

Reenactment, autorialità e *copyright infringement*: alcune riflessioni sull'*Homenaje a Ana Mendieta (1985-96)* di Tania Bruguera

Federica Stevanin

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract The controversial homage of Cuban artist Tania Bruguera (1968) to her compatriot Ana Mendieta (1948-85) is a particular case of reenactment. In fact, by reenacting the works of Mendieta, Bruguera wishes to re-establish a link between the past and the present of Cuban art, but on the other hand, due to the particular ways in which it is conducted, ends up forcing the very limits and possibilities of reenactment.

Keywords Cuban art. Tania Bruguera. Ana Mendieta. Reenactment. Performance.

All'interno delle pratiche artistiche contemporanee, il riconoscimento da parte dei giovani artisti dell'importanza dell'operato degli autori che li hanno preceduti può talvolta tradursi in un *reenactment* da parte dei primi dei lavori realizzati da questi ultimi. Il controverso omaggio dell'artista cubana Tania Bruguera (1968) alla connazionale Ana Mendieta (1948-85) è un interessante caso di studio, in quanto si tratta di un'operazione artistica che, attraverso il reenactment, desidera da un lato ristabilire un collegamento tra il passato e il presente dell'arte cubana, ma dall'altro, per le particolari modalità con le quali essa è condotta, finisce per forzare i limiti e le possibilità stesse del reenactment.

L'idea di tributare un omaggio ad Ana Mendieta risale al 1985, due anni prima dell'ingresso di Tania Bruguera all'ISA - Instituto Superior de Arte dell'Avana, ed è in parte frutto della conoscenza dell'opera di due tra i più importanti esponenti della cosiddetta 'Generazione degli anni Ottanta', ovvero Tomás Sánchez (1948) e Flavio Garciandía (1954), un gruppo di artisti cubani che, tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, ha contribuito al rinnovamento dell'arte nell'isola, reclamando «il diritto a guardare a ciò che si stava facendo al di fuori di Cuba» (Camnitzer 2003,

14)¹ iniziando a «sperimentare con altre possibilità dell'arte, come la *performance*, e anche a esprimere la loro critica al sistema» (Ramsdell 2009, 194). In un rinnovato clima di apertura sancito dal Ministero della Cultura con l'istituzione nel 1984 della Biennale dell'Avana, il confronto con quanto sta accadendo nel mondo dell'arte internazionale avviene anche grazie ai brevi rientri a Cuba, spesso nella forma dello scambio culturale, di artisti da tempo espatriati per motivi politici. Questi soggiorni permettono agli artisti più giovani di entrare in contatto con alcuni degli autori più rappresentativi della scena artistica cubana degli anni Settanta e Ottanta: tra questi, Ana Mendieta, artista che incarna tutte le contraddizioni, le privazioni e le sofferenze subite da numerosi artisti ed esponenti della cultura cubana. Mendieta diventa dunque «l'ideale mediatrice tra la Generazione degli anni Ottanta e l'esterno» (Camnitzer 2003, 89) e «un doppio vettore di informazioni sull'arte tra Cuba e gli Stati Uniti» (Camnitzer 2003, 90). Essendo figlia di oppositori politici, Mendieta si trova infatti a vivere fin dall'infanzia in una condizione di sradicamento dalla propria madrepatria. Nel 1961, per mezzo dell'«Operazione Peter Pan», Ana e la sorella Raquelín vengono mandate dai genitori a vivere negli Stati Uniti nella promessa di un futuro ricongiungimento. È dunque in America che Mendieta cresce (diventandone, tra l'altro, cittadina naturalizzata nel 1970), compiendo la propria formazione artistica all'Università dell'Iowa, dove ottiene il Master of Fine Arts nel 1972. Nel periodo tra il 1973 e il 1977 la frequenza ai corsi dell'Intermedia Program, condotti da Hans Breder (1935-2017) nella medesima università, determina lo spostamento di ricerca di Mendieta dalla pittura alla performance, un cambiamento che trova espressione nelle *Siluetas* (1973-80), interventi di *earth-body art* ispirati alle leggende e agli antichi culti latino-americani per mezzo dei quali l'artista cerca di ritrovare le proprie radici e la propria identità. Nel 1980 Ana Mendieta ha la possibilità di ritornare a Cuba grazie a uno scambio culturale: questo è il primo di una serie di viaggi da lei compiuti nella propria terra d'origine in un arco di tre anni. Una volta nell'isola, il suo ritrovarsi a vivere «tra due culture» (cit. in Wilson 1980, 71) la rende un punto di riferimento importante per gli artisti cubani che, per suo tramite, vengono aggiornati sulle novità artistiche internazionali. Allo stesso tempo, Mendieta contribuisce alla creazione di relazioni a lungo termine tra gli artisti cubani e quelli americani; tuttavia, a causa del suo status di esule cresciuta in America, per lo Stato essa non è altro che un'emigrata, il cui destino, come quello di tanti altri espatriati, è di essere estromessa dalla memoria nazionale. Ecco dunque che riportare al centro della riflessione non solo artistica, ma anche politica, l'opera di un'artista condannata all'oblio, come ha fatto Tania Bruguera con il suo *Homenaje a Ana Mendieta / Tribute to Ana Mendieta* (1985-96), è «un atto politico» (cit. in Stocchi 2008, 190) di resistenza, se non di insubordinazione, nei confronti di ciò che stava accadendo a Cuba tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Il ritorno, infatti, a un clima di repressione e censura, unito alla crisi politica ed economica connessa allo *Special Period* (1990-94 ca.) e al collasso dell'Unione Sovietica, sta causando in quegli anni una nuova fuga dal Paese di esponenti culturali, artisti e docenti dell'ISA. Molti artisti cubani avrebbero perciò vissuto sulla propria pelle lo stesso destino di emarginazione riservato ad Ana Mendieta, la quale «rappresenta la

1 Traduzioni dell'autrice.

‘nazione estesa’ creata dalla diaspora nella maggior parte dei paesi dell’America Latina» (Camnitzer 2003, 90).

Nello scritto *Postwar Memories* (2003), Bruguera racconta di essere venuta a conoscenza dell’opera di Mendieta assistendo a una conferenza di Gerardo Mosquera tenutasi all’Avana nel 1986 (cit. in Osman, Fuentes 2013), anche se il suo lavoro le è già noto grazie ai cataloghi, alle riviste e alle testimonianze dei suoi insegnanti, tra i quali ricordiamo Juan Francisco Elso Padilla (1956-88). In tale occasione Bruguera apprende della morte dell’artista, avvenuta tragicamente nel settembre 1985: un evento che la tocca profondamente e che innesca in lei il desiderio di comprendere meglio la poetica e il vissuto della connazionale. Come spiega Bruguera, in seguito a quella conferenza:

Mi colse un senso di perdita. Sembrava ingiusto che un così potente corpo di opere d’arte dovesse rimanere incompleto.

Volevo fare un omaggio. Iniziai a cercarla. La sua morte aveva frustrato ogni tentativo di poterla incontrare. La cercai attraverso il suo lavoro, attraverso i segni che essa aveva lasciato in quelli che la conoscevano. Ho immaginato che avrei potuto eliminare l’idea della sua morte se [solo] la sua opera avesse potuto continuare. (Bruguera 2003, 169)

Da quel momento, come la stessa Bruguera racconta, Ana Mendieta «e il suo esilio divennero le metafore del conflitto più caratteristico della mia generazione. Puoi appartenere a un luogo senza trovarti effettivamente lì? Le domande che mi facevo per provare a capire Ana avrei potuto rivolgerle qualche tempo dopo a ogni nuova persona che aveva deciso di andarsene [da Cuba]» (170). Nella mente di Tania Bruguera infatti «il progetto su Ana Mendieta diventò un simbolo del fatto che i cubani-americani che avevano lasciato lo stato sono anch’essi parte dello stato» (cit. in Bayliss 2004) e che, per tale ragione, non meritavano di essere eliminati dalla storia del Paese. L’omaggio ad Ana Mendieta acquista, in questo senso, una forte valenza politica.

Ecco dunque che, dal 1986, «la cosa più importante» per Bruguera è «salvare Ana dall’oblio, non solo per quello che essa rappresentava, ma anche per il modo con il quale essa aveva capito come fare dell’arte cubana, recuperandone l’essenza» (Bruguera 2003, 170). In questo processo di recupero dell’opera di Ana Mendieta, come racconta Bruguera:

Io ero solo l’archeologa, il mezzo. L’azione consisteva nell’incorporarla, nel farla diventare parte del contesto culturale, del riferimento. Dovevo darle un tempo e uno spazio all’interno di Cuba, all’interno dell’arte cubana. E quale modo migliore di farlo se non attraverso la sua stessa opera? Quale migliore omaggio se non riconoscere che questo era anche un modo di rappresentarci? Quale modo migliore per continuare il Dialogo? (171).

Non dobbiamo dimenticare che, nel momento nel quale Tania Bruguera inizia a lavorare al suo omaggio ad Ana Mendieta, nelle pratiche degli artisti cubani stanno entrando con sempre maggiore forza orientamenti concettuali, ma anche riferimenti espliciti alla situazione politica e culturale dell’isola. L’interesse verso nuovi mezzi di espressione artistica e la volontà di capire meglio la realtà che la circonda sono, tra l’altro, all’origine del passaggio di Bruguera, nel 1988, dal dipartimento di stampa a quello di pit-

tura, all'epoca diretto da Garciandía con la collaborazione di Consuelo Castañeda (1956), due artisti che avevano da tempo adottato nel proprio lavoro la strategia dell'appropriazione delle immagini. In quello specifico periodo storico la pratica artistica dell'appropriazione «funziona come una rimessa in discussione dei canoni e dell'autorità dei paradigmi centrali» (Mosquera 2003, 231). L'esempio di Castañeda, in particolare, fa riflettere la giovane allieva sul «senso della relazione che un artista può avere con il proprio passato storico, storia dell'arte inclusa» (cit. in Birringer 1998, 26). Durante gli anni di formazione, Bruguera impara dunque a «capire la realtà attraverso l'arte» (Bruguera in Ledo 2004, 9) e il procedimento per comprendere le ragioni che muovono un artista è quello di immedesimarsi nel suo lavoro 'rifacendolo' alla lettera; tale metodo di apprendimento le insegna che anche le opere d'arte possono essere interpretate diversamente a seconda del contesto storico, politico e culturale. Questo è ciò che l'artista sperimenta in *Marilyn Is Alive* (1986), un'opera basata, come avviene nel successivo *Homenaje a Ana Mendieta*, sull'identificazione di Bruguera con una figura femminile 'altra' verso la quale lei avverte una sorta di vicinanza emotivo-spirituale che diventa il punto di partenza per avviare una riflessione sulla realtà, ossia sul diverso significato che questa icona di bellezza americana, e cioè Marilyn Monroe, acquista all'interno della società cubana. Analogamente, l'omaggio ad Ana Mendieta nasce dal desiderio di Bruguera di instaurare un dialogo con un'artista che ha vissuto sulla propria pelle gli stessi problemi che tanti giovani cubani della generazione di Tania Bruguera stanno sperimentando. Come spiega Bruguera, è «un gesto di riflessione sull'emigrazione, su ciò che ci fa essere cubani, sull'appartenenza. Ana era andata alla ricerca della Cuba che aveva perduto, io ero alla ricerca di quello che Cuba stava perdendo» (cit. in Garzón 1999, s.p.).

Queste riflessioni sono all'origine dell'*Homenaje a Ana Mendieta* (1985-96), un progetto che è possibile riassumere in tre momenti principali. Il primo di essi avviene nel 1988, quando, in occasione della mostra *No por mucho madrugar amanece más temprano* alla Fototeca de Cuba all'Avana, Bruguera rifà la performance *Rastros Corporales/Body Tracks* (1982) di Ana Mendieta. Il secondo è nel 1992, anno nel quale l'artista fa dell'*Homenaje a Ana Mendieta* il tema della sua tesi di laurea all'ISA: mettendo in pratica la vocazione laboratoriale della prova finale, Bruguera presenta il proprio lavoro alla commissione giudicatrice nella forma di una mostra dal titolo *Tania Bruguera/Ana Mendieta* che viene allestita nel gennaio 1992 al Centro de Desarrollo de las Artes Visuales all'Avana. Il terzo e ultimo momento ha luogo nel 1996 con una 'reinterpretazione' dell'opera *Anima* (1982) di Ana Mendieta all'interno della mostra organizzata dall'Institute of International Visual Arts di Londra dal titolo *The Visible and the Invisible: Re-presenting the Body in Contemporary Art and Society*, tenutasi tra il settembre e l'ottobre alla St. Pancras Church a Londra. Come spiega Bruguera, in *Anima* «ho combinato molti dei suoi elementi e molti dei miei» (cit. in Goldberg 2004, 11), cercando di «aggiornare il conflitto che proveniva dal lavoro originale», un processo tramite il quale Bruguera arriva a creare «una nuova immagine [dell'opera], diversa rispetto a quella documentata» (cit. in Huerta Marin 2017, 53). Si tratta infatti di una performance nella quale un'opera che ricorda una *Siluetta* di Ana Mendieta viene fatta bruciare 'ritualmente' nel cortile esterno della sede della mostra. Sempre nel 1996, la richiesta di informazioni a Tania Bruguera da parte di due studenti dell'Università dell'Avana, impegnati nella scrittura di una tesi «sull'influenza di Ana a Cuba» (cit. in

Goldberg 2004, 12), fa comprendere all'artista di essere riuscita nella sua impresa: il lavoro di 'resurrezione' a Cuba dell'opera della connazionale, che oltretutto «stava ricevendo in quegli anni una crescente attenzione internazionale» (cit. in Matt 2006, 63), può dunque dirsi concluso.

L'*Homenaje a Ana Mendieta* è concepito da Bruguera come una trasmissione alle giovani generazioni dell'opera di questa importante artista attraverso il reenactment dei suoi lavori: un'operazione che, dal suo punto di vista, ha l'obiettivo di ristabilire una «connessione a una cultura intesa come continuità» (cit. in Goldberg 2004, 12) tra il presente e il passato dell'isola. Come spiega l'artista: «Avevo questa folle idea che avrei potuto far vivere Ana facendo finta che [essa] stesse vivendo a Cuba e stesse facendo nuove opere» (cit. in Bayliss 2004). Per concretizzare il suo progetto, Tania Bruguera deve però tenere conto di una serie ostacoli. In primo luogo non ci sono a Cuba opere di Ana Mendieta da esporre a testimonianza del suo lavoro: l'unico intervento realizzato da quest'ultima nell'isola, ovvero le *Esculturas Rupestres* (1981), è inamovibile. In secondo luogo, le poche notizie sulla vita e sulla poetica di Ana Mendieta sono quelle presenti nelle riviste e nelle pubblicazioni disponibili nella biblioteca dell'ISA, oltre a quelle desumibili dai racconti degli artisti che l'hanno conosciuta. Dovendo fare di necessità virtù, Bruguera decide perciò di basare il suo omaggio su un'azione di reenactment di alcuni lavori dell'artista ricostruibili sulla base della documentazione fotografica rimasta. L'operazione è condotta a partire dalle immagini e dalle informazioni contenute nella pubblicazione più recente sull'artista disponibile a Cuba e cioè il catalogo della mostra *Ana Mendieta: A Retrospective*, organizzata tra il novembre 1987 e il gennaio 1988 al The New Museum of Contemporary Art di New York. Attraverso lo studio della documentazione lì pubblicata, nel 1988 Bruguera realizza il reenactment di *Rastros Corporales/Body Tracks*, una performance del 1974 di Mendieta da lei poi ripetuta nel 1982 alla Franklin Furnace di New York e al Rose Art Museum alla Brandeis University di Waltham, in Massachusetts, nella quale l'artista, dopo aver immerso le proprie braccia all'interno di un recipiente contenente del sangue animale, traccia su tre fogli bianchi appesi alla parete delle scie rosse nate dall'impressione e dal successivo scivolamento del proprio corpo lungo il muro. Forse non è un caso che Bruguera abbia scelto di realizzare, come primo reenactment dell'opera di Ana Mendieta, proprio una performance, sebbene lei stessa precisi che il suo proposito non è né quello di «recitare», né di «interpretare personaggi» (cit. in Wood 2000, 35). Certamente la giovane artista avverte il bisogno «di vivere nel presente, col proprio corpo, attraverso le proprie sensazioni, quelle sperimentazioni» (Pinto 2010, 102) al punto da annullare completamente la propria identità per farsi 'possedere' dallo spirito dell'artista scomparsa, come appunto fa un medium. La volontà di «rianimare» (Mosquera 1995, 52) Ana Mendieta può essere letta anche come un tentativo di ristabilire un collegamento con il passato del proprio Paese tramite un'azione rituale di personificazione, in linea con le antiche pratiche magico-religiose così radicate nell'isola.

Il reenactment di *Rastros Corporales/Body Tracks* è solo il primo dei lavori che costituiscono l'*Homenaje a Ana Mendieta*. Dalla descrizione della mostra *Tania Bruguera/Ana Mendieta* fatta da Erena Hernández, apprendiamo che nel 1992, negli ambienti del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, vengono ospitati una serie di lavori di Ana Mendieta, di Tania Bruguera e di Tania Bruguera/Ana Mendieta: sono infatti esposte sia delle fotocopie delle

fotografie di opere di Mendieta, tratte dal catalogo sopraccitato (tra le quali quelle di *Tree of Life* del 1976 e delle già ricordate *Esculturas Rupestres*), che delle opere «inventate» (cit. in Goldberg 2004, 11) o rifatte da Bruguera 'alla maniera di' Ana Mendieta, includendo infine la documentazione di alcuni progetti della sola Bruguera. Stando ad Hernández:

Eccetto le fotografie e le fotocopie alle pareti, Tania rifece delle sculture in argilla, cemento e sabbia... che Ana aveva già fatto all'estero e le mise sul pavimento della galleria. Inoltre, fece da sé due opere seguendo lo stile di Ana Mendieta e ne diede il merito a entrambe. Il resto delle opere era nel catalogo e i cartellini identificativi [erano] solo con il nome di Ana, come fatte da lei, non con l'intenzione da parte di Tania di appropriarsene, cosa molto usuale nelle poetiche postmoderniste. (Hernández 1992)

L'idea di creare dei lavori imitando lo stile di Ana Mendieta, datandoli, come spiega Bruguera «all'anno in cui li ho ricostruiti, come il 1986 o il 1996» (cit. in Goldberg 2004, 11), di compierne al contempo «degli altri che Mendieta ha solo abbozzato» (Mosquera 1995, 55), attribuendone la paternità a entrambe, oppure di creare delle opere frutto della combinazione di elementi appartenenti al linguaggio sia dell'una che dell'altra artista, è ben diverso dall'agire, da parte di Bruguera, come una semplice «promotrice» (cit. in Bayliss 2004) dell'opera della connazionale. Sebbene l'intenzione di Bruguera sia quella di «risolvere il suo [di Ana Mendieta, *N.d.A.*] desiderio di ritornare [a Cuba] in una maniera sia simbolica che fisica» (Mosquera 1995, 55), questa aspirazione è concretamente attuata tramite un atto di appropriazione - o di «transustanziazione» (Mosquera 1995, 55) - tutt'altro che esente da criticità. Se per Bruguera l'omaggio ad Ana Mendieta è stato per certi versi un «processo d'apprendimento» (cit. in Ledo 2004, 50) in linea con gli insegnamenti ricevuti all'ISA, mentre la rimessa in discussione dell'autorialità² può essere ricondotta all'influenza delle pratiche dei gruppi artistici attivi a Cuba negli anni Ottanta, la decisione finale di rifare e di ri-agire l'opera dell'artista, addirittura creando ex novo delle opere nel suo stile e attribuendole a una collaborazione fittizia, mettendo poi il tutto in mostra, espone l'intera operazione all'accusa di plagio, di falso e di *copyright infringement*.

Come è specificato nel sito internet ufficiale di Tania Bruguera, durante la realizzazione del reenactment si è venuto infatti a creare un conflitto con i rappresentanti legali dell'opera di Ana Mendieta:

La polemica si gonfiò quando l'Estate of Ana Mendieta inizialmente si oppose al *Tribute to Ana Mendieta* [vedendolo] come un'ingerenza all'interno del proprio programma di recupero. Nel 1996, Bruguera distrusse tutte le tracce della serie dopo la performance finale all'Institute of International Visual Art a Londra, placando il conflitto e sottolineando il carattere effimero e l'immaterialità del suo lavoro concettuale (s.n., s.d.).³

² Bruguera parla a tal proposito di un «gesto di non-autorialità» (cit. in Osman, Fuentes 2013).

³ In verità, nel sito internet ufficiale di Tania Bruguera si possono vedere ancora oggi alcune fotografie dei diversi lavori che costituiscono l'*Homenaje a Ana Mendieta*. <https://taniabru-guera.com/tribute-to-ana-mendieta/>.

L'Homenaje a Ana Mendieta continua a essere un argomento estremamente delicato. Ancora oggi, infatti, l'Estate of Ana Mendieta, rappresentato dalla Galerie Lelong & Co. di New York, desidera non commentare l'accaduto.⁴ Potendo dunque formulare solo delle ipotesi, possiamo supporre che l'intervento dell'Estate sia stato innescato, con tutta probabilità, dalla mancata richiesta di autorizzazione preventiva al reenactment dell'opera di Ana Mendieta da parte di Tania Bruguera, la quale avrebbe agito senza aver consultato gli eredi e i rappresentanti legali dell'artista. La decisione finale di distruggere 'il corpo del reato' e, nello specifico, le immagini fotografiche che testimoniavano l'avvenuta realizzazione del progetto, presuppone proprio la presa di coscienza da parte dell'artista non solo di aver infranto i diritti di copyright, ma di aver anche falsificato l'opera di un'altra artista. Alla luce di questo ragionamento, è del tutto comprensibile la scelta maturata successivamente da Bruguera:

mi sono distanziata da Ana, perché non volevo che la gente pensasse che quello fosse il mio *modus operandi*, [ossia quello] di collegarmi con artisti diversi e fare arte nella loro immagine, cambiando la *site-specificity* del progetto su Ana e facendone una mera strategia estetica. Certamente, come ogni altro artista, nel mio lavoro ci possono essere echi di altri artisti, ma dopo quello di Ana, non ho più citato [il lavoro di] un altro artista di proposito (cit. in Matt 2006, 65).

Dalla scomparsa di Ana Mendieta fino ai nostri giorni si è assistito a una sconcertante 'cannibalizzazione' della sua opera, perpetrata soprattutto dalle più giovani generazioni d'artisti che spesso, come segnala l'artista e critica Coco Fusco (1960), «sfruttano la memoria di Ana per il proprio avanzamento professionale» (cit. in Quinton 2016). Si tratta di una questione recentemente tornata d'attualità dopo l'accusa di *copyright infringement* per l'utilizzo indebito dell'opera dell'artista indirizzata dall'Estate of Ana Mendieta agli Amazon Studios nei confronti del trailer del remake del film *Suspiria* (1977) di Dario Argento, girato nel 2018 dal regista italiano Luca Guadagnino. A detta dell'Estate, nel film ci sarebbero delle sequenze che si riferiscono direttamente ad alcuni noti lavori dell'artista, fatto che ha provocato l'immediato ritiro del trailer in vista di ulteriori accertamenti legali.

Ripercorrere oggi la controversa vicenda dell'*Homenaje a Ana Mendieta*, in un momento storico nel quale il reenactment viene utilizzato da numerosi artisti all'interno del proprio lavoro, ci aiuta a comprendere la necessità di stabilire dei criteri di *best practice* per evitare ogni possibile speculazione, oltre alla lesione del diritto d'autore. A nostro avviso, per poter operare in condizioni di piena legittimità, i principi da rispettare sono quelli stabiliti in quel «sillabario» del *re-enactment*» (Spector 2010, 37), o meglio della *re-performance*, che è *Seven Easy Pieces* (2005) di Marina Abramović, ovvero: «primo, chiedere l'autorizzazione all'artista (o alla fondazione o agli eredi, nel caso in cui l'artista fosse morto); secondo, corrispondere una royalty all'artista; terzo, eseguire una nuova interpretazione della performance, mettendo in chiaro la fonte; quarto, rendere visibili i video e i materiali della performance originale» (Abramović 2018, 310). Queste linee guida

⁴ Dall'e-mail di risposta inviata da Sarah Landry della Galerie Lelong & Co. alla scrivente in data 24 ottobre 2018.

nell'ambito della *re-performance* sono certamente valide ogni qualvolta si voglia attuare un reenactment e possono riassumersi in un'unica regola da rispettare, ossia la seguente: «quando qualcuno prende un'idea di valore artistico o intellettuale da qualcun altro, prima deve chiedere l'autorizzazione. Altrimenti si tratta di pirateria» (310).

Bibliografia

- Abramović, M. [2016] (2018). *Attraversare i muri. Un'autobiografia*. Firenze; Milano: Bompiani; Giunti.
- Barreras del Rio, P.; Perreault, J. (eds) (1987). *Ana Mendieta: A Retrospective = Exhibition catalogue* (New York, The New Museum of Contemporary Art, 20 November 1987-24 January 1988). New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Bayliss, S. (2004). «Putting on the Lamb». *ARTnews*, 9(103). <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-tania-brugueras-provocative-political-art-2004-9731/>.
- Biringer, J. (1998). «Art in America (The Dream). A Conversation with Tania Bruguera». *Performance Research*, 3(1), 24-31.
- Bruguera, T. (2003). «Postwar Memories». de los Angeles Torres, M. (ed.), *By Heart/De Memoria. Cuban Women's Journeys In and Out of Exile*. Philadelphia: Temple University Press, 169-89.
- Camnitzer, L. [1994] (2003). *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.
- Garzón, V. (1999). *Tania Bruguera. Lo que me corresponde. Colloquia: Proyecto para el Arte Contemporáneo*. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arte Moderno.
- Goldberg, R.L. (2004). «Interview I: Regarding Ana». Prince, C. (2005), *Tania Bruguera. La Biennale di Venezia*. Chicago: Lowitz and Son, 8-14.
- Hernández, E. (1992). «Para no olvidar a Ana». *Mujeres*, 31(2), 66-7. <https://taniabruguera.com/so-we-dont-forget-ana/>.
- Huerta Marin, H. (2017). *Portrait of an Artist: Tania Bruguera*. Montreal: Anteiism Publishing.
- Ledo, A. (2004). «Huellas íntimas. Entrevista a Tania Bruguera/Intimate Traces. Interview with Tania Bruguera». *Lápiz. Revista Internacional de arte*, 23(207), 48-63.
- Matt, G. (2006). «Gerald Matt in Conversation with Tania Bruguera». Matt, G.; Höller, S. (Hrsgg), *Tania Bruguera. Portraits. Kunsthalle Wien*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 58-81.
- Mosquera, G. (1995). «Resuscitando a Ana Mendieta/Reanimating Ana Mendieta». *Poliester*, 11, 52-5.
- Mosquera, G. (2003). «The New Cuban Art». Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Post-socialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley; London; Los Angeles: University of California Press, 208-46.
- Osman, A.; Fuentes, D.N. (2013). «An Interview with Tania Bruguera». *On-curating*, 19. <https://www.on-curating.org/issue-19-reader/tania-bruguera-interviewed.html>.
- Pinto, R. (2010). «Homenaje a Tania Bruguera». Cippitelli, L.; Scudero, D. (a cura di), *Tania Bruguera*. Milano: Postmedia, 101-3.
- Quinton, J. (2016). «Coco Fusco on the Enduring Legacy of Groundbreaking Cuban Artist Ana Mendieta». *Artsy.net*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-ana-mendieta-s-enduring-legacy-in-the-words-of-coco-fusco>.
- Ramsdell, L. (2009). «El peso de la cubanidad: Performances de Tania Bruguera durante el 'período especial'». *Letras Femeninas*, 2(35), 193-209.
- Ribeaux Diago, A. (1999). «Work in Progress y lo que nos corresponde». *Heterogénesis*, 27(8). <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H28/Bruguera.html>.
- Savin, A. (2017). «Tania Bruguera's 'Travelling Performances': Challenging Private and Public Spaces/Voices». *e-cadernos ces*, 27, 87-106. <https://journals.openedition.org/eces/2240>.

- «Ana Mendieta Estate Sues Amazon Studios Over Copyright Infringement» (2018). *Artforum International*. <https://www.artforum.com/news/ana-mendieta-estate-sues-amazon-studios-over-copyright-infringement-240637/>.
- «Tribute to Ana Mendieta». <http://www.taniabruguera.com/cms/495-0-Tribute+to+Ana+Mendieta.htm> (18 novembre 2018).
- Spector, N. (2010). «Seven Easy Pieces». Biesenbach, K. (ed.), *Marina Abramović. The Artist is Present = Exhibition Catalogue* (New York, The Museum of Modern Art, 14 March-31 May 2010). New York: The Museum of Modern Art, 37-9.
- Stocchi, F. (2008). «A Presence You Can't Avoid. An Interview with Tania Bruguera». *Uovo Magazine*, 17, 174-92.
- Wilson, J. (1980). «Ana Mendieta Plants Her Garden». *Village Voice*, 13-19 August.
- Wood, Y. (2000). «La Aventura del silencio en Tania Bruguera». *Arte cubano*, 3, 34-7.

