



**TANIA BRUGUERA  
UNTITLED  
(HAVANA, 2000)**

**MoMA**

## SUGARCANE, FIDEL CASTRO, AND PERFORMANCE ART IN CUBA: TANIA BRUGUERA'S *UNTITLED (HAVANA, 2000)*

Elvis Fuentes

*Untitled (Havana, 2000)* is a pivotal work in Tania Bruguera's artistic career. Created for the 2000 Havana Biennial, it consists of a large-scale video installation and a performance. Inside a darkened tunnel, mashed fermenting sugarcane is piled several inches high on the floor, and its sweet-and-sour smell is pervasive. At the end of the long space, a shimmering light originates from a small television monitor that hangs from the ceiling and displays black-and-white video footage of Fidel Castro, who was still the president of Cuba when Bruguera made the work. The charismatic leader appears in different settings, both public and private, delivering speeches before thousands of followers, swimming at the beach, and opening up the shirt of his military uniform to show that he is not wearing a bulletproof vest. Only in turning back toward the entrance does the viewer realize that there are four naked men standing on the mash, quietly rubbing their hands, in a gesture reminiscent of Lady Macbeth washing the blood from her hands in William Shakespeare's classic play.

The 2000 Havana Biennial, with its theme of "Closer to One Another," was intended to grapple with communication in an increasingly globalized world. When Bruguera was invited to participate, she submitted several proposals for works that pursued this theme in relation to issues of power, which she had been investigating through her performances and installations. The exhibition's organizers turned down her proposals, alleging "problems of aesthetic quality," a charge typically employed by cultural officials in Cuba to silence critical works. When Bruguera's proposal for an installation using sugarcane mash was approved, they assured her that none was available—a dubious claim in a country famous for its sugar production. Bruguera decided to travel to Havana and to work on site, in the vault at the Cabaña Fortress that had been assigned to her.<sup>1</sup>

The Cabaña Fortress played a significant role in the darkest days of Cuba's political history. From colonial times to the early years of the Revolution, it was a hot spot for incarceration, torture, and the assassination

of opposition leaders. The infamous revolutionary Ernesto "Che" Guevara and the current Cuban president, Raúl Castro, are said to have personally led firing squads there, extrajudicially executing large numbers of people accused of counterrevolutionary activities and spying for the CIA. Bruguera saw an opportunity to address these darker aspects of her native country by metaphorically reviving the art venue's truculent past. The Havana Biennial purportedly positions Cuba as a center of avant-garde art in the developing world. Since the exhibition venues were located in tourist areas that ordinary Cubans rarely frequent, Bruguera included the naked men to remind the many viewers coming from abroad of the island's inhabitants, who lack basic freedoms, and to bring the ghosts of the fortress back to life.

The artist arranged for the delivery of two truckloads "of pressed sugarcane. On the eve of the opening, one of the curators visited her to inquire about her plans and, if they passed muster, to grant final approval. Bruguera described the installation and the performance that she intended to carry out within it. The curator was hostile, voicing mistrust of Bruguera, whose work had been temporarily banned some years ago. Ultimately, however, the curator found nothing to worry about in the unfinished installation, and the artist was allowed to proceed. The video showing Castro was not revealed until opening day. Cuban artists rarely show images of Castro, except for laudatory ones, for fear of censorship. Bruguera incorporated images taken from various sources, most prominently a propagandistic documentary by American filmmaker Estela Bravo, a fixture in the Cuban media and known for her pro-Castro stance. In Bruguera's edited video, the performativity of power through mass media is on full display, especially in the leitmotif of Castro opening his shirt. The contrast between this show of bravura and the docility of the live performers—gesturing, bowing to the image on the television monitor, cleaning their bodies, and standing in a sea of putrefied mash—proved explosive.

Dozens lined up to see Bruguera's work. Only four to five viewers were allowed inside the darkened

## CAÑA DE AZÚCAR, FIDEL CASTRO Y PERFORMANCES EN CUBA: *SIN TÍTULO (LA HABANA, 2000)*

Elvis Fuentes

*Sin título (La Habana, 2000)* es una obra fundamental en la carrera artística de Tania Bruguera. Creada para la Bienal de La Habana del año 2000 constaba de una instalación de video de gran escala y una performance. En el interior de un túnel a oscuras, se amontonaban en el suelo, formando una capa de varios centímetros de espesor, el bagazo (caña de azúcar molida), ya fermentado, por lo que emanaba un penetrante olor agri dulce. Al final del largo espacio, había una luz brillante procedente de la pantalla de un pequeño televisor que colgaba del techo y mostraba imágenes de video en blanco y negro de Fidel Castro, quien seguía siendo el presidente de Cuba cuando Bruguera realizó la obra. El carismático líder aparecía en entornos diferentes, tanto públicos como privados, pronunciando discursos ante miles de seguidores, nadando en la playa y abriéndose la camisa de su uniforme militar para enseñar que no llevaba puesto un chaleco antibalas. Tan solo cuando el espectador se volteaba hacia la entrada se daba cuenta de que había cuatro hombres desnudos de pie sobre el bagazo, frotándose las manos en silencio, en un gesto que recuerda a Lady Macbeth lavándose la sangre de las manos en la obra clásica de William Shakespeare.

La Bienal de La Habana del año 2000, bajo la divisa "Uno más cerca del otro" tuvo por objeto confrontar la comunicación en un mundo cada vez más globalizado. Cuando invitaron a Bruguera a participar, presentó varias propuestas que abordaban temas relacionados con el poder, algo que ella había investigado a través de sus performances e instalaciones anteriores. Los organizadores de la exposición rechazaron sus propuestas, alegando "problemas de calidad estética", una acusación utilizada habitualmente por los funcionarios culturales en Cuba para silenciar obras críticas. Cuando se aprobó la propuesta de Bruguera de una instalación en la que utilizaba caña de azúcar molida, le aseguraron que no había caña disponible, una afirmación dudosa en un país conocido por su producción de azúcar. Bruguera decidió viajar a La Habana y trabajar in situ, en la bóveda de La Fortaleza de La Cabaña que le habían asignado.<sup>1</sup>

La Fortaleza de La Cabaña tuvo un papel

significativo en los días más oscuros de la historia política de Cuba. Desde los tiempos coloniales hasta los primeros años de la Revolución, fue un lugar conflictivo en el que se encarceló, torturó y asesinó a líderes de la oposición. Se dice que el afamado revolucionario Ernesto "Ché" Guevara y el actual presidente de Cuba, Raúl Castro, lideraron personalmente pelotones de fusilamiento en ese lugar, ejecutando extrajudicialmente un gran número de personas acusadas de realizar actividades contrarrevolucionarias y de espiar para la CIA. Bruguera vio una oportunidad de abordar estos aspectos más oscuros de la historia de su país de origen reviviendo metafóricamente el pasado truculento del espacio artístico. La Bienal de La Habana sitúa a Cuba como centro del arte de vanguardia en el mundo en desarrollo. Dado que los espacios expositivos estaban situados en áreas turísticas a las que los cubanos de a pie raramente acuden, Bruguera incluyó a los hombres desnudos para dar visibilidad ante los espectadores procedentes del extranjero a los habitantes de la isla, que carecen de libertades básicas, y para resucitar a los fantasmas de la fortaleza.

La artista gestionó la entrega de dos camiones de bagazo. La noche anterior a la inauguración, uno de los curadores la visitó para averiguar cuáles eran sus planes y, si no había problemas, conceder la aprobación definitiva. Bruguera describió la instalación y la performance que pretendía realizar en ella. La actitud del curador fue hostil, afirma Bruguera, expresando desconfianza en la artista, cuya obra había estado prohibida temporalmente hacia unos años. Sin embargo, no encontró ningún motivo de preocupación en torno a la instalación (aun sin terminar), y permitió que Bruguera continuara. El video en el que aparecía Castro no se reveló hasta el día de la inauguración. Los artistas cubanos raramente muestran imágenes de Castro, salvo de elogio, por temor a la censura. Bruguera incorporó imágenes tomadas de diferentes fuentes, principalmente de un documental propagandístico de la documentalista norteamericana Estela





vault at one time, and there was a long line to get in. Word quickly spread of a work featuring Castro in a room with naked men. The organizers reacted aggressively, shutting off the electricity, which inadvertently affected an entire section of the show, prompting other participating artists, including foreign ones, to protest. The video component of the work was removed, and Bruguera was barred from resuming the performance the following day. For the remainder of the Biennial, viewers saw only the sugarcane installation, learning about the video and performance through word of mouth.

*Untitled (Havana, 2000)* signals a turning point in Bruguera's work in several respects: It marked the first time that the artist left herself out of the performance, instead hiring neighbors and friends, including an actor. Also for the first time, Bruguera sought to control the number of people allowed to access her work at any given moment as a way to subvert the crowd-pleasing aims of most international biennials, where success is measured in terms of attendance. She also attempted to undermine viewers' preconceived political imaginaries by exposing them to more sensorial experiences. Rather than presenting a visual image that requires contemplation, Bruguera wanted to trigger more visceral responses in the viewers.

*Untitled (Havana, 2000)* had originally been named *Engineers of the Soul*. The new title was intended to pay homage to the exiled Cuban-American artist Félix González-Torres, who customarily titled his works *Untitled* in order to highlight the viewer's role in the construction of meaning but often added information, such as the location and date of a specific event, in parentheses. This was not the first time Bruguera honored the work of an exiled Cuban artist. Since 1986 she had been reenacting performances by Ana Mendieta. She also included the work of numerous exiled artists in her underground newspaper *Memoria de la Postguerra II* (Postwar Memory II, 1994).

Despite the fact that it was censored, *Untitled (Havana, 2000)* cemented Bruguera's international reputation. She was subsequently invited to realize a similar work for Documenta 11, in Kassel, in 2002, which led her to reconceptualize *Untitled (Havana, 2000)* as a paradigmatic approach to responding to the specific memory and history of a place. Major iterations of the project followed in Moscow and Bogotá; a version Bruguera planned for the Israel-Palestine region was never realized.

1. This essay draws on interviews with Bruguera conducted by the author in New York in May and June 2016.

A version of this essay was published on July 21, 2016, on *Post*, at [post.at.moma.org](http://post.at.moma.org), The Museum of Modern Art's online resource devoted to art and the history of modernism in a global context.



Bravo, una presencia constante en los medios de comunicación cubanos y conocida por su posición pro-castrista. En el video editado por Bruguera, se muestra en su máximo esplendor la performatividad del poder a través de los medios de comunicación, en especial en el leitmotif de Castro abriéndose la camisa. El contraste entre esta demostración de bravura y la docilidad de los participantes en la performance, que gesticulaban, hacían reverencias a la imagen en la pantalla de televisión, se limpiaban el cuerpo, parados sobre un mar de bagazo putrefacto, demostró ser explosivo.

Decenas de personas esperaron en fila para ver la obra de Bruguera. Solo se permitía el paso de cuatro a cinco espectadores a la vez al interior de la bóveda oscurecida, y había una larga fila para entrar. Se corrió rápidamente la voz de que había una obra que presentaba a Castro en una habitación con hombres desnudos. Los organizadores reaccionaron con agresividad, cortaron la luz, lo que afectó a toda una sección de la exposición y provocó la protesta de otros artistas participantes, incluyendo algunos extranjeros. Se eliminó el video de la obra y se prohibió a Bruguera la reanudación de la performance al día siguiente. Durante el resto de la Bienal, los espectadores solo vieron la instalación de bagazo, y tuvieron conocimiento del video y la performance a través de testimonios orales.

*Sin título (La Habana, 2000)* es un punto de inflexión en la obra de Bruguera en varios sentidos: marca la primera ocasión en que la artista no se incluye en la performance y contrata a vecinos y amigos, entre los que se incluía un actor profesional. También, por primera vez, Bruguera trató de controlar el número de personas a las que se permitía acceder a su obra en un momento dado, como una manera de trastocar los objetivos de agradar al público por parte de la mayoría de las bienales internacionales, en las que el éxito se mide en función de la asistencia. También trató de socavar los imaginarios políticos

preconcebidos de los espectadores exponiéndolos a experiencias más sensoriales. En lugar de presentar una imagen visual que exige contemplación, Bruguera quería desencadenar respuestas más viscerales de los espectadores.

*Sin título (La Habana, 2000)* se llamaba originalmente *Ingenieros del alma*. El título nuevo tenía por objeto rendir homenaje al artista exiliado en Estados Unidos, Félix González-Torres, de origen cubano, que habitualmente titulaba sus obras *Sin título* para destacar el papel del espectador en la construcción del significado, aunque a menudo añadía información entre paréntesis, como la ubicación y la fecha de un evento específico. Esta no era la primera vez que Bruguera honraba la obra de un artista cubano del exilio. Desde 1986 recreó varios performances de Ana Mendieta y también incluyó la obra de numerosos artistas exiliados en su periódico clandestino *Memoria de la Postguerra II* (1994).

A pesar del hecho de que fue censurada, *Sin título (La Habana, 2000)* consolidó la reputación internacional de Bruguera. Posteriormente fue invitada a realizar una obra similar para Documenta 11, en Kassel, en 2002, que la llevó a repensar *Sin título (La Habana, 2000)* como un modelo para dar respuesta a la historia y la memoria específicas de un lugar. Siguieron versiones importantes del proyecto en Moscú y Bogotá; una versión que Bruguera tenía prevista para la región de Israel-Palestina nunca se materializó.

1. Este ensayo está basado en entrevistas con Bruguera realizadas por el autor en Nueva York en mayo y junio de 2016.

Se publicó una versión de este ensayo (en inglés) el 21 de julio de 2016 en *Post*, en [post.at.moma.org](http://post.at.moma.org), el recurso en línea del Museo de Arte Moderno dedicado al arte y a la historia del modernismo en un contexto internacional.

STUART COMER IN CONVERSATION WITH TANIA BRUGUERA  
DECEMBER 2017

STUART COMER

Life in Cuba under Fidel Castro's regime is a primary concern of *Untitled (Havana, 2000)*. How did you arrive at this unique pairing of video footage featuring Castro and the specific gestures of four live performers?

TANIA BRUGUERA

The work was made for the 2000 Havana Biennial, for which the theme was "Closer to One Another." I was interested in presenting the idea of vulnerability and how people in power exploit it. I focused on different languages: that of people communicating directly from the vulnerable position of their bodies, and that of someone in authority demonstrating his power through the apparatus of the mass media. The image became clear to me: naked, nearly invisible men in the dark counterposed to the televised image of a leader, who strips without fear—within his protected environment—to show that he doesn't wear a bulletproof vest. The naked men, like atlantes, stand as if defending this image while putting themselves at the mercy of others.

The installation requires one to physically enter an arena of clashing political imaginaries—that of an outsider whose understanding of the situation is guided by propaganda or romanticism, and that of a person living the stark day-to-day reality of such a place, a reality the visitor may prefer not to see. It suggests an attraction to and simultaneous fear of the unknown and one's responsibility with respect to it. The audience bears witness to the transformation of these invisible figures guarding the ghostly apparition of a leader seen only through decomposed media images, into irrational puppets with empty souls, into slaves of their own commitment, and, ultimately, into people left behind by visitors who won't try to change what is happening. The visitors are privileged observers because they are able to leave.

COMER

How did you select the original site for the work, and how did the nature of the space determine your conception of the installation?

BRUGUERA

One of the biennial's venues was an old Spanish colonial fortress and its prison cells. Long tunnels previously used for prisoners of conscience were repurposed as spaces for international cultural tourism. The charged history of the place, purposefully ignored by the authorities overseeing the exhibition, provided a fitting historical layer for the work. The nature of the space allowed me to introduce two elements into the piece: a walk, which required the visitor to navigate time and space, and sugarcane, which made the walk a more difficult and sensorial experience. The walk belonged to the present, the milled sugarcane belonged to the past. The former signaled a personal decision, the latter a tradition, inasmuch as sugar dominated Cuba's agro-industry for centuries. It was seen as the source of wealth and development, but it brought about the cruelest forms of slavery and, later, labor injustice and class disparity. It was a material linked with national identity.

COMER

Darkness plays a crucial role in the experience of the piece. What led you to this particular aspect of the installation?

BRUGUERA

Darkness is used as the opposite of enlightenment, as a metaphor for ignorance and fear. The long, dark walk through the prison corridor provided time to think through your feelings, to explore your own ignorance of a place where only the light emanating from the image of one man can be seen, not the eleven million people over whom he had power. The length of the passageway provided the time needed for your eyes to adjust and start seeing what had been invisible—and this is the turning point of the piece: the moment you can't ignore what is

STUART COMER EN CONVERSACIÓN CON TANIA BRUGUERA  
DICIEMBRE DE 2017

STUART COMER

La vida en Cuba bajo el régimen de Fidel Castro es un elemento principal de *Sin título (La Habana, 2000)*. ¿Cómo llegó hasta esta combinación única de imágenes de video de Castro y los gestos específicos de los cuatro participantes en la performance?

TANIA BRUGUERA

La obra se creó para la Bienal de La Habana del año 2000, cuya divisa era "Uno más cerca del otro". Estaba interesada en presentar la idea de la vulnerabilidad y cómo la explotan las personas en puestos de poder. Me centré en diferentes lenguajes: el de las personas que se comunican directamente desde la posición vulnerable de sus cuerpos y el de una persona en un puesto de autoridad que demuestra su poder a través de los medios de comunicación. Tenía la imagen bastante clara: hombres desnudos, prácticamente invisibles en la oscuridad, contrapuestos a la imagen televisada de un líder, que se desnuda sin temor, dentro de su entorno protegido, para mostrar que no lleva puesto un chaleco antibalas. Los hombres desnudos, como atlantes, están situados de manera tal que parece que defienden esta imagen, a la vez que quedan a merced de otros.

La instalación exige entrar físicamente en un espacio de imaginarios políticos que chocan entre sí: el del foráneo, cuya comprensión de la situación está guiada por la propaganda o el romanticismo, y el de la persona que vive la dura realidad cotidiana de dicho lugar, una realidad que el visitante preferiría no ver. Sugiere atracción y temor hacia lo desconocido y, a la vez, la responsabilidad que tenemos cada uno al respecto. El público es testigo de la transformación de éstas figuras invisibles que protegen la aparición fantasmal de un líder que se ve sólo a través de imágenes descompuestas de los medios de comunicación. Los cuerpos se convierten en marionetas irracionales con alma vacías, en esclavos de su propio compromiso y, en última instancia, en personas que los visitantes abandonan sin tratar siquiera de cambiar lo que está sucediendo. Los visitantes son observadores privilegiados porque pueden marcharse.

COMER

¿Cómo seleccionó el emplazamiento original de la obra y de qué manera determinó la naturaleza del espacio su concepción de la instalación?

BRUGUERA

Uno de los espacios de la bienal era una antigua fortaleza colonial española y las celdas que contenía. Los largos túneles que se habían utilizado en el pasado para los prisioneros de conciencia se habían convertido en espacios para el turismo cultural internacional. El peso de la historia del espacio, que las autoridades que supervisaban la exposición habían ignorado deliberadamente, ofrecía una base histórica idónea para la obra. La naturaleza del espacio me permitió introducir dos elementos en la obra: un paseo, que exigía que el visitante navegara en el tiempo y en el espacio, y la caña de azúcar, que convertía el paseo en una experiencia más sensorial y difícil. El paseo pertenecía al presente, la caña de azúcar molida pertenecía al pasado. Lo primero marcaba una decisión personal, lo segundo una tradición, dado que el azúcar dominó la industria agrícola de Cuba durante siglos. Una fuente de riqueza y desarrollo que trajo consigo las formas más crueles de esclavitud y, más tarde, injusticia laboral y diferencia de clases. Era un material vinculado a la identidad nacional.

COMER

La oscuridad juega un papel crucial en la experiencia de la obra. ¿Qué le llevó a este aspecto particular de la instalación?

BRUGUERA

La oscuridad se utiliza como concepto opuesto a la ilustración, como una metáfora de la ignorancia y del temor. El largo paseo a oscuras por el pasillo de la prisión proporciona tiempo para meditar sobre los sentimientos, para explorar la propia ignorancia de un lugar donde sólo puede verse la luz que emana de la imagen de un hombre, no los once millones de personas sobre las que tenía poder. La longitud



happening anymore, the moment you cease to be a visitor and become a witness, an accomplice.

#### COMER

The installation premiered in Havana during a unique and politically charged moment in Cuba. The Clinton administration had opened up relations between the United States and Cuba, yet George W. Bush had just been elected, foreshadowing yet another shift in the relationship between the two countries. The biennial's opening week drew a record number of visitors from the U.S. Although the installation addresses the specificity of life in Cuba, to what extent is it also addressed to an international public?

#### BRUGUERA

An “American invasion” arrived that year at the biennial, the first such influx in decades. Many of the foreigners who came used cultural travel exceptions to visit the forbidden island they had previously only imagined, and they were surely seeing it through their own desires. Cubans were invisible to them; the visitors’ transgressive adventure was their only souvenir. There is an element of violence in collective enthusiasm, and in Cuba this was a turning point for art and cultural policy. A new measure of success was introduced: accommodating the desire of the outsider. I incorporated this into the piece; it was done for them, for the willingly blind outsiders. What are the ethical implications of our own enthusiastic ignorance?



#### COMER

The original installation in 2000 was shut down by the Cuban authorities only hours after it opened. How did this situation unfold, and how does the work relate to your subsequent experiences with—and interrogations of—state power?

#### BRUGUERA

The censorship of the piece started much earlier, when I sent a proposal for the project to the organizers. Artistic censors in Cuba pay attention to potential interpretations of a work, which sometimes go so far beyond what the artist intended that one wonders if the censors are more anti-government than the works they evaluate! Censorship is the manifestation of the censors’ own fears; it is an act of self-preservation.

The original title, *Engineers of the Soul*—which the censors prohibited me from using<sup>1</sup>—was a phrase that had been appropriated by Stalin and used at the First Congress of the Union of Soviet Writers: “The production of souls is more important than the production of tanks,” he declared. He went on to call artists “engineers of the soul.” This was later made explicit via Socialist Realism. In Cuba in 1961, Castro delivered a bolder statement. At the end of three large meetings with artists and writers about censorship, he put his gun on the table and gave an intense closing speech outlining the options for artists in Cuba going forward. The

del pasadizo proporcionaba el tiempo necesario para que los ojos se adaptaran y comenzaran a ver lo que había sido invisible hasta entonces; éste es el elemento decisivo de la obra: el momento en el que ya no se puede seguir ignorando lo que está ocurriendo, el momento en el que dejas de ser un espectador y te conviertes en testigo, en cómplice.

#### COMER

La instalación se inauguró en La Habana durante un momento único e intenso desde el punto de vista político en Cuba. La administración de Clinton había abierto las relaciones entre los Estados Unidos y Cuba, aunque George W. Bush acababa de ser elegido, presagiando otra vuelta de tuerca más en la relación entre los dos países. En la semana de inauguración, la bienal recibió un número récord de visitantes de los Estados Unidos. Si bien la instalación aborda la especificidad de la vida en Cuba, ¿en qué medida se dirige también a un público internacional?

#### BRUGUERA

Ese año llegó una “invasión americana” a la bienal, la primera de ese tipo en décadas. Muchos de los extranjeros que vinieron utilizaron las excepciones proporcionadas por los viajes culturales para visitar la isla prohibida que, hasta ahora, sólo habían imaginado y que, seguramente, veían a través de sus propios deseos. Los cubanos eran invisibles para ellos, la aventura transgresora de los visitantes era su único recuerdo. Hay un elemento de violencia en el entusiasmo colectivo; en Cuba fue un punto de inflexión en la política cultural y artística. Se introdujo una nueva medida del éxito: dar respuesta al deseo la persona ajena al contexto. Incorporé esto en la obra; lo hice por ellos, para los que vienen de fuera y son ciegos voluntarios. ¿Cuáles son las implicaciones éticas de nuestra propia ignorancia entusiasta?

#### COMER

Las autoridades cubanas cerraron la instalación original en 2000 sólo horas después de su inauguración. ¿Cómo se llega a esta situación y cuál es la relación de la obra con sus experiencias posteriores con el poder del estado y con las interrogaciones?

#### BRUGUERA

La censura de la obra comenzó mucho antes, cuando envié una propuesta del proyecto a los organizadores. En Cuba, los censores artísticos prestan atención a las posibles interpretaciones de una obra, que en ocasiones va mucho más allá de lo que el artista pretendía, por lo que uno se pregunta si los censores son más antigubernamentales que las obras que evalúan. La censura es la manifestación de los propios temores de los censores; es un acto de autopreservación.

El título original, *Ingenieros del alma*, que los censores me prohibieron utilizar<sup>1</sup>, era una frase de la que Stalin se había apropiado y que se había utilizado en el primer congreso del sindicato de escritores soviéticos: “La producción de almas es más importante que la producción de tanques”, declaró. Y llamó a los artistas “ingenieros del alma”. Esto se materializó más adelante a través del realismo socialista. En Cuba en 1961, Castro pronunció una declaración más atrevida: Al finalizar tres grandes reuniones

celebradas con artistas y escritores sobre censura, puso su pistola sobre la mesa y pronunció un intenso discurso en el que describió cuáles serían las opciones para los artistas en Cuba a partir de ese momento. Se proclamó la política del Ministerio de Cultura: “Dentro de la Revolución, todos; contra la Revolución, ningún derecho”. Queda claro, ¿no le parece? La Revolución pertenece únicamente al gobierno y excluye los conceptos de cambio y cuestionamiento que se asocian a esa palabra.

La evolución de la censura en Cuba incluye desde el cierre de exposiciones en galerías por parte de funcionarios, hasta visitas a las galerías antes de la inauguración de una exposición para retirar obras “problemáticas”, pasando por acudir a estudios de artistas para supervisar lo que están haciendo o imaginar una especie de ‘Minority Report’ artístico. El trabajo del censor acaba cuando el artista hace el trabajo por él, cuando se autocensura.

Lo más importante es comprender que mi situación no es única. Hay personas a las que la presión las ha llevado al suicidio, artistas que han decidido dejar de crear porque no pueden seguir soportando la censura, otros que han abandonado el país porque se niegan a convertirse en sus propios censores y artistas que son desconocidos porque ese es el precio que les toca pagar por crear obra sin censurarse.

#### COMER

Esta presentación en el MoMA es la primera vez que se exhibe la obra desde la muerte de Castro. ¿De qué manera cambia esto la recepción y el significado de la instalación?

#### BRUGUERA

Incluso tras el fallecimiento de Fidel Castro, la máquina propagandística continúa endiosando a un hombre en lugar de sacar a la luz las historias de las personas en Cuba. Queda mucho por aprender, muchos archivos por abrir, para que la verdad pueda reemplazar a la propaganda. Mi obra es una respuesta a las sensibilidades políticas y al estado legal de las cosas en un lugar específico en un momento político determinado. En ocasiones una obra se convierte en algo políticamente activo porque los espectadores y los participantes comparten el mismo malestar social o incertidumbre política. Si bien esa condición compartida podría ser pasajera o cambiar, los ecos y recordatorios de ese momento siguen residiendo dentro de la obra, permitiendo en ocasiones el regreso de su intensidad política.

#### COMER

La obra adopta la forma de un *tableau vivant*, detallando un momento político e histórico específico a través de acciones en directo y un entorno sensorial concebido con detenimiento. En particular dentro del contexto del MoMA, donde obras importantes presentadas en el museo han abordado las atrocidades de regímenes políticos específicos, ¿de qué manera provoca *Sin título (La Habana, 2000)*, en contraste con medios como la pintura o la fotografía, un encuentro diferente con la historia?



Ministry of Culture’s policy was proclaimed: “Inside the Revolution, everything; outside the Revolution, there are no rights at all.” Pretty clear, right? The Revolution pertains only to the government and excludes the concepts of change and questioning associated with that word.

The evolution of censorship in Cuba has gone from officials closing gallery exhibitions, to visiting galleries before an exhibition opens to take down “problematic” work, to visiting artists’ studios to monitor what they are doing, to imagining a kind of artistic minority report. The censor’s work is done when the artist does the work for them, when they self-censor.

The most important thing to understand is that my case is not unique. There are people who have committed suicide because of the pressure, artists who have decided to stop making art because they can’t bear the censorship anymore, artists who have left the country because they refuse to become their own censors, and artists who are unknown because that is the price of making their uncensored work.

#### COMER

This presentation at MoMA is the first time the work has been exhibited since Castro’s death. How does this shift the reception and meaning of the installation?

#### BRUGUERA

Even with the passing of Fidel Castro, the propaganda machine continues to deify a man rather than unveil people’s stories in Cuba. There is still much to learn, still many archives to be opened so that propaganda can be supplanted by truth. My work is a response to the political sensibilities and the legal state of things in a specific place at a determinate political moment. Sometimes a work becomes politically active because viewers and participants share the same social malaise or political uncertainty. Although that shared condition may pass or change, echoes and reminders of that charged moment continue to reside within the work, at times allowing its political intensity to return.

#### COMER

The work takes the form of a *tableau vivant*, detailing a specific historical and political moment through live action and a carefully conceived sensorial environment. Particularly within the context of MoMA, where major works addressing the atrocities of specific political regimes have been presented, how does *Untitled (Havana, 2000)*, in contrast to mediums such as painting or photography, provoke a different encounter with history?

#### BRUGUERA

I hope that having live naked bodies cloaked in darkness creates an immediacy and an urgency about the vulnerability we all share when we’re stripped of our human rights. What drew me to performance twenty-five years ago was the intense connection any audience, informed about art or not, can have with the work. A performance is an experience rooted in energy—in the case of my work, the energy of social and political experience. A body that is present makes the experience less abstract, less avoidable; the images stay in your memory because you

encountered them directly, physically; the distance between you and the issue is diminished, and you become intimate with it. A performance is a mirror through which the audience is enabled to feel in their own skin the pain of others.

#### COMER

*Untitled (Havana, 2000)* marks a threshold in your career, shifting your work from a performance practice rooted largely in your own body to one that engages a broader social body. How did this shift emerge?

#### BRUGUERA

For me this was a pivotal piece. I made decisions that would impact my work for the next ten years, shifting its focus from my body and its limits to the social and collective body’s boundaries. It marked the first time I’d tried to apply the idea of the “total artwork,” and for it I developed a multisensorial strategy. After this piece, I started focusing on *arte de conducta* [behavior art] and on empowering the audience as an indisputable collaborator in producing the meaning of the work. I’m interested in the transformation of the audience into an active citizenry. It is the piece in which I started to research how to create a gesture instead of an image, how to move from being a visual artist to being a political artist. I don’t want to represent a political situation but to create a political situation.

#### COMER

This is the first time *Untitled (Havana, 2000)* has been shown in a major museum and the first time it has been performed in its full duration since 2000. What are your thoughts about the implications of reconstructing this kind of performative installation? The white cube—and the historical space of a museum—is a radically different context than the Havana fortress.

#### BRUGUERA

The main challenge of showing this piece in a major museum is how to reconnect it to another place and another time, how to make people go beyond the aesthetics and enter the realm of the political, ours then and theirs now.

1. After the original title was censored, Bruguera decided to use *Untitled (Havana, 2000)* to note the impossibility of having a title and to make a reference to the year in which the Cuban government had aspired to bring all social issues near to their resolution. She also pays homage, via the form of the title, to the Cuban-born American artist Felix Gonzalez-Torres.



#### BRUGUERA

Espero que la presencia de cuerpos desnudos envueltos en la oscuridad cree un sentido de inmediatez y urgencia sobre la vulnerabilidad que todos compartimos cuando nos despojan de nuestros derechos humanos. Lo que me atrajo de la performance hace veinticinco años fue la intensa conexión que cualquier persona puede establecer con la obra, sepan o no de arte. Un performance es una experiencia enraizada en la energía, en el caso de mi trabajo, en la energía de la experiencia social y política. Un cuerpo que está presente hace que la experiencia sea menos abstracta, menos evitable; las imágenes permanecen en la memoria porque te has enfrentado a ellas directamente, físicamente; la distancia entre tú y el problema disminuye y entablas una relación íntima con él. Un performance es un espejo a través del cual el público puede sentir en su propia piel el dolor de otras personas.

#### COMER

*Sin título (La Habana, 2000)* marca un umbral en su carrera, trasladando su obra de un práctica de las performances enraizada principalmente en su propio cuerpo a una que involucra a un cuerpo social más amplio. ¿Cómo surge este cambio?

#### BRUGUERA

Para mí esta fue una obra fundamental, las decisiones que tomé afectaron la obra que hice durante los diez años siguientes. Traslada la atención desde mi cuerpo y sus límites hacia los límites del cuerpo social y colectivo. Fue la primera ocasión en que intenté aplicar la idea de la “obra de arte total” y desarrollé para ello una estrategia multisensorial. Después de esta obra, comencé a centrarme en el “arte de conducta” y en empoderar al público como colaborador indiscutible en la producción del

significado de la obra. Me interesa la transformación de un público en una ciudadanía activa. Se trata de la obra con la que comencé a investigar cómo crear un gesto en lugar de una imagen, cómo pasar de ser una artista visual a ser una artista política. No deseo representar una situación política sino crear una situación política.

#### COMER

Esta es la primera vez que se ha expuesto *Sin título (La Habana, 2000)* en un museo importante y la primera vez que se representa en su totalidad desde el año 2000. ¿Cuáles son sus pensamientos en torno a las implicaciones de reconstruir este tipo de instalación performativa? El cubo blanco, y el espacio histórico de un museo, es un contexto radicalmente opuesto al de La Fortaleza de La Habana.

#### BRUGUERA

El principal desafío que presentaba exhibir esta obra en un museo era cómo volver a conectarla con otro lugar y otro momento, cómo hacer que las personas vayan más allá de la estética y entren en la esfera de lo político, la nuestra de entonces y la suya de ahora.

1. Después de la censura del título original, Bruguera decidió usar *Sin título (La Habana, 2000)* para señalar la imposibilidad de titular la obra y hacer referencia al año en el que el gobierno cubano había aspirado a resolver prácticamente todos los temas sociales. También rinde homenaje, mediante el título, al artista estadounidense nacido en Cuba Félix González-Torres.

Published in conjunction with *Tania Bruguera: Untitled (Havana, 2000)* at The Museum of Modern Art, New York, February 3–March 11, 2018.

### About the Exhibition

Organized by Stuart Comer, Chief Curator, with Martha Joseph, Curatorial Assistant, Department of Media and Performance Art, and produced by Lizzie Gorfaine, Performance Producer, with Kate Scherer, Assistant Performance Coordinator.

The exhibition is made possible by The Jill and Peter Kraus Endowed Fund for Contemporary Exhibitions.

Major support is provided by The Modern Women's Fund.

Additional support is provided by the Annual Exhibition Fund.

MoMA Audio is supported by Bloomberg Philanthropies.

This exhibition is part of *Citizens and Borders*, a series of discrete projects at MoMA related to works in the collection that offer a critical perspective on histories of migration, territory, and displacement. For more information, visit [moma.org/citizensandborders](http://moma.org/citizensandborders).

Tania Bruguera. *Untitled (Havana, 2000)*, 2000. Sugarcane bagasse, video (black and white, silent; 3:47 min.), and live performance with four performers of Cuban descent. Dimensions variable. The Museum of Modern Art, New York. The Modern Women's Fund and Committee on Media and Performance Art Funds

Performed at MoMA by Ian Deleón, Rudy Gerson, Ernesto Manuel López, Jonathan Gonzalez, Kyle Lopez, Micki Pellerano, Alexis Ruiseco-Lombera, and Jake Sokolov-Gonzalez.

### Additional Resources

For more texts on *Untitled (Havana, 2000)*, go to [moma.org/bruguera](http://moma.org/bruguera).



To listen to artist Tania Bruguera describe the social and political context that inspired *Untitled (Havana, 2000)*, enter 290 on MoMA Audio or [mo.ma/290](http://mo.ma/290) on your phone. English only.

To hear Bruguera share more about *Untitled (Havana, 2000)* and how its meaning shifts in different contexts, enter 291 on MoMA Audio or [mo.ma/291](http://mo.ma/291) on your phone. English only.

### Related Programming

#### Arte Útil: Art as a Social Tool

February 9 and 10, 2018

11:00 a.m.–5:00 p.m.

The Lewis B. and Dorothy Cullman Education and Research Building

Tania Bruguera will convene an abbreviated version of her Escuela de Arte Útil, an ongoing project that addresses art as a tool for social and political change. Participation by application only. For more information, go to [moma.org/arteutil](http://moma.org/arteutil).

#### Considering Tania Bruguera's

##### *Untitled (Havana, 2000)*

February 26, 2018, 7:00 p.m.

Theater 3 (The Celeste Bartos Theater)

A panel discussion with Tania Bruguera, Claire Bishop, and Gerardo Mosquera, moderated by Stuart Comer.

#### Film Program

March 9–11, 2018

Theater 3 (The Celeste Bartos Theater)

For details visit [moma.org/bruguera](http://moma.org/bruguera).

### Contributors

For over twenty-five years, Tania Bruguera (Cuban, born 1968) has created socially engaged performances and installations that examine the nature of political power structures and their effect on the lives of society's most vulnerable individuals and groups. In Havana, Bruguera established the Arte de Conducta (Behavior Art) program at Instituto Superior de Arte in Havana in 2003 and recently opened the Hannah Arendt International Institute for Artivism, a school, exhibition space, and think tank for activist artists. Her work was included in Documenta 11 (2002) and the 2015 Venice Biennale and has been exhibited at Tate Modern, London, the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, and other venues. She is the recipient of an honorary doctorate from The School of the Art Institute of Chicago, a Herb Alpert Award in the Arts, a Radcliffe Institute Fellowship, and a Yale World Fellowship, and she is the first artist-in-residence in the New York City Mayor's Office of Immigrant Affairs.

Elvis Fuentes is an independent curator and a PhD candidate in art history at Rutgers University. He has worked as a curator at the Ludwig Foundation of Cuba, in Havana, the Institute of Puerto Rican Culture, in San Juan, and El Museo del Barrio, in New York.

### Credits

"Sugarcane, Fidel Castro, and Performance Art in Cuba: Tania Bruguera's *Untitled (Havana, 2000)*" © 2018 Elvis Fuentes

All images: Tania Bruguera. *Untitled (Havana, 2000)*, 2000. Sugarcane bagasse, video (black and white, silent; 4:37 min.), and live performance with four performers of Cuban descent. Dimensions variable. The Museum of Modern Art, New York. The Modern Women's Fund and Committee on Media and Performance Art Funds. © 2018 Tania Bruguera. Installation view, Havana Biennial, Cabaña Fortress, Havana, November 17, 2000. Images courtesy the artist. Photos: Casey Stoll