

# Tania Bruguera

## Il peso della memoria

*Sai, spiega lei con semplicità, quando eseguo un esercizio capisco. Col corpo, capisco.*  
— David Grossman<sup>1</sup>

*Un'idea, un concetto, un'idea, finché resta un'idea, è soltanto un'astrazione,  
se potessi mangiare un'idea avrei fatto la mia rivoluzione.*  
— Giorgio Gaber e Sandro Luporini<sup>1</sup>

*“...era un così bravo comunista da essere riuscito a diventare invisibile”*  
— Guillermo Cabrera Infante<sup>1</sup>

Alcune tra le più importanti mostre degli ultimi anni — per esempio le ultime due edizioni di Documenta o la Biennale di Istanbul, ancora in corso — hanno proposto, prevalentemente, un'arte che si confronta con problematiche politiche e sociali, costruita con un atteggiamento artistico che si potrebbe definire etico. Atteggiamento che riconosciamo come una delle costanti più evidenti dell'intero lavoro di Tania Bruguera. Si può apprezzare la posizione dell'artista cubana a partire dalle sue prime azioni, per esempio quelle in cui ripeteva, come un lungo omaggio, le performance di Ana Mendieta. Posizione che rimane invariata nelle opere più recenti — proposte, appunto, a Documenta o a Istanbul — e attraversa anche episodi apparentemente distanti dall'ambito delle arti visive, come la creazione della rivista *Memorias de la Postguerra*.

*Homenaje a Ana Mendieta*, un lavoro che si è protratto negli anni, dal 1987 al 1996<sup>1</sup>, è costituito da una serie di performance, ma anche da semplici oggetti, che ricostruiscono e ripresentano i lavori e le azioni dell'artista scomparsa. Tania Bruguera ha concepito questo intervento mirando a reintegrare, all'interno del contesto cubano che ufficialmente ha rimosso Ana Mendieta in quanto transfuga negli Stati Uniti, la figura di una delle artiste più interessanti degli ultimi decenni. Questa serie di opere di Tania Bruguera parte dalla necessità di illuminare la zona nascosta della cultura e dell'arte cubana e, allo stesso tempo, di farci riflettere sulla caducità della memoria e sulla “fragilità” della performance (media prediletta dalla stessa Tania) che scompare con la fine dell'azione stessa. Credo, però, che si rischierebbe di non cogliere nella sua pienezza il senso di tale progetto se ci si fermasse a questa prima lettura: *Homenaje a Ana Mendieta*, come molti altri lavori di Tania, parte infatti dalla necessità di compiere nuovamente “l'esperienza dell'altro”; una posizione che ci induce a introdurre il concetto di arte relazionale<sup>2</sup>. Spostandoci, invece, all'interno di un'altra disciplina, si potrebbe costruire un parallelismo con *L'autobiografia di Alice B. Toklas*<sup>3</sup> di Gertrude Stein in

cui la scrittrice non redige, appunto, una biografia, bensì un'autobiografia, tentando dunque di indossare i panni dell'altro, nel caso specifico, quelli della sua compagna<sup>4</sup>. Tania Bruguera dunque mette in atto una strategia analoga a quella utilizzata dalla Stein con una persona che considera vicina dal punto di vista artistico e culturale. Ma mettersi nei panni dell'altro, e più in generale costruire una performance, non vuol dire necessariamente compiere un'operazione letteraria o teatrale. E non sorprende, quindi, che più volte l'artista cubana abbia sottolineato la sua distanza dal teatro e dalla recitazione: “No me interesa actuar, yo no interpreto personajes”<sup>5</sup>. È evidente dunque che non si tratta di una rappresentazione bensì di un omaggio, nel quale Tania cerca, allo stesso tempo, di “annullarsi”, per ricreare il lavoro dell'artista scomparsa, e di rivivere quelle esperienze così importanti e così trascurate dalla cultura cubana ufficiale.

*Memorias de la Postguerra* era un giornale completamente autofinanziato in cui si intersecavano problematiche da rivista culturale e da dibattito politico, che evidenziava posizioni e sosteneva tesi decisamente antigovernative. In questa rivista Tania Bruguera ha collezionato idee e interventi di artisti e critici cubani che oscillavano tra serietà e feroce ironia; ma soprattutto, *Memorias de la Postguerra* è stato un importante veicolo per raccordare due generazioni di intellettuali cubani che, pur avendo pochi anni di differenza, si sono trovate a fare scelte tanto differenti: quasi tutti gli artisti di poco più grandi rispetto a Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, Los Carpinteros, Kcho — tutti rimasti nella Isla — si sono trovati quasi costretti a emigrare per cercare di colmare quel gap informativo e soprattutto per ricercare quella libertà di espressione che non è proprio stata la bandiera della Cuba castrista degli ultimi anni<sup>6</sup>. *Memorias de la Postguerra* ha

<sup>1</sup> Cfr. Tania Bruguera, *Identità multipla, identità invisibile, comportamento invisibile* in *Racconti d'identità - La generazione delle Immagini 7*, a cura di Roberto Pinto, Comune di Milano, Milano 2002.

<sup>2</sup> Vedi Nicolas Bourriaud, *L'esthétique Relationelle*, edito da Les Presses du Réel, Dijon 1998 e tradotto in inglese, *Relational Aesthetics*, dalla stessa casa editrice nel 2002.

<sup>3</sup> Il libro, il cui titolo originale è *The Autobiography of Alice B. Toklas*, è stato recentemente ristampato da Einaudi, Milano 2003.

<sup>4</sup> A questo proposito vedi: Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997, e in special modo il capitolo *L'altra necessaria* che analizza il testo di Gertrude Stein.

<sup>5</sup> “Non mi interessa recitare, io non interpreto personaggi”, in Yolanda Wood, “La aventura del silencio en Tania Bruguera” in *Artecubano* 3/2000.

<sup>6</sup> Tania stessa in una conversazione con Octavio Zaya (nel catalogo Cuba, *Maps of Desire*, Kunsthalle di Wien 1999) spiega: “At that time, I was trying to salvage the themes and icons used by the 80s Generation in Cuba and to analyze what had happened”.

resistito solo per due numeri e, naturalmente, non soltanto a causa di problemi economici<sup>7</sup>.

Questa necessità di fondo di mettersi in gioco, ma anche di fungere da tramite per rimettere in contatto persone e generazioni diverse tra loro, spinge Tania Bruguera anche a “trasformarsi in curatrice” e a organizzare una mostra di artiste alla 5a Biennale dell’Avana del 1994. Una scelta condivisa anche da altri due artisti, Sandra Ceballos ed Ezequiel Suárez, che, nello stesso anno, decidono di aprire uno spazio espositivo a La Habana, *Aglutinador*, per dare la possibilità di mostrare le proprie opere ad “artisti cubani di tutte le ‘sette’ — vivi o morti, residenti o non residenti a Cuba, giovani o vecchi, conosciuti o sconosciuti, famosi o quasi dimenticati, modesti o pedanti — a patto che siano di indiscutibile qualità e, soprattutto, abbiano la necessaria dose di onestà e preoccupazione per la creazione propria della vera arte”<sup>8</sup>.

*Memorias de la Postguerra* è stato anche il titolo di una serie di performance e di installazioni tra cui ricordiamo *Miedo* (Paura), un’azione del 1994 in cui Tania stava distesa su una piccola barca — come quelle usate dai tanti *balseros* negli anni più duri della crisi economica cubana per tentare di attraversare il braccio di mare che li divide dagli Stati Uniti — che ogni tanto cercava di riparare.

Per le affinità tematiche con *Miedo*, va almeno citata anche la serie *Dédalo o el Imperio de Salvación*, costituita da una serie di oggetti che rimandano a mitologiche macchine volanti e in cui il gesto performativo è semplicemente suggerito.

Il 1997 è un anno molto importante per Tania Bruguera che presenta *El peso de la culpa*, un’opera che, al di là dell’indubbio impatto visivo (è stata infatti riprodotta in moltissimi cataloghi e riviste), credo rappresenti un punto di svolta concettuale del suo lavoro. Anche *El peso de la culpa* fa parte del ciclo *Memorias de la Postguerra* ed è una performance in cui l’artista, con indosso il corpo di un agnello squartato, con gesti solenni, per alcune ore, si dedica a mischiare la terra con acqua salata per formare delle pallottoline che poi mangiava. Tania ripeteva in questo modo la cerimonia del suicidio collettivo che, secondo una leggenda cubana, avevano compiuto secoli prima gli indios, all’arrivo dei Conquistadores spagnoli che li avevano resi schiavi. *Comer tierra* (mangiare la terra) è anche un’espressione idiomatica cubana che rimanda a una situazione disperata, senza vie di uscite. Ma soprattutto, “mangiare la terra, che è sacra ed un simbolo di permanenza, è come ingoiare la propria tradizione, la propria eredità, è come cancellare se stessi. Un suicidio elettivo”<sup>9</sup>. Tutti gli elementi di questa performance ci fanno pensare a un rituale antico — “terra è ciò da cui provieni e dove andrai”

<sup>7</sup> Su questo argomento cfr: Luis Camnitzer, *Memoria de la Postguerra*, in “Art Nexus”, N.15 Jan-March 1995

<sup>8</sup> Per quanto riguarda lo spazio *Aglutinador*, ma in generale tutta la situazione cubana vedi: Eugenio Valdés Figueroa, *Perturbazione e metafora. A proposito dell’arte cubana contemporanea dell’ultimo decennio del Novecento*, in *Atmosfere Metropolitane-La Generazione delle Immagini VI*, a cura di Roberto Pinto, Comune di Milano, Milano 2001.

<sup>9</sup> Intervista di Tania Bruguera con Octavio Zaya, in *Maps of Desire*, Kunsthalle di Wien 1999.

(spiegava Tania in un’altra intervista) — attraverso un processo di autocancellazione, ma anche di cancellazione della propria opera<sup>10</sup>; è ovvio tuttavia che aggiornare questa antica leggenda è anche un modo di parlare della Cuba odierna e, più in generale, dei rapporti tra individuo e potere. Si tratta inoltre di fare i conti con una storia diversa, raccontata da persone diverse, con memorie diverse. Si sa che la Storia, quella con la esse maiuscola, viene scritta dai vincitori, mentre Tania Bruguera va invece alla ricerca dei punti di vista di chi il potere non lo detiene. Quasi a dire che rivivendo in prima persona si può tentare di comprendere i processi storici e le storie private, si può capire il proprio presente. In quest’ottica, allora, *El peso de la Culpa*, rappresenta un’ideale continuazione dei lavori su Ana Mendieta. Peraltro, alcuni aspetti di questo rituale potrebbero farci pensare a una sorta di pentimento, di espiazione di una colpa, anche se, ovviamente, non è stata lei o la sua generazione a conquistare Cuba e a schiavizzare gli indios. Tania mira dunque a rivivere un evento storico (o come tale viene raccontato) che lei ritiene fondante per la società cubana e in generale americana. La sua azione va dunque interpretata come un gesto etico, che in un certo senso potremmo definire “puro”, e mistico<sup>11</sup> allo stesso tempo. È l’artista stessa ad usare questa azione per capire e a consentire di comprendere, attraverso di lei, una storia esemplare che assurge a paradigma della situazione postcoloniale, ma anche, e direi in misura maggiore, della natura umana.

Nello stesso anno Tania Bruguera presenta anche un’altra azione, *El Cuerpo del Silencio*, dove è ancora in gioco il peso esercitato dalla storia sul singolo individuo. In uno spazio ricoperto di carne di agnello l’artista “correggeva” una serie di informazioni da un libro di storia ufficiale. Successivamente cancellava il suo stesso lavoro ripulendolo con la lingua in un gesto di autoumiliazione e di autocensura. Infine, tentava disperatamente di mangiare le pagine del libro. Anche in questo caso i riferimenti storici, ma soprattutto quelli legati all’attualità sono evidenti.

Nel 2000, alla VII Biennale dell’Avana, Tania Bruguera presenta un altro lavoro molto intenso e, per certi aspetti, molto rischioso, per la forte carica polemica contro il regime cubano. Dopo appena un giorno, infatti, il lavoro è stato censurato e interrotto. Mi considero davvero fortunato ad aver potuto assistere a quella performance che è stata, sicuramente, uno dei lavori più emozionanti cui abbia mai assistito. Si entrava, poche persone alla volta, dentro una sorta di tunnel che si addentrava all’interno della Cabaña (una fortezza militare sede di parte della Biennale), un luogo che in passato veniva usato per rinchiodare i prigionieri e i condannati a morte. La prima sensazione che ti avvolgeva, assieme al buio che contrastava con la luce caribica dell’esterno, era il penetrante odore proveniente da un tappeto di canne da zucchero che si maceravano. Proseguendo nel lento e instabile percorso

<sup>10</sup> Eugenio Valdés Figueroa in Cuba, *Maps of Desire*, Kunsthalle di Wien 1999, scrive: “She is really committing an act of ‘antropophagia’ which implies a kind of Eucharist, a purifying ingestion of herself and her work”.

<sup>11</sup> Anche a questo riguardo cfr. l’intervista di Tania Bruguera con Octavio Zaya (nel catalogo Cuba, *Maps of Desire*, Kunsthalle di Wien 1999)

che si snodava all'interno della struttura, appena gli occhi cominciavano ad abituarsi all'oscurità, si intravedeva, quasi sul fondo, un monitor appeso al soffitto. Avvicinandosi, si scopriva che questo televisore diffondeva un collage di immagini di Fidel Castro, prese dalla televisione di stato cubana, durante i primi anni della Rivoluzione, quando ancora si poteva vedere l'uomo Fidel che nuotava nel mare o si presentava in abiti casalinghi all'interno della sua dimora. Nulla di illegale, di proibito, quindi, ma quelle immagini di Castro erano distanti anni luce dall'uomo in divisa militare che entra, attraverso il televisore, quasi giornalmente, all'interno delle case cubane. Il monitor, il potere (ma in questo caso anche la memoria), illuminavano fievolemente l'ambiente circostante che, solo ora, si scopriva abitato da persone nude che, come se si trovassero sotto una doccia inesistente, fatta solo dei raggi di un tubo catodico, continuavano a toccarsi per ripulirsi. Gesti privi di senso, ripetitivi, alienati, di persone "invisibili", nude, fragili, illuminate dalla memoria di valori che si sono persi nel tempo.

Con quest'opera e, soprattutto, con il lavoro *Untitled* presentato a *Documenta XI* lo scorso anno, Tania Bruguera sembra mettere in dubbio la capacità della visione e delle immagini di farci conoscere la realtà, preferendo creare situazioni spaziali plurisensoriali che avvolgono completamente lo spettatore e di cui la parte visiva è solo una delle componenti. Anche a Kassel, infatti, il ruolo della vista era fortemente limitato (anche se proprio da questa limitazione arrivava la forza del lavoro). Entrando nella stanza progettata da Tania Bruguera, lo spettatore si trovava infatti in un spazio buio dove si intravedeva a malapena uno schermo su cui scorrevano i nomi di cento luoghi (tanti quanti erano i giorni di apertura dell'esposizione) dove erano stati perpetrati massacri, per ragioni politiche dal 1945 in avanti. Ma appena gli occhi si abituavano a quell'atmosfera così rarefatta, silenziosa e scura — in uno spazio che sembrava fatto apposta per la riflessione — si veniva colpiti da una serie di luci molto forti, come se si fosse sottoposti a un interrogatorio. Parallelamente cambiava anche lo scenario sonoro: si udivano distintamente il rumore di una persona che camminava pesantemente con degli scarponi sulla passatoia sopra le nostre teste e quello di qualcun'altro che caricava manualmente il suo fucile. Non si trattava di rumori registrati perché erano persone in carne ed ossa a compiere quei gesti minacciosi, sbattendoci in faccia la nostra vulnerabilità e quella della società che ci siamo costruiti intorno.

Certamente una delle sfide più complesse che si trova ad affrontare la nostra società, insieme ai singoli individui che la compongono, è proprio basata sull'accettazione della vulnerabilità, sia a livello individuale che collettivo. L'11 settembre non è che l'esempio più evidente, mediaticamente perfetto, di tutto ciò. E anche la nostra democrazia occidentale non si sottrae a questa sindrome, si mostra vulnerabile, e sta negando, in più occasioni, il suo stesso statuto e i suoi stessi principi invocando a sua discolpa l'autodifesa dagli attacchi internazionali dell'integralismo.<sup>12</sup> Mi pare opportuna questa premessa perché anche *Untitled*, a una seconda lettura, mostra una relazione stretta con

la memoria e con i luoghi: Kassel, infatti, è stato uno dei centri propulsori dell'industria bellica nazista durante la II Guerra Mondiale e, per molti anni, durante la Guerra Fredda, si è trovato quasi sul confine tra i due blocchi contrapposti che trovavano il loro più duro contrasto proprio in una Germania divisa a metà. Si può rileggere, quindi, il senso di disorientamento e la sensazione di "essere sulla linea di fuoco" che *Untitled* veicolava anche a partire dal ruolo che questa città ha rivestito lungo il corso del XX secolo.

Da un certo punto di vista, gli ultimi lavori che ho descritto, presentati a Kassel e alla Biennale dell'Avana, implicano anche lo spostamento del concetto stesso di performance, in quanto l'artista demanda parte dell'azione allo spettatore stesso, coinvolto come una sorta di co-autore o almeno co-attore. Una tendenza che, abbiamo visto in nuce anche in lavori precedenti, come *Dedalo o el Imperio de Salvacion*, ma che in queste opere giunge a un pieno sviluppo. Anche se le immagini si riducono a fantasmatiche presenze rimane dunque intatta, in tutta la sua forza, la capacità evocativa del lavoro. Come ha affermato con grande precisione Eleanor Heartney, "nel mondo della Bruguera, concetti quali libertà, autonomia e autodeterminazione non sono astratti ideali ma imprese che scrivono i loro effetti nelle nostre forme fisiche".<sup>13</sup>

Mentre sto scrivendo questo testo sul lavoro di Tania Bruguera, un gruppo di intellettuali israeliani e palestinesi si è riunito a Ginevra nel tentativo di costruire un processo di pace alternativo alla Road Map ufficiale, attraverso un percorso non allineato alla politica dei rispettivi governi. Sembra che ormai non sia veramente più possibile percorrere strade già note, asfaltate esclusivamente con una mistura di rapporti economici e giochi di potere. Si possono, si devono, cercare strade alternative e di rapporti paritari improntati sul rispetto e la conoscenza reciproca. Non so se il tentativo di questo gruppo di intellettuali (che con un po' di amaro cinismo potremmo considerare dei sognatori) riuscirà ad affrancare una regione tanto martoriata dall'attuale situazione che sembra spingere ogni soggetto verso l'arrocamento su posizioni inconciliabili e integraliste. Ma anche questa iniziativa, così distante geograficamente e culturalmente da Cuba, nasce da un atteggiamento simile a quello di Tania Bruguera alla sua costante tensione a restare a occhi aperti, a non rimanere indifferente di fronte ai drammi individuali e collettivi, a un impegno in prima persona, privo dell'apporto di ideologie e/o sicurezze, ma dettato dalla necessità di vivere fino in fondo il proprio ruolo di intellettuale, senza abdicare, assumendosi il rischio in prima persona. Col rischio, naturalmente, anche di sbagliare. Vivere, quindi agire<sup>14</sup>. Vivere. Forse basterebbe questa parola, intesa nella sua prima e

<sup>13</sup> Eleanor Heartney in *Art in America*, March 2002.

<sup>14</sup> Hannah Arendt scrive in *The Human Condition*, Chicago, U.S. 1958, e tradotto in italiano con *Vita Activa*, Milano 1964: "L'azione, la sola attività che metta in diretto rapporto gli uomini senza la mediazione di cose materiali, corrisponde alla condizione umana della pluralità, al fatto che gli uomini e non l'Uomo, vivono nella Terra e abitano il mondo. Anche se tutti gli aspetti della nostra esistenza sono in qualche modo connessi alla politica, questa pluralità è specificatamente la condizione — non solo la *conditio sine qua non*, ma la *conditio per quam* — di ogni vita politica".

<sup>12</sup> Cfr. Giorgio Agamben, stato di eccezione, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

più densa accezione: vivere senza rinunce, senza paure, mostrando anche quella parte di sé, della propria società, del mondo in cui siamo immersi, che non ci offre sicurezze, che non ci piace, ma che esiste.

Il lavoro di Tania è dunque politico se si considera, prendendo a prestito le parole di Agamben, che “il fatto nuovo della politica che viene è che essa non sarà più lotta per la conquista o il controllo dello stato, ma lotta fra lo stato e il non-stato (l’umanità), disgiunzione incolmabile delle singolarità qualunque e dell’organizzazione statale. (...) La singolarità qualunque, che vuole appropriarsi dell’appartenenza stessa, del suo essere-nel-linguaggio e declina, per questo, ogni identità e ogni condizione di appartenenza, è il principale nemico dello stato. Dovunque queste singolarità manifesteranno pacificamente il loro essere comune, vi sarà una Tienanmen e, prima o poi, compariranno i carri armati.<sup>15</sup>”

Il lavoro di un artista non offre soluzioni, non si propone di indicare la strada giusta da imboccare, e anche se volesse non sarebbe in grado di farlo; sono altre le discipline che si pongono tali obiettivi, e le opere di Tania non fanno eccezione a questa regola. Il suo lavoro, piuttosto, si interroga e interroga gli altri. Ragiona sul ruolo e sul fascino del potere, sul valore dell’utopia, ma senza abbandonare, neanche per un solo istante, la propria fisicità, il proprio corpo, la propria emotività, la propria condizione di donna che respira, si nutre, fa l’amore, gioisce, soffre, ride, piange. Il personale è politico, recitava uno slogan di qualche anno fa, e in questo senso il lavoro di Tania è politico, perché passa attraverso di sé, del proprio corpo. *Your Body is a Battleground* si leggeva in un lavoro di Barbara Kruger. Attraverso il corpo si capisce e si possono dire infinità di cose, sembra aggiungere Tania. E si diventa coscienti di sé, della propria realtà, contribuendo così, forse, a cambiarla.

**Roberto Pinto**

*Roberto Pinto è un curatore e critico indipendente, vive e lavora a Milano.*

---

<sup>15</sup> Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp.67-69.