to another dimension, one where time is not important, one where only intensity, the exchange of energy, the message, the experience, is important. I do want spectators to get involved to the most possible extent, since art as an experience that runs parallel to reality should have a dimension that is more intense, more concentrated, so that one can experience it by thinking; dispelling laziness, or mental indifference.

Q.- Why explore the limits of physical pain in order to communicate? I am thinking of works like *Cabeza Abajo* (Upside down), *Lágrimas de Tránsito* (Transit Tears), from 1996, and, especially, that time when you ate earth from your house in Havana, *El Peso de la Culpa* (The Weight of Guilt).

A.- The truth is that for a long time that came as a very natural way to conceive my output. I did not consider the physical pain or the sacrifices they could require, I merely thought about the communicative and symbolical value. I recall that in the middle of one of my first performances (I started doubting my endurance) I remembered a day when I stood in front of a plaque commemorating a historical date that was being celebrated at my primary school. I had to stay still, standing to attention in front of that plaque, for about an hour, although I felt as if I had been there forever. That was how we proved our duty. Who knows if that event and the idea of collective sacrifice marked my training, my way of understanding things during that time. Or perhaps my pain threshold is above average, perhaps the parameters of regular violence in my reality were different; our body is the limit. I use my body as a space for reality, not for representation.

Q.- Nature always appears in your work; we see a fusion of the artist with the germ, with the earth. What role does Cuba play in your work?

A.- Cuba is something I will always be attached to. It is hard to "get rid of" Cuba emotionally, since it is a very important part of my life, but also because it is a symbol in its own right, a social experiment that others are aware of and regarding which

dencia de esos deseos y preconcepciones en la sociedad cubana. Entonces, cada vez que hago una obra, la gente trata de conectarla con sus propias ideas preconcebidas sobre Cuba, y tratan de forzar la percepción de éstas en la obra. La manera en la cual Cuba está en mis obras no es tanto ya como una referencia, sino como una manera de estructurar, de ver la realidad; una conciencia política. Los temas son otra cosa. Uno no puede quedarse atrapado en una realidad única. Uno debe seguir evolucionando e incorporando las realidades que va experimentando; de otra manera, estaría mintiéndome y viviendo en una falsa burbuja que haría que yo misma me *autoexotizara*, ya que estaría enajenada tanto de mi propio contexto como de las referencias que usara.

P.- Culpa, responsabilidad, emigración, miedo, tortura, son conceptos que evocan sus acciones. Pero usted también investiga la realidad a través del arte. Ese poder del artista, del que hablábamos antes, es como si le obligara a comprometerse con alguna causa.

R.- Más que comprometerme con alguna causa, trato de entender la realidad a través del arte. Entonces me obsesiono con ciertos temas, hasta que los entiendo o les encuentro una especie de solución en mi mente que tiene que ver con mi conducta ante la sociedad. Yo aprendí a ver la realidad a través del arte. Aprendí a usar el arte como un instrumento de la espera, como el acceso a una realidad posible, como la realización, aunque sea temporal, de una realidad deseada. Un espacio donde todo puede existir, aunque sea una construcción mental. Una de las ventajas que le veo a ser artista es que uno puede ser lo que uno quiera. La sociedad nos deja el espacio para redefinir conductas, puntos de vistas, opiniones. En ese proceso, podemos "jugar" a ser desde "científicos" y trabajar con los últimos avances de la ciencia para hacer arte (como en las últimas piezas de Stelarc), podemos ser contratistas (como Santiago Sierra), o simplemente humanos (como Marina Abramović). Podemos hacer y ser lo que queramos, sin el compromiso de la continuidad o de la responsabilidad, porque, en definitiva, el arte es un laboratorio, y nada más. Y los artistas podemos ser o los conejillos de Indias o los investigadores, esa es una de las primeras diferencias que un artista tiene que detectar.

P.- Su espíritu de "compromiso" puede observarse en acciones como *Angola* (1997), sobre la participación de Cuba en la guerra civil angolana.

R.- Esa pieza fue una representación de un dato histórico que encontré.

P.- Usted vive ahora en Chicago y, a diferencia de Ana Mendieta, no es exiliada. El tema de la emigración y la idea de pertenecer a otro lugar están presentes en su obra...

everyone passes judgement and everyone asks our opinion because we were born here. So being from Cuba is like having a permanent pass to a debate on reality and strategies for social composition. It means having access to an archive of desires and preconceptions about social issues in the minds of our interlocutors, who, in general, seek the evidence of those desires and preconceptions in Cuban society. Hence, every time I create a work, people try to connect it with their own preconceived ideas about Cuba, and try to force the perception of said ideas on the work. Cuba appears in my output not so much as a reference but as a way of structuring, of seeing reality; as a political conscience. Subjects are something else. One cannot get caught up in a single reality. One has to evolve and keep on incorporating the realities one experiences; otherwise, I would be lying to myself and living in a false bubble that would make me *self-exorcise* myself, as I would be alienated both from my own context and the references I used.

Q.- Guilt, responsibility, emigration, fear, torture, these concepts appear in your work. Still you also research reality through art. The artist's power that we referred to before seems to demand you are committed to a certain cause.

A.- More than being committed, I try to understand reality through art. So I get obsessed with certain subjects until I understand them or find a sort of solution in my head that is linked to my behaviour before society. I learnt to see reality through art. I learnt to use art as an instrument for postponement, as the access to a possible reality, as the realisation, albeit temporary, of a desired reality. A space where everything can exist, even if it is a mental construction. One of the advantages of being an artist, in my opinion, is that one can be whatever one wants. Society gives us the space to redefine behaviours, viewpoints, opinions. In that process, we can "pretend" we are "scientists" and work on the latest advances in science to make art (like Stelarc's latest pieces), we can be contractors (like Santiago Sierra), or simply humans (like Marina Abramović). We can do and be whatever we want, without the commitment of continuity or responsibility, because, in all, art is a laboratory, nothing more and nothing less. We artists can be the guinea pigs or the researchers, that is one of the first differences an artist has to detect.

Q.- Your "committed" spirit can be seen in actions like *Angola* (1997), on Cuba's participation in the Angolan civil war.

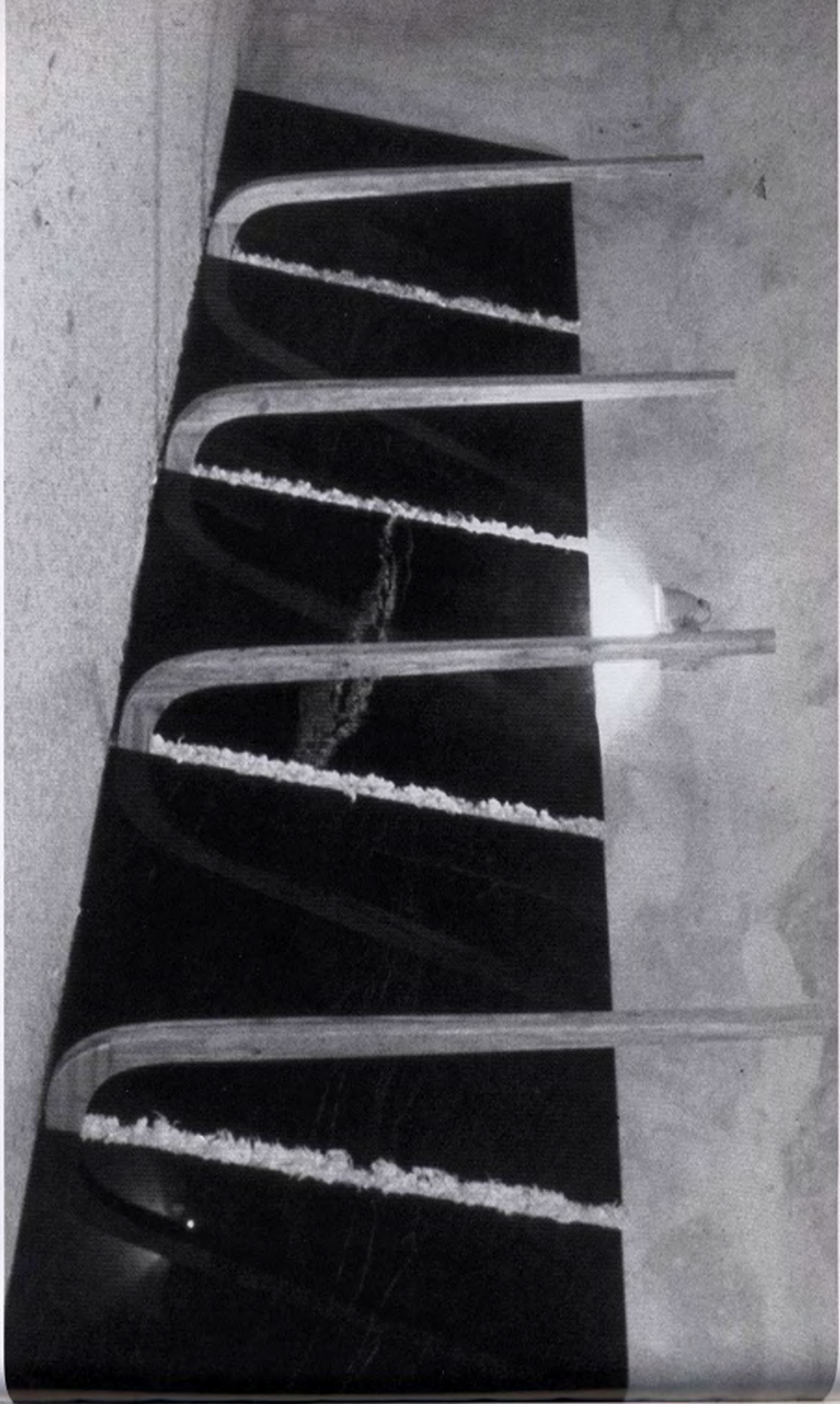
A.- That work was the representation of a historical fact I came upon.



14
 Tania Bruguera,
 arriba: "Anima",
 1996, performance;
 abajo: "Sin Título
 (Habana 2000)",
 2000,
 videoinstalación-
 performance
 (participación de
 personas cubanas,
 material
 documental sobre
 Fidel Castro y caña
 de azúcar).

Tania Bruguera, arriba: "Poetic Justice", 2003, videoinstalación de ocho canales (bolsas de té usadas, ocho pantallas LCD, DVD, metraje documental);
 abajo: "Jugando con los sentimientos", 2001, instalación (cocodrilos disecados, piedras y tela).

Tania Bruguera, "Tabla de salvación", 1994, ensamble (mármol negro, algodón y madera), 1200 x 165 x 120 cm.



R.- El tema de la emigración estuvo presente al principio de mi trabajo y fue como una reacción a mi contexto. Por esa época, hubo una emigración masiva de artistas, y el del arte era el mundo en el que yo vivía. Hablé sobre eso porque yo misma tuve que plantearme dejar mi país, y a través de mi obra me ayudé a pensar, a abrirme y a experimentar distintas opciones de realidad. Una vez que supe cómo resolver ese dilema (en 1996) no fue más un tema en mi trabajo. Ahora vivo entre La Habana y Chicago, una extraña combinación. Aunque no puedo vivir sin Cuba, tampoco puedo vivir ya solamente en Cuba. El mundo es muy grande y esa segunda ciudad es ya necesaria, aunque siempre puede ser otra. Es bueno que en Cuba se entienda ahora que las cosas no son en blanco y negro, que uno se puede retroalimentar de otros lugares, ponerse a prueba, crecer, sin renunciar a su lugar de origen.

P.- ¿Qué papel desempeña en su obra, qué significa para usted, la idea de ritual, algo tan propio de Cuba? Pienso en la simbología del carnero (*El peso de la culpa*, 1997-98), y en otros muchos simbolismos que han ido apareciendo en su trabajo.

R.- El ritual en mi obra se ha malinterpretado constantemente, y esto se debe precisamente a lo que hablábamos antes, sobre cómo el concepto "Cuba" es contenedor de cierto exotismo. El exotismo cubano es un exotismo social y humano, más que nada. Efectivamente, estoy influenciada por el pensamiento místico afrocubano, pero ni su aspecto religioso ni su operatividad están presentes en mi obra. Pensar en términos místicos es algo que quizás provenga de la impotencia, como una solución (o conformidad) ante la imposibilidad de tener acceso a sistemas de cambios. Y eso es algo que me interesa. El elemento de ritual que pudo tener una parte de mi trabajo se encuentra solamente en la serie *El peso de la culpa*, y estaba relacionado con el ritual cotidiano en Cuba, el ritual social, no el religioso. Tenía más que ver con el carácter cíclico, infinitamente repetitivo, de nuestra realidad y de sus eventos que con un elemento de cadencia litúrgica. El cordero en *El peso de la culpa* refería más bien a la relación simbólica entre los animales y las conductas humanas que la cultura occidental ha creado. El cordero, aunque la realidad no se adapte a esta concepción, es el símbolo por excelencia de la sumisión, algo de lo que hablaba en esa pieza.

P.- Creo que ha organizado usted en Cuba un espacio de intercambio entre artistas cubanos y extranjeros...

R.- *Arte de Conducta* es una serie de obras donde, como decía antes, la conducta es el centro de atención, el medio de trabajo, el recurso y el fin de la obra. Donde el gesto es la obra. Es una serie que está relacionada con *Memoria de la Postguerra*, en tanto se trata de

Q.- You now live in Chicago and, opposed to Ana Mendieta, you are not an exile. The issue of emigration and belonging somewhere else can be seen in your work...

A.- Emigration appeared in my early work and it was like a reaction to my context. Around that time, a great amount of artists chose to emigrate. I spoke about that issue because I lived in the art world, because even I had to consider leaving my country, and I helped myself think through my work, I helped myself open up and experience different options of reality. Once I found out how to solve that dilemma (in 1996) it was no longer an issue in my work. I now live between Havana and Chicago, a strange combination. I cannot live without Cuba, although I can no longer live only in Cuba. The world is a very big place and that second capital is necessary, although it could be any other. I like the fact that in Cuba people now understand that things are not black or white, that one can get a feedback from other places, test oneself, grow, without giving up one's birthplace.

Q.- What role does the notion of rituals play in your work? What does the ritual, a concept that is so typical of Cuba, mean? I am thinking of the symbology of the ram (*El peso de la culpa*, 1997-98), and many other symbolisms that have appeared in your work.

A.- In my output, ritual has been misinterpreted constantly. This is precisely due to what we were talking about before, how the concept of "Cuba" contains a certain degree of exoticism. Cuban exoticism is, above all else, a social and human exoticism. Indeed, I am influenced by the mystical Afro-Cuban ideology, but neither its religious aspect or its operating capacity appear in my work. To think in mystical terms perhaps derives from impotence, as a solution (or resignation) when faced with the impossibility of accessing changes. That I am interested in. The ritual element my work could have only appears in the series entitled *El peso de la culpa*, and it was linked to the ritual of everyday life in Cuba, the social ritual, not the religious one. It was more closely linked to the cyclical nature of our reality and its events, its infinitely repetitive character, than to a liturgical cadence. The lamb in *El peso de la culpa* referred more to the symbolical relationship between animals and human behaviours created by the Western society. Although reality does not adapt to this conception, the lamb is the quintessential symbol of submissiveness, which is something I brought up in the piece.

Q.- I have heard you have organised a space for exchange between Cuban and foreign artists in Cuba...



obras hiperrealistas en las que la barrera entre realidad y construcción es borrosa. Son obras que nacen y se desarrollan con los recursos de la realidad e intentan realizarse y vivir en la realidad. No soy naïf y sé que para que una obra exista como arte tiene que circular por los canales del mundo de la plástica, tiene que ser "certificada". De otra manera, se pierde en la amalgama de gestos, discursos y eventos del día a día. La idea de esta obra es crear un espacio de diálogo, un espacio de intercambio de realidades; es trabajar con la ruptura de los mitos. La forma que tiene es la de un centro de estudios. Y el intercambio es uno de los eventos más importantes, porque en Cuba siempre hay una especie de fantasía magnificada de lo que está fuera de la isla.

P.- Usted ha participado en grandes eventos a nivel internacional. ¿Qué papel desempeña un comisario o curador en estas citas? Me refiero a la posibilidad que los comisarios tienen de promocionar el arte de un lugar.

R.- El curador, a diferencia del artista, trabaja desde la *historicidad*, desde el contexto del arte. El artista entra y sale de ese contexto. Los curadores pueden interpretar muchos papeles: el de traductores, editores, antropólogos, organizadores, historiadores, contextualizadores, interlocutores, presentadores, proveedores, creadores de nuevos significados, musas, transportistas... Pero, como artista, puedo afirmar que la función que más busco en un curador es la de colaborador, que también pretenda cambiar el orden de los significados, y que esto se convierta en un estímulo mutuo de donde pueda salir una obra.

P.- ¿Qué podemos esperar de sus próximas exposiciones?

R.- Estoy en medio de una serie nueva, a la que hice referencia antes, que se llama *Vigilantes –el sueño de la razón engendra monstruos–*. Se trata más que nada de un diario hecho con *performances*, pues cada día, durante el curso de un mes, haré una pieza. También incidiré en otro contexto público, como sucederá en una obra que voy a llevar a cabo en un vuelo entre Chicago y Montreal (que es donde estaré en residencia ese mes de creación de *Vigilantes...*). También he estado trabajando, desde 1998, en una adaptación de *Endgame*, de Samuel Beckett. Implicará la transformación de la obra de teatro en una instalación sonora performática. Será una pieza interactiva, donde el público resultará fundamental. La obra incide en los sentimientos de amor y dependencia, explorando el momento en el cual uno decide rendir sus deseos ante los de otra persona. En vez del diálogo entre dos personas, la pieza será la proyección de un monólogo interior. Es una obra sobre la fuerza y la debilidad de los sentimientos. Es, quizás, mi obra más personal. ■

A.- *Arte de Conducta* is a series of works that, as I said before, focuses on behaviour; it is the medium, the resource and the goal. The gesture is the work. This series is linked to *Memoria de la Postguerra*, given that they are hyper-realistic works in which the border between reality and construction is blurred. These works appear and develop using the resources of reality and try to be fulfilled and endure in reality. I am not naïve and I know that for a work to exist as art it has to flow along the channels of the plastic arts realm, it has to be "certified." Otherwise, it gets lost in the amalgam of gestures, discourses and events that make up everyday life. This work aims to create a space for dialogue, a space where realities can be exchanged; it means working on the demolition of myths. It is conceived as a school. Exchange is one of the most important events, because in Cuba there is always a kind of magnified fantasy of what is beyond the island.

Q.- You have taken part in major international events. What role do curators play at these dealings? I mean, can curators promote the art from a certain place?

A.- Curators, compared to artists, work from *historicity*, from the context of art. Artists move in and out of that context. Curators can play many roles: translators, editors, anthropologists, organisers, historians, contextualisers, interlocutors, presenters, suppliers, creators of new meanings, muses, haulage contractors... Yet, as an artist, I can say that I want a curator to be a collaborator, who also aims to change the order of meanings, for us to strike up a joint encouragement from which a work can emerge.

Q.- What can we expect of your forthcoming exhibitions?

A.- I am in the middle of a new series, I referred to it before, called *Vigilantes –el sueño de la razón engendra monstruos*. It is basically a diary made up of performances, since I will present a piece a day, for a month. I will also disturb another public context, with a work I am going to carry out on a flight between Chicago and Montreal (where I will spend a month as a resident artist while I create *Vigilantes...*). I have also been working on an adaptation of Samuel Beckett's *Endgame* since 1998, for which I will transform the theatre play into a sonic *performatic* installation. It will be an interactive piece, for which the audience will be essential. The work stresses the feelings of love and dependence, exploring the moment when one decides to surrender one's desires in favour of the desires of the other. Instead of a dialogue between two people, the piece will be the projection of an interior monologue. The work will be about the strength and weakness of feelings. It is, perhaps, my most personal work. ■