

ARTISTS ARTISTAS

THE ARTIST IS ABSENT: NOTES ON
EL ARTISTA ESTÁ AUSENTE: NOTAS SOBRE

Tania Bruguera

By / por **Daniel Quiles**
(Chicago)

If there is no longer a center of the international art world, New York at very least remains one of a select few sites for what Pierre Bourdieu long ago called “position-taking”: the articulation of an aesthetic position in relation to a larger field of cultural production.¹ This past spring saw several art institutions in and around the city institutionalizing performance and participatory artists, attempting to reconcile the event-based work with its historical nemesis, the museum.² As a result, previously oppositional practices suddenly found themselves in conversation: the autobiographical performance art on view in *The Artist Is Present*, MoMA’s retrospective of Marina Abramovic, the “relational aesthetics” embodied by conversations in the emptied rotunda of the Guggenheim for two works by Tino Sehgal, and Tania Bruguera’s confrontational *Arte de Conducta*, or “behavior art,” premised on the provocation of viewers and institutions, in her mid-career retrospective at the Neuberger Gallery at SUNY Purchase (part of the First Annual Neuberger Prize for Emerging Artists).³ If there is a link between the first two artists, it is their shared emphasis on presence—in Abramovic’s case, that of the artist herself (the eponymous work at MoMA featured the artist sitting at a table with spectators for the entire duration of the show), and in Sehgal, that of the viewer, who engages in a choreographed social encounter with trained participants. In contrast to these two artists of the moment, Bruguera offers an overlooked yet incisive critique of presence in event-based art, one that ultimately does not spare even her own strategies.

Curated by Helaine Posner, *Tania Bruguera: The Political Imaginary* amounted to a radical self-interrogation on the artist’s part. The first clue of this design was the choice to have participants other than the artist performing several of her event-based works. Bruguera’s artistic career began with *Tribute to Ana Mendieta* (1985-1996), a series of reenactments of the her predecessor’s performances two decades prior to *Seven Easy Pieces* (2005), Abramovic’s cycle of “reperformances” of canonical performance artists’ works; from the start, Bruguera understood prior performances as potential scores. Both artists had others performing their earlier works in their recent shows, but in *The Artist is Present* the performers were standing in for the artist herself and her well-known personal history, while in *On the Political Imaginary* the works split into two quite different categories: early performances based on interactions between the naked body and organic materials such as *Studio Study* (1996) and *The Burden of Guilt* (1997), and *Arte de Conducta* pieces of the 2000s, which hinge on interactions with viewers staged in architectural settings. While in the former, performers were restaging Bruguera’s own acts of physical endurance, the latter had originally featured participants other than the artist. In certain of these works, actors functioned as anonymous bodies: naked

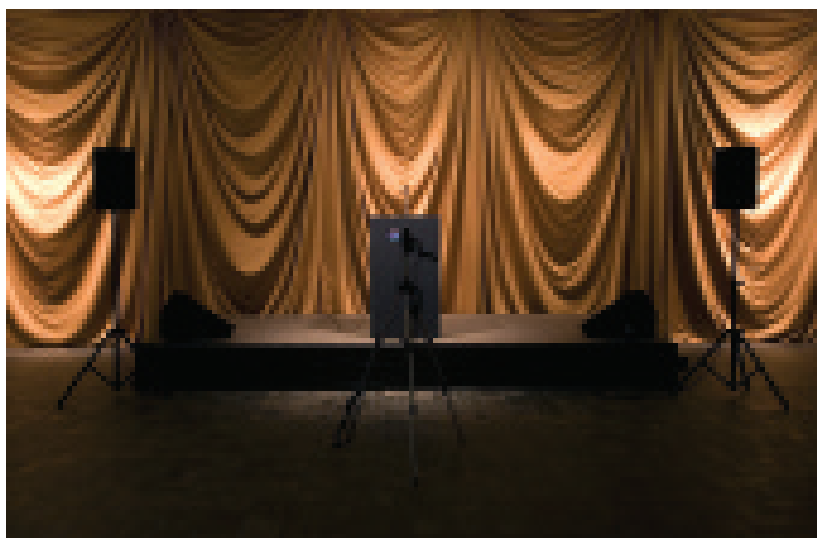
Si es verdad que ya no existe un centro del mundo del arte internacional, Nueva York continúa siendo, cuando menos, uno de los pocos sitios selectos para lo que Pierre Bourdieu definió hace ya tiempo como una “toma de posiciones”: la articulación de una postura estética con relación a un campo más vasto de producción cultural.¹ La primavera pasada fue testigo de la institucionalización de la performance y de los artistas participativos por parte de varias entidades artísticas en la ciudad misma y en sus alrededores, en un intento de conciliar la obra de arte de acción con su peor enemigo histórico: el museo.² Como resultado, distintas prácticas consideradas previamente opuestas se encontraron de pronto embarcadas en un diálogo, a saber: el arte de performance autobiográfico que se exhibió en *The Artist Is Present* (El artista está presente), la retrospectiva de Marina Abramovic en el MoMA; la “estética relacional” encarnada por la conversación entre dos obras de Tino Sehgal en la rotunda del Guggenheim, desocupada a tal efecto; y el *Arte de Conducta* de Tania Bruguera, basado en la provocación tanto de los espectadores como de las instituciones, en su retrospectiva como artista de generación intermedia en la Galería Neuberger de la Universidad del Estado de Nueva York en Purchase (evento que formaba parte del Primer Premio Anual Neuberger para Artistas Emergentes).³ Si existe un nexo entre los dos artistas nombrados en primer término, éste está constituido por el énfasis en la presencia que ambos comparten—en el caso de Abramovic, la de la artista misma (la obra homónima exhibida en el MoMA mostraba a la artista sentada a una mesa que compartía con espectadores durante todo el transcurso de la muestra) y en el de Sehgal, la del espectador, que toma parte en un encuentro social coreografiado con participantes entrenados. En contraste con estos dos artistas, cuya obra es de naturaleza efímera, Bruguera ofrece una crítica incisiva, aunque algo ignorada, con respecto a la presencia en el contexto del arte de acción, una crítica que en última instancia no perdona ni siquiera sus propias estrategias.

Curada por Helaine Posner, *Tania Bruguera: On The Political Imaginary* (Tania Bruguera: Sobre el imaginario político) podría resumirse como una interrogación radical por parte de la artista. Se advierte el primer indicio que apunta a esta intención en la elección de hacer actuar a otros participantes en reemplazo de la artista en varias de sus acciones plásticas. La carrera artística de Bruguera comenzó con *Homenaje a Ana Mendieta* (1985-1996), una serie de reconstrucciones de las performances de su predecesora presentadas con dos décadas de anterioridad a la presentación de *Siete piezas fáciles* (2005), el ciclo de “reperformances” de obras de artistas de performance ortodoxos presentado por Abramovic. Desde un principio, Bruguera comprendió el potencial que representaban las performances anteriores. Ambas artistas recurrieron a otros actores para que las sustituyeran en las muestras



Tatlin's Whisper #6 (Havana Version), 2009. Stage, podium, microphone, loudspeakers, curtain, 2 people in military fatigues, dove, audience, and 200 disposable cameras, Wilfredo Lam Center, Havana. Courtesy of Berezdivin Collection, San Juan, Puerto Rico.
El susurro de Tatlin #6 (version para La Habana), 2009. Plataforma, podio, micrófonos, baffles, telón, dos personas con vestimenta militar de faena, paloma, público y 200 cámaras desechables. Centro Wilfredo Lam, La Habana. Cortesía Colección Berezdivin, San Juan, Puerto Rico.

Tatlin's Whisper #6 (Havana Version), re-installed at Neuberger Gallery, SUNY Purchase, 2010. Courtesy of the Artist.
El susurro de Tatlin #6 (version para La Habana), reinstalada en la Galería Neuberger, SUNY Purchase, 2010. Cortesía de la artista.



and shivering in the dark in *Untitled (Havana, 2000)* (2000), or uniformed, marching back and forth on an elevated walkway and repeatedly cocking a gun above the heads of spectators in *Untitled, (Kassel, 2002)* (2002). The transition from performances requiring the physical presence of the artist to events that the artist need not attend is embodied in the changes of title: from references to the artist's studio or psyche to mere places and dates. Bruguera's career echoes the gradual de-individualization of performance-as-biography from the 1990s to the 2000s (this

recientes de sus obras anteriores, pero en *The Artist is Present* los actores representaban a la artista misma y a su bien conocida historia personal, mientras que en *On the Political Imaginary* las obras se dividieron en dos categorías considerablemente diferentes: performances de la primera época basadas en interacciones entre el cuerpo desnudo y materiales orgánicos, como en el caso de *Estudio de taller* (1996) y *El peso de la culpa* (1997), y piezas pertenecientes al Arte de Conducta de la década del 2000, articuladas sobre la interacción con los espectadores que se

ARTISTS ARTISTAS

trajectory has occurred before in reverse: the happenings and Fluxus events of the 1960s gave way to feminist and identity-based performance in the 1970s.⁴

Bruguera has not only questioned the role of presence in event-based art, however, but also that of the event itself. One of the most illuminating aspects of *On the Political Imaginary* was its inclusion of the architectural tableaux of more recent *Arte de Conducta* pieces that have incorporated public presentations. These included the much-discussed *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)* (2009), in which viewers at the Havana Biennial were permitted one minute each of "free speech" while standing at a podium in an ironic quotation, complete with trained white dove, of a famous 1959 speech by Fidel Castro. At SUNY Purchase, Bruguera presented remnants of this event's staging: the props such as a stage, a podium and microphone, a video camera (with footage of the original event playing in the viewfinder), and a gold curtain backdrop.⁵ While some critiqued this work in 2009 as optimistically implying that globalized art could pry open restrictions on culture in autocratic regimes, the restaging evidenced the original's artificiality, lack of spontaneity, and profound insufficiency. The one-minute format analogized the spurious freedom of the Biennial as a whole, as opposed to any liberatory effect.⁶ *Arte de Conducta* works have provided their own critical distance through architectural cues at the same time that they have functioned as political or art-world provocations.

A wall projection representing *Untitled (Bogotá)* (2009), another of the artist's recent controversies, offered a different take on the life of the art event. The original work consisted of a paramilitary officer, a FARC guerrilla and a refugee simultaneously addressing an audience while cocaine was served on a tray by a waiter. Rather than reconstruct its architectural conditions, here Bruguera designed a wall projection of a website that is tracking the ongoing internet responses to first-order accounts of the project. The "behavior" instigated by these events is not limited to their duration; it encompasses the circulation of informal and critical discourse through which an increasingly larger audience experiences the work secondhand.

Bruguera's *Arte de Conducta* experiments, having effectively

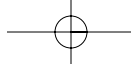
desarrolla en escenarios arquitectónicos. Mientras que en las primeras los actores volvían a poner en escena los actos de resistencia física de la misma Bruguera, en las últimas se presentaban originalmente otros participantes y no intervenía la artista. En algunas de estas obras, los actores funcionaban como cuerpos anónimos. Desnudos y temblando en la oscuridad en *Sin título (Habana, 2000)* o uniformados, marchando de un extremo al otro sobre una pasarela elevada y amartillando repetidamente un arma por sobre las cabezas de los espectadores en *Sin título, (Kassel 2002)*. La transición de las performances que requerían la presencia física de los artistas a los eventos a los que no era necesario que éstos asistieran se ve plasmada en el cambio en los títulos: de referencias al estudio o la psique del artista se pasa a la simple mención de lugares o fechas. La carrera de Bruguera refleja la des-individualización gradual de la performance como obra biográfica que tuvo lugar entre la década de 1990 y la de 2000 (esta trayectoria ya había seguido el proceso inverso: los *happenings* y los *Fluxus events* de los años sesenta habían cedido el paso a las performances de corte feminista e identitario de los setenta).⁴

Sin embargo, Bruguera no sólo ha cuestionado el rol de la presencia en el arte de acción sino también la acción misma. Uno de los aspectos más reveladores de *On the Political Imaginary* fue la inclusión en dicha muestra de cuadros arquitectónicos de obras de *Arte de Conducta* más recientes que han incorporado presentaciones por parte del público. Entre ellos se contaba el muy discutido *El susurro de Tatlin #6 (Versión para La Habana)* (2009), donde a los asistentes a la Bienal de La Habana se les permitió pararse sobre un podio y expresarse libremente durante un minuto en una referencia irónica – completa, incluida la paloma blanca entrenada – a un famoso discurso de Fidel Castro de 1959. En la Universidad del Estado de Nueva York en Purchase, Bruguera presentó vestigios de la escenificación de esta obra: la utilería, como por ejemplo una plataforma, un podio y un micrófono, una videocámara (con material de la obra original proyectándose en el visor) y una cortina dorada como telón de fondo.⁵ Mientras que algunos criticaron esta obra en 2009 alegando que implicaba, de un modo optimista, que el arte global podía poner de manifiesto las restricciones a la cultura existentes en regímenes autocráticos, la nueva puesta en escena puso en evidencia la artificialidad, la falta de espontaneidad y la profunda insuficiencia de la original. El formato de un minuto de duración resultaba análogo a la libertad espuria de la Bienal en su conjunto, diametralmente opuesta a cualquier efecto liberador.⁶ Las obras de *Arte de Conducta* han aportado su propia distancia crítica a través de claves arquitectónicas, a la vez que han funcionado como provocaciones políticas o artísticas.

Una proyección de pared de *Sin título (Bogotá, 2009)*, otra de las recientes polémicas de la artista, ofrecía una perspectiva diferente sobre la vida de la acción plástica. La obra original representaba a un oficial paramilitar, un guerrillero de las FARC y un refugiado dirigiéndose simultáneamente a una audiencia mientras que un camarero repartía cocaína en una bandeja. En este caso, en lugar de reconstruir las condiciones arquitectónicas de la obra, Bruguera diseñó una proyección de pared de un sitio web que sigue las respuestas en curso en la Internet relativas a relatos de primera mano del proyecto. La "conducta" instigada por estas acciones artísticas no se limita a su duración; incluye la circulación del discurso informal y crítico a través del cual una audiencia reciente vive la experiencia de segunda mano de la obra.



Studio Study I, 1996. Pedestal, metal, iron, cotton and raw meat. Dimensions variable. Courtesy of the artist. *Estudio de taller I*, 1996. Pedestal, metal, hierro, algodón y carne cruda. Dimensiones variables. Cortesía de la artista.



Untitled (Havana, 2000), 2000. Video Performance -
Installation with milled sugar cane, black and white monitor,
Cubans, DVD disc, DVD player.
Dimensions: 13.12' x 39.37 x 164.04'.
Photo: Casey Stoll. Courtesy of the artist.

Sin título (Habana, 2000), 2000. Video Performance -
Instalación con caña de azúcar molida, monitor blanco y
negro, cubanos, disco de DVD, reproductor de DVD.
Dimensiones: 4 x 12 x 50 m.
Foto: Casey Stoll. Cortesía de la artista.



Untitled (Kassel, 2002), 2002.
Video performance installation
Germans, guns, black outfits, wood scaffolding, 40 750 watt
lights, projector, DVD player and disc.
Dimensions variable. Courtesy of the artist.

Sin título (Kassel, 2002), 2002.
Video performance instalación.
Alemanes, pistolas, equipos de ropa negra, andamiaje de
madera, 40 bombillas de 750 watts, proyector y disco
de DVD. Dimensiones variables. Cortesía de la artista.

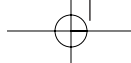


subverted the event-based work's reliance on presence or authenticity, rely instead on provocation—not the modernist or postmodernist varieties (the engineering of heroic or critical scandals) but the instigation of even minute behavioral changes in the spectator. This mechanism of *Arte de Conducta* leaves the viewer an important role, while simultaneously folding all response and discussion generated by the work back into its field. The audience at *Untitled (Bogotá)* sniffs cocaine; Cuban authorities condemn *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)*; viewers at SUNY Purchase retreat uncomfortably from the claustrophobic confines of *Untitled (Havana, 2000)*; all along the artist can stand apart, ostensibly free of responsibility for the "situation" that results while paradoxically claiming authorship.⁷

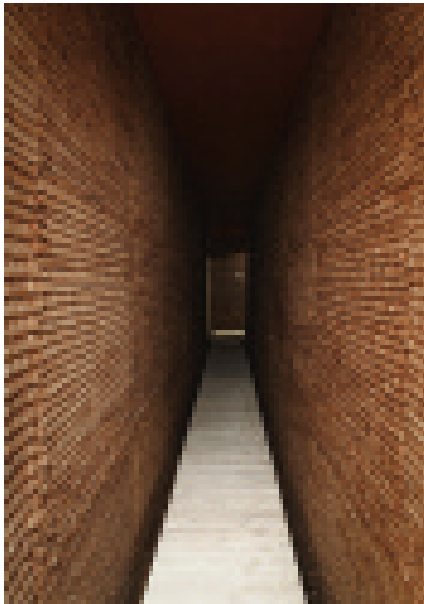
A recent performance that was not included in the retrospective, *Self-Sabotage* (2009), staged at the Pabellón de la Urgencia at the 53rd Venice Biennale, confronted a potential problem of this formula. Sitting at a table and speaking into a microphone, Bruguera alternated between a text about art and politics—"artists should self-sabotage their relationship with others, with the world of art, by provoking and not pleasing them, and especially not pleasing the institutions"—and three rounds of solitary Russian Roulette. Her speech was rushed and broken, as though the text was merely

Habiendo subvertido efectivamente la dependencia de la presencia o la autenticidad de la obra de arte de acción, los experimentos de Bruguera con el Arte de Conducta se basan en cambio en la provocación – no en las variedades modernistas o posmodernistas (la maquinación de escándalos heroicos o críticos) sino en la instigación de cambios conductuales aun mínimos en el espectador. Este mecanismo del Arte de Conducta le asigna al espectador un papel importante, mientras que simultáneamente reincorpora toda respuesta o discusión generada por la obra dentro de la esfera de la misma. Los espectadores presentes en *Untitled (Bogotá)* aspiran cocaína; las autoridades cubanas condenan la obra *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)*; el público en la SUNY Purchase retrocede incómodo de los confines claustrofóbicos de *Untitled (Havana, 2000)*; a través de todo el proceso, la artista puede permanecer aparte, ostensiblemente libre de responsabilidad por la "situación" resultante, mientras que al mismo tiempo puede, paradójicamente, reclamar la autoría.⁷

Una performance reciente que no fue incluida en la retrospectiva, *Autosabotaje* (2009), montada en el Pabellón de la Urgencia de la LIII Bienal de Venecia, se enfrentó a un problema potencial de esta fórmula. Sentada a una mesa y hablando por un micrófono, Bruguera alternaba entre un texto sobre arte y política – "los artistas deberíamos practicar el autosabotaje en nuestras relaciones con



ARTISTS ARTISTAS



perfunctory. What sense can be made of such a disturbing act? Perhaps it is a picture of provocation turned upon the provocateur. The personal appearance of the artist endemic to performance is reintroduced into *Arte de Conducta* and subsequently she faces the quandary of stimulating her own "behavior." She resorts to extremes, to cheap self-shock, before which her call for political art pales in comparison, rendered a dead script that is repeatable but emptied of conviction. All that remains is the affect—the involuntary, almost imperceptible squirm—that Bruguera experiences as she squeezes the trigger. In this fleeting short-circuit, performance and participatory art find shared, dystopian limits.

¹ Peter Bourdieu, *Field of Cultural Production*, trans. Randal Johnson (New York: Columbia University Press, 1993), p. 30. Following Bourdieu's logic, these shows are the most *visible*, even though they are not the first, engagements of event-based art by MoMA and the Guggenheim; *The Artist is Present* is the sixth in a series of shows related to performance that included, among others, a concurrent display of works by Joan Jonas and an earlier survey of Tenching Hsieh, while at the Guggenheim the Tino Sehgal show was following up on *Theanyspacewhatever*, a larger survey of relational practices from the 1990s to the present, and Abramovic's own *Seven Easy Pieces* in 2005.

² See "The Next Act: Issues in Contemporary Performance," consisting of Carrie Lambert-Beatty, "Against Performance Art," Caroline A. Jones, "Staged Presence," and Joe Scanlan, "Fair Use," *Artforum* (New York), May 2010, pp. 208-221. Lambert-Beatty harshly critiques Abramovic (p. 212) and Scanlan links Sehgal to "The Average" (p. 221), while Jones takes a more contemplative position that sees all four artists—she includes Jonas in her discussion—as engaging dialectics of presence and mediation.

³ See Helaine Posner, ed., *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, exh. cat. (Milan: Charta, 2009).

⁴ Among many others, Liz Kotz's recent text *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008) surveys many of these examples, tracing them back to John Cage's scores for 4'33" (1952). One might question why the event had to be depersonalized again, if this had already occurred in the moment of the neo-avant-garde, and surely the answer would have to do with the larger shift away from identity politics in the art of the last fifteen years. While too large a topic for this essay, it is no doubt a history of which Bruguera is but one chapter, with her political subject matter of recent memory—state terror, censorship, insurgency, and migration, among others—having less to do with sexual or racial identity than general orders of political experience.

⁵ The event was in fact restaged on the night of the exhibition opening, although apparently few audience members participated in "free speech," perhaps affirming the inherent site-specificity of the first iteration. See Eleanor Heartney, "Tania Bruguera," *Art in America*, April 4, 2010, [http://www.artinamericamagazine.com/features/tania-bruguera/].

⁶ This work provoked consternation not only from the biennial's organizing committee but also the performance artist Coco Fusco, who charged that Bruguera had been made a tool of the state. See the review of 2009 Havana Biennial and exchange of letters between Claire Bishop and Coco Fusco, *Artforum*, Summer 2009, pp. 121-22, and October 2009, pp. 38-40.

⁷ In a June 2010 email exchange with Bruguera, she wrote: "I do not create situations but conditions for things to happen."

Poetic Justice, 2002-2003. Used tea bags, 8 one-second selection from several international historic newsreels, 8 LCD screens, 8 DVD discs, 8 DVD players. Dimensions: 62.33' x 6.2' x 11.8'. Photo: OK Centrum (general view).
 Courtesy of the artist. *Justicia poética*, 2002-2003. Sobres de té usados, 8 selecciones de 1 segundo de duración extraídas de noticieros históricos internacionales, 8 pantallas LCD, 8 discos de DVD, 8 proyectores de DVD. Dimensiones: 19 x 1,9 x 3,6 m. Foto: OK Centrum (vista general).
 Cortesía de la artista.

otros, con el mundo del arte, provocándolos y no complaciéndolos, y especialmente no siendo complacientes con las instituciones" – y tres rondas de ruleta rusa individual. Su manera de hablar era apresurada y entrecortada, como si el texto hubiese sido meramente mecánico. ¿Qué sentido se le puede encontrar a una acción tan perturbadora? Tal vez se trate de un cuadro de provocación que se volvió contra el provocador. La aparición personal del artista, endémica a la performance, se reintroduce en el Arte de Conducta, y subsiguientemente Bruguera se enfrenta al dilema de estimular su propia "conducta." Recurre a extremos, a la auto-conmocion barata, ante la cual su llamado a hacer arte político palidece por comparación, transformado en letra muerta que es repetible pero que ha sido despojada de convicción. Lo único que perdura es el afecto – el bochorno involuntario, casi imperceptible – que Bruguera experimenta mientras aprieta el gatillo. En este efímero cortocircuito, la performance y el arte participativo encuentran límites distópicos en común.

¹ Peter Bourdieu, *Field of Cultural Production*, trad. Randal Johnson (New York: Columbia University Press, 1993), p. 30. Siguiendo la lógica de Bourdieu, estas muestras constituyen los compromisos más *visibles*, aunque no los primeros, del MoMA y el Guggenheim con el arte basado en eventos; *The Artist is Present* (El artista está presente) es la sexta de una serie de muestras relacionadas con la *performance* que incluyó, entre otras, una exposición simultánea de obras de Joan Jonas y de Tenching Hsieh, de una retrospectiva anterior, mientras que en el Guggenheim la muestra de Tino Sehgal se presentaba a continuación de *Theanyspacewhatever*, una retrospectiva más amplia de las prácticas relacionales desde la década de 1990 hasta el presente y de la de Abramovic, *Seven Easy Pieces* en 2005.

² Ver "The Next Act: Issues in Contemporary Performance," compuesta por los escritos de Carrie Lambert-Beatty, "Against Performance Art," de Caroline A. Jones, "Staged Presence," y de Joe Scanlan, "Fair Use," *Artforum* (New York), mayo de 2010, pp. 208-221. Lambert-Beatty critica duramente a Abramovic (p. 212) y Scanlan vincula a Sehgal con "The Average" (p. 221), mientras que Jones adopta una posición más contemplativa que considera que los cuatro artistas —incluye a Jonas en su análisis—se embarcan en una dialéctica de presencia y mediación.

³ Ver Helaine Posner, ed., *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, catálogo de la exposición (Milán: Charta, 2009).

⁴ Entre muchos otros, el texto reciente de Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008) analiza gran número de estos ejemplos, remontándose a su origen en la música compuesta por John Cage para 4'33" (1952). Uno podría preguntarse el porqué de esta nueva depersonalización del evento artístico, puesto que ya tenía su antecedente en la época de la neovanguardia y seguramente la respuesta guardaría relación con el alejamiento más generalizado del arte de los últimos quince años de las políticas identitarias. Aunque el tema excede las posibilidades de este ensayo, se trata sin duda de una historia en la cual Bruguera constituye simplemente un capítulo, con su temática política de memoria reciente – terrorismo de estado, censura, insurgencia y migración, entre otros tópicos – menos ligada a la identidad sexual o racial que al orden general de la experiencia política.

⁵ De hecho, la obra fue puesta nuevamente en escena la noche de la inauguración de la muestra, aunque aparentemente pocos miembros de la audiencia participaron de un "libre discurso", confirmando tal vez el carácter de "específico para el sitio" inherente a la primera iteración. Ver Eleanor Heartney, "Tania Bruguera," *Art in America*, abril 4, 2010, [http://www.artinamericamagazine.com/features/tania-bruguera/].

⁶ Esta obra provocó consternación no sólo en el seno del Comité Organizador de la bienal sino también al artista de performance Coco Fusco, quien alegó que Bruguera había sido utilizada como una herramienta del Estado. Ver la reseña de 2009 de la Bienal de La Habana y el intercambio epistolar entre Claire Bishop y Coco Fusco, *Artforum*, Verano 2009, pp. 121-22, y octubre 2009, pp. 38-40.

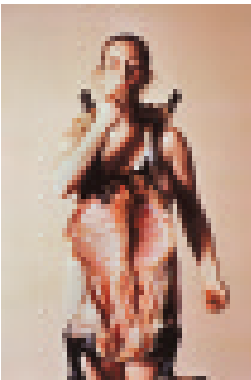
⁷ En un intercambio de correos electrónicos de junio de 2010 con Bruguera, la artista escribió: "Yo no creo situaciones sino condiciones para que las cosas puedan suceder".



Self-Sabotage, 2009. Public conference with table, chairs, microphone, sound system, gun, and bullets, 53rd Venice Biennale.

Autosabotaje, 2009. Conferencia pública con mesa, sillas, micrófono, sistema de sonido, pistola y balas, LIII Bienal de Venecia.

[PROFILE | PERFIL]



The Burden of Guilt, 1997-1999. Re-enactment of a historical event. Decapitated lamb, rope, water, salt, Cuban soil. Dimensions variable. Photo: Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. Courtesy of the artist.

El peso de la culpa, 1997-1999. Recreación de un acontecimiento histórico. Oveja decapitada, cuerda, agua, sal, tierra cubana. Dimensiones variables. Foto: Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. Cortesía de la artista.

Tania Bruguera was born in Havana, Cuba, in 1968. Trained at the *Instituto Superior de Arte* in Havana and at the School of the Art Institute of Chicago, she divides her time between these two cities, where she lives and works on her performances and installations revolving around the omnipresent theme of power and control. She was the founder and director of *Arte de Conducta*, a pioneer performance and time based program in Latin America hosted by Cuba's *Instituto Superior de Arte*, and she has also been an Assistance Professor at the University of Chicago's Department of Visual Arts. Her solo shows include "Dated Flesh," Rhona Hoffman Gallery, Chicago, USA (2004), "Esercizio di resistenza," Galería Franco Soffiantino, Turin, Italy (2003) and "Autobiografía," at the National Museum of Fine Arts, Havana, Cuba, among others held in New York; Antwerp, Belgium; Guatemala City, Guatemala, and London, UK, where together with Fernando Rodríguez, she exhibited "Soñando," at the Gasworks Studios Gallery. Her work is represented in collections such as that of the MMK (Museum of Modern Kunst), Frankfurt, Germany, Daros Foundation, Zurich, Switzerland; Museum of Modern Art, New York, and The New Museum for Latin American Art, Essex, England.

Tania Bruguera nació en La Habana, Cuba. Formada en el Instituto Superior de Arte de La Habana, y en la Escuela del *Art Institute of Chicago*, divide su tiempo entre estas dos ciudades, donde vive y trabaja en sus performances e instalaciones en torno al tema omnipresente del poder y del control. Fue fundadora y directora de *Arte de Conducta*, programa pionero del Instituto Superior de Arte de Cuba en estudios de performance en Latinoamérica e igualmente ha sido profesora asistente del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chicago. Entre sus exhibiciones individuales se cuentan "Dated Flesh", Rhona Hoffman Gallery, Chicago, USA (2004), "Esercizio di resistenza", Galería Franco Soffiantino, Turín, Italia (2003) y "Autobiografía", en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, entre otras realizadas en Nueva York, Amberes, Bélgica, Ciudad de Guatemala, Guatemala, y Londres, donde exhibió "Soñando", con Fernando Rodríguez, en Gasworks Studios Gallery. Su obra es parte de colecciones como la del MMK (Museum of Modern Kunst), Frankfurt, Alemania, Daros Foundation, Zurich, Suiza; Museum of Modern Art, Nueva York, y The New Museum for Latin American Art, Essex, Inglaterra.