

Tania Bruguera : dreaming in Cuban = Träumen auf Kubanisch

Autor(en): **Goldberg, Roselee / Goridis, Uta**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 73: **Collaborations Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680166>

Nutzungsbedingungen

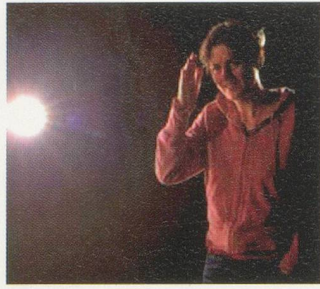
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Dreaming in Cuban

TANIA BRUGUERA

ROSELEE GOLDBERG

When Tania Bruguera was introduced to Fidel Castro in 1975 at age seven by her proud father, Miguel Bruguera, who told the revolutionary leader that his young daughter was learning French, Castro stooped slightly to talk directly to the little girl and said, “You need to learn English.” It’s an incident that remains vivid in Bruguera’s mind. “Can you believe it? Castro said ‘learn English,’” she recalled. “It was confusing. Why would he tell me to speak the language of the enemy?” Even now, she finds it puzzling. But for Bruguera, this memory is symbolic of Castro—the consummate politician—of his understanding of the

ROSELEE GOLDBERG, art historian, critic, and curator, pioneered the study of performance art with her seminal books and writing, including *Performance Art: from Futurism to the Present* (London: Thames & Hudson, 1988) and *Laurie Anderson* (New York: Abrams, 2000).

globalization to come, and the place of English (not Russian, which her peer group studied in Cuba) as the language of international communication. The incident is also an indication of Bruguera’s proximity to the political machine that her parents’ position in the upper echelons of the party afforded—her father was the Cuban Ambassador to Beirut, and later to Panama; her mother, Argelia, was a Spanish-English translator—and which Bruguera has worked so cleverly to interpret and to reveal for almost two decades.

Returning to Cuba at age twelve in 1980, the artist attended an art high school and continued making drawings, as she had done endlessly on long days alone in the family apartment when she found herself confined to home as war raged in the streets of Beirut. Back in Havana, drawing once more provided an outlet for coping, this time with her parents’ divorce. “I associate being in Cuba with being an

TANIA BRUGUERA, *UNTITLED* (KASSEL 2002), 2002, performance and installation for Documenta 11, Germans, guns, light, sound / Performance und Installation, Deutsche, Gewehre, Licht und Ton.

TANIA BRUGUERA, *UNTITLED* (HAVANA, 2000), 2000, performance and installation, Cubans, sugar cane, video monitor and video / OHNE TITEL (HAVANNA, 2000), Performance und Installation, Kubaner, Zuckerrohr, Videomonitor und Video. (ALL PHOTOS: RHONA HOFFMAN GALLERY, CHICAGO)



artist,” Bruguera says. She also pointed out that the accoutrements of a charged political atmosphere, with its banners, slogans, ceremonies, parades, and seven-hour-long speeches by a formidable leader, with his studied gestures and energetic proclamations, were the engine that drove her creativity. “A country that knows how to use politics as metaphor is a good place to be an artist,” Bruguera says of the frequent opportunities she encountered on a daily basis to respond to the pageantry, pomp, and hidden meanings of revolutionary culture. Cuba, today, pro-

vides rich source material for her work. “Cuba is a place where everything is political,” she explains, “and nobody understands the symbolic value of the gesture better than the State.” For Bruguera, whose work is all about political gesture seen from different angles, Cuba is a “socialist theme park,” in which ideology itself is a tourist attraction. It is, she says, a place where the very strategies of the avant-garde have been co-opted by those in control. Provocation, for example, long the *métier* of the artist, is used as a course of action in statewide advertising campaigns,

while censorship, as applied by the government, takes the form of a kind of art criticism. "The aesthetic strategies of an artwork are often censored over and above a work's content," Bruguera explains.

It is from afar that Bruguera sees Cuba most clearly. Since 1997, she has also lived in Chicago. She divides her year into three parts: one part Cuban (December, January, May, and September in Havana), one part American (Winter and Spring semesters teaching at the School of the Art Institute of Chicago), and one part travel (in 2004 she visited China, Canada, England, and Argentina). She shuttles back and forth on a Cuban passport, frequently delayed by last minute stays on her visa, but almost

always transporting a work that has been presented in her homeland first, on the principle that Cuban soil—its history and the distinct sounds and sentiments of its daily life—provides the yardstick for her ideas. Even as her international reputation grows, it is this to and fro, between countries, ideologies, and time zones ("between past and future"), that sharpens Bruguera's understanding of the real task at hand: how to make work that is relevant both locally and internationally. "Can I use the same model inside Cuba as outside Cuba?" she asks. "I am very aware that this is a paradox I must solve. It's too easy to be exoticized [as a Cuban artist]." Hence a performance installation, *UNTITLED* (Kassel, 2003),

TANIA BRUGUERA, *EYE STUDY FOR UNTITLED* (KASSEL 2002), 2002, charcoal on paper, 40 x 60" /
AUGENSTUDIE ZU OHNE TITEL (KASSEL 2002), Kohle auf Papier, 101,6 x 152,4 cm. (PHOTO: KAT PARKER)



which she presented at Documenta 11, confronts the problem head-on; its ominous pitch-black room and alternating bright white lights, and its earsplitting amplification of marching footsteps and guns being cocked, speaks just as plainly of violence and terror in Cuba as it does of countless other countries where massacres have occurred in the name of politics, whether by government or freedom fighters. A video projection on one wall showed the names of towns and the years from 1945 until 2002 where such atrocities occurred, while on a raised platform on the opposite side of the room, two gun-toting performers, barely visible in the blackout, marched back and forth with military gaits. The blinding light caused all who entered to instinctively raise their hands to shield their eyes, initiating an unexpected action performed by the viewers.

The work in Kassel was a translation, from local to international, of a performance installation, UNTITLED (Havana, 2002), shown the previous year at the Havana Biennale. Also presented in total darkness—this time in the bowels of a seventeenth century Spanish fortress used for centuries for the incarceration of political prisoners, with a focal point of an almost invisible video monitor installed in the ceiling showing clips of Castro—both works carried the underlying message that people generally choose to remain in the dark, despite an overload of information on one hand, and a notorious lack of it on the other. Both works triggered visceral responses to noise, harsh lighting, total darkness, and to the smell of rotting sugar cane, which lined the floor of the Havana installation. And both were structured to generate specific experiences that would be uncomfortable and emotionally affecting. In Havana, visitors inside the dark fortress had to stand on tiptoe and strain their necks to watch the tiny video monitor high above their heads, an action which none would sustain for long since it was simply too painful to do so. “I want my work to be more and more about experience. I want to make ‘feeling pieces’ not merely ‘looking pieces,’” Bruguera says of installations that force viewers to pay attention to the moment. “Looking at art is the only time that people are isolated from reality. Just about all other activities allow one to do one thing and still think about another.”

Engagement, social responsibility, ethics, and aesthetics comprise a checklist of considerations that Bruguera brings to each work, while her biography provides the narrative matrix for each piece and the powerful imagery which remains. BURDEN OF GUILT (1997), a performance presented in Havana, culminated in a series of startlingly beautiful images which show Bruguera wearing only a “shield” of a lamb’s carcass, with one hand raised to her mouth, filling it with dirt. Yet this stark self-portrait originated in a distressing history, both political and personal, that transforms BURDEN OF GUILT into an iconic symbol of an artist and her times. This work was made in the late nineties, during an especially restrictive economic period in Cuba, “when submission [to the system] was a way of surviving,” and shortly after Bruguera had been called before a committee of censors to answer questions about an art newspaper she had produced, which she was subsequently instructed to destroy. “It was a traumatic moment for me and I stopped making art for a while because I didn’t know how to make work under those circumstances,” she says. “This piece was my way of saying: I’m being submissive, yet also expressing my personal point of view. It was about being submissive in order to survive.” For Bruguera, this experience related directly to a story about Cuba’s native Indians who inhabited the island before the Spanish invasion, many of whom, in a notoriously horrific incident, committed suicide *en masse* by eating dirt, rather than submitting to a colonial power.

The burden of guilt of the survivor is an especially self-critical and poignant aspect of Bruguera’s artistic process. Or perhaps it comes with the territory of growing up in a totalitarian regime, where the most ordinary rites of daily life are determined by restrictive, and often absurd, regulations. Those who are able to live or work successfully outside of the system, or in spite of it, frequently carry the weight of their invisible chains, long after they have been removed. Likewise, Marina Abramovic, William Kentridge, or Anri Sala, who each came of age in dark periods of national strife (in Yugoslavia, South Africa, and Albania respectively), create work with a powerful moral undertow. They seem driven to make good with their art, or at least to suggest it, no matter the distance, in



TANIA BRUGUERA, ANIMA (HOMMAGE TO ANA MENDIETA), 1996, performance details / ANIMA (HOMMAGE AN ANA MENDIETA).

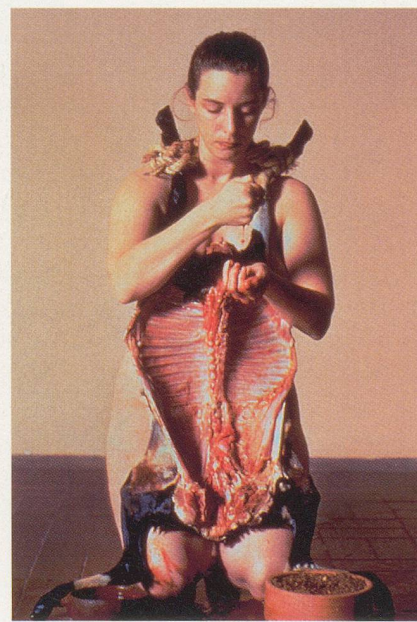
years or miles, from their earlier lives. The machinations at work within the creative minds of such socially responsible souls result in materials that are highly emotional. "I always thought of politics as something very stiff, as in a political speech," Bruguera says, "but now I understand how much of this material is emotional. Political ideas are injected into our systems as emotional agents." Teaching provides yet another outlet for Bruguera's conundrum of divided loyalties—to herself on an international stage, where it is expected of her that she will express herself without inhibition, and to a family of friends, students, parents, siblings, and cousins, in Cuba, who remain imbedded in the system she left behind, and who look to her as a model for their own survival. Thus, the school for performance which she recently established in Havana gives her a real foot in her country, allowing her to return home again, in unexpected, yet comforting ways.

That Bruguera began her career in Cuba in 1986, recreating works of Ana Mendieta's that had been performed in Iowa or in Mexico (but never before on native soil), was an intuitive act of understanding the power of home. "When you leave, you leave. They edit you from history, you no longer exist. So I decided to bring Ana back to Cuba, in a metaphorical way, but also in a very real sense," Bruguera says. It was also the starting point for her to keep tabs on the distances she would travel, from home-base to places far away, and back again. It is an elastic journey she cannot do without, for it is the energy and spirit which the connectedness provides for her. "Marx said that history is a tragedy and then a comedy. Cuban History is a tragedy and eventually a party, with singing and dancing. We call it *pachanda*, which means dancing, having a great time, and being together with lots of people."



TANIA BRUGUERA, *FEAR*, 1994, performance from the series *MEMORY OF THE POSTWAR / ANGST*, aus der Performancereihe *ERINNERUNG AN DIE NACHKRIEGSZEIT*.

TANIA BRUGUERA, *THE BURDEN OF GUILT*, 1997–1999, performance scenes; decapitated lamb, rope, water, salt / *DIE LAST DER SCHULD*, Szenen aus der Performance mit enthauptetem Lamm, Strick, Wasser, Salz.



Träumen auf Kubanisch

TANIA BRUGUERA

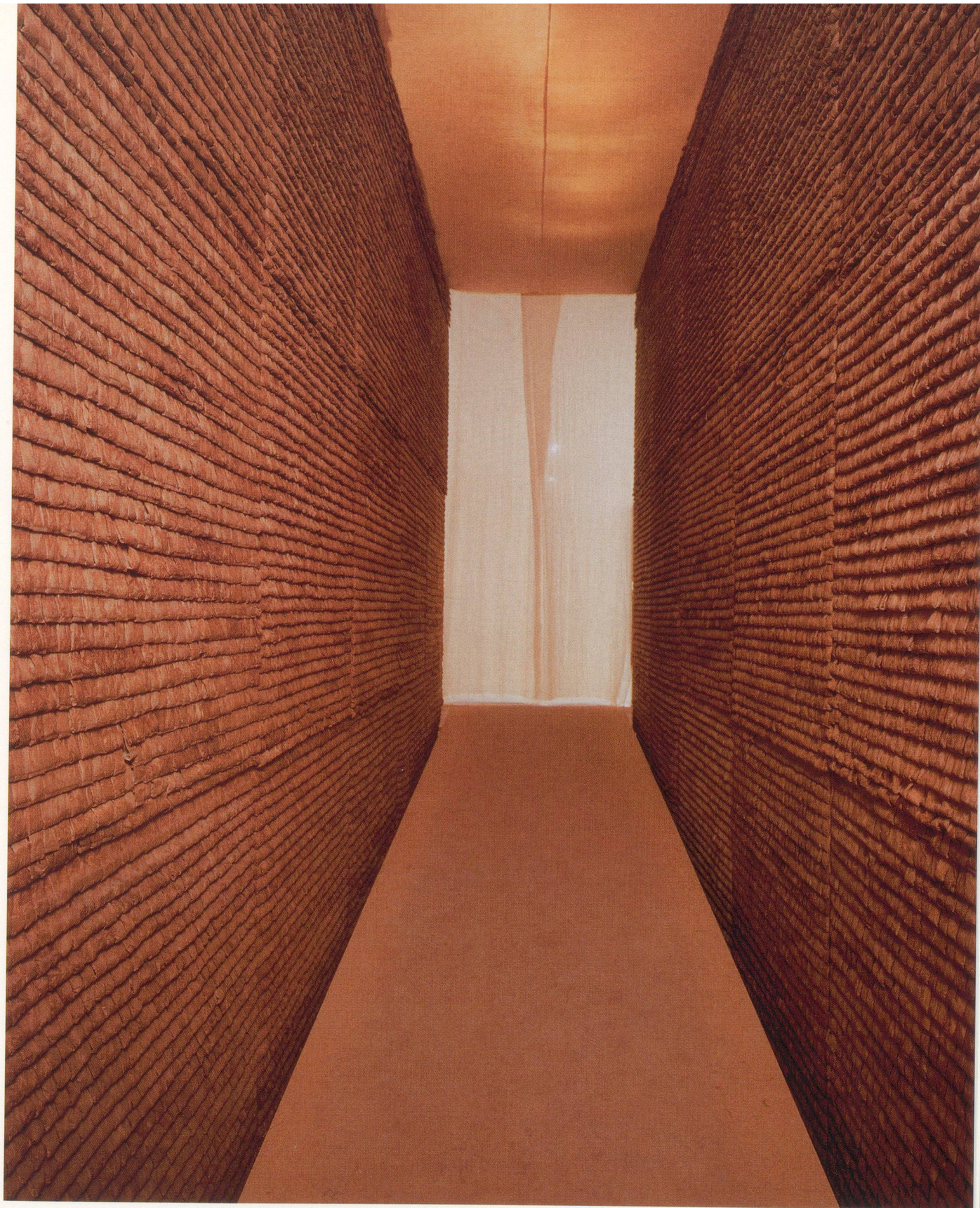
Als Tania Bruguera 1975 im Alter von sieben Jahren Fidel Castro vorgestellt wurde und ihr stolzer Vater Miguel Bruguera den Revolutionsführer wissen liess, dass sein Töchterchen Französisch lernte, beugte sich Castro zu der Kleinen hinunter und meinte: «Lern lieber Englisch, Kind.» Der Vorfall ist Tania Bruguera in lebhafter Erinnerung geblieben. «Ist es zu fassen? Castro sagte, «Lern Englisch.» Es machte einfach keinen Sinn. Warum riet er mir, die Sprache des Feindes zu lernen?» Es ist ihr bis heute ein Rätsel geblieben. Gleichzeitig findet sie diese Erinnerung charakteristisch für den Vollblutpolitiker Castro und seine richtige Einschätzung der bevorstehenden Globalisierung und damit der Rolle, die dem Englischen (und nicht etwa dem Russischen, das ihre Altersgenossen in Kuba studierten) als Sprache der internationalen Verständigung zukommen würde. Die Episode zeigt auch, wie nahe sie aufgrund der Stellung ihrer Eltern dem Machtapparat stand – ihr Vater war kubanischer Botschafter in Beirut und später in Panama, ihre Mutter Argelia übersetzte aus dem

Spanischen ins Englische –, ein Umstand, dessen Bruguera sich fast zwei Jahrzehnte lang geschickt für ihre Interpretationen und Enthüllungen bediente.

Als sie 1980 mit zwölf Jahren nach Kuba zurückkehrte, besuchte Bruguera eine Kunstschule und fuhr fort zu zeichnen, wie sie es schon damals in Beirut unermüdlich getan hatte, als sie lange Tage allein in der elterlichen Wohnung verbrachte, während in den Strassen der Stadt Krieg herrschte. Auch in Havanna wird das Zeichnen zum Rettungsanker, diesmal um mit der Scheidung der Eltern fertig zu werden. «In Kuba sein heisst für mich Künstlerin sein», sagt Bruguera. Sie unterstreicht auch, dass das ganze Drum und Dran der politisch aufgeladenen Atmosphäre – die Fahnen, Slogans, Feiern, Paraden, nicht zu vergessen die siebenstündigen Ansprachen des imposanten Diktators mit seinen einstudierten Gesten und energischen Proklamationen – ihre Kreativität stimulierte. «Ein Land, das mit Politik wie mit einer Metapher umgehen kann, ist ein guter Ort für Künstler», meint Bruguera mit Blick auf die sich praktisch täglich bietenden Gelegenheiten, sich mit Prunk, Pomp und tieferer Bedeutung der revolutionären Kultur auseinander zu setzen. Das Kuba von heute liefert reichlich Stoff für ihre Arbeit. «Kuba ist ein Ort, wo alles politisch ist», erklärt sie, «und nie-

ROSELEE GOLDBERG ist Kunstwissenschaftlerin, Kritikerin und Kuratorin und hat u. a. mit Büchern wie *Performance Art from Futurism to the Present* (1988) und *Laurie Anderson* (2000) wesentlich zum Verständnis der Performancekunst beigetragen.

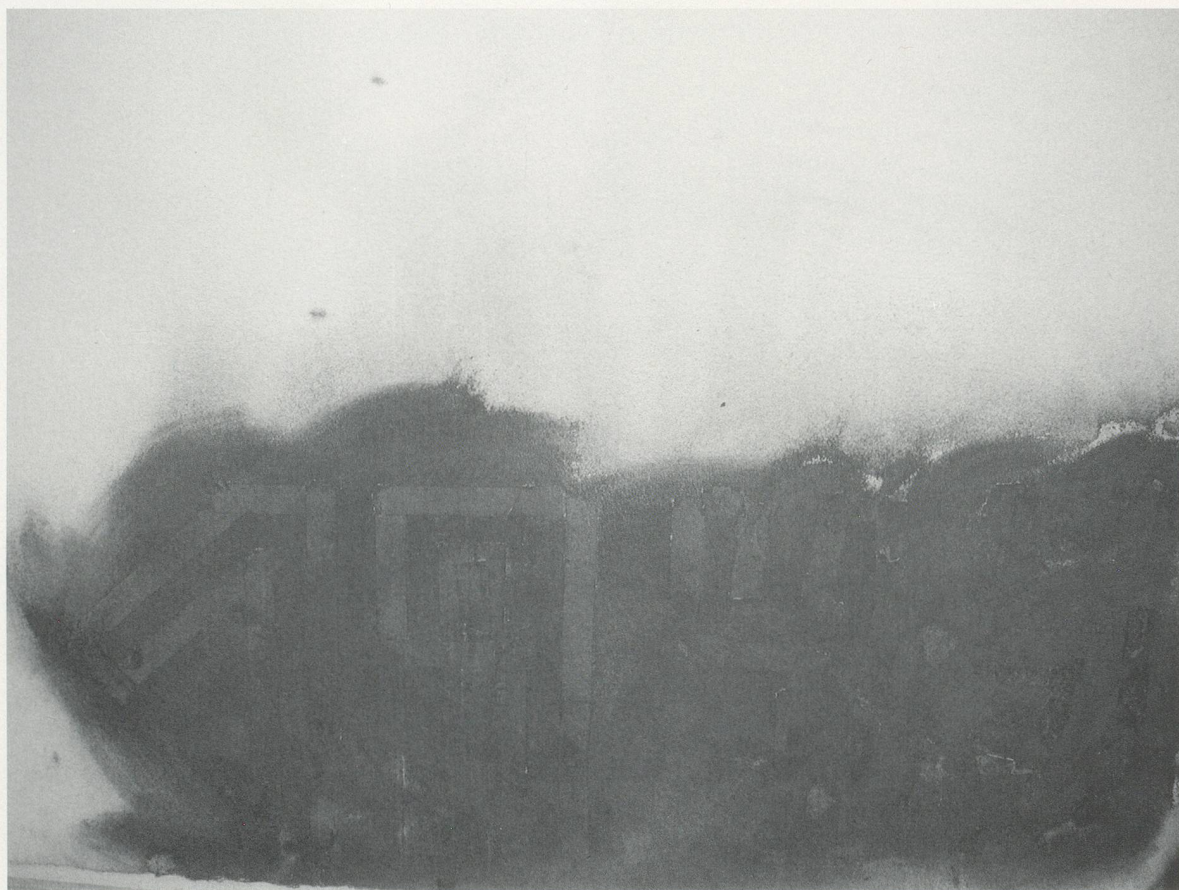
TANIA BRUGUERA, *POETIC JUSTICE*, 2002–2003, used teabags stitched on canvas, wood, small LCD monitors and DVDs, installed at Rhona Hoffman Gallery, spring 2004 / *POETISCHE GERECHTIGKEIT*, auf Leinwand aufgenähte, gebrauchte Teebeutel, Holz, LCD-Monitore, DVDs. (PHOTO: MICHAEL TROPEA)



mand versteht den symbolischen Wert der Geste besser als der Staat.» Für Bruguera, in deren Werk es allein um diesen politischen Gestus unter verschiedensten Blickwinkeln geht, ist Kuba ein «sozialistischer Themenpark», in dem sogar die Ideologie eine Touristenattraktion ist. «Es ist ein Ort, wo selbst die Strategien der Avantgarde von den politischen Machthabern übernommen wurden. Zum Beispiel arbeiten staatliche Werbekampagnen mit Provokationen – lange das Mittel der Kunst par excellence –, während die Zensur, so wie sie von der Regierung praktiziert wird, eher die Form einer Art Kunstkritik annimmt: «Die ästhetischen Strategien eines Kunstwerks werden häufig noch vor oder unabhängig von seinem Inhalt zensiert.»

Für Bruguera wird Kuba aus der Ferne am deutlichsten sichtbar. Seit 1997 lebt sie auch in Chicago. Sie unterteilt das Jahr in drei Teile: Einen Teil verbringt sie auf Kuba (Dezember, Januar, Mai und September in Havanna), einen in den USA (Winter- und Sommersemester als Dozentin am Art Institute of Chicago), und der dritte ist für Reisen reserviert (2004 besuchte sie China, Kanada, England und Argentinien). Sie kommt und geht mit ihrem kubanischen Pass, oft verlängert sie ihre Aufenthalte kurzfristig und überschreitet dadurch auch hin und wieder ihr Visum. Aber immer hat sie eine Arbeit dabei, die zuerst in ihrer Heimat ausgestellt worden ist, denn der kubanische Boden – seine Geschichte und sein Alltag mit all den besonderen Geräuschen und

TANIA BRUGUERA, VIDEO STUDY III FOR UNTITLED (KASSEL 2002), Documenta 11, charcoal on paper, 40 x 60" /
VIDEOSTUDIE FÜR OHNE TITEL (KASSEL 2002), Kohle auf Papier, 101,6 x 152,4 cm. (PHOTO: KAT PARKER)



TANIA BRUGUERA, DATED FLESH I, 2003, cow guts, sea salt, stones, 58 x 24 x 24" / ALTMODISCHES FLEISCH I, Kuhdarm, Mehrsalz, Steine, 147,3 x 61 x 61 cm. (PHOTO: MICHAEL TROPEA)

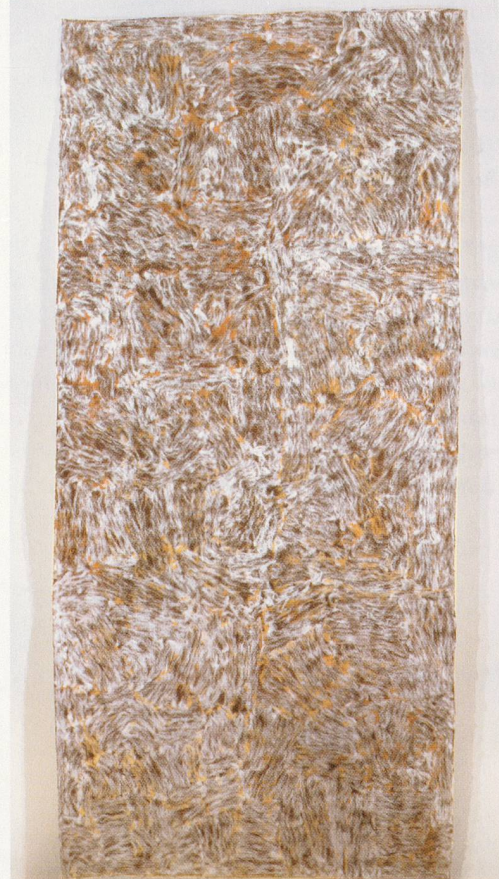


Gefühlen – ist für sie noch immer das Mass aller Dinge. Trotz Brugueras wachsender Bekanntheit im Ausland, ist es doch dieses Hin und Her zwischen Ländern, Ideologien und Zeitzonen («zwischen Vergangenheit und Zukunft»), das ihren Blick für die eigentliche Herausforderung schärft: eine Kunst zu machen, die lokal und international relevant ist. «Kann ich in Kuba dasselbe Modell benutzen wie ausserhalb?», fragt sie. «Mir ist klar, dass ich dieses Paradox lösen muss. Denn eh man es sich versieht, bekommt man das Etikett des Exotischen verpasst.» In einer Performance-Installation, UNTITLED (2003),

an der Documenta 11 in Kassel, setzt sie sich direkt mit dem Problem auseinander: Der bedrohliche pechschwarze Raum mit den ab und zu aufblitzenden grellen Scheinwerfern, der ohrenbetäubende Lärm von marschierenden Stiefeln und Maschinengewehren, die entschert werden, sprechen von Gewalt und Terror, nicht nur in Kuba, sondern auch in zahllosen anderen Ländern, in denen im Namen der Politik Massaker begangen wurden, egal ob von Seiten der Regierung oder von Freiheitskämpfern. Eine Videoprojektion an der Wand zeigte die Jahreszahlen und Ortsnamen der Greuel, die zwischen 1945



TANIA BRUGUERA, *UNTITLED (16)*, 1998–99, coffee, iron,
 linen paper, 118 x 47 1/4" / Kaffee, Eisen, Leinenpapier,
 300 x 120 cm.



TANIA BRUGUERA, *UNTITLED (18)*, 1998–99, coffee, cotton,
 linen paper, 118 x 47 1/4" / Kaffee, Baumwolle, Leinenpapier,
 300 x 120 cm.

und 2002 verübt wurden, während auf einer erhöhten Plattform auf der gegenüberliegenden Seite des Raums zwei im Dunkel kaum erkennbare Schauspieler mit geschulterten Gewehren zackig auf und ab marschierten. Das gleissende Licht liess alle Eintretenden instinktiv die Hände schützend vor die Augen halten und machte so unversehens die Betrachter zu Akteuren.

Die Installation in Kassel war eigentlich eine Übertragung der im Jahr zuvor auf der Biennale in Havanna gezeigten Arbeit *UNTITLED (2002)* von der lokalen auf die internationale Ebene. Auch beim ersten Mal war die Performance in völliges Dunkel getaucht gewesen, doch spielte sich das Ganze im Innern einer spanischen Festung aus dem siebzehnten

Jahrhundert ab, die jahrhundertlang als Gefängnis für politische Gefangene gedient hatte. Zentrales Element war ein kaum sichtbarer, in der Decke eingelassener Videomonitor, der Filmausschnitte von Castro zeigte. Der Subtext beider Werke war, dass die Menschen im Allgemeinen lieber im Dunkeln verharren, trotz Informationsüberflutung auf der einen und chronischem Informationsmangel auf der anderen Seite. Beide Arbeiten provozierten heftige Reaktionen auf den Lärm, das grelle Licht, die Finsternis und den Geruch des faulenden Zuckerrohrs, das den Boden der Installation in Havanna bedeckte. Und beide waren so konzipiert, dass sie bestimmte Empfindungen auslösten, die ebenso unangenehm wie aufrüttelnd waren. In Havanna mussten sich die Be-

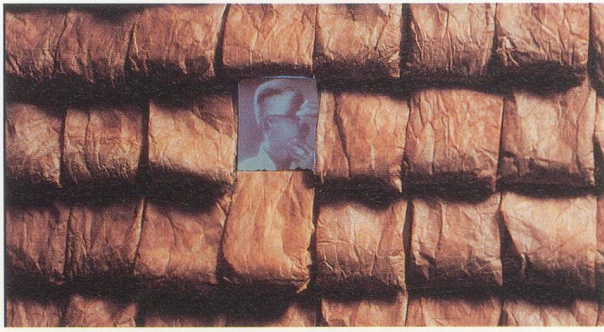
trachter in der dunklen Festung auf die Zehenspitzen stellen und den Hals verrenken, um den winzigen Monitor hoch über ihren Köpfen zu sehen, und das hielt niemand lange aus, weil es einfach zu anstrengend war. «Der Erfahrungsaspekt wird in meinen Arbeiten immer wichtiger, ich will «Arbeiten zum Anfühlen und Erleben» und nicht nur «zum Anschauen» machen», bemerkt Bruguera zu ihren Installationen, die den Betrachter zwingen, sich auf den Moment einzulassen. «Nur beim Betrachten von Kunst ist man von der Wirklichkeit losgelöst. Bei fast allen anderen Tätigkeiten kann man eine Sache tun und dabei an eine andere denken.»

Engagement, gesellschaftliche Verantwortung, Ethik und Ästhetik sind die Punkte, die Bruguera regelmässig in ihre Arbeiten einbringt, während ihre Biographie die narrative Grundlage liefert und auch die starke, einprägsame Bildsprache. Die in Havanna

gezeigte Performance BURDEN OF GUILT (Last der Schuld, 1997) gipfelte in einer Reihe überwältigend schöner Bilder, auf denen Bruguera, nur mit einem Lammkadaver bedeckt, die Hand zum Munde führt und ihn mit Erde füllt. Doch auch dieses schockierende Selbstporträt beruht auf einer politischen und menschlichen Tragödie, was BURDEN OF GUILT in ein bildhaftes Symbol für die Künstlerin und ihre Zeit verwandelt. Die Arbeit entstand in den späten 90er Jahren, einer Zeit, in der die wirtschaftlichen Zustände auf Kuba besonders erdrückend waren und «die Unterwerfung [unter das System] eine Frage des Überlebens». Bruguera musste vor einem Zensurkomitee erscheinen und Fragen über eine von ihr publizierte Kunstzeitschrift beantworten, die sie danach wieder einstampfen lassen musste. «Es war eine traumatische Erfahrung und eine Zeit lang hab ich überhaupt keine Kunst mehr gemacht, weil ich nicht

TANIA BRUGUERA, *DISPLACEMENT*, 1998–1999, performance, soil, glue, nails, fabric /
VERTREIBUNG, Performance, Erde, Klebstoff, Nägel, Stoff.





wusste, wie ich unter solchen Umständen arbeiten sollte. [...] Diese Arbeit war meine Art zu sagen, dass ich mich unterwerfe, machte aber gleichzeitig auch meinen Standpunkt klar. Nämlich, dass es um Unterwerfung um des Überlebens willen ging.» Bruguera verband ihre eigene Erfahrung mit einer Geschichte über Kubas Ureinwohner, die vor der Eroberung durch die Spanier auf der Insel gelebt hatten. Die meisten von ihnen wollten lieber sterben als sich der Kolonialmacht beugen, was zu dem berüchtigten, entsetzlichen Massenselbstmord führte, bei dem sie sich selbst töteten, indem sie Dreck und Erde assen.

Die Schuld, die auf den Überlebenden lastet, ist ein besonders selbstkritischer und auffälliger Aspekt von Brugueras Kunst. Vielleicht kommt dies auch einfach daher, dass sie in einem totalitären Regime aufgewachsen ist, wo die einfachsten und alltäglichsten Vorgänge durch restriktive, oft absurde Regeln bestimmt wurden. Wer es dennoch schafft, ausserhalb oder trotz des Systems erfolgreich zu leben und zu arbeiten, trägt oft noch lange Zeit schwer an den unsichtbaren Ketten. So haben auch die Arbeiten von Marina Abramovic, William Kentridge oder Anri Sala, die alle in schweren Zeiten nationaler Konflikte aufgewachsen sind (in Jugoslawien, Südafrika beziehungsweise Albanien), einen unwiderstehlichen moralischen Zug. Sie scheinen mit ihrer Kunst etwas gutmachen zu wollen oder zumindest darauf anzuspielen, egal wie gross der zeitliche oder geographische Abstand zu ihrem früheren Leben ist. Wenn zum kreativen Verstand eine derart sozial verantwortungsbewusste Seele hinzukommt, kommen höchst emotionale Stoffe dabei heraus. «Für mich war Politik immer etwas Steifes, wie in einer Ansprache», sagt Bruguera, «inzwischen hab ich aber begriffen, wie

TANIA BRUGUERA, *POETIC JUSTICE*, 2002–2003.

Installation detail with LCD monitor, for over-all view see page 155 / *POETISCHE GERECHTIGKEIT*, Detail mit LCD-Monitor, ganze Installation Seite 155. (PHOTO: MICHAEL TROPEA)

viele Emotionen damit verbunden sind. Politische Ideen werden uns als emotionale Wirkstoffe eingepflegt.» Auch das Unterrichten ist für Bruguera ein Ausweg aus ihrem Loyalitätszwiespalt: Ihr selbst bietet es eine internationale Bühne, auf der sie sich frei und ungehindert ausdrücken kann, und ihrer Familie von Freunden, Studierenden, Verwandten, Geschwistern und Cousinen in Kuba, die noch in dem System, das sie verlassen hat, eingebettet sind, liefert es ein Vorbild für das eigene Überleben. Die Performanceschule, die sie vor kurzem in Havanna gegründet hat, ermöglicht ihr, in ihrer Heimat wieder Fuss zu fassen und auf unerwartete, aber tröstliche Weise immer wieder nach Hause zurückzukehren.

Als Bruguera zu Beginn ihrer Karriere 1986 in Kuba Performances von Ana Mendieta zeigte, die zwar in Iowa oder Mexiko, aber noch nie auf heimatlichem Boden aufgeführt worden waren, hatte sie instinktiv die Macht der Heimat erkannt. «Wenn man weggeht, ist man weg, man wird aus der Geschichte gestrichen und existiert nicht mehr. Deshalb wollte ich Ana nach Kuba zurückbringen, metaphorisch, aber auch ganz real», sagt Bruguera. Gleichzeitig fing sie damit an, die Distanzen zu registrieren, die sie zwischen ihrem Zuhause und ihren weit entfernten Zielen zurücklegte. Es ist eine Art Jo-Jo-Bewegung, ohne die sie nicht leben kann, denn die Verbundenheit liefert ihr Energie und geistige Nahrung. «Marx sagte, die Geschichte sei zunächst eine Tragödie und dann eine Komödie. Die Geschichte Kubas ist eine Tragödie, die sich in ein Fest verwandelt, bei dem gesungen und getanzt wird. Wir nennen das eine *pachanga*, was so viel heisst wie Tanzen, Spass und jede Menge Leute.»

(Übersetzung: Uta Goridis)