



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE



La Mascarada global

Multitudes disidentes colapsando las mitologías blancas

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
IVÁN MEJÍA RODRÍGUEZ

DIRECTOR:
DR. CUAUHTÉMOC MEDINA G.

ASESORAS:
MTRA. RITA EDER R.
DRA. ELIA ESPINOSA

LECTORES:
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS L.
DRA. ILEANA DIEGUÉZ C.

ABRIL DE 2010
MÉXICO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre
Celia Rodríguez Lara.*

*A mis hermanos:
Soraya, Alicia, Nancy, Abelardo,
Vinicio, Maria Celia.*

*A mis sobrinos:
Alejandra, Patricia, Krisha, Kadidja, Nidia,
Mirieylle, Kitzya, Esdras, David, Jacob,
Odette, Diana, Constanza,
Irina, Emiliano, León.*

Agradecimientos:

Mis agradecimientos son para mi *alma mater* la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). A la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Al personal de la Coordinación del Programa de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL). Al coordinador del mismo Dr. Renato González. Especialmente expreso mi agradecimiento a mis asesoras Dra. Elia Espinosa y Mtra, Rita Eder, excoordinadora del mismo posgrado. A mis lectores de tesis Dr. José Luis Barrios y Dra. Ileana Dieguez. Sobre todo agradezco a mi director de tesis y maestro Dr. Cuauhtémoc Medina, por su generosidad y perspicacia. También quiero agradecer a mis amigos que estuvieron conmigo durante esta investigación, Dr. Antonio Salazar, Dra. Blanca Gutiérrez, Ricardo Valle, Mónica y Manolo Espinosa y familia, Iván Magdaleno(+) Olga Carriola y familia, Michelle Villegas, Pedro, Carlos, Rubén, Quili, y Eliseo García, Alma Martínez Cruz, Félix, Jacqueline Sanabria, Eric López, Edith Villalobos, Israel, Benjamín Romero, Alma Martínez Amigón, Juan Carlos, Nohemí Junco, Miguel Ángel Hernández, Yassin Gutiérrez, Víctor Díaz, Salvador Campos, Rodrigo Montiel, Alfredo, Mario, Sergio, Adriana y Hugo Soriano y familia, Melisa Juárez, Dulce, Francisco, Fernando, Carmen, así como a los artistas aquí mencionados que me enseñaron un poco más a entender algunas problemáticas del arte.

ÍNDICE

Introducción.....	9
-------------------	---

PRIMERA PARTE Las máscaras de agonía del Yo occidental

I. La multiplicidad de los anormales de Occidente

1.1 Máscaras y posmodernidad.....	16
1.2 La feminidad como Mascarada.....	22
1.3 La feminidad sobresimulada por los hombres.....	33
1.4 La masculinidad como Máscara.....	37
1.5 Máscaras <i>Queer</i> : la multiplicidad de los anormales.....	46

II. Máscaras Mediáticas. La desarticulación de los comportamientos serializados

2.1 Las imágenes bajo sospecha.....	60
2.2 Negarse, vaciarse, borrarse, ponerse una máscara.....	67
2.3 Los peligros de la identidad nacional y cultural.....	79

SEGUNDA PARTE El colapso de las mitologías blancas

III. Occidente y Oriente enmascarándose uno al otro

3.1 La Máscara-chador.....	84
3.2 Ajuste de cuentas con Occidente.....	96
3.3 Máscaras sociales / Uniformes / Status.....	100
3.4 Máscaras, mimetismos, desplazamientos sociales.....	104

IV. Pielés Negras / Máscaras Negras	
4.1 La máscara blanca que destroza los cuerpos negros.....	117
4.2 La negritud ineludible.....	119
4.3 Máscaras negras. Fantasías blancas.....	124
V. ¿Quién está detrás de la máscara?	
5.1 El mundo del arte como escenario para la mascarada.....	136
5.2 El fantasma de lo identitario.....	144
5.3 ¿Quién está detrás de la máscara.....	148
A modo de conclusión.....	159
Fuentes.....	166

Introducción

I.

Durante la posmodernidad una serie de pensamientos como la llamada filosofía negra, con Fanon en los años 70; la teoría *queer* y el posfeminismo con Judith Butler en los 80; y los estudios postcoloniales, con teóricos como Edward Said y Homi Bhabha, en los años 90, nos introdujeron, como observa Félix Guattari, en “una época en que las minorías del mundo comenzaron a organizarse contra los poderes que les dominan y contra todas las ortodoxias.”¹ Pues estas teorías y pensamientos incluyeron en su discurso al subalterno -y a aquellos 'otros': mujeres, nativos, los colonizados, los sometidos a servidumbre temporal por contrato y los esclavizados- que en otros lugares no tenía historias.²

Aunados a estos pensamientos, diversos artistas recurrieron a la serialidad, la apropiación, la intertextualidad, la simulación o el pastiche para estudiar los mitos culturales en la representación que encarnan las consecuencias de problemáticas respecto a las nociones de raza, de género, o las luchas anticoloniales en las que el arte está inmerso.

¹ Guattari; Félix. *Recherches; Trois Milliards de Pervers*.

² APUD. Bhabha, 1994, 2002: 237- 238

Así, práctica artística y teoría se encontraron en la coincidencia histórica de múltiples fuerzas que han anhelado, desde diversas extremidades, desarticular pieza por pieza el punto de vista “universal” de la historia blanca, colonial y hetero de lo humano, así como sus sofisticados sistemas patriarcales, capitalistas y masculinos desde los que se han construido los modelos de dominación predominantes, incluida desde luego la historia del arte (donde las relaciones de poder están acompañadas de imágenes estereotipadas de lo considerado Otro).

En palabras de Foucault, estas escrituras dislocaron "los dobles" del hombre blanco, occidental y masculino desde los que se construyeron sus propias representaciones³ y, agregamos, aquella “razón blanca” que insiste en borrar o cubrir lo que de mito porta e insiste en prolongar, a partir de ello, su falsa preeminencia y su diferenciación sobre otras formas racionales, negándose así, a retirar sus garras hegemónicas de toda producción cultural. Pues como Jaques Derrida escribe en “La Mitología Blanca”:

... el hombre blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su *logos*, es decir, el *mythos* de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar la Razón. (...) Mitología blanca -la metafísica ha borrado en sí misma la escena fabulosa que la ha producido y que sigue siendo, no obstante, activa, inquieta, inscrita en tinta blanca, dibujo invisible y cubierto en el palimpsesto.⁴

Cito a Derrida, porque quizá haya sido, junto a Frantz Fanon, de los primeros en asentar las condiciones de posibilidad para pensar "lo otro de la razón occidental blanca"⁵, ya que al estudiar la relación del *logos* con el *mhytos* (cuestión emblemática en la historia de la razón occidental) y abordar la problemática de la metáfora y el uso metafórico en los textos de la

³ Cfr. Foucault, 1966, 1986.

⁴ “La mitología blanca”, artículo de Jacques Derrida, publicado inicialmente en 1971 y luego incluido En: Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, p. 253.

⁵ El pensamiento de Derrida puede verse como el despliegue de una racionalidad que pone en evidencia del pensar desde el margen, desde el límite o el borde de lo racionalizable. Su condición de africano -y judío- es lo que lo posiciona políticamente frente a la tradición de la filosofía francesa y de Europa Continental que hereda.

tradición filosófica,⁶ alumbra algo pocas veces planteado o bien directamente ocultado en la tradición occidental: la idea de una centralidad blanca racial en el discurso filosófico.⁷ Estrategia que se hace presente, también, al hacer arte o al escribir su historia. Ahora bien, aunque Barthes haya dicho que:

Ya no son mitos los que deben ser desenmascarados (...), es preciso desbaratar el propio signo; el problema no consiste en revelar el sentido (latente) de una enunciación, de un cierto rasgo, o de una narración, sino en quebrar la propia representación de sentido; no se trata de modificar o purificar los símbolos, sino de poner en duda lo simbólico mismo.⁸

Es innegable que estas inquietudes se han prolongado al nuevo contexto de la globalización, pues numerosos artistas continúan expresando una genuina preocupación por los estragos de las luchas simbólicas y representativas conforme a conflictos en los que se enfrentan diversas visiones que luchan por imponerse, procurando siempre romper con los mitos de autoridad de ciertas representaciones descubriéndolas como arbitrarias, históricamente determinadas y susceptibles de crítica y revisión.⁹

⁶ Lo único que me interesa resaltar, de esta cita, es como el pensamiento derridiano y específicamente “La mitología blanca” generó otros pensares. La filosofía, entonces, no sería sino una modalidad mitológica del hombre blanco occidental. Y en este sentido, el comienzo de “la historia de la razón”, que excluye a las otras culturas, es una clara manifestación de la operación de privilegio de esta situación.

De este modo, no resulta casual que la filosofía derridiana haya contribuido a desencadenar otras corrientes de pensamiento desde la teoría queer al posfeminismo, la mencionada filosofía postcolonial y la filosofía negra, en sus variantes africana o afroamericana. Los teóricos postcoloniales, al igual que para muchos de los que trabajaban en los márgenes, o en ámbitos no reconocidos dentro del discurso izquierdista dominante, determinados elementos del postestructuralismo ofrecían maneras de pensar sobre problemas que no entraban en el marco conceptual de dicha izquierda tradicional.

Así, la idea de “Mitología blanca”, se pervirtió/convirtió en un término cabal para pensar “lo Otro” de la razón blanca occidental. Y remitía, no a la “supremacía” del hombre heterosexual blanco, sino la imposición violenta del canon del hombre blanco heterosexual y de sus sistemas de dominación. Por ello, la glosa “mitología blanca” se llevó irresponsablemente, desobedientemente, incorrectamente a diversos lugares, para discutir diversas problemáticas y de diferentes modos.

⁷ Derrida pareciera indicar que la paleta conceptual de la metafísica ha procedido por pares binarios dicotómicos y excluyentes: razón/mito, bien/mal, hombre/mujer, paz/guerra, alma/cuerpo, blanco/negro. Cada uno de los cuales tiene una relación de privilegio, presencia y dominio sobre el par secundario. De este modo, la operación deconstructiva consistiría en desactivar este par demostrando textual y lógicamente que ambos pares, están “contaminados” desde el origen; es decir, que siempre existen atributos de uno en el otro. No habría, en este sentido, una pureza del origen.

⁸ Barthes Roland; “*change the object itself*” en *Image-Text*, p.167.

⁹ Aunque como advierte Brian Wallis: “... no es que las representaciones posean un contenido ideológico inherente, sino que cumplen una función ideológica al determinar la producción de sentido.” Wallis Brian, *arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, España, 2001. p XIV

II.

Es en este contexto donde se sitúa la presente investigación. En el terreno donde se empalman diversos “microajustes simbólicos”, que no operan como una transformación política utópica, sino que más bien representan un colapso que retoma el espacio de la farsa para infiltrarse en los sistemas dominantes a través de la presencia de un sentido suplementario, un personaje enmascarado e intruso (el artista-actor aparece como sustituto [metafórico] del personaje que crítica o asume) que modifica radicalmente el status teórico de la anécdota occidental.

“Mascarada” es una metáfora teórica que utilizaremos para desplegar esta *mise en abyme*,¹⁰ pues si la máscara obliga a significar cierto carácter festivo con apariencias, artimañas, trampas, camuflajes y mimetismos, la mascarada¹¹ invita a lo múltiple más allá de lo dual, al juego ilimitado de roles, y se define en lo performativo, en la ejecución lúdica ilimitada que invita al intercambio de identidades como simulacro sin buscar ninguna esencia identitaria (de aquí cierto vínculo que podría establecerse entre mascarada y carnaval por haber sido éste último una especie de válvula de escape en ciertas sociedades por tener cierto carácter liberador y de umbral, de caos potencial).

En este sentido, este espacio, es un escenario más para prestar atención a esta farsa que teatraliza la legitimación de la historia de las imágenes, cuestionándola desde nuevas

¹⁰ En español: "puesta en abismo". Con ella se refiere en literatura a la figura retórica que consiste en imbricar una narración dentro de otra, de manera análoga a las matrioskas (muñecas rusas).

¹¹ Acontecimiento en algunos períodos de la historia del arte escénico que se le consideró una especie de género (*masque*), particularmente entre los ingleses (del XVI al XVIII), inicialmente implicaba un cortejo de máscaras, bailado y cantado, invitando a la participación. Se sabe que varias cortesanas participaban de estas fiestas cubriéndose el rostro con una máscara o casi siempre media máscara, pero sin hablar.

superficialidades, fortuitas, heterogéneas, fragmentarias, y aleatorias.¹² En todo caso, un lugar más para ceder paso a impulsos culturales de muy diversas especies y facilitar la circulación de los signos de afirmación étnica, sexual, o racial, así como los emblemas de adhesión a subclases, que constituyen un fenómeno político y cultural, que busca desmentir la historia oficial del arte y los estereotipos construidos por la, ahora sí, razón blanca.

Estudiamos aquí el trabajo de artistas que se dan a la tarea de exponer la imagen como ficción (el poder actúa en la realidad a través de la ficción), utilizando la fotografía o el video, donde predomina el autorretrato como acto político de visibilidad, y tienen en común el uso - real o metafórico- de la máscara como figura que encarna apariencia externa y política.¹³

Bajo este nexo común de la máscara, los artistas de la mascarada se visten con la piel del otro, asumen una o más posiciones identitarias según su origen étnico, su procedencia local, su género, su opción sexual, o su clase social. Pues a través del exceso y la mezcla proclaman su propio artificio, y desde su paisaje de espectáculo teatralizado, asumen lo múltiple, se nutren del conflicto entre “lo propio” y “lo ajeno”, “lo culto” y “lo popular”.¹⁴

¹² De este modo, la Historia del arte deja de ser un sistema para ser, de forma contradictoria, un campo de permanencias y permutaciones. Se convierte en la configuración, en el escenario cuyos falsos límites multiplican el juego permutacional del significante, y una estructuración que se derrumba desde adentro. APUD en Barthes, Ronald; “The third meaning” p. 64

¹³ Con este término hago alusión al libro de Frantz Fanon: “Piel Negra. Máscaras Blancas” ya que representa un agudo análisis de la conformación y de la dinámica psíquica e identitaria no solo de la personalidad negra en una sociedad blanca, sino también del racismo y la representación étnica de la realidad definen los modos de reconocimiento, interrelación y construcción de la existencia personal y social en las sociedades de clases poscoloniales. En Piel negra, mascaradas blancas, Fanon realiza una lectura postidentitaria en clave radicalmente política de la realidad del racismo y del colonialismo contemporáneo, apostando por la transformación revolucionaria de la sociedad como la mejor terapia psicológica y existencial.

¹⁴ Hay que señalar que por una parte se han organizado infinidad de exposiciones que tratan problemas de las minorías, de las sexualidades y de las subjetividades marginadas. Por otra, los museos occidentales comenzaron a incluir en sus programas exposiciones de arte ajeno al mundo occidental bajo la concepción de un mirar hacia el Tercer Mundo, que, bajo la premisa de la variedad y el entretenimiento, trasladaron a los ámbitos expositivos a múltiples artistas, que se encontraban fuera de los circuitos expositivos legitimantes. Las Bienales, introdujeron al otro como material de consumo de la movilidad cultural contemporánea, y las periferias fueron convocadas para mostrar las imágenes de su otredad constituyente, sometidas a una valoración reguladora sobre las formas de representación de esta otredad. Así, el mercado internacional del arte consumió al otro en su calidad de fetiche tribal, al otro, al subalterno, a las minorías, en sus representaciones estereotipadas, clichés, máscaras. El otro, enmascarado, no es un otro recolectado, (cazado) y estudiado, por su extrañeza simbólica, sino que es quien se infiltra en el mundo del arte como agente que evidencia su poder descentralizador, en la creación de nuevos polos de acción artística, ya no atados a límites específicos. ¿Acaso, muy optimistamente, podría tratarse de una ventaja táctica en que las minorías, las diferencias culturales¹⁴ -experimentando diásporas poscoloniales, problemas identitarios, o diversas opciones

Pero, aunque la máscara predomine en estos ejercicios, no es éste un estudio de la historia antropológica del uso de la máscara en las diversas culturas, ni de su producción artesanal, sino de la máscara en tanto elemento o figura donde se impregnan las luchas cotidianas, las crisis identitarias y las batallas simbólicas, pero siempre con ironía para generar diversas reformulaciones ante el mercado internacional del arte que tiende a consumir al “otro” en una estrategia meramente comercial y en su imaginario de fetiche tribal.

Más bien, la máscara -real o metafórica- nos ayuda a observar cómo las mitologías blancas -la heterosexualidad, la mima blanca, los estereotipos, e iconos de opresión, elaborados desde falsos supuestos-, van siendo desarticuladas por la presencia y la visibilidad de los artistas de la Mascarada, que acentúan irónicamente los clichés culturales que elaboran las culturas occidentales, pero subrayando que no existen límites específicos de separación entre algo supuestamente occidental y algo supuestamente no-occidental, pues ello establecería una especie de multiplicación del etnocentrismo.¹⁵

Estos artistas, tampoco apelan a una cuestión de retorno a lo arcaico;¹⁶ ni buscan representar a grupos sociales minoritarios, sino mostrar reales y complejas problemáticas de afirmación de la singularidad, la multiplicidad y la pluralidad, pues la existencia y participación de grupos feministas, lésbico-feministas, grupos gay o afroamericanos, y otros que cuestionan las estructuras patriarcales o fálicas, han sido –como observan Rolnik y Guattari- desplazadas por una negritud que atraviesa todas las razas, por una homosexualidad que atraviesa todos los sexos, por una afirmación de la singularidad y no de colectividades homogéneas.

sexuales- comenzaron a organizarse como discursos expositivos con el propósito de ganar terreno en los circuitos internacionales de visibilidad y presencialidad para desmontar las mitologías blancas a que habían estado sometidos?

¹⁵ APUD en: GUATARI, Felix; y ROLNIK, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005. p. 30

¹⁶ En el caso de que se retomen los trazos arcaicos, no es en tanto arcaísmos por lo que adquieren alcance subjetivo, sino en la medida en que se articulan en un proceso creador. APUD Guattari, Felix; *Micropolítica. Cartografías del deseo*, p. 92

Por ello, no solo atendemos casos de artistas “no-blancos” o “no-occidentales”, como Guillermo Gómez-Peña, Yinka Shonibare, o Shirin Neshat, sino también a “artistas blancos” como Cindy Sherman que investiga la construcción de la feminidad en los iconos del arte; a Candice Breitz que reflexiona en el comportamiento fractal y serializado impuesto y difundido desde Hollywood y las series televisivas norteamericanas. Otro ejemplo son las fotografías de Max Becher y Andrea Robbins que exploran la vieja fascinación de los alemanes con los indios americanos a través de la documentación de las reuniones anuales de clubes dedicados a esta especie de culto. Artistas que son conscientes que al evadir la consideración de la blancura o negarse a darle un significado, estarían evadiendo una parte vital de los procesos sociales e interpersonales.

Desde luego, al convocar la postura de estos artistas hay diversas contradicciones, oposiciones y enfrentamientos; y la mayoría de ellas resultan casi siempre incompatibles, ya que no forman un conjunto homogéneo, sino al contrario, absolutamente heterogéneo,¹⁷ y no se sitúan en un espacio geográfico específico.

III.

Por ello, la manera de establecer ejes temáticos en esta investigación, no es territorial, ya que los artistas se inscriben en dinámicas de movilidad y no pertenecen a regiones geográficas específicas, tan sólo por nacimiento, pues su obra refleja los intensos desplazamientos tanto subjetivos como los que se ubican dentro de los espacios territoriales por los cuales se desplazan. Tampoco es estrictamente temporal, aunque las obras revisadas, fueron producidas

¹⁷ Lo que nos permite estudiarlos, en conjunto, son sus propuestas para desmontar -desde el plano simbólico- las mitologías blancas.

casi en su totalidad durante las dos últimas décadas, es decir, en la última del siglo XX y en la primera del presente siglo XXI.¹⁸

Sobre todo, esta decisión se debe al hecho de concebir la Historia no como una única narración omniabarcante, sino en términos de redes de historias innumerables y diferenciadas que no cabe contener dentro de ningún esquema único, de manera cercana a lo que hacen “historiadores” como Robert J. C. Young¹⁹ en *White Mythologies. Writing History and the West*²⁰ (1990) que continua los discursos de aquellos que habían quedado relegados al estatuto de los «otros» de Europa, y que ha sido útil para llevar a cabo una crítica epistemológica de otro mito de Occidente: -ya no la filosofía como hizo Derrida, sino- la Historia.²¹

Entonces, la exposición de la investigación responde a un modelo multifocal que convoca a diversas expresiones y tiempos, donde avanzaremos o retrocederemos, tanteando caminos entrecruzados, o deteniéndonos ante atajos o encrucijadas, o vacilando ante contradicciones múltiples; y está organizada en cinco apartados transversales que corresponden a reacomodos que dieron lugar al movimiento de transición de las mitologías blancas (autocrítica por parte de los artistas occidentales) a un ejercicio crítico de

¹⁸ Esta casi arbitraria decisión corresponde a la postura crítica que comparto con los artistas aquí estudiados, y con algunos teóricos: mantener permanentemente la historia bajo sospecha, en el caso de estos cuestionan el carácter de constructo de la producción de imágenes (de héroes, ídolos, intelectuales, políticos, estrellas de cine), y en mi caso busco mantener el carácter ficcional de la construcción de los relatos (escenografías) de historia del arte, pues (parafraseando a Bourdieu) el capital simbólico que está fundado por la reputación, la opinión, la representación, puede ser destruido por la sospecha.

¹⁹ Autor también del artículo: “*Nuevo recorrido por (las) Mitologías Blancas*” Incluido en *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Queimada Gráficas, Madrid, 2008.

²⁰ Young J. C. Robert *White Mythologies. Writing History and the West*. Londres y Nueva York, Routledge, 1990.

²¹ Robert J. C. Young desarrolla una crítica epistemológica del mayor mito de Occidente: la Historia y explora posibilidades de concebirla no como una única narración omniabarcante, sino en términos de redes de historias innumerables y diferenciadas que no cabe contener dentro de ningún esquema occidental único. De hecho, *White Mythologies* es un intento de deconstruir lo que cabría denominar, en una inversión de la formulación de Cedric Robinson, «marxismo blanco». (Cedric J. Robinson, *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition*, Londres, Zed Books, 1983.) un problema particular del marxismo hasta entonces casi invisible en Europa y Norte América, a saber, su blancura implacable, su eurocentrismo, una orientación que se hacía evidente con especial claridad en las narraciones históricas ofrecidas en su nombre, pero que también era evidente en su despreocupado desdén hacia las consecuencias teóricas de los temas contemporáneos de la raza, el género y las luchas anticoloniales. El proyecto del libro era abrir los discursos de aquellos que siempre habían quedado relegados al estatuto de los «otros» de Europa. En este sentido, entonces, es que recurro al término Mitología Blanca.

“enmascaramientos pluridiscursivos” (llevada a cabo por las “multitudes anormales”; término que explicaremos en el primer capítulo).

En el primer capítulo titulado “Las máscaras de agonía del Yo occidental”, se revisan obras que, de cierta manera, ilustran (o son ellas las que ocasionan) las teorías sobre “la muerte del Hombre”, “el vaciamiento del sujeto”, “la desaparición del autor”, todas ellas variantes de la muerte y las crisis de la identidad y de la crisis de sentido en la posmodernidad y sobre todo este capítulo recae en someter la masculinidad como *performance*. Este apartado se divide en: “Máscaras y posmodernidad” donde extendiendo la explicación sobre el elemento máscara y mascarada en la posmodernidad. “La feminidad como Mascarada” donde se revisa el trabajo de Cindy Sherman, Irene Andessner y su reflexión sobre la construcción de la feminidad en las imágenes del arte. “La feminidad sobresimulada por los hombres” donde revisaremos el trabajo de Nan Goldin enfocándonos en los travestismos. “La masculinidad como artificio” en el que Catherine Opie y Risk Hazekamp; nos ofrecen pistas sobre los roles masculinos como *performance*. Y “Máscaras *Queer*: La multiplicidad de los anormales”, en donde artistas como Del LaGrace Volcano, autodenominado: “terrorista del género” anuncia el fin de la hegemonía masculina.

En el segundo capítulo: “Máscaras mediáticas. Comportamientos serializados” se abordan obras que refieren a la forma en que máscara y comportamiento se encarnan y se modifica constantemente dependiendo del lugar, los códigos del vestuario y del uniforme. El individuo en tanto animal mimético, que se constituye en virtud de la representación en sí mismos de las apariencias, máscara como emulación, rapport, camuflaje, desplazamientos sociales y teatralizados, el espacio urbano como escenario y comportamientos serializados. Este apartado se divide en: “Las imágenes bajo sospecha”. Los artistas Olivier Blanckart, Vladislav Mamishev Monroe ponen bajo sospecha las imágenes de personajes históricos.

“Negarse, vaciarse, borrarse, ponerse una máscara”, en los roles sociales distribuidos desde Holliwood e investigados por Candice Breitz. “Los peligros de la identidad cultural”, Milica Tomic, hace una metáfora visual de esta problemática.

En el tercer capítulo “Occidente y Oriente enmascarándose uno al otro”, Shirin Neshat el estereotipo de la mujer musulmana, en “La máscara-chador”; en “Ajuste de cuentas con occidente” Morimura reclama la ausencia oriental en el mundo del arte; “Máscaras sociales / Uniformes / Status”, aquí, Tomoko Sawada se fotografía en cientos de identidades y apariencias; en “Máscaras, mimetismos y desplazamientos sociales” abordamos los mimetismos y camuflajes de Nikki S. Lee experimentando lo que simboliza ser hispano, *yuppie* del *Wall street*, fan negra del *hip hop*, *skater*, *punk*, o mujer rubia de Ohio, en EEUU.

El capítulo cuatro, titulado “Pielas Negras. Máscaras Negras”, Bernie Searle y Lyle Ashton Harris investigan cómo las máscaras blancas destrozan los cuerpos negros; Yinka Shonibare y Kara Walter, investigan el racismo en la era victoriana, en Europa y estados Unidos respectivamente; y Renee Cox se introduce en el espacio del privilegio blanco; mientras Samuel Fosso se asume críticamente como travesti cultural.

Finalmente en el capítulo cinco: “Quién está detrás de la máscara” Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco desbordan el imaginario fetichista y tribal de Occidente, mientras Max Becher y Andrea Robbins investigan la fascinación de los alemanes por los indios de Norteamérica convirtiéndola en una tribu aria y de ojos azules.

PRIMERA PARTE

Las máscaras de agonía del Yo occidental

I

La multiplicidad de los anormales de Occidente

Entramos en una época en que las minorías del mundo comienzan a organizarse contra los poderes que les dominan y contra todas las ortodoxias.

Félix Guattari
Recherches (Trois Milliards de Pervers)

1.1 Máscaras y posmodernidad

Tal como observó Roger Caillois, la máscara es lo más universal en la historia humana, y lo más constante en las más diversas culturas, pues todas han compartido el ritual de enmascararse.²²

²² Los efectos estéticos de las máscaras, son completamente diferentes en cada cultura, y los criterios de evaluación varían según la historia y costumbres de los pueblos, de sus significados, usos y funciones específicas de las máscaras. Solo como ejemplo, las máscaras han sido usadas universalmente en rituales o carnavales para tomar las calles y quebrantar las reglas, ya que confluyen múltiples significados, y se mantiene la oportunidad de participar en un espectáculo trasgresor. Durante la Edad Media y el Renacimiento, el travestismo -una forma de enmascaramiento- era una práctica muy común en el ámbito ritual de los carnavales, espacios legitimados para el desorden institucionalizado y para la supresión temporal de los tabúes y limitaciones normales. Aunque controlados por las autoridades, estos carnavales permitieron encauzar una cultura popular propia en donde las inversiones sociales y sexuales eran parte de un lenguaje reconocido por todos. Sin embargo, y a pesar de su carácter de válvula de seguridad o de control social donde se purgaban resentimientos y frustraciones, los carnavales fueron utilizados por el mundo popular para dar inicio a motines y revueltas que cuestionaban profundamente el orden social, político

La figura de la máscara nos remite a lo ritual, a lo festivo, a lo lúdico o colorista, y sin embargo el enmascaramiento es parte de la conducta humana y conlleva un comportamiento paradójico: una ocultación y una exhibición, una forma de esconderse y otra de mostrarse.

Pensemos también en las máscaras cotidianas -reales o metafóricas- que todos portamos en diferentes grados. Y es que, una máscara no solo es el objeto que cubre el rostro, sino también es el disfraz, la cirugía plástica, o el travestismo. Incluso las “costras” de heridas de traumas históricos, de lesiones de violencias sociales; de secuelas de experiencias; o, cuando se tiene esa distancia que da el desconocimiento mutuo, encontramos rostros que son particularmente expresivos y plásticos, y se nos presentan como máscaras.

A veces, la máscara se encarna en el portador. Aun después de haber terminado la unión temporal, se está al servicio del personaje que se creó; uno se vuelve un autómatas a voluntad de la máscara y de la actuación. Se sufren cambios psíquicos. Se altera o se multiplica la identidad. Porque al usarlas, ocurren desplazamientos y desdoblamientos de una personalidad previa por diversas nuevas y pasajeras.

La máscara también se encarna en el cuerpo. Pues lo obliga a significar, lo cubre de apariencias, de artimañas, y de trampas. A través de este hecho se suscita una simulación sistemática que ignora el estado preestablecido del mundo y la anatomía de los cuerpos. Por ello, no solo se pretende ocultar sino, paradójicamente, también develar (y desafiar) mediante la acción teatralizada; los roles establecidos.

En este sentido, las máscaras ejercen un poder inusitado, y hasta un uso crítico que puede conllevar estrategias de transformación, camuflaje o metamorfosis -con las cuales actuamos en el mundo contemporáneo-. Así que desde la superficie; desde la apariencia del

y religioso imperante. Las máscaras, también, han sido usadas universalmente en representaciones teatrales. Particularmente en Europa durante el siglo XVI y principios del XVIII se realizaron “mascaradas”, una forma de entretenimiento teatral que reflejaba el mundo frívolo de la aristocracia. Las formas del Barroco y el Rococó son sin duda momentos de la historia de occidente en el que la máscara se halla indisolublemente unida al espíritu de la época.

elemento “máscara” (significante) podemos -en lugar de la profundidad (significado)-, encontrar información valiosa sobre algunos actuales procesos culturales en los que el arte está inmerso.

Entre los artistas siempre ha habido una fascinación por las máscaras. Podemos mencionar muy diversos ejemplos. Durante la modernidad, uno sería las “máscaras negras”, que durante la segunda década del siglo XX, Marcel Janco introdujo en las actuaciones dadaístas del Cabaret Voltaire, y de las que -aludiendo a su carácter dionisiaco²³- Hugo Ball escribió extensamente y que podemos extraer las siguientes citas:

Para el nuevo espectáculo Janco ha realizado algunas máscaras que revelan algo más que talento. Evocan el teatro japonés o la tragedia griega sin dejar de ser profundamente modernas.

Todos estábamos presentes cuando Janco llegó con sus máscaras y cada uno de nosotros inmediatamente quiso probar una. Entonces ocurrió algo extraño: cada máscara no sólo exigía un traje apropiado, sino que imponía igualmente gestos precisos, patéticos, que rozaban la demencia. Sin dudarle un instante, cinco minutos después nos encontrábamos moviéndonos como en un extraño ballet, vestidos y ornados con los objetos más inverosímiles, intentando sobrepasarlos mutuamente con nuestras ocurrencias.

El poder de esas máscaras se comunicaba a nosotros con violencia irresistible y nos hizo comprender de súbito el significado que tenían en la pantomima y el teatro. Esas máscaras exigían simplemente, a quien las usara, que comenzara a danzar una danza a un tiempo trágica y absurda (...) Lo que nos fascina en estas máscaras es que encarnan caracteres y pasiones que sobrepasan en mucho la escala humana.²⁴

Sin olvidar que Duchamp se traviste como su *alter-ego* “Rose Selavy” (*Rose c’est la vie*); o la obsesión de Picasso por las máscaras africanas. En otro momento, Claude Cahun

²³ El teatro surge del culto de Dionisio, uno de los tres dioses griegos enmascarados, junto a Gorgona y Artemisa.

²⁴ Citas extraídas del libro: Eder Rita, Rodríguez Ida: Dada. En el mismo libro, Ida Rodríguez y Rita Eder complementan: "Los jóvenes refugiados de varios países se cubren la cara no con máscaras antiguas, como sus compatriotas del frente, sino máscaras contra el asco, la vergüenza y la impotencia."

realiza sus autorretratos siempre indefinidos, mientras Valie Export negaba en los suyos, los supuestos atributos de la identidad femenina. Ya entrada la posmodernidad, la máscara se utilizó como instrumento al servicio de la introspección psicoanalítica en la propuesta de Cindy Sherman en los años 70 y 80. Las artistas Risk Hazekamp, Irene Andessner, o Janieta Eyre en los 90 se autorretratan en roles masculinos, mientras los travestismos se resituaban en una genealogía performativa junto con las autofiguras de Eleanor Antin, Adrian Piper o Martha Rosler como anticipaciones de la tarea de deconstrucción que más tarde llevarán a cabo diversos artistas como el autodenominado “terrorista del género”: Del LaGrace Volcano.²⁵

Hasta aquí solo hemos querido bosquejar una posible genealogía del uso de la máscara, con el propósito de anunciar que algunos artistas han venido apostando en la posibilidad de desarticular las representaciones idealizadas de los estereotipos a través de enmascaramientos sarcásticos, o para desestabilizar las diferencias, de raza, de género, de edad o de situación social -dentro de la lógica universalista que previamente ha distribuido los sitios y las polaridades del comportamiento-, que en muchos casos les ha permitido conciliar alternativa política y apariencia externa. Básicamente, lo que me interesa es mostrar cómo la “máscara” se ha utilizado como el símbolo escogido para la representación y la afirmación de lo no establecido.²⁶

Bajo este nexo común, diversos artistas multiplican este ejercicio de enmascarse -provocador unas veces, ocultista otras- revalorizando el ámbito de lo subjetivo: lo íntimo, lo cotidiano, lo corporal, las biografías anónimas, las experiencias personales o la memoria,

²⁵ Los conceptos de resignificación o parodia de género, revisitados por Douglas Crimp o Judith Halberstam, hasta acabar convirtiéndose en criterios curatoriales hacia finales de los 90, dando lugar a lo que hoy se conoce como *artivismo queer*.

²⁶ Por ejemplo, contra el Estado que ejerce un poder creador: al enunciar con autoridad lo que una persona es (veredicto), en su definición social, lo que está autorizado a ser, lo que tiene derecho a ser, el ser social que tiene derecho a reivindicar, a profesar, o a ejercer.

según móviles variables, irónicos, o políticos, creando un gran baile de máscaras, una Mascarada dentro del contexto social contemporáneo.

Una mascarada, en la que el artista cual actor, se convierte en el personaje y activa la función de metamorfosis que la máscara produce para manifestar la voluntad de aplastar toda noción de "interioridad", sustituyéndola por un sistema de actuaciones e imágenes codificadas dentro de una escenografía global.

Particularmente, la mascarada a la que nos referimos se genera en los entramados de la llamada posmodernidad, cuando la denuncia y la desmitificación, se convirtieron en sí mismas en discurso; cuando la ciencia del significante se desplazó y se detuvo (provisionalmente): no en la disociación (analítica) del signo, sino en su propia vacilación: no en los mitos que hay que desenmascarar (de ello se encarga la endoxa), sino el signo en sí que es lo que había que hacer tambalear: no revelar el sentido (latente) de un enunciado, un trazo, un relato, sino crear fisuras en la misma representación del sentido.²⁷

Roland Barthes consideraba que la separación del significado y el significante, lo ideológico de lo fraseológico, son distinciones que, lejos de ser falsas o ineficaces, se han convertido también ellas en míticas, conformando una "endoxa mitológica".²⁸ Para Barthes, desmitificar los lenguajes (y en especial los de los mitos), la vía de combate no debiera ser ya el desciframiento crítico, sino la valoración. Por ello, la tarea que se debería desarrollar sería, más bien, de orden sintáctico. Un paso inevitable, de un intento de destrucción del significado (ideológico) a una destrucción del signo: de una mitoclastia a una semioclastia.²⁹

Sin embargo, algunos artistas pusieron en juego otro tipo de economía: la de la fuerza simbólica, que se ejerce, como por arte de magia, fuera de toda constricción física y en

²⁷ Barthes Roland; "*change the object itself*" en *Image-Text*, p.85.

²⁸ Roland Barthes, "La Mitología hoy", en *El susurro del Lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 84.

²⁹ *Ibidem*.

contradicción, en su gratuidad aparente, con las leyes ordinarias de la economía. Pero esta apariencia se disipa cuando se percibe que la eficiencia simbólica encuentra sus condiciones de posibilidad y su contrapartida económica en el inmenso trabajo previo de inculcación y de transformación duradera de los cuerpos que es necesario para producir las disposiciones permanentes y transponibles en las que descansa la acción simbólica capaz de ponerlas en acción o de despertarlas.

A través de la parodia y la exageración los artistas, muchos de ellos catalogados como apropiacionistas, dinamitaron la rigidez de las jerarquías impuestas. Partiendo del supuesto de que lo importante no es tanto desvelar el significado de las imágenes aisladas, sino desvelar las complicidades entre el poder y las imágenes, por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos. Pues, lo que los artistas e historiadores del arte habían tendido a presentar muchas veces como valores universales y absolutos (por ejemplo, la belleza o el erotismo) reflejaba en realidad un punto de vista muy concreto: el del occidental, blanco, capitalista y masculino. Aspectos que están siendo desarticulados vertiginosamente, hasta el punto de transparentar su consistencia performática. Lo que observaremos a continuación es el proceso de dicha desmontaje.

1.2 La feminidad como Mascarada

Un primer momento del desmontaje de los mitos de occidente, a través de la máscara, fue la crítica de la estructura mítica de la “obra maestra occidental” y de la representación en la historia del arte vía estrategias de simulación.

Este concepto de simulación fue ensayado como estrategia por las primeras artistas abiertamente feministas de la década de los setenta que la hicieron suya para elaborar su crítica a la identidad estereotipada de la mujer. En ella se daba una coincidencia entre práctica de apropiación y estrategia de imitación. Pues, la puesta en práctica de estas estrategias simulatorias, basadas ya no en el significado y la connotación, sino en la cita, la referencia, o el estereotipo, acabaron por suscitar una cuestión: representar lo que se podría denominarse como “los iconos de su propia opresión”: la lencería, los efectos del maquillaje, etc. Que en un juego entre memoria y verdad, y efectos de distorsión y burla, implicó una reflexión sobre conceptos y formas de interpretación en torno a los temas del género.

La apropiación-imitación de las ordenadas formas de la feminidad fue el primer paso de distancia inyectiva de lo que estaba siendo criticado, pues la imitación se determinó como una forma de desarticular los valores establecidos. Es de esta representación del esencialismo cultural de donde surgen estrategias más "deconstructivas" de la identidad, la imagen y la experiencia femenina y de los condicionamientos estereotipados del género. Ya que las imágenes de la mujer en el arte reflejaban y contribuían a reproducir prejuicios -compartidos por la sociedad en general, y por algunos artistas-, que formaban parte tanto de la estructura

visual como del contenido temático de la obra.³⁰ Nociones, compartidas que constituyeron una especie de subtexto velado en casi todas las imágenes sobre mujeres.³¹ Veamos un par de ejemplos: el trabajo de la californiana Cyndy Sherman y el de la austriaca Irene Andessner.

Como sabemos, las apropiaciones iconográficas de Cindy Sherman en *History Portraits* (1989),³² (Figs. 1-6) al recuperar, para parodiarla, la ficción de un concepto de representación tradicional, y al usar la representación contra sí misma, generaron una crítica explícita a la historia del arte occidental y a sus métodos de comprensión e interpretación.³³

Rosalind Krauss mencionó que los elementos protésicos que caracterizan la producción de Sherman en sus autorretratos, sugerían la generación de una falsa imagen de máscara, que en su "desmontabilidad" señalaban la dimensión herméutica de la obra de arte, la idea de falsedad de poseer una verdad interior o significado al que el intérprete puede llegar.³⁴

³⁰ Prejuicios acerca del poder de los hombres sobre las mujeres, la debilidad y pasividad de la mujer; de su disponibilidad sexual; su papel como esposa y madre; su íntima relación con la naturaleza; su incapacidad para participar activamente en la vida política.

³¹ APUD. FREELAND, Cynthia, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.14-33.

³² Los *History Portraits* fueron realizados en su mayoría en Roma, en un estudio en el Trastevere y expuestos en Metro Pictures, en Enero de 1990. Los retratos cubren varios siglos, desde el siglo XV florentino al París del s. XIX partiendo de diversos cuadros antiguos y tomando elementos diferentes de cada uno de ellos en mayor o menor proporción: se trata de mezclas de Boucher/Nattier, Fragonard/Watteau, etc.

³³ Para Arthur C. Danto, "Donde la Fornarina usa un elaborado brazalete en el retrato de Rafael en la de Sherman usa una especie de liga destejada. Donde la Fornarina apunta al nombre de su amado en el de Rafael, en el de Sherman sus dedos aparecen cerrados en una aserción simbólica de que sus piernas están cerradas. Sus pechos no le pertenecen a ella sino a su amado, en Sherman tampoco le pertenecen a ella, pero tampoco a nadie, puesto que son falsos y los utiliza como un protector del pecho. De hecho no hay manera de saber si la persona que utiliza el pecho falso tiene pechos de verdad detrás. Todo en la foto es falso, falsos pechos, falsas ropas, falso Rafael" en *Past Masters and Postmoderns: Cindy Sherman's History Portraits*, Schimer Art Books. Mosel Verlag, Munich 1991.

³⁴ Para Krauss "Sherman giró su atención hacia el arte, es decir, firmemente y constantemente hacia la versión más manifiesta y pronunciada de la escena de la sublimación. El término *high* que implícitamente o explícitamente modifica a *art* anuncia este efecto sublimatorio como habiendo tenido su origen en un gesto de levantar los ojos hacia el plano de lo vertical y, por tanto, a acceder al plano de la gestalt (...) Como si el trabajo de Sherman con lo horizontal hubiese retornado ahora a lo vertical, a la imagen sublimada, pero sólo para descreerla (...). Maquinando contra la sublimatoria energía del arte, las partes

Pero en sus *Tableau vivant* no solo la personificación del cuadro antiguo se desarrolló como práctica de coincidencia en términos de exactitud, porque las apropiaciones de Sherman se dirigieron no a una única obra sino, generalmente, a un cúmulo de imágenes culturales; similarmente a la crítica de la historia en los márgenes del dadaísmo, referida al cúmulo de representaciones que constituyen el imaginario iconográfico de la historia.

Las apropiaciones estilísticas de las características más obvias del género del retrato, de Sherman, en la mayor parte de los casos, no tienen una referencia directa a ninguna obra en particular, por lo que resultan abstracciones irónicas de obras del pasado occidental.

Así que, si Sherman se apropia de algo es tan sólo de la apariencia-máscara de estas imágenes que son, ante todo, una crítica a la representación y un debilitamiento de la consagrada ficción del sujeto occidental unitario. Más que interpretar estas obras, me interesa señalar que el trabajo de Sherman revela irónicamente el exceso de dependencia de los sistemas sociales y de las prácticas culturales de un concepto prefijado de identidad occidental. La resistencia estratégica, en este caso, es la de reenviar al sistema su propia lógica duplicándola, a reflejar, como en un espejo, el significado sin absorberlo.

del cuerpo constituyen significantes que marcan un rendimiento a la gravedad, tanto por el peso de los elementos físicos y el sentido que promocionan esas formas de péndulo resbalándose por la superficie del cuerpo", Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, 1994.



Izq. 1) Cindy Sherman Untitled 1989 color photograph, 87x56. Ctro. 2) History Portraits: Untitled, #216, 1989.
Der. 3) History Portraits: Untitled, #223, 1990



Izq. 4) History Portraits: Untitled, #209, 1989. Cindy Sherman. Ctro. 5) Untitled #225 – 1990. Der. 6) Cindy Sherman
photographie couleur édition de 6 121,9 x 83,8 cm. History Portraits: Untitled, #222, 1990.

Ello también lo podemos observar en su producción que realizó durante los primeros años del 2000 (Figs. 8-13), cuando se recreó nuevamente a sí misma, pero sin buscar el autorretrato, pues ninguno de ellos buscaba representar a una Sherman real, y aunque estaba un poco en todos estos retratos, hay una obsesión por su multiplicación.



Fig. 7) "Donne Illustri", Irene Andessner, fotografías, dimensiones variables.

Por ello, las mujeres que aparecen en sus fotografías no son retratos de nadie, pero representan los estereotipos de la mujer en la sociedad occidental contemporánea.

Lo que Sherman mostró en realidad es que el yo (supuestamente autónomo y unitario) no era otra cosa que una serie discontinua e interminable de reproducciones, copias y falsedades, pues al multiplicar su imagen, su yo estalló en infinidad de fragmentos que jamás podrán volver a reconstruirse como un todo coherente. Douglas Crimp lo plantea así: "las fotografías de Sherman se sirven del arte no para revelar el verdadero yo de la artista, sino para mostrar el yo como constructo imaginario".³⁵

³⁵ Douglas Crimp, "La actividad fotográfica de la posmodernidad" en: Jorge Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pag. 161



Izq. 8) *Untitled #357*, Cindy Sherman, 2000, 76.2X50.8cm. Color photo print. Ctro. 9) *Untitled (# 353)*, Cindy Sherman, 2000. Cibachrome print, 4/6, 36 x 24". Der. 10) Cindy Sherman *Untitled*.



Izq. 11) Cindy Sherman *Untitled*. Ctro. 12) Cindy Sherman - *Untitled #408* - 2002 137,2 x 91,4 cm. Der. 13) *Untitled # 408* - 2002, 37,2 x 91,4 cm.

Y es que las máscaras de Sherman se encuentran en permanente oscilación, en metamórfica transformación, y cuestionan los clichés físicos impuestos por los *mass media* y los códigos norteamericanos de identidad basados en el aspecto y la apariencia.



Fig. 14) "Wiener Fragüen (Citylights)" Irene Andessner, Serie de fotografías digitales, 2008

Al travestirse en diversas formas, modos de expresión y estados mentales, Sherman muestra la imposibilidad de una visión concluyente sobre la identidad, y echa por tierra la estandarización, homogeneización, y reducción de la existencia humana a un sólo y único punto de vista.

Al utilizarse a sí misma como protagonista, subraya la negación del ego y disipa las ilusiones de una identidad fija y los deseos de una supuesta coherencia personal. Pero la asunción de un yo múltiple y polifacético en un juego de enamoramiento agónico-narcisista, generando unos rostros-máscaras que pueden ser leídos como la deconstrucción de la imagen

femenina, en tanto que rostros-máscaras de carácter social que han perdido toda legitimidad como medio para representar la interioridad. Estas imágenes no son más que máscara-superficie, espacio de simulacro y artificio, que muestran con mayor eficacia el proceso de intercambiabilidad de las identidades y la producción de subjetividad, pues se revela su carácter poliédrico, relativo, dinámico y fluido.

Siguiendo la escuela que generó Sherman, la artista austriaca Irene Andessner elaboró una barroca teatralidad en sus propios autorretratos (Figs. 7, 14 y 15). En su juego escénico también recoge iconografías extraídas del pretérito y del presente (el decadente pasado que abrumba con su imperturbable deambular y un presente cómplice que se deja embaucar por los testimonios de su eficaz ambigüedad) que muestran las tardías inquietudes por los procesos de sustitución y actuación, en tanto estrategias para desmitificar y evidenciar los contenidos de los sistemas de conocimiento de la tradición histórica, aprovechando la brecha de combinar ambas propuestas de análisis, generalmente excluyentes en la teoría del conocimiento que abrió la práctica apropiacionista más crítica, y uno de sus ámbitos más importantes de acción.

Travestida en protagonista soberbia, a diferencia de Sherman, las circunstancias la alejan de sí para convertirse en una imagen absoluta, icono de un sistema especulativo. Al igual que Sherman, Andessner asimila la vulnerabilidad y la fragilidad de la identidad. Ambas hablan acerca de cierta necesidad de afirmarla y, al mismo tiempo, de su deseo de superarla.

En este punto, podemos recordar que Klein sugiere que la funcionalidad de la autorrepresentación se presenta como “un posicionamiento social” que estimula una relación dialógica entre un *yo en acto de conocimiento* (referencialmente múltiple) y el *yo del texto*. De ahí su índole inestable pero estratégicamente creativa de las artistas en su deseo de rediseñar representaciones identitarias, ya sean sexuales, políticas o sociales. Por ello, en este juego de ambigüedades que intentan escapar de las categorías marcadas, estas obras apuestan por la

ampliación y el cuestionamiento de las experiencias corporales.

Lo que parece interesante observar en Sherman y Andessner, es la vindicación de todo un conjunto de actitudes y valores que la sociedad occidental intenta definir. En este sentido, la identidad al contrario de lo establecido por las concepciones esencialistas y dogmáticas, se disuelve cultural, social, económica, racial y sexualmente mediante mecanismos y operaciones heterogéneas y cambiantes.



Fig. 15) Barbara Strozzi # 2, Irene Andessner, 2003

Esta observación nos obliga a detenernos un momento en la relación entre la identidad y la máscara en este tipo de producciones, pues el enfrentamiento de un sujeto con otro, siempre

lo es a través de una máscara. Sin embargo, dejamos atrás las gastadas discusiones esencialistas sobre de identidad³⁶ que apelaban a un yo coherente, para aludir a la maltrecha, esquizofrénica y posmoderna “identidad”.

En el caso de Sherman, seguida por Andessner, se manifiesta la construcción de la feminidad por medio de recursos de enmascaramiento como el maquillaje y el travestismo, utilizando el arte para representar la agonía del yo occidental, y la transición que va del hombre neurótico moderno al individuo esquizofrénico posmoderno durante el giro en la dinámica de la patología cultural que puede caracterizarse –siguiendo a Fredric Jameson– como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación.³⁷

Así, Sherman y Andessner sirvieron a las feministas para definir la identidad como un constructo histórico, provisorio y expuesto a las transformaciones que se producen en el intercambio simbólico con sus recontextualizaciones espaciales y temporales. Y en general, las experiencias realizadas por artistas asociadas al feminismo contribuyeron a disolver los límites entre los géneros artísticos. Por esta vía, el trabajo de muchas artistas buscaba desenmascarar los estatutos epistemológicos con los cuales se organiza el saber.

Entre los aportes del llamado *arte feminista* debe mencionarse el constante reto a los cánones establecidos en el orden social y artístico, lo cual propició una densidad semántica sustentada en la rebeldía a suscribirse a modelos previamente fijados. Aquí, habría que precisar que aunque parezca algo evidente que lo femenino no es algo exclusivo de las mujeres, ni lo masculino de los hombres, todavía hoy se utiliza ideológicamente para

³⁶ Aunque, la pregunta por la identidad no es exclusiva a la actualidad, asume un carácter diferente: el cuestionamiento sobre las identidades hegemónicas, basadas en la complementariedad de los sexos y la heterosexualidad, que históricamente han sido subvertidas por el accionar de artistas que consciente o inconscientemente se han sentido excluidos por un sistema de construcción “legítima” de las identidades en términos de oposiciones binarias y maniqueas, donde no existe posibilidad de escapar sino solo constituyéndose en el *otro* distinto.

³⁷ Cfr. Jameson Fredric *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, 2002.

desvalorizar todo aquello que se puede entender o clasificar bajo el término de femenino, lo desarrollen las mujeres o los hombres.

Si bien, en los años 70 buena parte de las feministas como los filósofos y psicoanalistas más conservadores parecían ponerse de acuerdo acerca del carácter de construcción cultural de la feminidad -eco de ello es lo que decía Joan Rivière en «*La Féminité comme mascarade*»: «Que la feminidad sea auténtica o superficial, es fundamentalmente lo mismo»-³⁸ esto no podía decirse más que de lo femenino, pues lo masculino, en cambio, impone un criterio absoluto de veracidad. Mientras la mujer es presentada como lo extraño, lo desconocido, lo indefinido y la feminidad es insoluble y continuamente interrogada; lo masculino participa de todas las cualidades de lo sólido, lo claro, lo límpido, lo bien delimitado, lo firme, y lo natural.

Aunque el feminismo³⁹ fracasó en sus propósitos de superar estas desigualdades impuestas por la tradicional separación de las esferas de lo femenino y lo masculino, contribuyó a entender el cuerpo como lugar de lucha donde se redimensionan las políticas de representación, desde los imaginarios individuales hasta los colectivos, por medio de la creación de metáforas; y un lugar donde se establece todo tipo de negociaciones y se activan representaciones múltiples y entramadas.

Paradójicamente, en opinión de Baudrillard las mujeres en lugar de levantarse contra fórmulas «injuriosas» como: “La feminidad es el ser alienado de la mujer”; “La feminidad aparece como una totalidad abstracta, vacía de toda realidad que le pertenece en sentido propio, totalidad del orden del discurso y de la retórica publicitaria”; o, “La mujer perdida entre máscaras de belleza y labios perpetuamente frescos ya no es productora de su vida real”,

³⁸ *La Psychanalyse*, núm. 7

³⁹ Evidentemente, cuando se habla de feminismo hay que reconocer las acciones públicas reivindicativas, las revisiones de la historia, la amplia producción artística y las propuestas en el ámbito teórico que han enriquecido campos de análisis como el postcolonialismo.

etc.⁴⁰ harían bien en “dejarse seducir por esta verdad, pues ahí está el secreto de su fuerza que están perdiendo al erigir la profundidad de lo femenino contra la de lo masculino.”⁴¹

La mujer sólo es apariencia -continúa Baudrillard- pero es lo femenino como apariencia lo que, precisamente, hace fracasar la profundidad de lo masculino. Ya, Baudelaire decía que:

La mujer está por completo en su derecho, e incluso cumple una especie de deber aplicándose en parecer mágica y sobrenatural; es necesario que asombre, que hechice; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe, pues, tomar de todas las artes los medios de elevarse por encima de la naturaleza para subyugar mejor los corazones y herir los espíritus. Importa muy poco que la artimaña y el artificio sean conocidos por todos, si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible. Se trata de la legitimación de todas las prácticas empleadas siempre por las mujeres para consolidar y divinizar, por decirlo así, su frágil belleza.⁴²

Si bien, el heterocentrismo ha obligado a las mujeres a exagerar su imagen de feminidad, colocándolas en el espacio de la simulación baudrillardiana, donde tampoco hay distinción posible entre la realidad y los modelos, no hay otra realidad que la segregada por los modelos de simulación. Esta coincidencia, es la que devuelve lo femenino a su ambigüedad: es al mismo tiempo un testimonio radical de simulación, y la única posibilidad de ir más allá de la simulación.⁴³

Sugiriendo entonces que el artificio no aliena al sujeto en su ser, sino que lo altera misteriosamente. Se pregunta Baudrillard: “¿quién está alienado?” y responde que:

“sólo lo están aquellos que no pueden soportar esta perfección cruel, y no pueden defenderse más que con una repulsión moral. Pero todos están confundidos. Móvil o

⁴⁰ Baudrillard, Jean: (1989): De la seducción, Madrid, Cátedra. P 89

⁴¹ Baudrillard, Ibid p. 17

⁴² Baudelaire, *Eloge du Maquillage*.

⁴³ Baudrillard, *De la deducción*, p. 18

hierática, ¿cómo responder a la apariencia pura, sino reconociendo su soberanía? ¿Desmaquillar, arrancar ese velo, conminar a las apariencias a desaparecer? Absurdo: es la utopía de los iconoclastas. La seducción, la fascinación, el resplandor «estético» de todos los grandes dispositivos imaginarios reside en eso; en la desaparición de toda instancia, ya sea la de la cara, la desaparición de toda sustancia, ya sea la del deseo - en la perfección del signo artificial.⁴⁴

En este sentido baudrillardiano, como veremos enseguida, nadie mejor que los travestís sabe hacer uso de la regla de la feminidad como mascarada, pues para ellos todo es maquillaje, teatro, seducción, y sobre todo un espectáculo de enmascaramientos.

1.3 La feminidad sobresimulada por los hombres

Los travestis se desplazan entre máscaras, parodias y disfraces, con la única condición de emular la apariencia y los signos acatando la norma. Todo “rasgo natural de virilidad” habrá de ser cubierto, con el maquillaje que anula el rostro y con el disfraz que somete el cuerpo a una norma. Esta vía «sobrenatural y excesiva» -que refiere al maquillaje de las mujeres para Baudelaire-, también en los travestis es el efecto de ese simple rasgo artificial que anula cualquier expresión.

Los travestis parecieran estar obsesionados por los juegos del sexo, pero sobre todo lo están por el juego mismo. Si su vida parece imbuida en el sexo es porque hacen de él un juego gestual, sensual y ritual, una invocación exaltada pero irónica.⁴⁵ Enamorados de este juego de signos, les apasiona seducir a los mismos signos. La misma seducción se refuerza con una

⁴⁴ Ibid. p. 90

⁴⁵ APUD. Baudrillard, *De la seducción*. pp. 10-22

parodia donde se transparenta una ferocidad bastante implacable para lo femenino, y que podría interpretarse como anexión por el hombre de la panoplia de seducción de la mujer. Pero el encanto lo ejercen sobre sí mismos, y proviene de la vacilación sexual y no, como es costumbre, de la atracción de un sexo hacia otro.

La fuerza de seducción del travesti proviene directamente de la parodia: Esta feminidad sobrepasada, degradada, paródica, enunciaría que en la feminidad no es más que los signos que los hombres le atribuyen, tal como se puede observar en los travestis que retrató Nan Goldin (Washington, 1953) en los años setenta y ochenta (Figs. 16 y 17), que tienen una concepción profundamente heterosexual del papel social que debe jugar la mujer. Ellos se adaptan y transmiten una noción del sexo, unas formas de seducción, unos modelos de vestimenta y unos comportamientos bastante miméticos de los cánones establecidos en las sociedades heterosexistas.

No hay ironía, no hay interrogación ni cuestionamiento de sus poses y actitudes. En lugar de transgredir los géneros o superar los roles establecidos, se enmascaran con los oropeles de los que muchas mujeres buscan escapar. Pero, esta parodia de lo femenino no es tan feroz como parece, pues es la parodia de la feminidad tal como los hombres la imaginan y la representan también en sus fantasmas.

El asunto es que “sobresimular” la feminidad es decir que la mujer sólo es un modelo de simulación masculino. Hay un desafío al modelo de mujer a través del juego de la mujer, un desafío a la mujer/mujer través de la mujer/signo, y es posible que esta denuncia simulada, que actúa en los confines de lo artificial, que hace y deshace al mismo tiempo hasta la perfección los mecanismos de la feminidad, sea más radical que las reivindicaciones ideopolíticas de una feminidad «alienada en su ser».

Los travestís parecen decir que la feminidad no tiene ser (no tiene naturaleza, ni escritura, ni goce propios, ni, como decía Freud, libido específica). En contra de cualquier búsqueda de una feminidad auténtica, los travestís anuncian que las prácticas artificiales - poder propio de la mujer maquillada- hacen de la feminidad algo más que un signo, y de este modo no falso opuesto a verdadero, sino más falso que lo falso, de encarnar el apogeo de la sexualidad y simultáneamente de reabsorberse en la simulación.



Izq. 16) *Ivy wearing a fall, Boston, 1973*. Gelatin-silver print, Edition 9/18, 19 7/8 x 15 7/8 inches.
Der. 17) *Kim in Rhinestones (Paris)1991* Cibachrome print h: 76.2 x w: 101.6 cm

Ironía característica de la constitución de la mujer como ídolo u objeto sexual, en cuanto pone fin, con eso mismo, en su perfección cerrada, al juego del sexo y remite al hombre, amo y señor de la realidad sexual, a su transparencia de sujeto imaginario. Así, todo lo que se produce, aunque fuese la mujer enmascarándose como mujer, cae en el escenario trazado por la fuerza masculina.⁴⁶

1.4 La masculinidad como Máscara

Si históricamente se ha concebido la feminidad como una representación existe, en cambio, una renuencia a la posibilidad de que la masculinidad se pudiera representar identificándola como una identidad performativa. Para esta férrea resistencia de la cultura hegemónica a aceptar la masculinidad en términos de performance, la masculinidad permanece incuestionada, y la mujer es presentada como lo extraño, lo desconocido, lo indefinido. Baudrillard reflexionó fallidamente respecto e esta cuestión:

...¿qué ocurre con las mujeres? Aparentemente no sueñan con ser hombres. No tienen esta debilidad. No están devoradas por la curiosidad hacia el otro sexo, se desvanecen más bien en el suyo, mediante la efusión o la histeria, en una relación con el cuerpo que no implica ningún misterio para ellas, sino un afecto y una atención minuciosos. Maquillaje, narcisismo, seducción, histeria atractiva: formas sagradas de la concupiscencia, forma volátil y sagrada del acontecimiento puro que la mujer construye para sí misma a cada instante. Con todos los cuidados que adopta, se metamorfosea en sí misma continuamente.⁴⁷

⁴⁶ APUD. Baudrillard, de la seducción. pp. 21,22.

⁴⁷ Baudrillard, *Las estrategias fatales*, España, Anagrama, 2000. pp.132-138

Si bien, Baudrillard y, antes que él, como mencionamos antes, buena parte de las feministas, los filósofos y psicoanalistas más conservadores parecieran ponerse de acuerdo acerca del carácter de construcción cultural de la feminidad en los años 70, la crítica butleriana y la emergencia de la cultura *drag king*, someten a la masculinidad a su interpretación como parodia y artificio, a mediados de los años 80. A esto se refirió Judith Butler cuando utilizó el concepto de *performativity* para plantear que el ser humano y el género son una especie de ensamblaje abierto de convergencias y divergencias que no obedecen a normativas y cuya totalidad está permanentemente aplazada.

El género, que había sido concebido como el saber que asigna significados a las diferencias corporales producto de los procesos de simbolización que cada cultura desarrolla, resultaba una simbolización cultural nacida de la diferencia sexual conformada por lo un sistema sexo/género, es decir, aquel conjunto de prácticas, ideas, discursos, representaciones que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo.

Pero dado su carácter cultural y socialmente construido, el género es siempre relativo, coyuntural, y movedizo, algo completamente diferente a los valores inamovibles, rígidos y eternos a los que la sociedad funcionalista intenta obstinarse. El género, y no solo la feminidad -como señalara Butler-, no es entonces, solo una construcción procesual y cultural. No es tampoco un objeto a construir, sino un devenir en permanente construcción, o sea, una especie de actividad, y no puede ser concebido ni como un nombre, ni como una cosa sustancial ni como un registro cultural estático, sino como una especie de incesante y repetida acción.

Con estas premisas, en los años 90 hubo un retorno crítico sobre el feminismo, realizado por las lesbianas y las post-feministas americanas, apoyándose ahora en Foucault, Derrida y Deleuze, reivindicando un movimiento *queer*, representado por Teresa de Lauretis, Donna

Haraway, la misma Judith Butler, y Judith Halberstam en EEUU; y por Marie-Hélène Bourcier en Francia, y por lesbianas chicanas como Gloria Anzaldúa o feministas negras como Barbara Smith y Audre Lorde que van a criticar la naturalización de la noción de feminidad que inicialmente había sido la fuente de cohesión del sujeto del feminismo.

La imagen del andrógino abunda en esta década, con Sophie Rickett fotografiando a mujeres jóvenes vestidas de ejecutivas y orinando de pie en la calle, siguiendo a Claude Cahun; y la condición cambiante del género, y a Valie Export que negaba, desde la provocación, los supuestos atributos de la identidad femenina. Sumemos la capacidad para utilizar sus posiciones de sujetos “abyectos” de movimientos como *Act Up*, *Lesbian Avengers* o las *Radical Fairies* para hacer de ello lugares de resistencia al punto de vista “universal”, a la historia blanca, colonial y hetero de lo “humano”; y en cierta manera, Orlan que bajo supuestos muy diferentes puso en tela de juicio lo social y cultural como forjadores de la feminidad.

Las opciones activas de parte de los artistas para manipular o para cambiar la relación entre el género y la identidad social así como el modo en que esto afecta a su propia identidad personal, explican que muchos artistas se retraten alterando su propia imagen a través de la ficción y la representación.

Por ejemplo, las artistas Risk Hazekamp y Catherine Opie investigan el privilegio y el carácter performativo del género y el re-aprendizaje corporal de la masculinidad en los espacios de transición entre la cultura de la *performance* feminista americana de los años 70, la cultura *drag king* de los 80, y las multitudes *queer* de los 90, demostrando que la diferencia entre la masculinidad y un sofisticado *drag king*, no reside en el carácter de artificio de éste último, sino en el grado de conciencia preformativa. El *drag king* se sabe artificio mientras que el heterosexual ignora los procesos teatrales y políticos que producen su consistencia cultural.



Izq. 18) ¡Vale! Model: Mariëlle & Risk, Color Photograph, 95 x 120, 2006.
 Der. 19) Macho, Model: Mariëlle, Color Photograph, 90 x 120, 2006.

En el caso de Hazenkamp (Figs. 18-21), que se introduce en la piel de diferentes estereotipos de machos, explora los usos de la identidad y la manera en la cual ésta, y las cuestiones de género, se entrecruzan en la experimenta del hombre en la historia, incidiendo en la perturbación de los géneros.

La artista recurre a roles masculinos estereotipados como el de los *cowboys*; los personajes de los *films* de Hollywood, utilizando los escenarios almerienses de los *spaghetti-western*, reinventando cánones sobre el oeste americano; o realiza series de imágenes de mujeres con barba. Ejemplo de ello, son las series fotográficas “*Après le baiser Model*” (2005. Fig. 20), “¡Vale!” (2006. Fig. 18), “Macho” (2006. Fig. 19); y el vídeo “*Gay King*” (Fig.21) donde Hazenkamp presenta una escena aparentemente normal de dos hombres que se besan, pero que en realidad son *kinas*, mujeres caracterizadas de hombres, en un terreno conocido, pero ambiguo, pues la actitud de los personajes denota, compartiendo la creencia de algunas culturas, la posibilidad de que al modificar su presencia obtendrán las cualidades de esa máscara.



Izq. 20) « Après le baiserModel »: Mariëlle, 6 color Photographs, 95 x 120, 2005.
 Der. 21) Risk Hazekamp, "Gay King", Medium:digital video, 3 min., 2005

O, Catherine Opie (Ohio, 1961) que desde el inicio de la década de los noventa ha fotografiado a sus amigas, amantes y compañeras de su grupo social que pertenecen al *underground* californiano: travestis, transexuales, *drag queens*; o *drag kings*, cuya identidad sexual fractura los estereotipos y las estrechas representaciones de la sexualidad (por ejemplo en sus series “*Trash*” y “*Renee*”). En la línea abierta por Nan Goldin, Opie ha obtenido con sus fotografías, una especie de documentación de las formas más radicales de manipulación corporal de las mujeres lesbianas de la costa oeste de Estados Unidos.

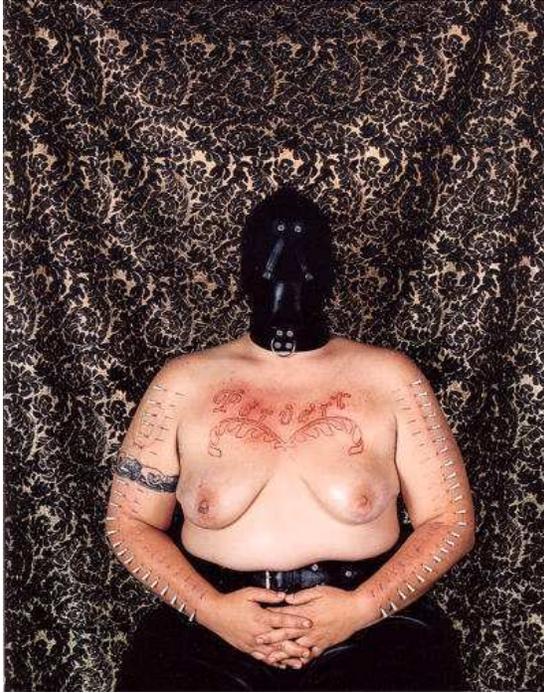
“*Being and having*” (1991) es una serie de fotografías pequeñas sobre un mismo fondo amarillo, y en cada una puede verse la imagen de mujeres que estaban en el proceso de transformación de su cuerpo, de femenino a masculino (Fig. 22). Estas comunidades comenzaron, hace más de 10 años, a manipular su cuerpo con hormonas u operaciones, para convertirlo en lo que ellas suponen que es lo masculino. De la misma manera que los travestis, amigos de Goldin, suponen que es lo femenino.



Fig. 22) Catherine Opie, “Being and having” (set of 13) *color photographs*, 16,8 x 21,9 cm, 1991.

Estas mujeres que se sienten más masculinas que femeninas, desean experimentar los privilegios de la virilidad, y quieren apoderarse del imaginario sexual de los hombres, pero que poniéndose un bigote, tatuándose el torso o los brazos, y comportándose aparentemente fuerte y autónomo, más bien parece que se desplazan de un mundo de engaño para entrar a otro.

Sin embargo, su ganancia es la creación de un lenguaje reivindicativo, y el derecho a elegir la identidad sexual, psicológica y política. Estos retratos sobreactuados, de Opie y de Hazenkamp, se refieren al agenciamiento por los personajes de un entrecruzamiento de géneros, sexos, sexualidades e identificaciones y al control sobre sus cuerpos. En algunos casos, un modo de autoafirmación sexual que participa de los movimientos transgénéricos más actuales; y en otros, obtener placer en el dolor de inscribir sus imágenes públicamente para producir una visibilidad inevitable. Dolor registrado en obras como *'Self-Portrait/Pervert'* (Fig. 23), o *“'Self-Portrait/Cutting' (1993)*, donde Opie muestra sobre su espalda un grabado con cuchilla, un dibujo de dos personajes femeninos, agarrados de la mano delante de una casa (Fig. 25).



Izq. 23) 'Self-Portrait/Pervert' photograph by Catherine Opie, 1994.

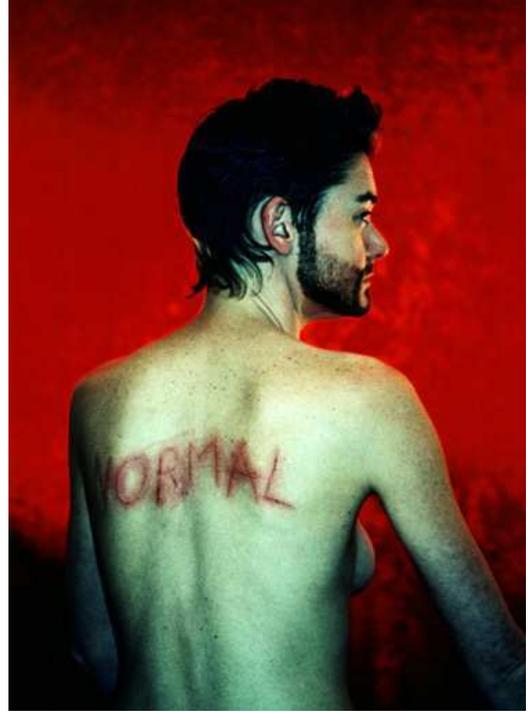
Der. 24) Catherine Opie, 'Self Portrait / Nursing', 2004, C-print, 40 x 32 inches.

Un dibujo simple que remite a un imaginario infantil, primitivo o arcaico, trazado sobre la piel humana, que es a la vez tortura, pacto, huella de un intercambio sadomaso y *graffiti*.⁴⁸ Estrategia de la que Hazekamp se apropia años más tarde para continuar desafiando el imaginario sobre las lesbianas (Fig. 26).

El cuerpo, y no solo el rostro, resulta objeto atrapado en este juego de las máscaras y las apariencias, el cuerpo que como dice Baudrillard “ya no es la fabulosa superficie de inscripción de los sueños y las divinidades, sino sólo la escena de la fantasía y la metáfora del sujeto;”⁴⁹ el cuerpo que deviene un tránsito, un comportamiento, un ser nómada con el que se disiente de las realidades fijas y se busca cuestionar las normas mediante actuaciones (lo performativo) y apariencias.

⁴⁸ “Multitudes queer” *Revista Multitudes*. N° 12. París, 2003: http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141

⁴⁹ Baudrillard, *El otro por si mismo*.



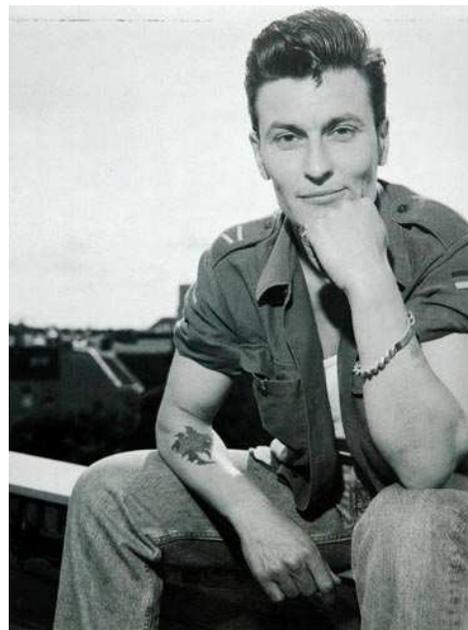
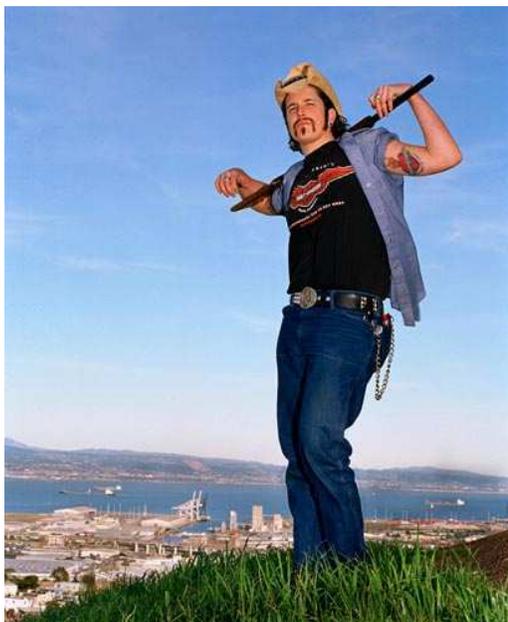
Izq. 25) Catherine Opie, *Self Portrait, "Cutting"*, 1993 C-print, 40" x 30".
Der. 26) Risk Hazekamp, "*Under influence Catherine Opie*", 2007, *analogue color photograph*, 84 x 56 cm.

El travestismo juega con la diferencia entre la anatomía y el género que se exhibe, poniendo en tensión el sexo anatómico, la identidad de género y la “*performance* de género”, entendida ésta como la puesta en escena a través de gestos, actos y discursos de lo que se considera propio del ser mujer o ser hombre en el espacio social.

El escenario masculino penetrado por las mujeres y la acusación de la masculinidad como *performance* nos lleva a preguntarnos: ¿realmente la masculinidad está en crisis?, ¿estamos frente a una redefinición de la misma? Los debates teóricos sobre el género, reactivados por la teoría *queer* a principios de los noventa, situaron a la masculinidad en el punto de mira. Y a diferencia de la realidad social, el arte de finales del pasado siglo, como el de Opie y Hazekamp ha insistido en las perspectivas renovadoras de la representación de la masculinidad.

La producción artística en la que la virilidad hegemónica queda desplazada por las hasta entonces consideradas masculinidades marginales o abyectas, y por las visiones constructivas y performativas de la masculinidad que insisten en su desnaturalización y la presentan como una puesta en escena, supone fundamentalmente una redefinición o, más bien, una desestructuración de ésta como un concepto claro y preciso, como una clara consecuencia de la pérdida de legitimidad del patriarcado y de su sistema de valores.

Los travestismos y transexualidades de hombre a mujer, de mujer a hombre, en el plano simbólico como social, son un producto cultural, una condición y un *status*, que también involucran una experiencia ontológica, vivida y experimentada de forma diversa y particular, sin embargo, siempre se encuentra articulada y enfrentada con la experiencia de la colectividad de la cual el sujeto forma parte. Recordemos a Baudrillard: "Transexual no en el sentido anatómico, sino en el sentido más general de travestido, de juego sobre la conmutación de los signos del sexo".¹⁵



Izq. 27) Del Grace Volcano Duke, King of the Hill, San Francisco, 1997, Cooper, Fine Art Giclee Print , 1189 x 841 mm.
Der. 28) Del Grace Volcano, Johnny, Berlin, 1997, Johnny Berlin, Fiberbased, B/W Print, 20 x 24 inches.

Una colectividad donde la reconstrucción permanente de la masculinidad se impone mediante un proceso incesante de protección frente a las amenazas que le acechan: la feminidad y la homosexualidad. Tanto la violencia masculina contra las mujeres, como contra la homosexualidad, pueden ser entendidas como efectos del frágil sentido de identidad heterosexual, como veremos a continuación.

1.5 Máscaras *Queer*: La multiplicidad de los anormales

Pareciera que el feminismo, los estudios gays y lésbicos, los movimientos tales como gays, lesbianas, *drag queens*, *drag kings* o transexuales, al final se han convertido en repeticiones e imitaciones por su deseo de establecer claras señas de identidad colectiva. Sin embargo, más allá de la problemática de identidad, estos movimientos pusieron de manifiesto que el ansiado cuerpo “normal” (sujeto a una norma) es el efecto de un violento dispositivo de representación, control y producción cultural, basado en el principio de división primordial que divide a los seres humanos en hombres ó mujeres.

Partiendo de la distinción inicial entre el sexo y los roles sexuales, estos movimientos de autodeterminación corporal, diseccionaron la noción de diferencia sexual hasta el punto de disociar los deseos sexuales⁵⁰ y la diferencia anatómica para hacerle perder a la heterosexualidad su aura de “naturalidad”. Subrayando que en esta lucha sistemática, el género sexual es una construcción cultural contra la perspectiva esencialista fundada en la diferencia sexual biológica. Cuya ideología de determinación heterosexual es una construcción del

⁵⁰ Las relaciones sexuales se consideran como una práctica cultural, no en términos burocráticos o legales (como sucede con la nacionalidad) ni como una categoría de orden biológico (por ejemplo, el color de la piel), dado que no son estáticas ni inmutables, ni tampoco constantemente verificables.

pensamiento que las imágenes y el discurso lingüístico hacen posible, así como una práctica social que define a todos los individuos como si invariablemente fueran heterosexuales.

Ya, a comienzos de los años 80, una lectura cruzada de Monique Wittig y de Foucault permitió a que se diera una definición de la heterosexualidad como tecnología “biopolítica”⁵¹ destinada a producir cuerpos héteros (*straight*).⁵² Wittig -trabajando en la línea iniciada por Audre Lorde, Ti-Grace Atkinson y el manifiesto “*The-Woman-Identified-Woman*” de las *Radicalesbians*- llegó a describir la heterosexualidad no como una práctica sexual sino como un régimen político que forma parte de la administración de los cuerpos y de la gestión calculada de la vida.

De la misma manera, el carácter imitativo, contingente y dramático de la construcción de la identidad permitió por un tiempo analizar por medio del concepto de “parodia de género”,⁵³ propuesto por Butler, las experiencias concretas de los sujetos históricos con las ideologías e imaginarios que definen su existencia y lugar en la sociedad. Estas transformaciones que teorizó Butler en su libro *Gender Trouble* (1990), tuvo enorme eco en el arte producido en Estados Unidos y Europa en los noventa, como veremos más adelante.

Antes, es importante observar que, mientras la transgresión del género designada en EEUU con el cómodo término de *transgender* afirma la posibilidad de una negación, empezando por la de la identidad sexual, tal y como ésta es definida por el nacimiento -Ni

⁵¹ La sexopolítica es una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo. Con ella el sexo (los órganos llamados «sexuales», las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y de la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida.

⁵² El cuerpo hetero es el producto de esta división del trabajo de la carne según la cual cada órgano es definido por su función. Toda sexualidad implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano. De este modo el pensamiento heterocentrado asegura el vínculo estructural entre la producción de la identidad de género y la producción de ciertos órganos como órganos sexuales y reproductores.

⁵³ Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York y Londres, 1990. De la misma autora, véase también: “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault”, en: *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (compiladora). PUEG-UNAM, México, 1996, págs. 303-326.

transexual (la operación que proporciona una identidad nueva, entonces aceptable socialmente), ni travesti (el cambio limitado a la prenda es perfectamente reversible), el *transgender* se agencia la posibilidad de una homosexualidad invertida, gay frente a la mujer y lesbiana frente al macho-; en cambio, los movimientos *queer* en Europa se inspiran, además de las emergentes culturas transgénero, en las culturas anarquistas para oponerse al “Imperio Sexual”, especialmente por medio de una des-ontologización de las políticas y de las identidades. En decir, ya no hay una base natural (“mujer”, “gay”, etc.) que pueda legitimar la acción política.

Las dicotomías cerradas hombre/masculino y mujer/femenino son constantemente transgredidas por la noción de “multitud *queer*”, que va dejando vacías de valor las definiciones de género tradicionalmente establecidas, y busca oponerse a las políticas paralelas derivadas de una noción biológica de la “mujer” o de la “diferencia sexual” y a la noción de “diferencia sexual”, como fue explotada tanto en los feminismos esencialistas (de Irigaray a Cixous, pasando por Kristeva) como por las variantes estructuralistas y/o lacanianas del discurso del psicoanálisis.

A diferencia de estas políticas “feministas” u “homosexuales”, la política de la multitud *queer* no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales” o “anormales”.

Por ello, la multitud *queer* no tiene por objetivo la liberación de las mujeres de “la dominación masculina” como quería el feminismo clásico, porque no se fundamenta en la “diferencia sexual”, sinónimo de una división primordial de la opresión (transcultural, transhistórica) basada en una diferencia de naturaleza que debería estructurar la acción política. Ya no se trata de enfrentarse con lo transexual -con lo que esta más allá del sexo-,

sino de abordar lo transgénico; de ir más allá de las asignaciones ideológicas y sociales en la construcción de la diferencia sexual.

Lo que importa ya no es la “diferencia sexual” o la “diferencia de l@s homosexuales”, sino la “multitud anormal (fuera de la norma)”. Una multitud de diferencias, una transversalidad de las relaciones de poder, una diversidad de las potencias de vida. Lo *queer* alude a un camino en el cual libertad sexual y transgresión del género son partes componentes, pues refiere a una proliferación de diferencias de raza, de clase, de edad, de prácticas sexuales no normativas, o de discapacidad, incluso. Multitudes de cuerpos transgéneros, “hombres sin pene”, “bolleras lobo”, “*femmes butchs*”, “maricas lesbianas”, “*drag-kings*”, “mujeres barbudas”, “trans-maricas sin falo”, “discapacitados *cyborg*”, etc.

Así, la multitud queer no tiene que ver con un “tercer sexo” o un “más allá de los géneros”. El término *queer* (neutro en cuanto al género) se propone formular puntos de resistencia a toda visión monolítica de la cultura, y superar las fronteras del lenguaje, de las disciplinas artísticas, de las identidades y de los valores, contaminando los discursos oficiales de todo tipo; hipotecando permanentemente aquello que se da por evidente y afirmando las diferencias y en los aspectos cambiantes que se articulan mediante las nociones de clase, sexo, género y raza

Esta reapropiación de los discursos de producción de poder/saber es una conmoción epistemológica, pues lo que está en juego es cómo resistir o cómo reconvertir las formas de subjetivación, y de las disciplinas de los saberes/poderes sobre los sexos, sobre la rearticulación y la reconversión de las tecnologías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos “normales” o “desviados” y “anormales”.

También, influidas por la crítica post-colonial de los años 90, las multitudes *queer* suponen una resistencia a los procesos de llegar a ser “normal”, haciendo un uso radical de los

recursos políticos de la producción performativa de las identidades desviadas, que emergen de una posición crítica respecto a los efectos normalizadores y disciplinarios de toda formación identitaria.

En este sentido, lo *queer* se opone a las políticas universalistas que permiten el “reconocimiento” e imponen la “integración” de las “diferencias”, y a las instituciones políticas tradicionales que se presentan como soberanas y universalmente representativas, así como a las epistemologías sexopolíticas heterocentradas que dominan todavía la producción cultural.

Esta actitud anti-asimilacionista, políticamente activa y constantemente autocuestionadora de lo *queer*, adquirió desde los primeros años de los noventa un importante eco en la creación artística, generando la aparición de artistas que explorando las posibilidades de identidad y el deseo, jugando con la fantasía y el placer, han deconstruido las ideas esencialistas de la identidad para sumergirse en el conocimiento del cuerpo sexuado, en la práctica de lo real y en el disfrute de la diferencia, sea esta sexual, de género, racial, social, frente al régimen hegemónico y homogeneizador heterosexual.

Ejemplo de ello, es tanto la representación como el discurso en torno a la cultura lesbiana *butch-fem* y *king*, que no provienen de lo que podríamos llamar, con la expresión de Monique Wittig, “la antropología o la sociología hetero” sino que son el resultado de un proceso de autorepresentación y autonominación.

O, la afirmación de una cultura de producción de visibilidad maricobollera y trans en torno a la que trabajan innumerables artistas y colectivos como *Split Britches*, *The Five Lesbian Brothers*, *Shelly Mars*, *Bridge Markland*, *Antonia Baehr*, *Los Kings del Berry* o el colectivo español *Orgía*, que aspiran a la producción de cuerpos y subjetividades disidentes, o Ulrike Ottinger que con sus películas *queer* propone una renegociación de la subjetividad.



Fig. 29) Del Grace Volcano, “Zagreb Drag King, Croatia”, 2004, Drag King workshop, C type print, 20 x 24 inc.

También, viene al caso la fuerza de movimientos como *Act Up*, *Lesbian Avengers* o las *Radical Fairies* que deriva de su capacidad para utilizar sus posiciones de sujetos “abyectos” (esos “malos sujetos” que son los seropositivos, los hermafroditas, etc.) para hacer de ello lugares de resistencia al punto de vista “universal”, a la historia blanca, colonial y hetero de lo “humano”.

Sintonizando con estas fuerzas que resaltaban el carácter performativo del género y en el re-aprendizaje corporal de la masculinidad, encontramos a Del LaGrace Volcano, que en los años 90, fotografió a la cultura *butch-fem* y lesbianaS&M del club londinense *Chain Reaction*.



Fig. 30) Del Grace Volcano, “Vi är Kungar” (“Somos los reyes”), Stockholm, 2002, Drag King workshop, Fine art print, 841 x 594 mm.

Del (antes Della) LaGrace Volcano, de quien nombre, su apariencia, su estética, lo que es y lo que produce es un temblor de eso que se percibe como lo natural: la tranquilizadora certeza de que en el mundo hay hombres y mujeres. Es un/una artista hermafrodita (que educaron como mujer, pero descubrió que también era hombre cuando llegó a la pubertad, y lleva a cabo un proceso de transformación transtgénerica) comenzó a vivir como un hombre, pero se presenta con frecuencia vestida de mujer, aunque musculosa y axilas sin depilar, en un gesto que cuestiona las políticas de identidad de género.

Del LaGrace rechaza la psiquiatrización de la transexualidad y defiende el derecho a definir su propio sexo, apropiándose de las técnicas hormonales y quirúrgicas para construirse, en disidencia con la masculinidad y la feminidad normativas, un sexo de autodiseño:

Llevé los parámetros hasta lo que una lesbiana podía ser (o le estaba permitido ser) hasta (...) que me liberé en el “mar de las posibilidades”. Soy un terrorista del género (...) un terrorista del género es cualquiera que consciente e intencionadamente subvierte, desestabiliza y desafía el sistema de género binario...⁵⁴

Yo me nombro a mí mismo (...) un intersex por diseño propio [como oposición explícita al diagnóstico], en busca de distinguir mi viaje de los miles que dibujan otrxs intersex que sufrieron sobre sus ‘ambiguos’ cuerpos mutilaciones y desfiguraciones en un intento erróneo de ‘normalización’. Creo en cruzar la línea tantas veces como sea necesario hasta construir un puente por el que todxs podamos caminar.⁵⁵

Como vemos, estas diferencias no son “representables” dado que son “monstruosas” y ponen en cuestión por eso mismo no sólo los regímenes de representación política sino también los sistemas de producción de saber científico de los “normales” (Figs. 27-30). Por lo cual, el *artivismo queer* no reúne a los artistas gays, lesbianas o transexuales como si de ciertas identidades sexuales emanara de forma espontánea una estética determinada, sino que más bien indica la capacidad crítica de un conjunto de estrategias de intervención en el ámbito de producción de la sexualidad como espacio de visibilidad pública.

El problema del cuerpo en la multitud *queer* aparece, nuevamente, pero esta vez en el centro de lo que podríamos llamar, retomando una expresión de Deleuze/Guattari, un trabajo de “desterritorialización” de la heterosexualidad. Una desterritorialización que afecta tanto al

⁵⁴ “Euforia cultural” en: <http://euforiacorporal.blogspot.com/2009/02/transformismo.html>

⁵⁵ www.dellagracevolcano.com

espacio urbano (por tanto, habría que hablar de desterritorialización del espacio mayoritario, y no de gueto) como al espacio corporal.

El hecho de que haya tecnologías precisas de producción de cuerpos “normales” o de normalización de los géneros no conlleva un determinismo ni una imposibilidad de acción política. Al contrario. Dado que la multitud *queer* lleva en sí misma, como fracaso cognitivo o residuo, la historia de las tecnologías de normalización de los cuerpos, tiene también la posibilidad de intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual.

Esto es concebible a condición de evitar dos trampas conceptuales y políticas, dos lecturas (equivocadas pero posibles) de Foucault; evitando la segregación del espacio político que convertiría a las multitudes *queer* en una especie de margen o de reserva de trasgresión. Tampoco hay que caer en la trampa de la lectura liberal o neoconservadora de Foucault que llevaría a concebir las multitudes *queer* como algo opuesto a las estrategias identitarias, entendiendo la multitud como una acumulación de individuos soberanos e iguales ante la ley, sexualmente irreductibles, propietarios de sus cuerpos y que reivindicarían su derecho inalienable al placer.

La primera lectura tiende a una apropiación de la potencia política de los anormales en una óptica de progreso; la segunda silencia los privilegios de la mayoría y de la normalidad (hetero)sexual, que no reconoce que es una identidad dominante. Teniendo esto en cuenta, los cuerpos ya no son dóciles. “Des-identificación” (para retomar la formulación de De Lauretis), identificaciones estratégicas, reconversión de las tecnologías del cuerpo y desontologización del sujeto de la política sexual, estas son otras estrategias políticas de las multitudes *queer*.

Des-identificación, surge de las lesbianas que no son mujeres, de los gays que no son hombres, de los trans que no son ni hombres ni mujeres. En este sentido, si Wittig ha sido

recuperada por las multitudes *queer* es precisamente porque su declaración “las lesbianas no son mujeres” es un recurso que permite combatir por medio de la des-identificación la exclusión de la identidad lesbiana como condición de posibilidad de la formación del sujeto político del feminismo moderno.

Estas multitudes no comparten la desconfianza de Foucault, Wittig y Deleuze hacia la identidad como lugar de acción política, a pesar de sus diferentes formas de analizar el poder y la opresión. Al Foucault americano parecían gustarle mucho las “nuevas formas de cuerpos y de placeres” que las políticas de la identidad gay, lesbiana y SM habían producido en el barrio de Castro, el “gueto” de San Francisco.

Por su parte, Deleuze criticaba lo que denominaba una identidad “homosexual molar”, porque pensaba que promovía el gueto gay, para idealizar la “homosexualidad molecular” que le permitiría hacer de las “buenas” figuras homosexuales, desde Proust al “travesti afeminado”, ejemplos paradigmáticos del proceso de “llegar a ser mujer” que estaba en el centro de su agenda política. Incluso le permitiría disertar sobre la homosexualidad en vez de cuestionarse sus propios presupuestos heterosexuales.⁵⁶

La cuestión sería la de traspasar la barrera de los géneros, el universo de valores tanto de la intimidad como de lo público asignados a la diferencia sexual. Esta opción no sólo es difícil porque conlleva una transformación política, sino porque supone además una apuesta personal.

Y es que, como observa Felix Guattari, hemos visto una verdadera hibridación de géneros y sexos: un aumento espectacular de la homosexualidad -masculina y femenina- y un trasvase de prácticas tradicionalmente aplicadas a un sexo y ahora practicadas por otro. Si hoy se presentan problemáticas como la de la subjetivación de los negros o de los homosexuales,

⁵⁶ Para un análisis detallado de este uso de los tropos homosexuales, ver el capítulo *¿Deleuze o el amor que no osa decir su nombre?*, en Beatriz Preciado, *Manifiesto contra sexual*, Opera Prima, Madrid, 2002.

eso no quiere decir que habría, en la especie humana, una naturaleza negra, una naturaleza homosexual y, por lo tanto, universales de la negritud, universales de la homosexualidad, que sería necesario rescatar. Más bien, quiere decir, antes bien, que algunos agenciamientos sociales pretenden construir su subjetividad sobre la base de la articulación de algunos elementos.

La homosexualidad que los homosexuales construyen no es algo que los especifique en su esencia, pero sí algo que habla directamente sobre la relación con el cuerpo, la relación con el deseo del conjunto de las personas que están en el entorno de los homosexuales. Esto, tampoco quiere decir que los homosexuales pretendan instaurar una dictadura de la homosexualidad. Quiere decir, simplemente, que la problemática que ellos singularizan en su campo no es del dominio de lo particular y menos aun de lo patológico, sino que esta problemática se refiere al dominio de la construcción de una subjetividad que se conecta y se entrelaza con problemáticas que se encuentran en otros campos.⁵⁷

Así, la “multiplicidad de los anormales” es la fuerza que el imperio de los normales intenta regular, controlar, normalizar, facilitando la circulación a gran velocidad de los flujos de silicona, flujos de hormonas, flujo textual, flujo de las representaciones, flujo de las técnicas quirúrgicas, flujo de los géneros. Por supuesto, no todo circula de manera constante, y además no todos los cuerpos obtienen los mismos beneficios de esta circulación: la normalización contemporánea del cuerpo se basa en esta circulación diferenciada de los flujos de sexualización.

Es cierto que la dominación masculina constituye el paradigma (y a menudo el modelo) de toda dominación, y que la ultramasculinidad va casi siempre de la mano con el

⁵⁷ APUD en: Suely Rolnik y Félix Guattari. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005. p. 93

autoritarismo político, mientras que el resentimiento social más cargado de violencia política se nutre de fantasmas inseparablemente sexuales y sociales, como lo testimonian, por ejemplo, las connotaciones sexuales del odio racista; pero no podría, sin embargo, sobreestimarse la importancia de una mascarada simbólica y *queer* que busca trastocar los principios fundamentales de la visión masculina del mundo.

II

Máscaras mediáticas. Comportamientos serializados

*...el capital simbólico que está fundado por la reputación,
la opinión, la representación, puede ser destruido
por la sospecha.*

Pierre Bourdieu

Un segundo momento de la mascarada, una segunda zona donde se desarticulaban las mitologías de occidente, lo encontramos en la deconstrucción de representaciones sociales, que permitió visibilizar las estrategias de mediatización que se producen en la arena del intercambio simbólico, y lograron reconocer que toda representación social forma parte de un amplio campo de batalla en el que se libra la lucha por el sentido –*el poder interpretativo* (según Jean Franco) o *el orden del discurso* (según Michel Foucault)–, a partir de la exacerbación de diferencias geográficas, sexuales y de raza que han funcionado como signos de poder para nombrar y ordenar jerárquicamente lo social.

Occidente capitalista instauro sus mitos, cánones y modelos de vida a través de los medios de comunicación; aunado a formas y categorías de percepción, y de pensamiento común; unos marcos sociales del entendimiento o de la memoria; unas estructuras mentales; y formas de clasificación. Félix Guattari observa que nos encontramos en una situación donde:

...individuos normalizados, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión; no se trata de sistemas de sumisión visibles y explícitos, como en la etología animal, o como en las sociedades arcaicas o precapitalistas, sino de sistemas de sumisión mucho más disimulados. (...) lo que hay es simplemente producción de subjetividad. No sólo producción de la subjetividad (...) de los individuos, sino una producción de subjetividad social que se puede encontrar en todos los niveles de la producción y del consumo.

Más aún, producción de subjetividad inconsciente. (...) esa poderosa máquina capitalística produce incluso aquello que sucede con nosotros cuando soñamos, cuando devaneamos, cuando fantaseamos, cuando nos enamoramos, etc. En todo caso, pretende garantizar una función hegemónica en todos esos campos.⁵⁸

En tanto que estructura organizativa e instancia reguladora de las prácticas, el capitalismo, ejerce permanentemente una acción formadora de disposiciones a través de todas las coerciones y de las disciplinas corporales y mentales que impone uniformemente al conjunto de los agentes. Asimismo, asigna los principios de clasificación, según el sexo -como vimos en el capítulo anterior-, según la edad, según la «aptitud», la raza, etc., que son el fundamento de la eficacia simbólica de todos los ritos de institución. Afectando así, a todas las esferas, desde lo privado y la psique, el comportamiento y los roles en el espacio social.

Resulta paradójica la permanencia, en este escenario, del poder de convicción de la imagen. Parece que cierta desmitificación deconstruccionista de su inicial sentido mágico, no le ha impedido mantener su aura, su prestigio, y su condición de “verdad”. La democratización de las posibilidades de edición, difusión, producción y manipulación de imágenes tampoco ha producido pérdida alguna de la capacidad seductora de dominación. Sin embargo, constantemente se pone bajo sospecha la producción de imágenes.

⁵⁸ Guattari Félix: *Micropolítica. Cartografías del deseo*.

El proceso de elaboración de cualquier imagen supone un punto de vista; una manipulación, tanto de las imágenes como de la organización de la historia. Todo documento visual es, de entrada, una ficción; toda imagen es tanto una construcción retiniana como cultural. En este sentido, la cultura visual no es tanto una construcción social de la visión como una construcción visual de lo social.

2.1 Las imágenes bajo sospecha

Indisociable de las indagaciones posestructuralistas del Roland Barthes de las mitologías, los artistas apropiacionistas quisieron hacer patente de qué forma los usos establecidos y que pasan por “naturales” en realidad son el resultado de un trabajo en el que ha triunfado cierta política de la representación que merece ser cuestionada. La dirección principal del apropiacionismo, si se lo entiende de este modo, no podía ser sino subversiva.

Las estrategias de apropiación no solo revisaron la realidad mediática del presente sino, que asaltaron los archivos para reconstruir los incontrovertibles discursos que construyen la historia. La elección y manipulación de algunos aspectos del paisaje mediático, alteran las estructuras sociales implícitas en la producción de imágenes, tanto como las problemáticas relaciones entre la fotografía, el poder, y la realidad, quebrando esa lectura consensuada e impuesta, que se percibe más como información, que como la mera seducción que es.



Izq. 31) Olivier Blancart «Moi en Jean-Paul Sartre, (After H. Cartier Bresson), 2000, Selfportrait, Silver print after polaroid negative. 12,6 x 17,5.
Der. 32) Jean-Paul Sartre, H. Cartier Bresson.

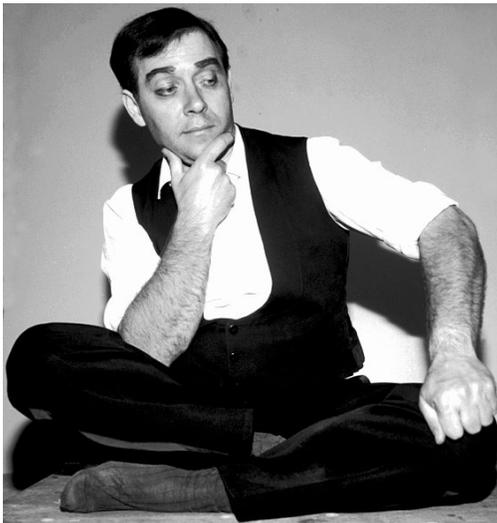


Fig. 33) Olivier Blancart Me as Yves Klein, 1999, Selfportrait, Silver print after polaroid negative. Dimensions unknown.

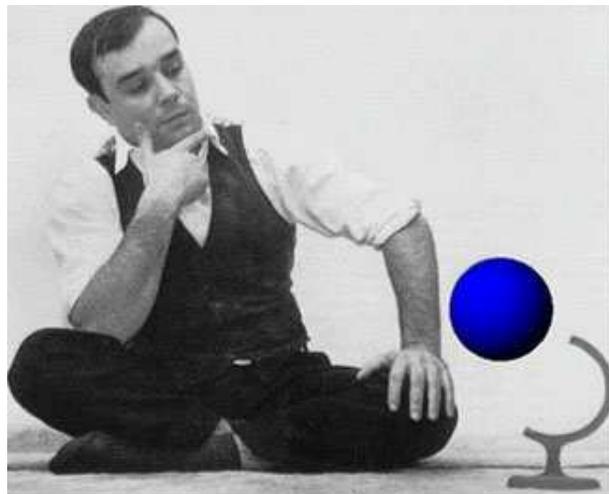


Fig. 34) Yves Klein



Izq. 35) Olivier Blancart, Me as Tristan Tzara, 2000, Silver print after polaroid negative. 12,6 x 17,4 cm.
Der. 36) Tristan Tzara



Izq. 37) Olivier Blancart, «Me as Guy Debord», 1999. Selfportrait. Dimensions unknown. Der. 38) Guy Debord



Izq. 39) Olivier Blanckart. Me as Joseph Beuys, 2000, Selfportrait Silver print after polaroid negative. 23,2 x 29,7 cm.



Der. 40) Joseph Beuys, May 12, 1921 – January 23, 1986

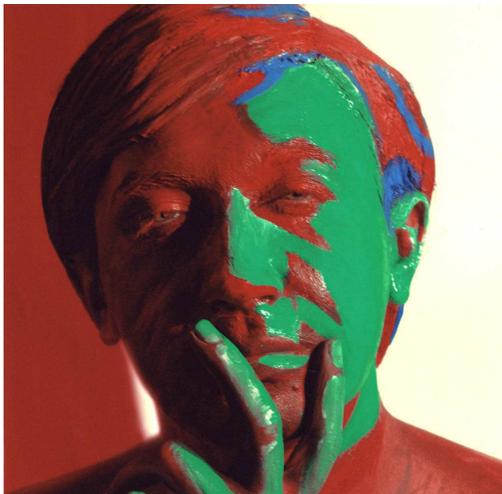


Fig. 41) "Warhol", Vladislav Mamyshev-Monroe, 2004, Color photograph, 60 x 80 cm.



Fig. 42) *Self-Portrait*, Andy Warhol. 1966-67

Veamos un par de casos. Olivier Blanckart analiza las complicidades entre el poder, la fotografía, el arte y la política, parodiando los gestos, la postura, el acercamiento (y el

alejamiento) entre los héroes y la realidad, y utilizando las características iconológicas de “ídolos” como: Sastre (Fig 31), Ives Klein (Fig. 33), Triztan Tzara (Fig. 35), Guy Debord (Fig. 37), Josep Beuys (Fig. 39), o Adolf Hitler (Fig. 46).

Por su parte, el artista ruso Vladislav Mamishev-Monroe⁵⁹ igualmente parodia personajes históricos, como Marilyn Monroe (de quien se apropia el apellido), Catherine II, Putin, como Warhol (Fig. 41), Osama Bin Laden (Fig. 43), Lenin (Fig. 44), también Adolf Hitler (Fig. 45), o interviniendo a través del camuflaje y del travestismo, remitiendo al teatro; y adoptando estas diferentes características para poner en duda su condición de naturalidad.

Mientras el mimetismo de Blanckart, que no busca el parecido total, sino que mantiene un estado cómico y de extrañamiento, como en el caso de toda una iconología sartriana -la imagen del intelectual en Saint-Germain-des-Prés, construida por Cartier-Bresson, donde Sartre posa “espontáneamente”-, Mamyshev trata de contar las problemáticas políticas en Rusia, mezclando un análisis sociológico e irónico, oscilando entre un paradigma cultural en continua evolución y experimentación, cerca del espacio del panorama internacional del historia del arte. Pero no es en la historia donde investiga sino en el presente, en la manera de contar la historia contemporánea del este europeo.

⁵⁹ Mamishev (Leningrado, 1969) pertenece a comunidades informales de artistas rusos e intelectuales que los pasados años practicaron una “política de la indistinción”, en las transformaciones sociales conocido como “colapso soviético”. Política de oposición / lenguaje político. En 1986 se integra al grupo "New artists", en 1989 en colaboración con otro artista llamado Novikov funda una telecompañía independiente llamada "Pirate's TV". Sus exposiciones individuales son "My name is Trinity", XL gallery, Moscow (1997), "Russian questions", state Russian museum, St. Petersburg (1997), " Lyubow Orlowa", gallery Gelman, Moscow (2000), "Fairy tales about a downtime", project of a magazine "Art Chronika", State museum of Revolution (2001), "Dindin ou saint paparazzi", galerie Orel Art Presenta, Paris (2003). Y participa en exposiciones colectivas como: "Self-identification" – Position in art of St. Petersburg since 70 years up to now. Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel (1994); "Kabinet". Stedeliyk Museum, Amsterdam (1997), " Neues Moskau " (kunst aus moskau und st.petersburg) ifa-Galerie, Berlin; ifa-Galerie, Stuttgart; ifa-Galerie, Bonn (2000), "New beginning", Dusseldorfkunsthalle, Dusseldorf (2003). Mamyshev vivió la Rusia liberación del régimen comunista pasando por la Perestroika, iniciando su carrera artística en un momento en que toda la expresión de la cultura independiente era clandestina a causa de la censura, emergiendo finalmente de manera caótica. A partir de su primer filme “*John and Marilyn*” (1990) y de la serie fotográfica “*Unhappy Love*” (1991), se ha mostrado interesado en indagar en los procesos de la cultura de masas, sobre todo en la despersonalización y personificación de las celebridades, y la connotación humana, por la transformación en símbolo, iconografía cliché. En su serie *StarZ* (2005), posa frente al Kremlin reparando en tabúes sociales y políticos, en su país fue prohibida y se expuso en *Learning from Moscow* en la Dresden State Gallery.

La postura crítica de ambos artistas se ejerce develando el carácter político-teatral de la producción de imágenes y de los personajes. Pero ninguno de estos artistas repara en algún significado oculto de la imagen sino en observar la información en la superficie, sobre la que se ha constituido el capital simbólico occidental. Interceptando y dislocando la circulación de la imagen, para manipularla, multiplicarla y dejarla circular nuevamente.

Estas estrategias para infringir los íconos hacen visible su inestabilidad. Al recrear la imagen a debatir (artistas, intelectuales, modelos de pinturas, personajes históricos), lo que simbolizan cada uno de ellos es el punto de ataque que va en contra del establecimiento de la imagen y la percepción, el uso que se hace de ellas, y el cuestionamiento de su legitimidad a través del *remake* y la perturbación de la imagen.

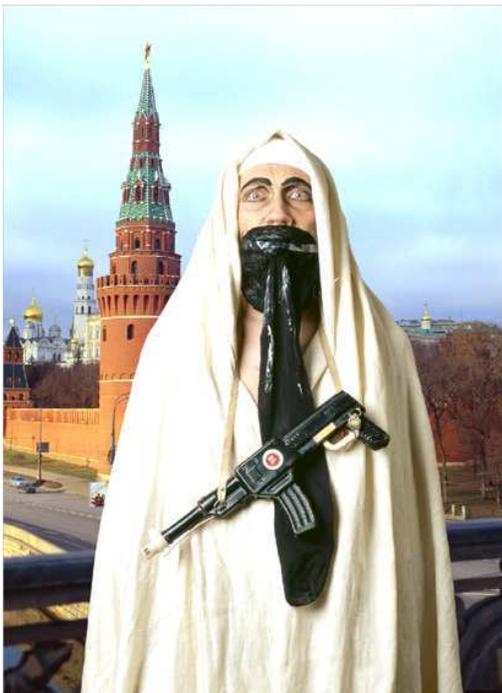


Fig. 43) Bin Laden
Vladislav Mamyshev-Monroe



Fig. 44) Lenin, Vladislav Mamyshev-Monroe 2004,
Color photograph, 60 x 80 cm.

Estos ejercicios intentan mostrar la maquinaria (y de paso ver si en este montar y desmontar se avería un poco), yuxtaponiendo elementos aparentemente divergentes, los cuales, a través de una relación dialéctica a veces paradójica, o aporética pero sobre todo en función de ese desplazamiento de significado que se opera en su descontextualización, nos encaminan en el entramado de relaciones político sociales en el que nos movemos a la hora de interpretar esa “metarrealidad”.⁶⁰

La deconstrucción de esa metarrealidad, (como una hermenéutica de la sospecha) pasa por la elaboración de micronarrativas que permanecen resistentes a la facilidad de las industrias e instituciones de la cultura el ocio y el espectáculo para absorber y disolver su discurso.

Izq. 45) Olivier Blanckart, “Me as Hitler (After H. Hofman, 1928), 1999, Selfportrait polaroid. After the theatrical photo trainings of Hitler at the Heinrich Hoffman's studio, ca 1928. Dimensiones desconocidas.
Der. 46) Mamishev Monroe, “Hitler”, 2004, Color photograph, 60 x 80 cm.



⁶⁰ Cfr. Lyotard Jean Francois. La Condición Postmoderna. Cátedra, 1987. Madrid.

Estas prácticas, que ejercen recontextualizaciones constantes, desde una perspectiva de *políticas de representación* son estrategias para dislocar los sentidos en la imagen visual. Al discutir las condiciones de la visualidad, antes que la representación misma, se pone en escena, los procesos a través de los cuales ella obtiene su codificación social.

Apropiaciones críticas, que tienen un papel primordial en las dinámicas de relectura y de los usos de la imagen; en la elaboración de la imagen política, como en la cuestión de los mitos de la institución del arte. Para Benjamin Buchloh en la estética del montaje existen implícitas una relación dialéctica, y una naturaleza alegórica y su intención originaria sería el transmitir sentidos ocultos en las manifestaciones públicas.⁶¹

Esta visualidad crítica que construye una “imagen política”, desde cierta subjetividad visual, contribuye a desvelar los aparatos de poder, los discursos dominantes, las industrias de producción del arte, de la información, de las imágenes, y del pensamiento, así como las razones ideológicas que gobiernan los sistemas culturales, y que deciden lo visible y lo no visible. Imágenes políticas en cuyo desarrollo, los procesos de apropiación –que releen y descodifican las producciones culturales– tienen un valor como estrategia de contestación a las condiciones de globalización mediática.

2.2 Negarse, vaciarse, borrarse, ponerse una máscara

La situación actual de las estrategias apropiacionistas contemporáneas nos remite al fotomontaje de las vanguardias, pero hoy están asumidas por los medios más comerciales de

⁶¹ Buchloh, Benjamín H. D. *Formalismo e Historicidad*. Akal / Arte Contemporáneo. Madrid. 2004.

producción de imágenes. El collage y el fotomontaje hallarán técnicamente un heredero directo en el cine, la imagen electrónica, y las técnicas de montaje fílmico.

Estos procesos de apropiación, dado que vienen favorecidos tanto por la idiosincrasia de las técnicas de montaje y edición fílmica y digital, como por un determinado progreso tecnológico, tienen lugar, sobretodo, en el ámbito de la industria del entretenimiento, y se nutren de la apropiación crítica para devorar sus efectos, a la vez que intenta criticar los derechos de relectura cultural.

Son frecuentes los artistas que trabajan sobre *films* comerciales o series de televisión, que nos remiten al *detournement* de Debord, y al concepto de post-producción de N. Borriaud. Encontramos así, el cine y el video, como modos de operar que posibilitan el desmontaje de los mecanismos de manipulación a través de la imagen, con las mismas herramientas con la que son creados. Con esta premisa, algunos artistas interceptan la producción y la reproducción de los instrumentos de construcción de la realidad social.

Que si bien, como dice Guattari, los individuos son normalizados y articulados según *sistemas de sumisión no visibles y explícitos, sino mucho más disimulados*, el trabajo de artistas, como la sudafricana Candice Breitz (Johannesburgo, 1972), parece revelar precisamente, aquella violencia hasta entonces invisible que se ejerce a través de medios puramente simbólicos,⁶² pues expone la escenografía, y los valores, de la industria mediática estadounidense (blanca) dominante, dando cuenta de los efectos reales que en la cultura de masas consigue generar y mantener.

Candice Breitz explora en la raíz de la cultura mediática, la creación de íconos sociales y la identificación con ellos por parte del individuo contemporáneo, llegando a cuestiones como la inestabilidad de la identidad y la violencia de la representación.

⁶² APUD. Bordieau. 2000a: 11-12

Lleva a su mesa de montaje estos productos, los disecciona, los corta, y después vuelve a pegarlos, repitiendo o copiando otras, y desechando algunas partes. Fragmenta y descompone la relación de esos lenguajes mediáticos con la formación y construcción de subjetividades, de representaciones; de la relación entre quienes somos y cómo nos imaginamos en el universo mediático capitalista; las formas en que nuestras representaciones tergiversan y traicionan nuestros deseos y necesidades que están mediatizados a través de filtros como la MTV, la CNN o el cine de Hollywood.

Al interrogar las imágenes fílmicas que toma del cine comercial, la televisión y los vídeos musicales, al reorganizar este material fílmico, aislado de su narrativa y funciones estéticas habituales, Breitz expone el simulacro entre la realidad y la ficción, la experiencia y el lenguaje, las identidades y los medios que la representan, pero también, aborda las inflexibles relaciones entre el consumo y la experiencia.

Esta materia prima, descontextualiza y reconfigurada, la scratchea y remezcla para cuestionar su significado y los mensajes que transmiten y poner a la luz los efectos que genera en el comportamiento. A partir del corte, la conjunción y el montaje (de imágenes preexistentes) la artista re-expone el material abriendo la superficie, las conexiones, juntas y fronteras entre las imágenes/lenguajes para revelar la construcción de la representación y los métodos e intenciones que se esconden tras esta.

Descubriendo la influencia social de los medios de los que se apropia; descomponiendo la sintaxis y la narrativa para luego reconstruirlos de forma crítica, manteniendo el carácter político de todo mensaje y del artificio que se esconde detrás de toda imagen.

Al privar estas imágenes de sus contextos originales, aproximándose a conceptos como el simulacro, las representaciones de la realidad, la ficción, el espectáculo o la cultura del consumo, la ilusión entre el original y la re-producción, lo expuesto y lo borrado, lo familiar y

lo extraño, el corte que emplea como instrumento gramatical para reestructurar el lenguaje de la cultura visual global y crear un significado crítico, la artista produce una interrupción tanto de la continuidad de las narrativas convencionales como de la pasividad del consumidor.

La crítica se dirige, por un lado, contra la impoluta continuidad de la cultura mediática - sus narrativas que fluyen soberanamente y el conjunto de valores que representan-. Por otro, cuestiona la forma en la que esa cultura se presenta como verdad y se consume de forma acrítica. Esto es aun más problemático si se tiene en cuenta la influencia que el constante bombardeo de estereotipos tiene sobre la identidad del espectador y sus modelos de constelaciones y comportamientos sociales, pues las proyecciones e identificaciones son más complejas de lo que aparentan.

Esto se puede observar en obras como “Babel Series” (2000), donde diversos cantantes e ídolos de la cultura pop aparecen repitiendo una y otra vez una única sílaba, recreando así el fragmento de una canción de la cantante Madonna. La obra atraviesa un terreno familiar fragmentario, que prescinde de la gramática y la sintaxis propia del material original.

En “Diorama”, la televisión es la materia prima de su trabajo, y los nueve personajes principales de la antañá serie “Dallas”, son dispuestos en nueve monitores de vídeo, repiten sus frases más características.⁶³ “Soliloquio” (*Soliloquy*, 2000), se trata de una reflexión sobre el *star system*, del cine de Hollywood, que cuestiona la hechura de argumentos repetitivos y predecibles del cine comercial, resaltando el poder de seducción de sus estrellas. De este modo la presencia, ya de por sí dominante, de los protagonistas se vuelve agresiva.

⁶³ Breitz también ha editado “*Harry el sucio*”, “*Instinto básico*” y “*Las brujas de Eastwick*”, reduciendo las películas a momentos de presencia vocal de Clint Eastwood, Sharon Stone y Jack Nicholson.

Pero de sus trabajos más críticos podemos mencionar "*Conversión (Becoming, 2003)*" donde la artista aprende el lenguaje corporal, las expresiones faciales y fragmentos de textos de siete actrices famosas para asumir sus respectivos papeles (Fig. 47).

En este ejercicio, en el que explora el deseo creado por los medios de comunicación en muchos consumidores: el de parecerse y actuar como sus ídolos de la industria del entretenimiento, Breitz experimentó en su propio cuerpo: "negarse, vaciarse, borrarse a sí misma para dejarse poseer por un modelo a imitar."

De hecho, esta obra está inspirada en un programa de televisión estadounidense del mismo nombre en el que se da la oportunidad a adolescentes de convertirse durante una hora en sus héroes. La forja de la identidad a través de la imitación de ídolos mediáticos es problemática, entre otras razones, porque nadie encaja con estos modelos y el objetivo es prácticamente inalcanzable.

Luego, en la video-instalación "*Mother + Father*" (2005), Breitz investiga la función de modelos familiares de las estrellas del cine. La artista aisló a seis madres y a seis padres mediáticos de Hollywood de su contexto cinematográfico; acentuando y reorganizando los clichés y estereotipos encontrados. Sobre el fondo negro se observan las cabezas parlantes de los actores que refieren comentarios sobre la relación padre-hijo. Las diferentes pantallas establecen un diálogo sincronizado a través de breves parlamentos de actores como Robert de Niro, Dustin Hoffman, Susan Sarandon, o Meryl Streep que desempeñan el papel de progenitor, desde escenas sacadas de sus películas, a las cuales Breitz les ha hecho un "remix audiovisual" (Fig. 48).

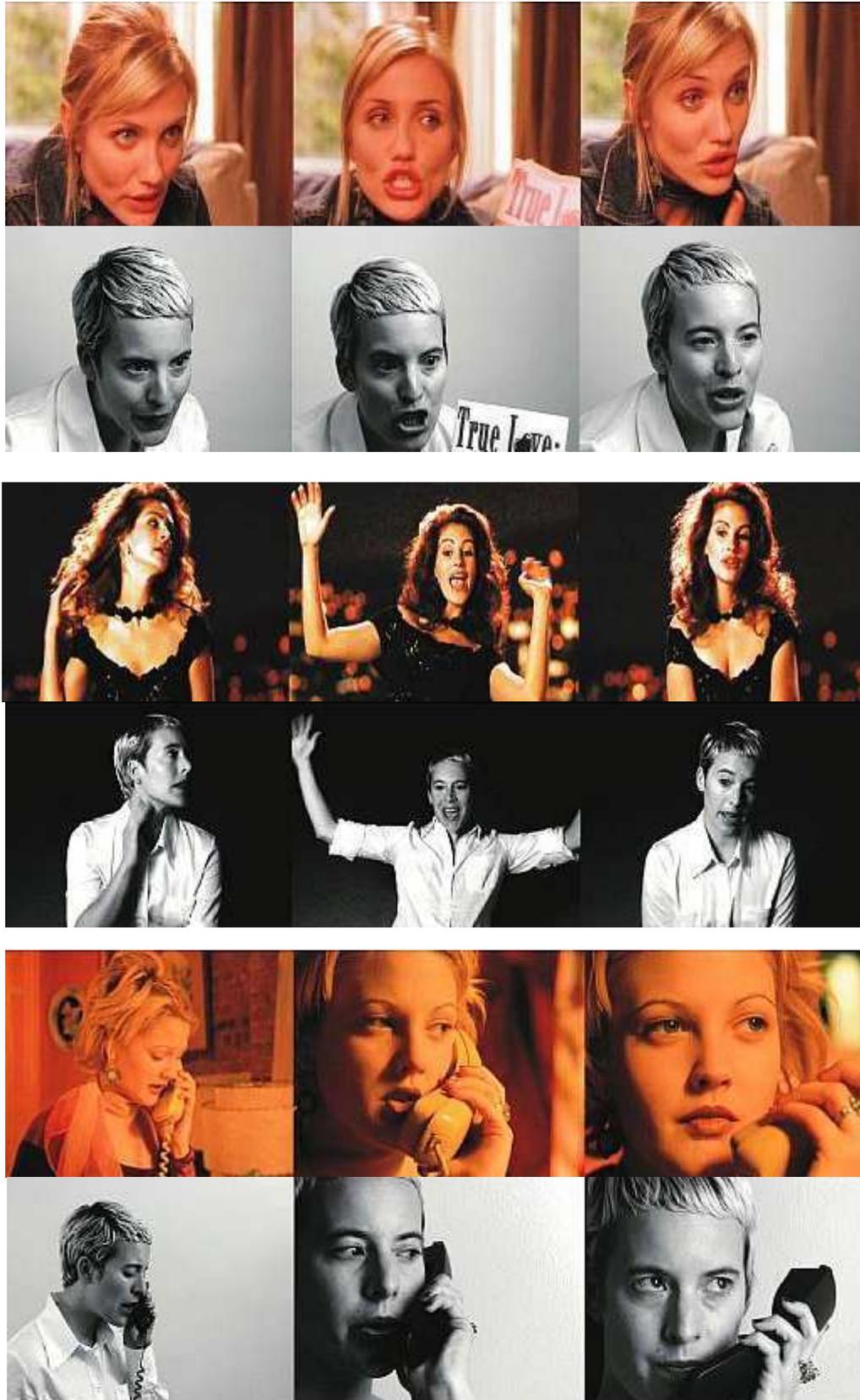


Fig. 47) Stills from "Becoming" Cameron Candice Breitz, Video/Film Dual-Channel Installation from the series Becoming; Duration 00:31:22, 2003.

Se trata de mostrar el modelo de la familia nuclear americana, que representan un conjunto de valores muy limitado y conservador, con el que mucha gente no se identifica y que, sin embargo, sigue siendo presentado como el único modelo válido. Lo más revelador de esta obra es cuando muestra los prejuicios que se esconden en los diálogos reiterativos, y que en el contexto narrativo suelen pasar desapercibidos. Todos los personajes repiten lugares comunes: ser padre o ser madre -parecen demostrar- es dejar de ser un individuo para asumir un rol, actuar, y repetir unas líneas.

Pero Breitz utiliza el poder que ejerce la imagen en la cultura de masas para transformar su iconografía, cuestionando los mensajes que transmiten, y consiguiendo llevar las representaciones a extremos tan absurdos que los actores acaban por autocriticarse y colapsar sobre sí mismos. Entonces, la actuación se derrumba. El progenitor olvida las líneas aprendidas y renace en él un turbulento individuo.



Fig. 48) Candice Breitz, Stills from Mother + Father, 2005, Six-Channel Installation, Duration - 13 minutes, 15 seconds



Fig. 49) Stills from Queen (A Portrait of Madonna) Candice Breitz 2005 Video/Film Shot at Jungle Sound Studio, Milan, Italy, July 2005 30-Channel Installation: 30 Hard Drives Duration: 73 minutes, 30 seconds.



Fig.50) Stills from King (A Portrait of Michael Jackson) Candice Breitz. 2005 Video/Film Shot at UFO Sound Studios, Berlin, Germany, July 2005 16-Channel Installation: 16 Hard Drives, Duration: 42 minutes, 20 seconds

Otros ejemplos son “*King: A Portrait of Michael Jackson* (El rey: un retrato de Michael Jackson)” (Fig. 49) y “*Queen: a portait of Madonna* (la reina: un retrato de Madonna, 2005)”, que pertenecen a una serie de cuatro retratos de estrellas de la música pop en los que éstos son representados a través de sus *fans* (Fig. 50).

Para “*Queen: a portait of Madonna*”, Breitz realizó un *casting* entre los fans italianos, seleccionando a los más fervientes admiradores e invitándoles a grabar un álbum completo de Madonna en un estudio de Milán. Sin más directrices por parte de la artista, los participantes disfrutaron de total libertad en cuanto a su apariencia y actuación. El resultado: una imagen caleidoscópica de las personas que crean a las estrellas y las personas que crean las estrellas; un estudio de la cultura de los *fans* que muestra las cadenas de respuestas, deseos e identificaciones que generan los ídolos musicales.

Al apropiarse de los contenidos y los iconos de la industria del entretenimiento para desmontar los códigos sobre los que se construye la cultura de masas, Breitz construye un producto paralelo en el que se dan de manifiesto las condiciones y los códigos sobre las que estaba construido el producto modificado.

A la ortodoxia y la previsibilidad en que se mueve el consumo de esta industria y a la posición jerárquica y protegida de los iconos de dicha industria, se opone así un producto que vulnera la sintaxis, el discurso, la cadencia, la melodía, la narración y la atmósfera del espectáculo, y se provoca una inversión de papeles en la que el personaje tradicionalmente pasivo y receptor -los *fans*, el consumidor, el espectador- pasa a tener una posición protagonista, como vemos en “*Abba Monument*” (Fig. 51), “*Mamilyn Manson Monument*” (Fig. 52), o “*Iron maiden Monument*”, del 2007 (Fig. 53).



Fig. 51) Abba Monument, Berlin, June 2007, Candice Breitz, Digital c-print mounted on Diasec (180 x 358.4 cm.)



Fig. 52) Marilyn Manson Monument, Berlin, June 2007, Candice Breitz, Digital c-print mounted on Diasec, 180 x 463.5 cm.



Fig. 53) Iron Maiden Monument, Berlin, June 2007, Candice Breitz, Digital c-print mounted on Diasec: 180 x 427 cm.

En estas fotografías, la artista deja a la vista la desmembrada armazón que sustenta la omnipresente cultura del entretenimiento: los estereotipos, la entronización de valores e iconos mediáticos, la naturaleza "construida" de los sentimientos y las identidades en la cultura de masas, o las convenciones narrativas e iconográficas que sustentan la suplantación de lo real por un referente idealizado.

Los productos más característicos de la cultura de masas: actores y actrices, ídolos de la música pop, *stars* e ídolos de cine, fungen como seres suprasensuales; que en términos de Baudrillard, cristalizan este derroche de futilidad y ese ritual severo que dio a luz una generación de monstruos sagrados, dotados de una fuerza de absorción rival e igual a las fuerzas de producción del mundo real. Nuestro único mito en una época incapaz de engendrar grandes mitos o grandes figuras de seducción comparables a las de la mitología o el arte⁶⁴:

Artificio y sinsentido: ese es el rostro esotérico del ídolo, su máscara iniciática. Seducción de un rostro expurgado de cualquier expresión, salvo la de una sonrisa ritual y una belleza no menos convencional. Rostro blanco, del blancor de los signos consagrados a su apariencia ritualizada, y no sometidos a una ley profunda en significación. La esterilidad de los ídolos es conocida: no se reproducen, cada vez resucitan de sus cenizas o de su espejo.

Estas grandes efigies seductoras son nuestras máscaras. Pero no nos engañemos: si han existido históricamente las muchedumbres calientes de la adoración, de la pasión religiosa, del sacrificio y de la insurrección, ahora hay las masas frías de la seducción y de la fascinación.”⁶⁵

En este sentido, Breitz, expone a las masas frías de la seducción y la fascinación y la máscara entre la realidad y ficción, entre la experiencia y el lenguaje, entre las identidades y

⁶⁴ Cfr. Baudrillard, Jean; *De la seducción*. pp. 90-94

⁶⁵ Baudrillard, Jean; *De la seducción*. p. 92

los medios que la representan, de la realidad que promueve siempre la obsolescencia, la semejanza y la uniformidad. Y podríamos preguntarnos: ¿Existen posibilidades de una subjetividad visual crítica?⁶⁶ Guattari ha reflexionado que:

Es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquello que podríamos llamar «procesos de singularización»: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros.⁶⁷

Justamente, para Breitz, al igual que para Guattari, lo principal es liberarse de esa redundancia, de la serialidad, de la producción en serie de la subjetividad, liberarse de tener que volver al mismo punto.

Ya en sus primeros trabajos, ubicados en el contexto de Sudáfrica y del *Apartheid*, Breitz cuestiona y deconstruye representaciones visuales sobre la identidad. Cabe recordar su serie “*Ghost series*” (1994) que consiste en intervenciones sobre postales turísticas que muestran a mujeres negras semidesnudas y ataviadas al estilo africano tradicional (Fig. 54). Se trata de postales “etnográficas” que son producidas mayoritariamente por blancos para satisfacer el deseo del turista, también blanco, por “lo exótico”, y que, lejos de reflejar la realidad, son meras superficies para la proyección de este deseo.⁶⁸

⁶⁶ APUD. En Mitchell, W. J. T. “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual” *Estudios Visuales* I, 2003, pp. 19-40. Y en Mitchell W.J.T “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin* 77, 4, 1995, pp. 540-44.

⁶⁷ Guattari, *Cartografías del deseo*, p. 29.

⁶⁸ En la serie de *collages* fotográficos “*Arcoíris (Rainvow series, 1996)*” hace referencia a la metáfora de la “nación arcoíris”, término acuñado durante la transición del *Apartheid* a la democracia para representar la evolución dramática de una sociedad dividida racialmente en una sociedad más integrada. Para Breitz esa metáfora se estaba utilizando de forma prematura al

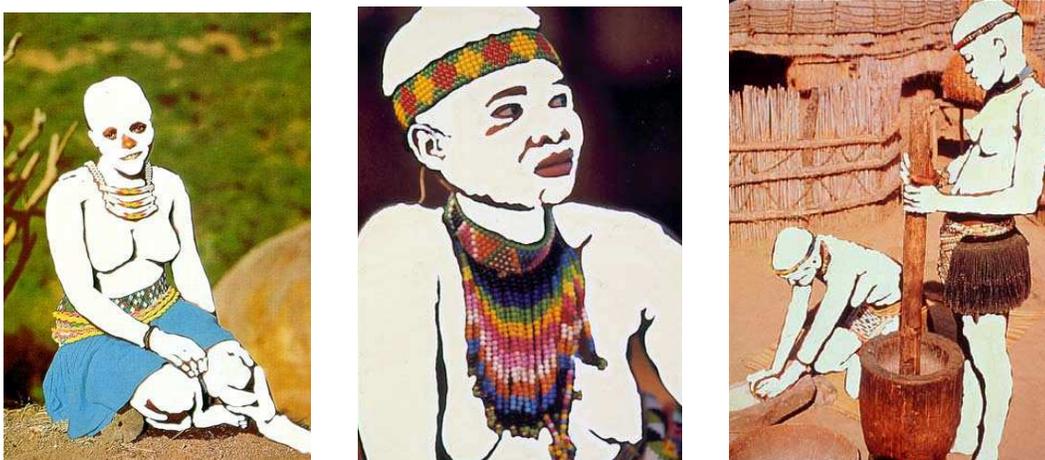


Fig. 54) Candice Breitz, "Ghost Series" 1994-96, White-out, postcard, cibachrome.

La artista realza esta calidad a través de una intervención muy literal que consiste en cubrir los cuerpos de las mujeres negras con *Typex*, dibujando la fragmentación y las heridas sin cicatrizar de la sociedad sudafricana para mantener el recuerdo de la violencia que se produce por la diferencia cultural, cuestión que abordamos a continuación.

2.3 Los peligros de la identidad nacional y cultural

Las identidades nacionales y culturales suelen definirse a menudo de forma esencialista. Se habla de una identidad flamenca intrínseca, o de la arabidad, o aun de valores esenciales de la identidad occidental, etc. Todas estas categorías suponen la existencia de una identidad esencial, un núcleo inasible e inalienable como el código genético de una persona. En el

describir una sociedad ideal y utópica que no correspondía con la realidad. Eligiendo el contexto sexual para reflexionar sobre esta situación.

discurso dominante se encuentran referencias a una entidad de características definidas, distinta a otras entidades semejantes. De hecho, es un discurso que recuerda mucho al discurso racial: la raza X sería distinta de la raza Y debido a códigos genéticos diferentes.⁶⁹

Este razonamiento esencialista persiste aún. Esencialismo falso. Cada identidad estática se muestra ficticia desde el momento en que se trata de definir las características en su contexto geográfico, psicológico e histórico. En efecto, las identidades cambian siempre, se ensanchan y se adaptan según los diferentes contextos. La realidad de la identidad es, en todo caso, también este proceso continuo, o tal como dice Guattari: “La noción de «identidad cultural» no alcanza a comprender precisamente toda la riqueza de la producción semiótica de una etnia, de un grupo social o de una sociedad.”⁷⁰

El anhelo de identidades nacionales no está grabado en el cuerpo. Sin embargo los fantasmas de la nación mutilan los cuerpos, el sujeto que se articula como un cuerpo contingente, vulnerable y herido, independientemente de si la "propia" nación es o no especialmente sanguinaria. El sujeto, como un fragmento de uno de estos fantasmas, siempre se ha encontrado ante la paradoja de ser un cuerpo y un símbolo a la vez.

En la práctica artística, tenemos un último ejemplo de una artista blanca que representa la agonía del Yo occidental. En la videoinstalación “*Minä olen Milica Tomic / Yo soy Milica Tomic*”, (1998), Milica Tomic se presenta en combinación blanca; radiante y con un aura celestial. Entonces empieza a hablar: “Soy Milica Tomic, soy española”, “*Sono Milica, io sono italiana*”, “*I am Milica Tomic, I am American,*” etc. Lo repite 65 veces, substituyéndolo cada vez por diferentes lenguas y naciones: “Soy austriaca”, “soy americana”, etc. Con cada frase

⁶⁹ Pero ahora sabemos que un enfoque de raza es científicamente insostenible y falso como lo han probado biólogos y genetistas.

⁷⁰ Guattari, p. 91

aparece una nueva herida parodiando, como dice Cuauhtémoc Medina,⁷¹ el lenguaje *gore* de Hollywood, de manera que cuando llega al final, está completamente cubierta de cortes profundos que sangran (Fig. 55).

Tras las 65 recitaciones, todo vuelve a cerrarse, su cuerpo está de nuevo intacto, y vuelve a empezar. No hay nada natural, aquí, ni el cuerpo ni sus cortes profundos ni los distintos idiomas que pronuncia. Sólo hay una situación abstracta, una repetición mecánica y monótona de las inscripciones virtuales, es decir, metafóricas. Para Medina:

...aun más artificial es la sonrisa de la artista, que se va haciendo más exagerada a medida que brota la sangre. Para Tomic esa es la sonrisa de complicidad sádica que la gente siente cuando *Cree incondicionalmente ser igual a aquello con lo que se identifica*. Es la mueca del fervor nacional, que se complace y afirma a medida que explora su inagotable intolerancia. (...) Lo notable del video (*Iminä olen Milica Tomic*, 1998) es cómo la perturbadora sonrisa de la artista ahoga el espacio de complacencia política del espectador.⁷²

En este sentido, las heridas de Tomic, son resultado directo de sus palabras, porque revelan que cada representación sobre la identidad, que le obligan a realizar, se convierte en un malentendido. Y aún así, a través de su mimetismo histórico de deseo de identidad nacional con su deconstrucción simultánea a través de sus “profundas heridas”, no rechaza *a priori* su deseo de identidad (nacional).

Al contrario, Milica Tomic se toma muy en serio este deseo, tanto en relación a lo que constituye su subjetividad como a sus poderes productivos traumático-fatales y lo amplía, como si se tratara de un acto ritual de vociferar el malentendido entendido hasta lo absurdo. Su

⁷¹ Medina, Cuauhtemoc, “En el lejano norte”, *Reforma*. Miércoles 10 de octubre 2001. p. 6 c. Puede consultarse en: <http://www.geocities.com/cmedin/critreforma/kiasma.htm>

⁷² Medina, Cuauhtémoc, *Ibidem*.

reducción a mujer con nombre propio y sujeto de una entidad de estado nación queda de manifiesto; por tanto, su actuación de lo sintomático se convierte en herida.



Fig. 55) Milica Tomic, *Minä olen Milica Tomic / Yo soy Milica Tomic* (1998) videoinstalación (9:58 min/ 3 x 4 metros).

Tomic subraya que la identidad individual en Occidente fue en la modernidad considerada como un sentimiento subjetivo de unidad de la persona, susceptible de experimentar desórdenes (temporales o permanentes) que podían ser patológicos o normales (y pasajeros), cuyas formas y aberraciones son culturalmente específicas. A veces, se dice de

alguien que está atravesando una crisis de identidad y sufre una crisis de tal naturaleza que se hallará en dificultad consigo misma. Esta noción de crisis de identidad condujo, al menos a Occidente, al ámbito de la patología cultural.

En tanto, la noción de comunidad comprende un nombre común para su identificación; un mito explicativo de la descendencia común construida en el tiempo y en el espacio; recuerdos históricos comunes y un pasado común con sus héroes, acontecimientos y sus correspondientes conmemoraciones; uno o varios elementos de una cultura común que la identifican y que, normalmente, incluyen una religión, costumbres, una lengua, etc.

Dichas dinámicas pueden cambiar de espacio, por ejemplo, refugiados que aprenden otras lenguas, costumbres, etc.; el nombre común de una comunidad, franceses, alemanes, europeos, etc. puede cambiar en el transcurso del tiempo, e incluso, desaparecer. S. Aranowitz habla de desplazamiento (*displacement*) continuo en el que clase, sexo, raza, nacionalidad y civilización entran en competencia como identidad dominante en diversas situaciones,⁷³ por ejemplo, sobre los códigos de identificación, un pacifista dará prioridad a su país en tiempos de guerra.

Se trata entonces, de etiquetas que no son más que categorías temporales que ayudan a una comunidad a definirse y a indicar sus fronteras. Los mitos y los relatos históricos forman una trama que, por un lado, une las diferenciaciones internas en la comunidad y, por otro, confirma las tensiones entre *mismicidad* y *otredad*. Los mitos y memorias históricas forman

⁷³ Al respecto puede consultarse: Aranowitz, S. *The Politics of Identity. Class, Culture, Social Movements?* New York: Routledge. 1992.

parte de este vasto discurso narrativo en el que hechos y ficción se mezclan para dar una coherencia a un todo, en este caso occidental. Un todo que se disuelve aceleradamente.

SEGUNDA PARTE
El colapso de las mitologías blancas

III

Oriente y Occidente enmascarándose uno al otro

3.1 La máscara-chador

Occidente tiene el tenaz deseo de corroborar sus mitos una y otra vez. Necesita comprobarse que sus fábulas son universalmente aceptadas y aplaudidas. En esta instancia, Oriente representa uno de los sus retratos más profundos de “Lo Otro” de Europa, y su contrincante cultural, que ha servido para que los occidentales construyan su identidad y la de los orientales en paralelo, una es la que no es la otra, de manera tal que la visión orientalista se basa en la distinción absoluta entre ambas identidades.

Las consecuencias que ha traído este “orientalismo”, estudiado por Edward Said, como discurso, y que pretende ser reconocido como ciencia, doctrina universal y como verdad absoluta, son una red de estereotipos, de racismo, de imperialismo político y de ideología que recaen sobre todo lo que representa el Otro de los occidentales, el árabe y el musulmán, lo que ha conllevado a que el mundo árabe islámico, objeto de este discurso, se identifique con la

imagen que los orientalistas construyeron de ellos y el estereotipo que se le ha construido y lo que se pretende que sean.

Dice Said: "Oriente ha sido orientalizado".⁷⁴ La formación de un discurso hegemónico sobre oriente, penetra en todas las capas de la vida social, los campos político, académico, artístico y las percepciones sociales medias. Las miradas de Occidente hacia Oriente, son reproducidas, como un Oriente exótico, de cuentos del desierto, de remanso espiritual, un lugar de fantasías, de erotismo y sexualidad.

Sobre todo, mientras Occidente es re-presentado como una fuerza ocupadora, colonizadora, que explota sus recursos, Oriente es visto por su otredad, como la cuna del fundamentalismo, el fanatismo, la barbarie, el lugar para la colonización y la explotación.

Said también ha descrito la manera en que la literatura europea ha definido la "esencia oriental" de los demás. El prejuicio orientalista atribuye características de primitivismo a los pueblos no europeos meridionales y orientales. Una dimensión histórica les es negada a las demás culturas, con la justificación de ciertas teorías antropológicas, producto de la imaginación europea:

Los estereotipos sobre los "musulmanes" se difunden "con sangre fría". En esta lucha incesante por imponer paradigmas y visiones del mundo. Oriente y Occidente se enmascaran el uno al otro en una relación de poder. Oriente no es el Oriente, y Occidente no es el Occidente, sino una construcción ideológica, una percepción fantasiosa del Otro desde un idealizado Nosotros. Occidente ha orientalizado al oriente, ha creado al Oriente que le conviene. A su vez, el oriente árabe ha creado representaciones sobre el Otro, que hace tambalear la mirada de los árabes sobre Occidente y sobre sí mismos en una lucha entre lo que son y lo que quieren ser.⁷⁵

⁷⁴ En *Orientalismo*, Said toma la noción de discurso de Foucault desarrollada en *Vigilar y Castigar* y en *Arqueología del Saber*, resultando de suma utilidad para describir y analizar cómo se desarrolla la formación y cohesión discursiva del Orientalismo, que en tanto discurso, respalda, legitima, provoca, y en consecuencia, devela la intencionalidad de Occidente de dominar sobre Oriente.

⁷⁵ SAID, Edward. *Orientalismo*. Editorial Libertarias, España, 1990.

Lo que dice Said es que las miradas que reproducen Oriente y Occidente sobre el Otro, operan como una dialéctica identitaria, en que ambos se definen su identidad en contraposición con su Alter. De esta manera, el Otro forma parte de la visión que tenemos de un “Nosotros”, pues el Otro es también un espejo de Nosotros, debido a esta forma de identificarse como lo opuesto, lo contrario, como la negación a la otredad, de esta manera el Otro representa nuestro lado mas oscuro.

Una segunda acepción del orientalismo que señala Said, se refiere al estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre ambas identidades. Un tercer significado del orientalismo, seria entenderlo como una “una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas sobre él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente”.⁷⁶

El Orientalismo consiste también en una relación entre conocimiento y poder, que se entiende en cuanto conocer un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él, de manera tal que conocerlo es negarle autonomía⁷⁷. El conocimiento de su historia, su cultura, sus tradiciones, su sociedad y sus posibilidades es un instrumento que da poder, y en ese sentido el orientalismo es una estilo de occidente que crea a oriente, lo dirige, y lo controla, pues los orientalistas están convencidos que Oriente necesita ser rectificado por Occidente y para esto debe ser estudiado por él. Este conocimiento consiste en la distinción rigurosa y absoluta entre

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ El tema de estudio de los orientalistas es el oriente convertido en algo conocido y por tanto menos temible y exótico a los lectores occidentales, a quien además de los orientales, va dirigido el orientalismo, convirtiéndose en una ciencia sobre Oriente, para conocerlo, analizarlo y de esa forma gobernarlo.

el Este “irracional”, “deshumanizado”, “diferente” y “anormal” y el Oeste “racional”, “humano” y “normal”.

Otro concepto importante, al que Said hace mención en *Orientalismo*, es el de “Geografía imaginaria”, entendiéndose por tal, la práctica de establecer en la mente, de separar y distinguir un campo familiar que es nuestro territorio y uno no familiar que es el del Otro, así cada uno da sentido a su identidad, dramatizando la distancia y la diferencia de lo que está cerca y de lo que está lejos, de tal forma que el oriente se orientaliza.

Esto da origen a una oscilación, que está dada por adquirir lo extraño y lejano la categoría de algo “más familiar”, con el fin de mitigar la novedad, de domesticar lo exótico, de manera que se pueda hacer discriminaciones relativamente matizadas, que no hubieran sido posible si no se hubiese manejado, por ejemplo el Islam, que se explica desde el nosotros, como una perversión de la realidad occidental, no siendo posible explicar al Otro sin nosotros, lo incorpora a su realidad para manejarlo.

De lo anterior, podemos inferir que los principales dogmas del Orientalismo, siguiendo a Said, adoptan cuatro formas: la primera, es la diferencia absoluta e incuestionable que existe entre un Occidente racional, desarrollado y superior, y un Oriente subdesarrollado e inferior. La segunda forma que adopta el orientalismo es que las abstracciones sobre Oriente de Occidente son preferibles a los testimonios directos de las sociedades orientales modernas. El tercer dogma, consiste en que Oriente es incapaz de definirse a sí mismo, asumiéndose como “objetiva” la descripción oriental del punto de vista occidental. Por último se asume que Oriente es una entidad que hay que temer y controlar. Así, Oriente como Occidente, paradójicamente, representan a su contrincante identitario, se enmascaran uno a al otro como objeto de fascinación y, como fuente de desconfianza.

En medio de estas problemáticas, el cuerpo femenino, sometido a las costumbres tribales y a las leyes del Islam, es uno de los tópicos más controvertidos, ya que se utiliza a menudo como campo de batalla para ideas políticas; rodeado de todo tipo de tabúes. El discurso sobre la mujer musulmana está plagado de tópicos que, al convertirse en usuales, parecen prácticamente irrefutables. Son repetidos hasta la saciedad y ejemplificados con relatos que inciden siempre en lo mismo: el arquetipo, por excelencia, de la mujer oprimida y en el cual le han condenado a una representación estereotipada implacable.

La problemática de la mujer musulmana es la de una mujer retenida como rehén entre dos mundos: Mientras las sociedades musulmanas le han confiscado sus derechos en nombre del Islam, en el exterior se sigue instrumentando esta imagen de “mujer víctima” para justificar las teorías más dramáticas como aquellas del choque de civilizaciones de la incompatibilidad del Islam con la modernidad, del mundo civilizado y el mundo bárbaro. Occidente que tiene la convicción de ser el único modelo posible de vida humana; está profundamente convencido -desde su mitología cultural- de la necesidad de tomar la defensa de, por ejemplo, esta “víctima del Islam” y de ayudarla a “liberarse” de todas sus “tradiciones culturales retrogradadas”.

La artista iraní Shirin Neshat ha profundizado en estas tensiones entre la identidad cultural colectiva y la expresión de una libertad individual. Sus historias narradas por las imágenes recogen la vida íntima de la mujer en el Islam; la vida íntima dentro del hogar, la persecución de la mujer en la ciudad y el ritualismo colectivo.

Queriendo cuestionar tanto el patriarcado como el colonialismo y se incide en el doble papel que juega la artista, el arte, en relación al entorno en el que surge. Intenta ir más allá de los prejuicios asimilados tanto hacia el arte de otras culturas, como hacia las formas de

comportamiento de éstas, para dejar de lado las concepciones esencialistas que fomentan los medios de comunicación, y permitirse narrar su propia historia.

En “*I Am Its Secret*”, la caligrafía persa funciona como la imagen de aprisionamiento que presentan las mujeres cubiertas por sus trajes oscuros y cerrados; en “*Unveiling*” (ambas de 1993), a partir de la visión de lo femenino en la sociedad islámica actual, las mujeres islámicas, incluida la artista, posan con el chador característico de las sociedades musulmanas. En la serie fotográfica “*Women of Allah*” (1993), la artista se muestra vestida al modo tradicional musulmán (Fig. 51). El silencio (“*Rebellious Silence*”, 1994) es otra máscara metafórica que alude a la represión de la voz femenina en la tradición islámica.

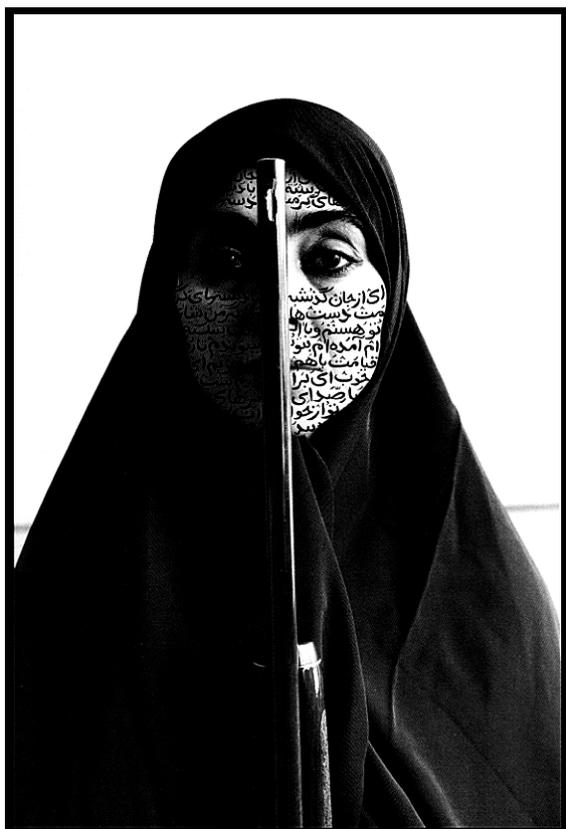


Fig. 56) Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994. B&W RC print & ink; 11 x 14"/27.9 x 35.6 cm

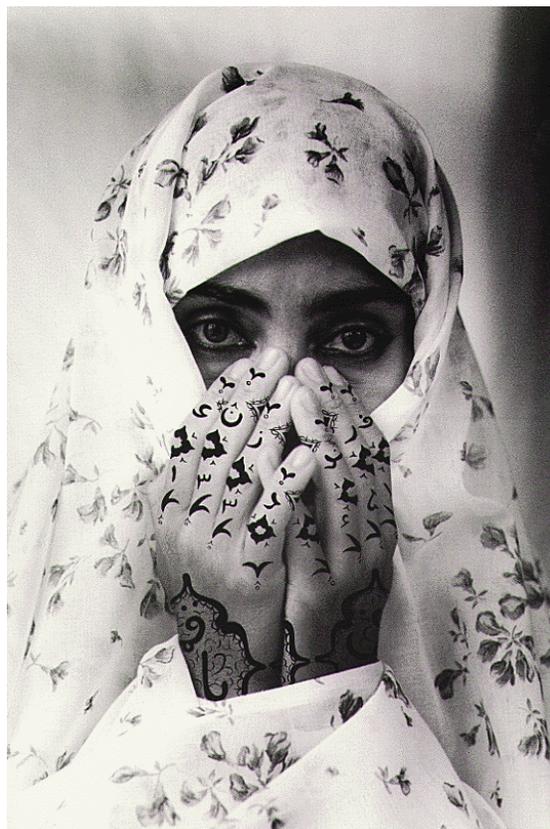


Fig. 57) Shirin Neshat “*Women of Allah*”

Pero Neshat utiliza estratégicamente dos elementos para deshacer ese silencio: la escritura y los caracteres persas sobre el rostro (Fig. 56), vestidos (Fig. 60), o manos (Fig. 57). En estas obras, el velo como límite físico refleja una profunda carga ideológica y la forma en que el Islam define y separa los espacios masculino y femenino. El cuerpo, el velo, las armas y la escritura se conjugan en estas imágenes, funcionando como símbolos, en muchos casos contradictorios, al servicio de la construcción de un sujeto heterogéneo. Las armas representan la violencia que parece inseparable del mundo islámico (Fig. 58), ante las que la mirada y el cuerpo de la mujer sugerirían la vulnerabilidad de la naturaleza humana frente a la autoridad y los intereses políticos.



Izq. 58) *Seeking Martyrdom (variation nr 1)*, 1995, Gelatin silver print and ink h: 146 x w: 102 cm. Der. 59) *Seeking Martyrdom*, 1995, Fotografía en blanco y negro y pintura de color, 98,4 x 139,7 cm.

La escritura se refiere a la posibilidad de la voz femenina contra el silencio impuesto, y también la escritura, particularmente femenina, como una salida frente a la oralidad o la escritura sagrada de los mandatos islámicos retransmitidos desde todos los medios de comunicación cotidianamente, en la religión, la política, y la familia (Figs. 60 y 61).⁷⁸

¿Es inútil esta sublevación de Neshat? ¿Es inútil la sublevación en sí misma? En mayo de 1979, Foucault publicó en *Le Monde* un artículo titulado: *¿Es inútil sublevarse?*⁷⁹, que fue escrito a causa de la desilusión que le produjo el régimen en que desembocó la revolución iraní del mismo año. Este texto revela por un lado, la postura del pensador respecto a la sublevación, y por otro, su indignación ante cualquier tipo de dominación y sujeción de la subjetividad individual, lo que Said criticó como una ambivalencia política.⁸⁰

Efectivamente, la postura de Foucault acerca de la utilidad de sublevarse es, en el texto al cual nos referimos, ambivalente. No niega el hecho que sea necesario e inevitable sublevarse ante un poder opresivo, y que en un momento los oprimidos digan: “no obedezco más”. Sin embargo, cuando existen movimientos que gestionan la insurgencia en vistas de capitalizarla para sus fines ideológicos, esta insurgencia termina siendo inútil, como lo fue la revolución iraní a juicio de Foucault: “las sublevaciones pertenecen a la historia. Pero en cierto modo, se le escapan”.⁸¹

El levantamiento de un pueblo oprimido por un gobierno ilegítimo, pro imperialista, en el cual miles de individuos dieron sus vidas, con la intención de reafirmar su propia

⁷⁸ APUD. Neus Carbonell, "Feminismo y postestructuralismo", en Marta Segarra y Angels Carabí (eds.) (2000), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria.

⁷⁹ Publicado en español por Paidós en el Volumen III de las Obras Esenciales. *Estética, Ética y Hermenéutica*. Paidós, 1999. Barcelona.

⁸⁰ El camino para el estudio de los conjuntos sociales y sus relaciones de poder, que toma Foucault es a través del análisis de los micropoderes. Este camino da al pensamiento de Foucault un carácter esencialmente liberador (carácter que Said sólo otorga a Fanon), y en lugar de desviarse por completo de la política, como dice Said, el pensamiento de Foucault constituye una de las bases para pensar en una teoría general de lo político, no casuística (para el fenómeno colonial) como en el caso de Fanon.

⁸¹ Foucault; “¿Es inútil sublevarse?”, Ibid. p.203

subjetividad frente a la represión autoritaria, se convirtió en el gestor de un gobierno portador de una ideología arcaica, que terminó siendo igualmente opresivo que el régimen derrocado.

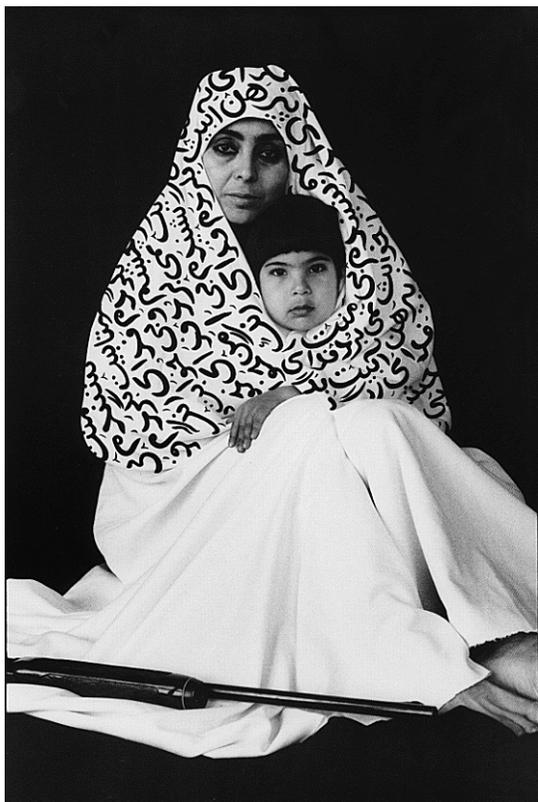


Fig. 60) Shirin Neshat *My beloved*, 1995.

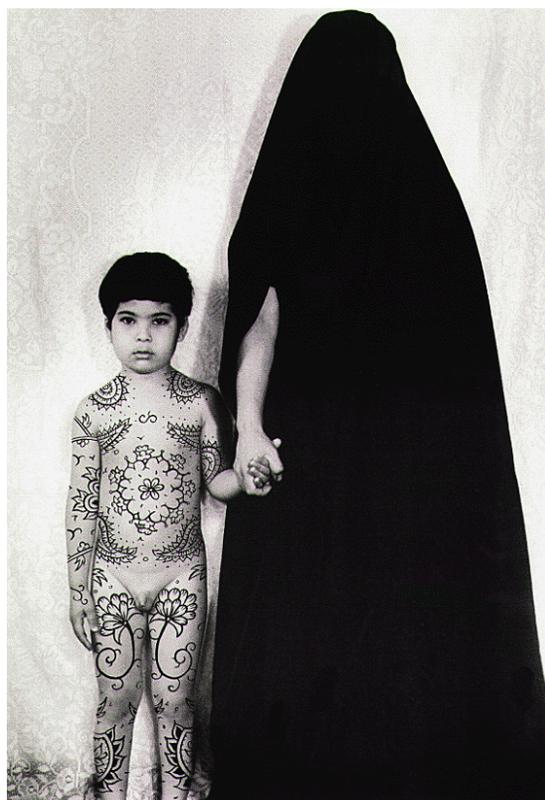


Fig. 61) Shirin Neshat, *Untitled*, 1996

Foucault al momento de plantear la pregunta: ¿se tiene o no razón para rebelarse?, responde: “Dejemos la cuestión abierta.”⁸² Pero prosigue: “Hay sublevación, es un hecho; y mediante ella es como la subjetividad (no la de los grandes hombres, sino la de cualquiera) se introduce en la historia y le da su soplo”.⁸³

⁸² Ibid.p.206

⁸³ Ibidem.

Said coincide con Foucault en su planteamiento sobre la existencia de una microfísica del poder de *Vigilar y Castigar*, y considera en general que éste análisis de situaciones particulares de dominación tiene mucho sentido y que en eso, Foucault no tiene igual.⁸⁴ Sobre todo en lo que al análisis de los ámbitos discursivos y disciplinarios se refiere, así, reconoce un paralelismo entre lo que es la microfísica del poder y el orientalismo.⁸⁵

No obstante, Said, en *Cultura e Imperialismo*⁸⁶ donde estudia el tema de la resistencia, analizando las relaciones de dominación política y cultural y oposición entre los Imperios y sus dominios de ultramar -donde formula también una de las importantes críticas hacia el sistema hegemónico de pensamiento occidental (incluyendo en éste a las corrientes críticas)-, dice que “rara vez se concede” a las teorías de los escritores de la liberación, la autoridad y el

⁸⁴ Sin embargo, Said presenta algunas reservas, que podemos resumir en cuatro puntos:

Primero, estar de acuerdo con la consideración de una microfísica del poder, la cual se manifiesta en ámbitos de discursos con pretensión de verdad y crean procedimientos de exclusión, disciplinas, conocimiento y poder, es muy distinto a lo que plantea en *La historia de la sexualidad* que “el poder está en todas partes”, esto lo lleva a adoptar, según Said, un punto de vista pasivo y estéril respecto del poder. (Said, E.W. *El Mundo, el Texto y el Crítico*. Editorial Debate. Buenos Aires, 2004. pp.296 y 326)

Segundo, además de lo anterior, el problema para Said, comienza cuando sus conclusiones de estas situaciones particulares de dominación, las extiende a un plano general, es entonces cuando, según Said, “el avance metodológico se convierte en la trampa teórica” (Ibid.p.326), y es lo que produce en el análisis foucaultiano ese “alejamiento de los conjuntos sociales” que critica Said.

Tercero, esto para Said, tiene sus consecuencias más negativas cuando son tomadas por sus discípulos de ultramar, esto es, por intelectuales de las colonias, pues resulta inaceptable para Said que por la influencia foucaultiana, algún escritor de ultramar pueda afirmar que el poder no se puede situar en un lugar específico cuando para el caso de las colonias, estaría claro que sí se sitúa en la Metrópolis.

Cuarto, otro problema importante que ve Said en Foucault, es que ignora que “la historia no es un territorio franco – parlante homogéneo sino una compleja interacción entre economías, sociedades e ideologías desiguales”[10], pues le critica que la mayoría de las veces se refiera sólo a Francia, lo que lo dejaría en la postura de un intelectual especializado, a diferencia del intelectual universal, y conlleva también un etnocentrismo que lo condujo a ignorar el contexto imperial de sus teorías.

⁸⁵ El camino que toma Foucault mediante el estudio de los micropoderes, es, al contrario de lo que plantea Said, fructífero y no estéril, y que si bien puede parecer pasivo, por su posición de intelectual, no tiene por qué ser activo en un sentido reductivo del término, digamos, entender acción sólo con *hacer* de cuerpo presente. Said critica a Foucault, respecto a su alejamiento del marxismo, mientras que Foucault considera necesario desmarcarse del marxismo para llevar a cabo su análisis de los micropoderes, el cual sería más fértil para pensar en términos de liberación de la sujeción. Pues según él, “los movimientos marxistas y marxistizados de finales del siglo XIX han privilegiado el aparato de Estado como blanco de lucha” (Foucault, M. *Poder-Cuerpo. En Microfísica del Poder*. Ediciones La Piqueta. Madrid, 1991. p. 115.)

Si bien, Foucault reconoce un carácter especial al Estado como institución de poder a la vez totalizante e individualizante, la cual, dado su poder, todas las demás instituciones deben referirse a él, tomarlo como blanco de lucha implica, en palabras del mismo Foucault, que: “para poder luchar contra un Estado que no es solamente un gobierno, es necesario que el movimiento revolucionario se procure el equivalente en término de fuerzas político-militares, en consecuencia, que se constituya como partido, modelado – en el interior – como un aparato de Estado, con los mismos mecanismos de disciplina, las mismas jerarquías, la misma organización de poderes. Esta consecuencia es gravosa” (Ibidem).

⁸⁶ Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Anagrama, Barcelona, 1996.

universalismo “de sus equivalentes contemporáneos, en su mayor parte, occidentales”⁸⁷ y establece una comparación entre Fanon y Foucault, en la cual, vuelve a formular una dura crítica a este último:

El trabajo de Fanon intenta, de modo sistemático, dar un tratamiento unitario a las sociedades metropolitanas y coloniales como entidades discrepantes pero al mismo tiempo relacionadas, mientras que la obra de Foucault va alejándose cada vez más de una consideración seria y rigurosa de los conjuntos sociales, centrándose en su lugar en el individuo como un ser disuelto en una microfísica del poder, indiscutiblemente progresiva y a la cual es inútil resistirse”.⁸⁸ “Los dos autores se nutren de la herencia de Hegel, Marx, Freud, Nietzsche, Canguihelm y Sartre, pero sólo Fanon da a este arsenal un sentido antiautoritario. Foucault, debido quizá a su desencanto respecto a las insurrecciones de los años 60 y con la revolución iraní, se desvía por completo de la política”.⁸⁹

Es esto último, lo que resulta particularmente interesante mencionar, y que si lo conectamos con otros textos de Foucault, podemos observar su compromiso con la liberación individual de la sujeción de los poderes, y entonces la ambivalencia referida desaparece. En *El sujeto y el poder*, Foucault dice en tono comprometido, anunciando la tarea de la Filosofía en los tiempos actuales: “Debemos promover nuevas formas de subjetividad a través del rechazo de este tipo de individualidad que nos ha sido impuesta durante siglos”.⁹⁰

En consecuencia, podríamos decir que, si es por medio de la sublevación que la subjetividad de los individuos se introduce en la historia, y luego el autor nos insta a promover nuevas formas de subjetividad, entonces nos estaría instando a la sublevación, y en efecto resultaría paradójal que nos inste a algo que él considera inútil.

⁸⁷ Said, *ibid.*, p.428

⁸⁸ *Ibid.* p. 429.

⁸⁹ *Ibid.* p.429-430

⁹⁰ Foucault. M. *El sujeto y el poder.* p 12

Si los países árabes se hubieran independizado con regímenes democráticos, sería igualmente pertinente hacer las mismas preguntas. ¿Qué hay de las reglas y jerarquías disciplinarias e ideológicas dentro de los movimientos de liberación nacional? El politólogo paquistaní Eqbal Ahmad, en *The Postcolonial System of Power*⁹¹ establece una tipología de seis regímenes dentro de la cual mal clasifica a los países del llamado “tercer mundo”. Lo significativo de traer a colación este texto, es que muestra que muchos de los países en donde la resistencia anticolonial había salido triunfante, según plantea Said en *Cultura e Imperialismo*, entran en las categorías de: “Sistema de Palacio”, “Pragmático Autoritario”, “Radical Nacionalista” o “neofascista”.⁹² Por lo que podríamos preguntar: ¿la resistencia salió triunfante de qué?, si la liberación era lo que se buscaba, ¿son libres los individuos que habitan dichos países?

Visto así, se ha acusado a Neshat, de que partir de su visión de lo femenino en la sociedad islámica actual, y sus investigaciones sobre los conflictos culturales -que resultan del choque entre la tradición y la modernidad, las cosmovisiones de Oriente y Occidente-, y al buscar quebrantar los arquetipos que Occidente ha impuesto sobre Oriente, no logra escapar de una visión basada en binomios de género: occidente/oriente, masculino/femenino, casa/urbe, amor/violencia, nostalgia/rechazo, memoria/futuro, perfectamente separados, que entorpecen el quebrantamiento del estereotipo de la mujer musulmana sumisa, pasiva, víctima.

Resulta difícil decir que estos autorretratos puedan definirse como un proceso de cuestionamiento de la artista situada en un cruce de culturas e identidades; sin embargo, Neshat intenta evidenciar la violencia ejercida sobre las mujeres en estas comunidades, al mismo tiempo que se pregunta por las inevitables relaciones entre política y religión,

⁹¹ Ahmad. E. *The Postcolonial System of Power*. Arab Studies Quarterly, Fall, 1980.

⁹² Ibid.p.3

terrorismo y fundamentalismo, ira y devoción. La artista muestra que las mujeres nómadas, con su poder corporal están desestabilizando ese nuevo racismo sin razas tan alabado por los discursos liberales del multiculturalismo.

3.2 Ajuste de cuentas con Occidente

El caso contrario a Neshat, respecto a la trampa de binomios de género es Yasumasa Morimura, quien se centra en la presencia constante de su rostro como estandarte de su cultura, y que discurre en ambiguos ámbitos duales pero yuxtapuestos: Oriente/Occidente, artista/espectador, original/copia, masculino/femenino; como en sus autorretratos personificando a las infantas pintadas por Velásquez; o cuando, manipula otros iconos del arte occidental cómo la Mona Lisa, la Maja Desnuda o las Meninas y adquieren rasgos asiáticos.

Esta intromisión la lleva a cabo insertando su rostro mediante manipulación digital en copias fotográficas de los cuadros para crear su propia y caprichosa historia del arte, convirtiéndose en un irónico protagonista. Tragicómico, y enfatizando cierto narcisismo, al igual que Mamishev y Blanckart, Morimura se sitúa en el terreno donde convergen performance y fotografía, que han transitado artistas como Marcel Duchamp -quien tenía a Rose Sélavy como su heterónimo femenino- o Sherman y su amplio repertorio de "alteregos".⁹³

Si bien, con estas fotografías, Morimura continúa su exploración de la sexualidad y su representación, intercambiando el sexo de los personajes existentes, también cosifica la obra (influencia de Marcel Duchamp y Andy Warhol) del mismo modo en el que siente que el

⁹³ Ver el catálogo *Beyond the Photographic Frame*, Mito Art Tower, Mito, 1990.

pueblo japonés ha sido cosificado por la opresión occidental. Este aspecto particular de su obra se emprende en el re-establecimiento que Morimura realizó del retrato de Marcel Duchamp como Rose Selavy (Fig. 62), de Man Ray, titulado “*Doublonnage (Marcel)*.”

Esta obra efectúa una reflexión especular de segundo grado respecto a su referencia, en la medida en que el artista elige en este caso trabajar a partir de un retrato de Marcel Duchamp posando como Rose Selavy, y en el que Morimura implanta un segundo par de manos, así como un segundo sombrero en su cabeza, para significar de algún modo el cambio que se produce en el retrato de Man Ray, y el secundario que Morimura ejecuta reencarnando al artista en su alter ego femenino (Fig. 63).

En tanto, las series del artista basadas en las fotos publicitarias de las estrellas de Hollywood, a Michael Jackson, a Madonna, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn o Marlene Dietrich (coincidentalmente cómo lo hace Candice Breitz), pueden leerse como una vía de esta construcción de la identidad: personajes en tanto máscaras, más que como individuos, que han adquirido el status de iconos. Estas fotos enfatizan aun más el proceso de exploración irónica de la identidad construida en el modelo cultural occidental.

Todas estas obras se "japonizan" con la presencia de un cuerpo que adopta las poses y las costumbres de los variados temas de las pinturas que decide apropiarse. Sus interpretaciones son cómicas y kitsch. Pero más allá del chiste visual, su trabajo refleja el desplome de las barreras culturales y el libre intercambio de influencias, además de parodiar la "alta cultura" y la forma en la que se pretende enseñar el arte de la historia occidental.



Izq. 62) Marcel Duchamp como "Rose Sélavy", Man Ray, 1921, fotografía blanco y negro
 Ctro. 63) "Doublonnage" (Marcel), Yasumas Morimura; 1995. Fotografía en color, 150 x 120 cm.
 Der. 64) "Jean-Yves Jouannais as Rose Sélavy", Olivier Blanckart (After Man Ray/M. Duchamp), 2000,
 Silver print after polaroid negative. 17,5 x 23 cm.

Al igual que Breitz, Morimura ha explorado la violencia del simulacro identitario derivado de la influencia de los medios de comunicación de masas, exacerbando el simulacro de la puesta en escena. Al igual que Tomic, Morimura genera imágenes que, en todo momento, transitan por esa otra línea de la desidentificación permanente.

A diferencia de Sherman, Breitz, y Tomic, Morimura se introduce en el espacio iconográfico que había sido reservado a los protagonistas de la historia del arte europeo. Indagando en los procesos de absorción e influencia de las formas de representación de la cultura occidental por parte de la cultura oriental y viceversa para, incluso, llega a plantear la afirmación de su más que probable equivalencia.

Todorov afirma que la cultura sólo puede desarrollarse a partir de los contactos interculturales,⁹⁴ sin embargo Neshat y Morimura analizan los intercambios culturales entre Oriente y Occidente; revelando una globalización desequilibrada e impositiva; subrayando la imposición cultural y económica de Occidente sobre Japón, pero realizando un comentario irónico sobre cómo Japón también ha absorbido progresivamente la cultura occidental. Lo que sale a flote es el imperialismo cultural occidental en el contexto cultural de su país, revelando de este modo la condición bipolar en la que han tenido que vivir los japoneses desde la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 65) Cindy Sherman, "Untitled # 96"



Fig. 66) "To My Little Sister: for Cindy Sherman", 1998; Yasumasa Morimura. Fotografía en color, 66 x 120 cm.

Semejantemente a Sherman (Fig. 65), Morimura muestra la definición de la identidad del individuo en una sociedad abiertamente imperialista y patriarcal; la diferencia más notable con ella, es que Morimura discute una ausencia de representación. Mientras que Sherman se ocupa de su aspecto opresivo en lo que respecta a la identidad femenina dentro del mismo contexto, Morimura al insertar el cuerpo japonés en el contexto de los iconos de la cultura

⁹⁴ Cfr. TODOROV, Tzvetan, "El cruzamiento entre culturas", en Tzvetan Todorov y otros, *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988. p.22

occidental, el artista plantea la discrepancia que existe entre el hecho de que haga suya esta cultura a partir de una decisión exterior y la ausencia de referencia directa a su país (Fig. 66).

Esto sirve en cierto modo como paradigma para la reflexión de Morimura sobre la cultura japonesa y sobre la naturaleza de los lazos de amor-odio que ésta mantiene con Occidente.⁹⁵ Al haber crecido con la historia del arte occidental, más que con referencias significantes a su propio pasado cultural, el artista se presenta como los personajes de pinturas famosas, reclamando como suyo el arte occidental, y demandando su personal "ajuste de cuentas" con el Occidente colonizador

3.3 Máscaras sociales / Uniformes / Status

Según G. Kelly, el individuo tiene necesidad de cierta predictibilidad. Todos se fabrican una representación de sí mismos como partes integrantes del mundo. El conjunto de estas imágenes es denominado por Kelly "sistema de construcciones (*constructs*)".⁹⁶ También Tajfel concibe la identidad personal como el conjunto de características específicas del individuo: rasgos psicológicos, sentimientos de capacidad, cualidades corporales, intereses, gustos y preferencias personales. Y Ricoeur dice acerca de la noción de identidad que:

⁹⁵ A finales del siglo XIX, dice Morimura, con la llegada del período Meiji, Japón comenzó a abrirse al mundo occidental y como consecuencia se expuso a la cultura de Occidente. La implantación oficial y el apoyo a la producción de un tipo de arte occidental en Japón produjo una relación un tanto ambigua en relación a esa cultura. A finales del siglo pasado un considerable número de realizadores culturales no tenían otra elección que recibir una educación muy occidentalizada: se consideraba necesaria para aprender historia del arte y para producir obras inspiradas en esta. Desde entonces, Japón ha experimentado períodos de absoluta adoración del modelo occidental, seguidos por momentos de rechazo total. Consecuentemente, Japón ha sido forzado a asimilar tanto el estilo de vida como la cultura occidental. El Japón de la posguerra se convirtió en una especie de suburbio americano donde cualquier espacio no era sino una imitación del estilo de vida y la cultura de Occidente.

⁹⁶ Tajfel (1982)

El problema de la identidad personal constituye el lugar privilegiado de la confrontación entre los dos usos mayores del concepto de identidad (...) Los términos de la confrontación: por un lado, la identidad como mismicidad, por otro, la identidad como ipseidad. La ipseidad, no es la mismicidad. Y es precisamente debido al desconocimiento de esta distinción crucial, por lo que han fracasado las soluciones aportadas al problema de la identidad personal que ignoran la dimensión narrativa.⁹⁷

Ricoeur, distingue dos aspectos en el concepto de identidad: en primer lugar, la "mismicidad", basada sobre ideas, relaciones y relaciones de relaciones, que presuponen una continuidad en el tiempo; y, en segundo lugar, lo que él denomina "ipseidad", esto es, el conjunto de identificaciones reconocidas por una persona y que tolera el cambio y la evolución. Ambos aspectos establecen una relación dialéctica entre sí. Es evidente que el concepto de identidad no se refiere a homogeneidad o permanencia. Al contrario, es el campo de tensión entre "permanecer el mismo a través del tiempo" y "cambiar en el curso del tiempo" lo que constituye el significado de la identidad.

Pero, si bien, como sugieren estos pensadores, ciertos rasgos de la identidad nos son atribuidos desde el nacimiento y no pueden ser modificados (lugar y fecha de nacimiento, por ejemplo); algunos aspectos nos son dados desde el nacimiento y no son modificables más que tras difíciles gestiones (nombre, sexo, o nacionalidad); ciertos aspectos pueden ser cambiados deliberadamente (lugar de residencia, estado civil) y modificados al margen de nuestra propia voluntad. Es decir, la comprensión de uno mismo y del otro forma parte de un modo de expresión, de un discurso narrativo, lo cual es siempre una interpretación.

⁹⁷ Ricoeur, 1990:140.



Fig. 67) Tomoko Sawada, *ID400 #1-100*, 1998-2001, 100 gelatin silver prints, 50 x 39-1/4 inches, Details.

O sea que, el discurso narrativo utiliza materiales que provienen de la realidad factual, pero también de la ficción; por tanto, la construcción de las identidades no solo utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, o las instituciones productivas y reproductivas, sino también, la memoria colectiva, y las fantasías personales, como diversos artistas han tratado de demostrar.

Por ejemplo, en la serie fotográfica “ID-400” de Tomoko Sawada (quien visitó 400 veces una cabina de fotos instantáneas, adoptando el mismo número identidades/apariencias diferentes, en marcos que contenían 100 fotos cada uno) remite precisamente a que los servicios aduaneros, los agentes de policía, los bancos, poseen el derecho de pedirnos cualquier documento que pruebe nuestra identidad: un pasaporte, un permiso de conducir, etc. (Fig. 67).

Documentos que nos identifican-sujetan como persona única e insustituible, y también como miembro de tal o cual grupo, sociedad, comunidad, o nacionalidad. Pero en otro trabajo, Sawada imita a las chicas *kogyaru*, que se tiñen de rubio, llevan grandes cantidades de maquillaje, lentes de colores, en un gusto por el cambio, consecuencia del afán de exploración y la fascinación con transformarse que otro ocupa una posición central en la investigación cultural de los últimos años.

También, ha encarnado a treinta distintas candidatas a cónyuge: geisha, tokiota moderna, ejecutiva clásica, *fashion victim*, que integran la serie “*Omiai*”, (2001), una tradición japonesa de fotos casamenteras de novias potenciales, que después sus padres intercambiarán con otras familias. Y, en la serie “*Costume*”, (2003), analiza lo que el uniforme, como indicador del empleo, comunica sobre la condición social. Se fotografió como recepcionista (Fig. 68), monja, policía, moza, o vendedora de ropa (Fig. 69).



Izq. 68) *Costume/UKETSUKEJO (a receptionist)* Tomoko Sawada, 2003 C-print , h: 81.3 x w: 101.6 cm.
Der. 69) *Costume/SHOP-TENIN (a salesclerk)* Tomoko Sawada, 2003 C-print, h: 81.3 x w: 101.6 cm.

Aunque Sawada pretende mostrar los rostros de la sociedad global, sus proyectos son aún muy "orientales". Lo que es interesante observar son sus máscaras y uniformes que exponen el tipo de enmascaramiento cotidiano apenas visible, que el individuo como sujeto social practica con discreción. Ello se manifiesta por un incremento de puntos en común en los discursos narrativos y por cómo nos reconocen los demás (etiquetas). Porque en efecto todos participamos en diferentes grados de la actitud camaleónica, todos transitamos de manera permanente entre la ocultación y el desvelamiento. Es como si la mimesis se hubiera trasladado del terreno del arte a la vida cotidiana, y la actuación, del terreno del teatro al ámbito social.

3.4 Máscaras, mimetismos, desplazamientos sociales

Para mejor comprender estas operaciones, regresemos a la figura de la máscara que, según Roger Caillois, tiene tres funciones: disimular, metamorfosear o espantar. Cada una de ellas

responde a lo que él localiza como las tres funciones del mimetismo que son el camuflaje, el disfraz y la intimidación.

Los animales se mimetizan con el fondo, por ejemplo la cebra que con la disposición de las manchas de su piel se disimula en el fondo de la sabana donde las rayas verticales priman sobre otras dimensiones, esa es la función de camuflaje, disimula la presencia en el fondo. El sentido que tiene el disfraz en el mimetismo animal, es transformarse en otra cosa. Por ejemplo el saltamontes que se transforma en rama. La tercera función es la función de intimidación, por ejemplo la cobra que abre su buche y muestra las manchas en forma de ojos, o los ocelos de los peces, en la cola de los peces, que parecen imitar ojos enormes, o el gato que se hincha, para los pelos, y arquea el lomo para aumentar su volumen y mostrar una máscara intimidatoria.

Siguiendo este esquema de Caillois, en el ámbito social este esquema no difiere, pero tampoco es tan claramente separable. La artista Nikki S. Lee,⁹⁸ que desarrolla una multiplicidad de mimetismos, es un buen ejemplo de ello. Después de observar subculturas particulares y grupos étnicos, adopta sus actitudes, vestimentas, gestos, y posturas y se introduce, en el grupo social con su nueva apariencia. Con la ayuda de maquillaje, sometiéndose a dietas, extensiones de cabello, salones de bronceado, lentes de contacto, o clases de baile se infiltra en diversos grupos sociales.

Con un ojo social, y convincentemente, se camaleoniza en entornos diferentes; como skateboarder (Fig. 70), como swinger (Fig. 71); adopta, en sus ejercicios performáticos, las características y comportamientos de la americana blanca rural de Ohio (Fig. 72), actúa como punk (Fig. 73), como colegiala (Fig. 74), o bailarina exótica (Fig. 75), como latina (Fig. 77);

⁹⁸ Lee Seung-Hee (Corea, 1970), cambia su nombre a Nikki S. Lee cuando llega a Nueva York en 1994, y basándose en la revista *Vogue* se decide por el de la modelo Nikki Taylor.

Juega también los roles de lesbiana (Fig. 77); o de yuppie (Fig. 78), o fan del hip-hop (Fig. 79), etc.

Se introduce por semanas o meses participando en las actividades del grupo elegido, siguiendo rutinas, y eventos sociales con sus nuevos amigos y miembros del grupo con una cámara fotográfica; aunque no puede sumergirse en una subcultura durante más de tres meses, porque después de ese tiempo, la experiencia empieza a sentirse “demasiado real”. A través de estos morfos se vuelve parte de los múltiples problemas sociales, económicos y étnicos en las subculturas de los EE.UU, de manera similar al Leonard Zelig de Woody Allen.

Lee no es simplemente una actriz en un nuevo escenario, sino una apropiacionista de experiencias. La artista decide integrarse en grupos sociales para adoptar su identidad y dar testimonio de su metamorfosis. Por ello, se enmascara planteando la cuestión sobre la identidad aunada al comportamiento humano y social. Indica que cuando cambiamos nuestras vestimentas o nuestra apariencia, el acto real es la transformación o la expresión de nuestra psique, así como las cuestiones de la construcción de la historia, la memoria, y los roles sociales establecidos:

Mi trabajo es sobre la identidad de grupo y el modo en que las personas intentan encontrar su propia identidad personal dentro de estos grupos. Mi investigación también es impulsada por examinar de qué manera puedo establecer una relación con diferentes tipos de personas. Y no creo que esto afecte a mi propia identidad, pero es difícil decirlo, no creo que haya límites claros, la identidad es algo cercano a la simbiosis, y así sé que mi propia identidad tiene un efecto sobre los temas que fotografío, pero no veo esto como un problema, es sólo una parte de la obra. Estoy tratando de comprender.⁹⁹

⁹⁹ Artforum. Septiembre de 1999. FindArticles.com. 21 de Julio de 2008.
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_38/ai_55939337



Fig. 70) NIKKI S. LEE, from *The Skateboarders Project*.



Fig. 71) Nikki S. Lee; *The Swingers Project*, 1999.
Fugiflex print.

En el ámbito social, el deseo de identidad revela la manera por la cual uno difiere de los demás, pero también aquello que lo une al resto. Un individuo pertenece a un grupo y experimenta tensiones entre su identidad individual y la identidad de grupo: el individuo codetermina al grupo, lo refuerza y sostiene activamente la solidaridad interna gracias a su adhesión. El concepto subyacente de la labor de Lee es la multiplicidad de la identidad: "otras personas me hacen un cierto tipo de persona. Se trata de relaciones internas y la forma en que se aborda la idea de identidad."

Cuanto más un grupo o una comunidad demuestra tener ciertos rasgos en común, tanto más existen posibilidades de que se consolide una dinámica fuerte de identidad. Pero al mismo tiempo, el individuo se ve limitado en cuanto a la expresión de su identidad individual por el hecho de pertenecer al grupo. Cada grupo define las fronteras: tal individuo, tal compromiso, tal objetivo es prioritario/permitido/prohibido.

En este sentido, igualmente se manifestarán numerosas tensiones entre el grupo y el individuo. La identidad social engloba las características de una persona en cuanto a sus relaciones con los grupos formales e informales, es decir, sexo, raza, nacionalidad, región, etc.



Izq. 72) *The Ohio Project* (7), NIKKI S. LEE, 1999, Fujiflex print. Der. 73) Untitled from the *Young Japanese (East Village)*, Project 13 V, Nikki S. Lee, 1997 C-print on duraflex paper h: 61 x w: 71.1 cm.

Lee viene a cuestionar, el papel performativo del comportamiento, al introducirse y explorar diversas subculturas, grupos sociales, o comunidades norteamericanas.¹⁰⁰ Pasando por periodos de búsqueda, asimilación de códigos de vestimenta, costumbres, comportamiento, léxico y finalmente la adaptación social. Pero cuando habla de “otro”, no quiere decir solamente el ‘otro’ que no soy yo mismo, sino sobretodo el “otro” que ya habita en ella y que le permite ser ella misma singularmente un ‘otro’ para sí y para el “otro”. Es decir, al estar expuesta a una variedad de grupos sociales, al experimentar la vida que lleva un grupo determinado; y estudiar las formas que más afectan a las relaciones íntimas de identidad personal, hay una reevaluación de sí misma.

Lee sale de su “entorno natural”, tratando fallidamente de encontrar su lugar. Adopta las formas de juego, se transforma en un personaje durante un período de tiempo, a fin de conocer y demostrar lo que es ser clasificado con determinada etiqueta. Las fotografías son una representación visual de las formas en que una persona puede ser articulada en diferentes y a menudo contradictorias maneras.

¹⁰⁰ Los proyectos se componen por: *The Punk Project* (1997), *The Lesbian Project* (1997), *Young Japanese (East Village) Project* (1997), *The Tourist Project* (1997), *The Hispanic Project* (1998), *The Yuppie Project* (1998), *The Ohio Project* (1999), *The Swingers Project* (1999), *The Seniors Project* (1999), *The Exotic Dancers Project* (2000), *The Schoolgirls Project* (2000), *The Skateboarders Project* (2000), *The Hip Hop Project* (2001), y *Part* (2003).

La capacidad del artista para "descifrar" los códigos culturales pone de manifiesto su capacidad para representar la complejidad y fluidez del comportamiento humano en el espacio social, en la práctica del barrio.

La práctica del barrio, explica De Certau, es una técnica del reconocimiento del espacio en calidad de espacio social. Es una convención colectiva, legible para todos los usuarios a través de los códigos del lenguaje y del comportamiento, que se atienen a normas que hacen posible que en un mismo territorio se de la coexistencia de "socios", no ligados *a priori*.

A la inversa, dichas convenciones o normas se encuentran en el lugar de la ley y la prohibición, son bastantes duras al jugar el juego de la exclusión social frente a los "excéntricos", los que "no son/proceden como nos-otros". Exigen estas convenciones, que se evite toda disonancia en el juego de los comportamientos, y toda ruptura cualitativa en la percepción del entorno social. Reprimen lo que "no conviene", "lo que no se hace". Mantiene a distancia o expulsa los signos de los comportamientos ilegibles para el barrio, intolerables desde el punto de vista de la conveniencia, destructores por ejemplo de la reputación personal del usuario.

Toda transgresión, es inmediatamente objeto de actitudes de intolerancia: la conveniencia gira en torno de un eje organizador de juicios de valor: la "calidad" de la relación humana, no calidad de un "saber hacer" social, sino de un "saber vivir y arreglárselas".¹⁵

Así, la práctica del barrio implica la adhesión a un sistema de valores y comportamientos que fuerzan a cada uno a contenerse tras una máscara para representar su papel. A Lee se le ve completamente a gusto en cada entorno, pero también juega con ideas sobre el miedo del inmigrante recién llegado y su deseo de la mezcla con su entorno. En "*The Hispanic project*" (1998), un grupo de jóvenes parecen estar haciendo lo que hacen

¹⁵ De Certau, Michel de, *La invención de lo cotidiano, 2. Habitar, Cocinar*, México, Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico de y de Estudios Superiores de Occidente, 1999. p. 11-16

“cotidianamente”. Esta complicidad revela una indulgencia generalizada de los estereotipos: en este caso la vida de cualquier hispana gritando en las calles (Fig. 76).

La comedia funciona. Podemos reconocer la sutileza de la broma. Es hilarante distinguir a Lee en su recién aprobado círculo de amigos y compañeros; su habilidad mimética; y la voluntad de las comunidades que la adoptan. Los proyectos muestran a Lee representada como participante en las distintas categorías demográficas, pero también sugieren un cierto tipo de distancia o una sensación de desapego, como una caricatura de los grupos a los que representa. Muchas de sus instantáneas se pueden aproximar, aún más que replicar la apariencia, pero nunca llega a completarse con la asimilación, del “original”.

En este sentido, Lee llama la atención sobre el hecho de que nuestra percepción de determinadas categorías es sólo un conjunto de señales y pistas extraídas en gran parte de nuestros propios entornos, en lugar de un facsímil exacto de la realidad. Tal vez el aspecto más intrigante de estas monografías es que, Lee delinea sus proyectos en los espacios entre lo real y lo aproximado que, a su vez, socavan nuestros conceptos de lo que algunas categorías “fijas” realmente podrían abarcar. “Me identifico con facilidad -dice Lee-, es raro, pero conozco la forma de actuar como un punk, y cómo poner fin a esa actitud”¹⁰¹ (Fig. 73).

¹⁰¹ Artforum. Septiembre de 1999. FindArticles.com. 21 de Julio de 2008.
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_38/ai_55939337



Fig. 74) *The Schoolgirls Project*. Nikki S. Lee.



Fig. 75) "Exotic dancers". Nikki S. Lee, Fujiflex print.

Su trabajo puede parecer un conjunto de simples instantáneas de diferentes grupos sociales, que equivale a una divertida confusión.; en realidad, cada pieza se compone de una amplia investigación y asimilación. Las fotografías son grandes sátiras -después de todo, nada es más familiar que la imagen de un turista delante de la Estatua de la Libertad, poniendo su brazo para saludar a la cámara e imitar el monumento. Pero esta comedia de estereotipos no es tan inocente como parece. El proyecto en última instancia parece menos dirigido a subculturas que a una audiencia de arte contemporáneo.

En este *show* de un millar de morfos, Lee obtiene el acceso y la aceptación, de forma que nadie se interpone, llevando al extremo este humorístico documental a un constante juego de máscaras, que consiste básicamente en el cambio y la adaptación a diferentes grupos

sociales, que da cuenta de sus fantasías acerca de convertirse, de alguna manera, en otras personas, manifestando un deseo de vivir otras vidas y registrarlas en sus foto-aventuras.

Al igual que Cindy Sherman, Lee toma a una variedad de personajes para explorar su autonomía y su potencial. “La gente me pregunta si mi influencia es Cindy Sherman -dice Lee- pero para mí, es la gente a mí alrededor. Mi novio, hermanas, amigos o hablar. La gente real a mi alrededor me afecta a mi y a mi trabajo, no otros artistas.”

A diferencia de Sherman, sin embargo, las fotografías de Lee incluyen a diversos grupos sociales. Si bien los personajes de Sherman se encuentran en lo privado e internalizado, y sólo eventualmente se convierte en público a través de exposiciones, representaciones, Lee requiere la interacción del público, y de la colaboración entre los individuos, por lo que se trata sobre las relaciones y las interacciones interpersonales, aunque como dice Lee:

La gente piensa que estoy haciendo esto porque debo tener una verdadera curiosidad por las diferentes culturas, y en realidad no. Quizás es porque yo crecí con la cultura americana en Corea: yo comía en McDonald's, patinaba y veía películas de Hollywood, he visto *Wonder Woman*, *Starsky y Hutch*. Yo en realidad nunca tuve que pensar en la cultura americana. Es más acerca de tener una personalidad mundial.

Así que a veces me resultan exóticas cosas en mi propia cultura, y a veces no puedo encontrar nada sobre elementos exóticos en diferentes culturas. Lo ordinario se convierte en exótico fuera de su contexto.¹⁰²

Lee juega con esta ambigüedad, incluso en lo que se refiere a la autoría, ya que quien hace el retrato es un amigo o una persona de su entorno. Con sus imágenes Lee muestra que la definición de la identidad tiene que ver con el contexto socio-político más de lo que pensamos. En tanto, los grupos sociales aparecen como conjuntos humanos importantes y significativos que marcan y definen nuestra manera de insertarnos y participar en la vida social. Por un lado

¹⁰² Ibidem

procede a representar la superficie de la experiencia reificada del mundo, al mismo tiempo que se promete su opuesto, la posibilidad de otra vida, una que surgiría no de su negación, sino de su oposición irónica.

Ella no se ve a sí misma como un espía, tratando de infiltrarse en el terreno enemigo para exponer sus secretos; siempre está abierta acerca de sus intenciones, y son parte del proceso: "Siempre me introduzco como artista. Cuando estoy investigando para un proyecto, suelo decirle a la gente lo que estoy haciendo, a fin de que tengan conocimiento de los resultados. Tiene que haber un elemento de confianza."¹⁰³

Esta combinación de fotografía documental y de *performance*, muestra capas de la cultura que son a la vez realidad y artificio. Este enfoque garantiza la validez del trabajo, potencialmente para exponer las categorías de identidad como la raza, clase, género, sexualidad, y la edad. Lee, revela cómo la teoría de la performatividad no se ha difundido en nuestro cotidiano pensamiento y práctica. La vida social es en sí misma una *performance*.

La artista cree que la identidad individual es porosa, relacional, y dependiente del contexto. No hay pre-existente, inherente a sí mismo, aislado de fuerzas externas. Comprensión que hace eco de las perspectivas teóricas sobre la naturaleza de la identidad, que sugieren que la identidad no existe fuera de nuestras acciones y comportamiento, y que nosotros mismos negociamos nuestros roles sociales. Estos roles sociales se negocian a través de la moda, los accesorios y la apropiación de comportamientos y jergas:

...el cambio es parte de mi identidad. Estoy jugando con las formas de cambiar. Quiero hacer pruebas, como John Berger lo llama. Siempre tengo la sensación, de tener un montón

¹⁰³ Ibidem

de diferentes personajes dentro y tenía curiosidad de entender estas cosas. Quería ver algún tipo de pruebas. Que yo podía ser de todos esos diferentes cosas.¹⁰⁴

El trabajo Lee, también es una investigación de las múltiples caras de sí misma, que si bien no piensa su identidad como una cosa unitaria, expresa idealmente la manifestación de una única y auténtica persona, sin importar el contexto. Su propia identidad tanto dentro como fuera de su trabajo, se define por una constante fluctuación de las relaciones con otras personas: "nosotros" en lugar de "yo."

Lee se concibe como un personaje inserto en una trama, ligado a las experiencias de la vida, pero la trama puede ser reorganizada todo el tiempo. Al final, es la identidad de dicha trama la que penetra la identidad del personaje. El discurso narrativo de la identidad produce la relación. Vincular los acontecimientos, producir una trama, permite integrar lo que se presenta como contradictorio desde el punto de vista de la identidad-*mismicidad*. Diversidad, variabilidad, discontinuidad e inestabilidad pueden ser explicadas a través de los vínculos entre los acontecimientos. No sólo datos o actos *reales*, sino también ficción o fantasía forman parte de la trama.

Las fotografías también sugieren otra preocupación de la artista, su fascinación con la distancia y la proximidad. En la serie *The Yuppie Project* (Fig. 79), Lee se infiltró por varios meses, en 1998, en el mundo de los profesionales de *Wall Street*.

¹⁰⁴ Interview, Gilbert Vicario and Nikki S. Lee, 2001. En: <http://bcs.bedfordstmartins.com/seeingandwriting3/interviews/interview5.asp>



Izq. 76) NIKKI S. LEE, *The Hispanic Project (1)*, 1998, edition AP 1/3 Chromogenic color print, 54 x 72.4 cm.

Der. 77) Nikki S. Lee, *The Lesbian Project*, 1997, Farbfotografie auf Aluminium.

Si bien estas fotografías desempeñan ciertos estereotipos o clichés, intenta también hacer más visible las problemáticas raciales. Aunque se disfraza como *yuppie*, sus facciones orientales la delatan como extranjera. Nunca termina de mimetizarse en el ambiente. Su cara es especialmente reveladora. En estas imágenes resuenan los signos de riqueza y exclusividad. El registro de los signos es inequívoco, su propio lenguaje corporal, vestimenta, rituales y camaradería. La gente de color está casi ausente en las escenas. La blancura está representada a través de la alienación, que Lee trata como tema abiertamente intolerante, mostrando las tensiones raciales de su experiencia en Wall Street.

Al final, la blancura, que representa una estrategia importante en la cultura americana contemporánea, no es más monolítica o inmutable que cualquier otra identidad. Esta idea sirve como una sutil ironía en este inquietante viaje al corazón del privilegio blanco, un mundo en el que la blancura es muy protegida, pero siempre invisible. La socióloga Ruth Frankenberg ha sugerido que el primer paso para lograr que la población blanca piense su racismo es reconocer su blancura:



Izq. 78) NIKKI S. LEE, The yuppie project, 1999 - Fuji flex print, 61 x 86.3 cm.
Der. 79) The Hip Hop Project (2) 2001 Nikki S. Lee, Fujiflex print: 53.8 x w: 71.6 cm.

"Puede ser más fácil para la población blanca decir: "no soy racista"; que enunciar: "la blancura tiene que ver conmigo".¹⁰⁵

La gente de color, por ejemplo, rutinariamente evalúa la situación de su color de la piel en relación con el perjuicio, en cambio, las personas blancas no sienten ninguna obligación o necesidad de estudiar, y mucho menos, de acusar su blancura. Es precisamente esta negativa que impide a la gente blanca ver su complicidad en la economía del racismo, en los ámbitos social, cultural, e histórico, y reconocer los daños que han causado...

¹⁰⁵ Cfr. Frankenberg, Ruth: *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*, Univ of Minnesota Pr, 1993.

IV

Pieles Negras / Máscaras Negras

"Los dobles" del Hombre blanco, occidental y masculino desde los que se construyeron sus propias representaciones, son desarticulados al emerger "aquellos 'otros': mujeres, nativos, los colonizados, los sometidos a servidumbre temporal por contrato, y los esclavizados. Y donde el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscripto tanto en la economía de la dominación y del poder.

Michel Foucault

4.1 La máscara blanca que destroza los cuerpos negros

En el capítulo anterior, concluimos apuntando que la población blanca no siente ninguna necesidad de estudiar su blancura; mucho menos de reconocer su complicidad en los estragos en los ámbitos social, cultural, e histórico; como tampoco siente la obligación de admitir los daños que ha causado. Como dice la artista Kara Walker: “Intentamos con ahínco cambiar la actitud de la gente hacia la raza, pero es como intentar hacer castillos en el aire”.¹⁰⁶

Si bien, todos tenemos un lugar asignado en la economía del racismo, las mitologías blancas generalizan sus particularidades transformándolas en regímenes globales,¹⁰⁷ imperializando las tecnologías de la comunicación y bélicas. No hace falta más que ver los

¹⁰⁶ Grosenick Uta, *Women artists, mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Madrid, 2005, p. 332

¹⁰⁷ Derrida; 1971^a, 1989: 253

medios de comunicación para darse cuenta que esta situación ha continuado creciendo. Como muestra una noticia aparecida en el diario español El País en 2004:

Un fenómeno que recorre gran parte de África y que algunos estudiosos llaman ya "el trauma poscolonial". Se trata de una práctica antigua -comenzó a finales de los sesenta- pero las cifras no dejan de crecer, hasta alcanzar en los últimos años niveles alarmantes. Hoy, el 67% de las mujeres senegalesas despigmenta su piel. En Togo lo hace el 58% de ellas, y en Malí, el 25%. Los iconos de belleza occidentales no conocen fronteras e inundan las pantallas de televisión de las aldeas más remotas del África más profunda. Ellos y ellas se dejan seducir por la blancura televisiva y se destrozan el cuerpo (sobre todo ellas) con tal de clarearse. La cara, la espalda, el pecho, el codo, los pies, las axilas. Cualquier centímetro de piel es susceptible de despigmentarse y, por tanto, de volverse un poco menos oscuro. Actualmente, en el mercado africano existen más de 100 marcas legales de sustancias que aclaran la piel, conocidas como Khessal, pero su elevado coste provoca que muchas de las usuarias recurran a productos caseros hechos a partir de detergentes y ácidos. Los hospitales de estos países han visto aumentar el número de mujeres que acuden con quemaduras o lesiones cutáneas.¹⁰⁸

Ya, en los años sesenta y setenta, Frantz Fanon –que percibió situaciones de dominación y violencia, que no fueron vistas por muchos de los que analizaron en su época el fenómeno del colonialismo, como el caso de Mannoni en su *Psicología de la Colonización*, analizado y criticado en extenso en *Piel Negra, Máscara Blanca*¹⁰⁹ por Fanon- había revelado la crudeza de las prácticas de sujeción de las potencias coloniales, los grados de violencia tanto física como psíquica, así como también los complejos y patologías que esto trae como consecuencia.

Siguiendo a Fanon, se hace creer al colonizado la inferioridad de su raza, produciendo en él la necesidad de ser “otro”, lo que genera una dinámica de sujeción de la conciencia del colonizado, no se es “para sí” mismo, sino se es para el “otro”, el negro quiere ser para el

¹⁰⁸ Diario El País, 28 de marzo de 2004. Carbajosa, 2004: 10.

¹⁰⁹ Fanon. F. *Piel Negra, Máscara Blanca*. Editorial Síntesis. Barcelona, 1996, 1970.

blanco, quiere ser blanco, el hombre negro desea a la mujer blanca y la mujer negra desea al hombre blanco. Tal como estas reacciones se producen en unos, en otros se producen reacciones de autoafirmación de la negritud, el negro se reafirma como negro frente al blanco, sin embargo, persiste la sujeción de la conciencia, mientras el que quiere ser el “otro” quiere ser un blanco para el blanco, éste quiere ser un negro para el blanco, por lo tanto tampoco es “para sí”. Fanon muestra esa incomodidad del sujeto(a) colonizado con su cuerpo, con su negritud, esa necesidad de blanquearlo, aunque no sea más que a través de máscaras.

4.2 La negritud Ineludible

Reflexionando sobre este sometimiento, la artista sudafricana Berni Searle, ha abordado la negritud como una máscara ineludible. En *Still* (2001), registro de su *performance* “*Snow White*” (El título «Blanca Nieves», evoca irónicamente el cuento infantil), alude a los procesos de “blanqueamiento” al que se someten algunos sujetos, como leímos en la nota periodística. En su acción, Searle deja que su cuerpo se cubra con una llovizna de harina, luego recoge este alimento y lo amasa hasta hacer un pan (Fig. 80).

Barbara Pollack cree que esta pieza puede ser leída como la subyugación del rol femenino y, a la vez, como un comentario irónico sobre las políticas de reconciliación que en Sudáfrica intentan sobrepasar las políticas del *apartheid*.¹¹⁰ Sin embargo, Searle usa su propio

¹¹⁰ Pollack Barbara (2001): “The New Look of feminism”, *Art News*, Vol. 97, N° 8, Nueva York, Septiembre, p. 135.

cuerpo, que resulta inextricablemente asociado a problemas de género, relacionándolo con la raza y la clase”.¹¹¹

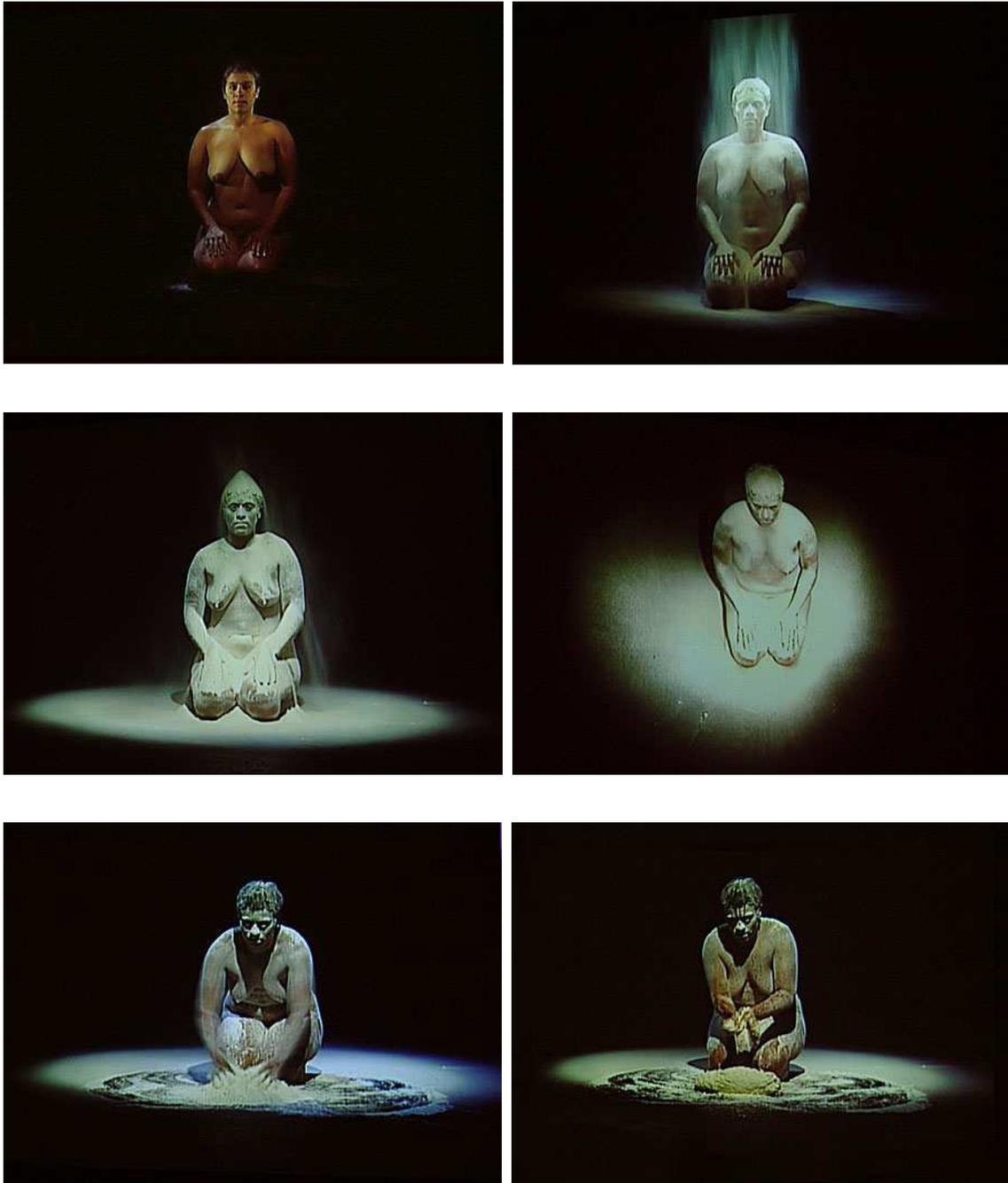


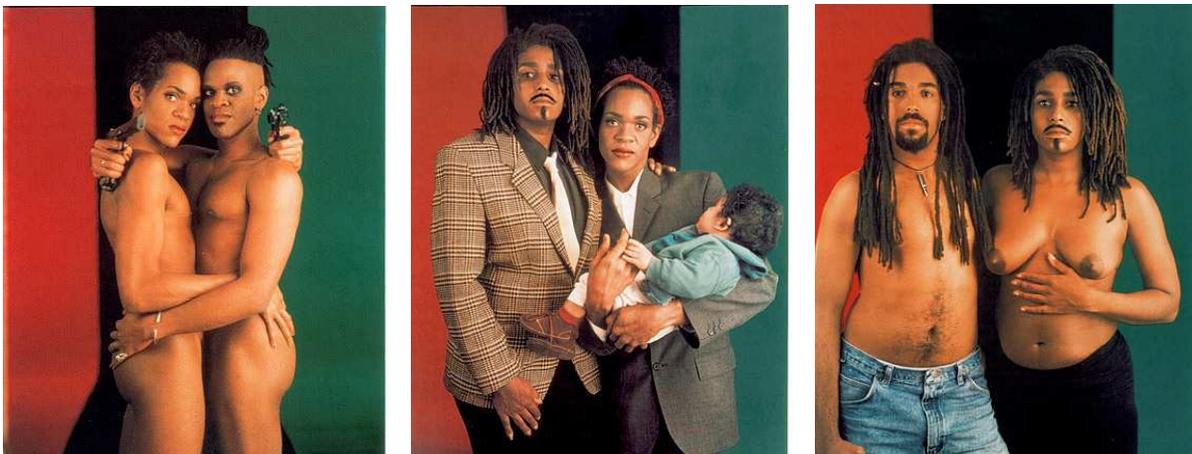
Fig. 80) Berni Searle, Blancanieves, 2001, Instalación de video de 2 proyecciones, 9'.

¹¹¹ Searle reconoce la influencia de algunas norteamericanas como Lorna Simpson y Pat Ward Williams. Pero en esta vía resulta ineludible mencionar el trabajo de Adrian Piper iniciado en los años 70 y las propuestas de Carrie Mae Weems y Lorraine O'Grady realizadas en los años 80.

Mientras Searle -cuyos ancestros provienen de tres continentes- evoca experiencias relacionadas con las construcciones ideológicas de la segregación racial; la artista afroamericana Kara Walter ha explorado la intersección de la raza, el género y la sexualidad, pero expresada a través de siluetas de tamaño real, que hacen alusión a la brutal y en ocasiones reprimida historia, en este caso, de las relaciones raciales americanas. La artista plasma el tradicional y apropiado estilo victoriano de siluetas de papel, directamente en las paredes de la galería, creando un ambiente teatral donde expresa la complejidad de identidades a través de personajes en forma de caricaturas, cuyas situaciones son fácilmente identificables.

Walker explora episodios borrados de la historia oficial de EE UU sobre los abusos y la violencia de la esclavitud entre 1788 y 1863, pero rechaza el postulado generalmente admitido de que las minorías en Estados Unidos deben ser representadas necesariamente en actitudes constructivas y elevadas. En cambio, las siluetas que recorta en papel negro muestran tanto a africanas como europeas dedicadas a una gran diversidad de actividades perversas. Valiéndose del tipo de silueta que servía de modelo a toda mujer distinguida de la época victoriana, Walker nos recuerda que esas mujeres podían vivir ociosas gracias al trabajo libre o forzado de otras personas, y señala que es muy poco lo que ha cambiado desde entonces.

Por su parte, Lyle Ashton Harris (U.S.A. 1965), examina el tema de la masculinidad negra a través de imágenes repletas de erotismo homosexual y autoexhibicionismo. Aunque el cuerpo masculino de raza negra es el sujeto de la mayoría de sus obras, representado en fotografías a gran escala, la obra es autobiográfica, y muestra las complejas y fluidas relaciones humanas utilizando su propia vida como instrumento para tratar asuntos de identidad racial y sexual (Figs. 81-84).



Izq. 81) *Harris Brotherhood #3*, Lyle Ashton Harris + T. A. 1994, unique polaroid 24" x 20".

Ctro. 82) *The Child*, Lyle Ashton Harris, 1994, polaroid 24" x 20".

Der. 83) *Dread and Renee*, Lyle Ashton Harris, 1994, polaroid 24" x 20.

Ashton Harris, juega un papel activo, creando imágenes que contestan a la parcialidad con la que han sido representados, durante más de dos siglos, en el cine, la literatura y las artes visuales americanas, siempre de manera negativa.

En este punto, hay que destacar junto con Homi K. Bhabha, la articulación de la diferencia racial y sexual. "Esa articulación se vuelve crucial si se sostiene que el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscripto tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder".¹¹² Al referirse al concepto de articulación, Bhabha, está desencializando la noción de identidad, en el sentido en que "esa palabra misma niega una identidad 'original' o una 'singularidad' a objetos de diferencia sexual o racial".¹¹³

Estos artistas, Searle, Walter, y Ashton Harris, nos recuerdan que el movimiento para abolir la trata de esclavos dio origen a una nueva forma de diferenciación de los cuerpos humanos según a qué raza pertenecieran.

¹¹² Bhabha, 1994, 2002: 92.

¹¹³ Ibidem.



Fig. 84) Lyle Ashton Harris, “*The Miss America triptych (from America)*” Gelatin Silver Print 34 x 24 in. / 86.4 x 61 cm.

Si en el régimen de la esclavitud no todas las personas tenían la misma condición jurídica, ahora surgían nuevos criterios de clasificación de los seres humanos.

Hubo una verdadera profusión de trabajos científicos artísticos que se esforzaban por definir y poner de manifiesto las supuestas diferencias raciales de carácter inmutable. Todo, desde el color de la piel a la forma del cráneo, la nariz y el torso, fue utilizado para probar que los seres humanos eran biológicamente diferentes.

Se compararon las estatuas griegas con los cuerpos africanos para brindar pruebas de esa diferencia, y se enseñaron técnicas de representación para hacer visible la raza en las imágenes, que, como demuestran estos artistas, perduran hasta hoy. El problema ya no son las máscaras blancas sobre pieles negras sino las máscaras negras sobre las pieles negras que colapsan las fantasías blancas...

4.3 Máscaras negras. Fantasías blancas

También, el artista nigeriano-inglés Yinka Shonibare, advierte la presencia del pasado victoriano en las actuales sociedades anglosajonas. Investiga y retoma la estética y las formas de aquel período, y del barroco que son, sin duda, momentos de la historia de occidente en el que la mascarada se halla indisolublemente unida al espíritu de la época. Sobresale una iconografía teatral ligada a la construcción/recreación de personajes ficticios para adquirir la personalidad de “otro” siendo un proceso no solamente estético sino de identificación con personalidades del pasado histórico.

Durante el rococó, en Francia, mientras los temas preferidos del llamado *estilo galante* eran: mascaradas, fiestas campestres, damas, rigodones, minués y aventuras amorosas y cortesanas, ilustran ese espíritu mundano, de una sociedad que ansiaba la libertad, el placer, los barcos negreros partían de los puertos de Nantes o Marsella embarcando y desembarcando africanos.



Fig. 85) *Diary of a Victorian dandy: 11.00 hours*, Yinka Shonibare, chromogenic print 121.9 x 182.9 cm.



Fig. 86) *The Countess's Morning Levee*, William Hogarth, 1743.

En el rococó, que fue también el periodo del colonialismo y el comercio de esclavos, mientras las mujeres blancas podían vivir ociosas y permanecer ajenas a los problemas sociales, concentrándose en su descanso y deleite; el trabajo sucio lo realizaban otras “manos anónimas”. En tanto, en las conversaciones, como observa Shonibare, no faltaba cierto destello criminal.

Recreando en video pinturas de artistas como Fragonard o “*The Countess's Morning Levee*” de William Hogarht (Fig. 87); o de personajes de literatura como Dorian Gray de Oscar Wilde, entre 1994 y 2001, investiga la iconografía del dando en una sociedad victoriana de alta hipocresía visual, se convierte en prototipo de “lo peor” de la sociedad occidental.

En “*Diary of a Victorian Dandy*”, Shonibare hace visible la influencia cultural de la colonización inglesa en tierras africanas, de modo irónico. A través de una serie de imágenes realizadas en grandes formatos, muestra -como si de *stills* de una película se tratara- la historia del protagonista de la novela de Oscar Wilde.

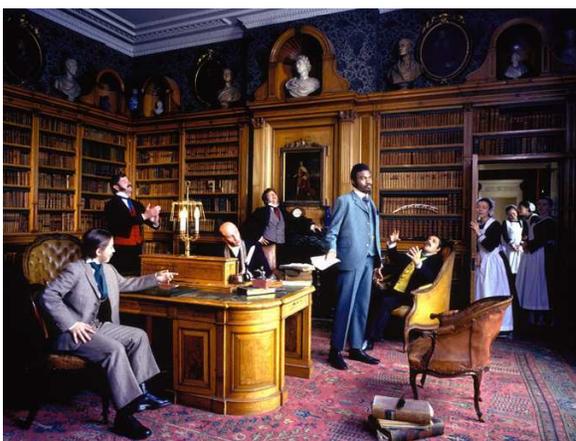


Fig. 87) Diary of a Victorian Dandy: 17.00 Hours.
1998 Yinka Shonibare.



Fig. 88) Diary of a Victorian dandy: 11.00 hours,
Yinka Shonibare, 121.9 x 182.9 cm.



Fig. 89) Yinka Shonibare. Untitled. 1997, C-Print, reproduction baroque frame 178 x 132 cm.

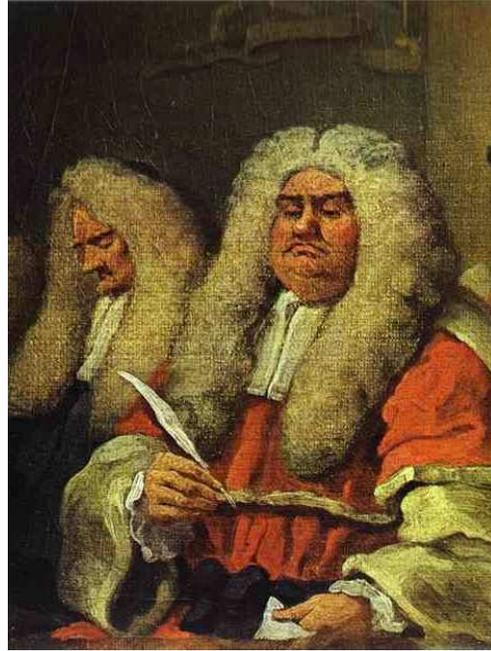


Fig. 90) *The Bench*. William Hogarth, 1758. Oil on canvas.

En muchos de sus trabajos, Shonibare sustituye los tejidos de los trajes tradicionales de la aristocracia por batik aludiendo a la explotación de los países en vías e desarrollo. Las indumentarias que visten los personajes de sus videos e instalaciones están realizadas con textiles similares a los que se fabricaban antiguamente en África remitiendo con ello al pasado colonial.

Recreando trajes de baile de época, reproduciendo hasta los más mínimos detalles, salvo que los materiales que utiliza son tejidos de kente de África Occidental y no las telas de algodón y seda que vestían las europeas. En “*Vacation*”, Shonibare parece crear un inocuo de juego sobre la exploración espacial y sus implicaciones para la ciencia y el progreso humano. Sin embargo, los astronautas también están vestidos con trajes espaciales confeccionados con los llamados textiles africanos de algodón impresos a la cera, que no son precisamente, los atavíos asociados normalmente a los viajes espaciales.

Los atuendos de los astronautas evocan la noción de »going native« (hacerse nativo) mientras hablan de las posibilidades de un 'otro' dominante. La sugerencia de Shonibare, de que uno puede interiorizar la paradoja extraño/otro y colonizador/explorador, demuestra la complejidad de las dinámicas de poder entre grupos.

Ya sea interpretando escenas totalmente reconocibles, como el cuadro de *La balançoire* de Fragonard, de los grabados de Hogarht, o imaginando un mundo futuro galáctico, Shonibare también realiza continuamente una compleja mezcla de choques culturales. No solo es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, también, el de su reubicación contextual. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y de lo político. Este mestizaje articula una compleja reflexión sobre el intercambio de referencias entre distintas culturas, así como sobre las relaciones que se establecen entre países colonizados y sus colonizadores.

El tejido de la imaginería africana, presente en estas obras, es el espejo donde se refleja la imposibilidad de las convenciones que forman las identidades culturales. Los intercambios y apropiaciones constantes, lo considerado auténtico y excéntrico, son yuxtaposiciones que provocan visualmente y refuerza la tesis de Shonibare en la naturaleza de la difusión cultural.

Las ropas que unen las tradiciones occidentales y orientales, son fusiones desestabilizadoras que indagan en las contaminaciones e invasiones culturales que se han desarrollado desde el imperialismo colonial. El uso de las telas batik no es casual, sino que esconde en su origen paradójico esta ironía: fueron manufacturadas por fábricas alemanas en Indonesia con intención de venderlas en los mercados locales, iniciativa que no tuvo ningún éxito. En la década de los sesenta, años de independencia del poder colonial occidental, fueron adoptadas como símbolo de identidad nacional en nuevos estados como Ghana o Nigeria. Así,

el vestido, símbolo de poder social y económico, cambia su aspecto gracias a las telas de batik, y se convierte en un instrumento irónico de crítica política para Shonibare.



Izq. 91) *Diary of a Victorian dandy: 11.00 hours*, Yinka Shonibare 121.9 x 182.9 cm.
Der. 92) *“Housewife”*, de la serie *“The Discreet Charm of the Bougies”*, Renne Cox,
archival digital print on aluminum, 30 x 40 inches, 2008.

Al igual que Morimura y Shonibare, la artista Renne Cox se introduce en el espacio de representación occidental, mostrando los mitos de superioridad social y racial. Haciendo visible el “privilegio blanco” que frecuentemente pasa inadvertido porque se ha interiorizado e integrado como parte del punto de vista que uno tiene del mundo, a través de la costumbre, el hábito y la tradición (Figs. 92 y 94). Como Puede verse en la mayoría de las instituciones: en los sistemas judicial y político, las asociaciones, los hospitales, las universidades, los sindicatos, las corporaciones y grupos profesionales, los equipos deportivos y los del arte.

La categoría racial blanca, su poder e implicaciones sociales, políticas y culturales son analizadas, por este conjunto artistas que proponen al espectador considerar la palabra

blancura y los términos piel blanca y privilegios blancos como factores cruciales para cambiar la forma de pensar y hablar sobre los diferentes genotipos.



Izq. 93) Yinka Shonibare. Diary of a Victorian Dandy: 14.00 Hours. 1998
Der. 94) Renne Cox, "Missy at home", de la serie "The Discreet Charm of the Bougies",
archival digital print on aluminum, 30 x 40 inches. 2008

Pues estos, suelen centrarse exclusivamente en la experiencia, la historia, y las representaciones de la gente de color, mientras que el hecho de ser blanco ha permanecido como algo invisible o en el inconsciente. Por ello, estos artistas examinan de forma crítica cómo la piel blanca y los privilegios blancos modelan las imágenes del mundo de manera inexorable.

Por su parte, el artista Samuel Fosso (Camerún en 1962) se disfraza con diferentes personalidades que fotografía obsesivamente, y que combina su mundo íntimo y otro muy amplio que incluye la visión local y global de lo que constituye ser africano: Se convierte en salvaje, ejecutivo, golfista, dama, para acentuar la connotaciones políticas en el tratamiento de sus raíces y de los clichés culturales a los que está sometido por las culturas occidentales pero siempre con cierta ironía que aligera el contenido de denuncia de su trabajo.



Fig. 95) Samuel Fosso, Untitled 30x30 cm.



Fig. 96) "Cousins at Pussy Pond", Renee Cox, 2001.

El hecho de ser el único modelo de sus obras podría insertarlo en la línea del culto a la personalidad, divirtiéndose en su juego narcisista, y ser apenas anecdótico si no tuviésemos la impresión de que existe un ego que escapa a Fosso. Pues se aventura en otras identidades dudando de la suya.

La concepción tribal de la identidad por parte de Occidente, a la que alude Fosso (Fig. 95), y en algún momento Renee Cox (Fig. 96), lleva por costumbre a recrear grandes tragedias de la humanidad. Pretender pertenecer a una sola "cosa" lleva implícito una actitud parcial, intolerante, sectaria, dominadora, que acaba por convertir a las personas en asesinos o partidarios de los que asesinan. ¿No es característico de nuestra época haber convertido a todos los seres humanos, de algún modo, en migrantes y minoritarios? Homi Bhabha señala que:

El lugar del Otro no debe ser imaginado, como sugiere a veces Fanon, como un punto fenomenológicamente fijo opuesto al yo [*self*], que representa una conciencia culturalmente extraña. El otro debe ser visto como la negación necesaria de una identidad primordial, cultural o psíquica, que introduce el sistema de la diferenciación

que permite que lo cultural sea significado como una realidad lingüística, simbólica, histórica (...) el sujeto del deseo nunca es simplemente un Mí-mismo [*Myself*], entonces el Otro nunca es simplemente un Eso-mismo [*It-self*], una fachada de identidad, verdad o desreconocimiento.¹¹⁴

Criticando a Fanon por enfrentar la problemática de la descolonización como una cuestión binaria¹¹⁵, Bhabha cuestiona: “¿Puede ser la aspiración a la libertad del saber la simple inversión de la relación entre opresor y oprimido, centro y periferia, imagen positiva y negativa? ¿Es la aceptación de una implacable oposicionalidad o la invención de un contra-mito original de pureza radical la única salida para tales dualismos?”¹¹⁶

Bhabha lamenta que el discurso neocolonialista se analice insistiendo en la construcción arbitraria, mecánica y sistemática de los signos sociales y culturales que elabora. Es decir, Bhabha piensa que se suele recalcar que el neocolonialismo es un discurso racista, sexista, patriarcal y falocéntrico, pero que desafortunadamente estas críticas suelen resultar intencionalistas, moralistas o nacionalistas.

En su texto “La otra pregunta”¹¹⁷ Bhabha aborda otros aspectos poco atendidos. Pasa del estudio del estereotipo colonial como positivo o negativo a una comprensión de los procesos de subjetivación, que niegan una identidad o una singularidad a objetos de diferencia, sexual o racial, siempre en demanda de un cálculo específico y estratégico de sus efectos. Diseña un modelo cuatripartita que es metafórico/narcisista y metonímico/agresivo, para analizar el modo de representación de la Otredad y su arma más eficaz que es el estereotipo.

¹¹⁴ Bhabha, 1994, 2002: 73.

¹¹⁵ Gilbert Durand lo visualiza, también de forma binaria pero desde una mirada fenomenológica, como *imaginarios* que se han construido bajo la peyorativa mirada eurocéntrica y que pretenden esclarecer lo que se ha instituido, por ejemplo, como positivo, diurno, pulcro, albo frente a lo negativo, oscuro, negro y nocturno.

¹¹⁶ Bhabha, 1989, 1994, 2002:1

¹¹⁷ Incluido en: BHABHA, Homi; *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002. pp. 91- 109.

Con su modelo cuatripartita y psicosocial, Bhabha enuncia postulados de gran importancia para estudiar el discurso colonial. De los cuales merece la pena extraer tres ideas:

1. El discurso colonial es una articulación compleja de los tropos del fetichismo (metáfora y metonimia) y las formas de identificación narcisista y agresiva disponibles para lo imaginario. El discurso estereotípico es una estrategia de cuatro términos. Hay una conexión furtiva entre la función metafórica o enmascaradora del fetiche y la elección de objeto fetichista, narcisista, y una alianza opuesta entre la figuración metonímica de la falta y la fase agresiva de lo Imaginario. Un repertorio de posiciones conflictuales constituyen al sujeto en el discurso colonial.

2. El discurso colonial es un aparato que gira sobre el reconocimiento y la renegación de las diferencias racial/cultural/históricas. Su función estratégica predominante es la creación de un espacio para “pueblos sujetos” a través de la producción de reconocimientos en términos de los cuales se ejercita la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer/displacer. Busca autorización para sus estrategias mediante la producción de conocimientos del colonizador y del colonizado que son evaluados de modo estereotípico pero antitético. El objetivo es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción.

3. Los anteriores axiomas sostienen que un estereotipo no sólo es una imagen falsa sino que es además una imagen ambivalente de proyección e introyección, que revela algo de la fantasía de la posición de dominio, por tratarse de un fetiche en términos psicoanalíticos. Es un concepto que articula lo histórico con lo fantástico en la producción de efectos políticos del discurso.

Así, al estudiar el discurso colonial que lo había objetivado, Bhabha logra enunciar que él es un sujeto capaz tanto de autodefinirse y romper con los estereotipos que le han asignado,

como poner en crisis el ideal que el occidental tiene de sí mismo. El estereotipo es un enunciado articulado por un sujeto que distorsiona la realidad y al mismo tiempo establece mecanismos para controlarla.

Bhabha intenta dejar de lado la crítica anticolonialista basada en binomios, para discrepar sobre los estereotipos, y perturbar la subjetividad colonialista. Para Bhabha no se trata de juzgar un estereotipo como bueno o malo, sino procurar entender la subjetividad occidental. Pues el estereotipo es una imagen ambivalente que permite conocer algo de la subjetividad del discurso colonialista. Entonces: “la posibilidad de diferencia y circulación es la que liberaría al significante de piel/cultura de las fijaciones de tipología racial, analíticas de sangre, ideologías de dominación racial, cultural o degeneración.”¹¹⁸

Sin embargo, los intereses político y económico siguen creando la imagen de los enemigos según sus conveniencias históricas. Donde no hay posiciones separadas el poder se realiza según una relación dual. Por ello, conviene traer a colación a Fanon, porque no deja de ser atractivo pensar una liberación en estos términos, donde el oprimido tome una conciencia humana en lugar de una conciencia binaria, y así, las mujeres, los obreros, y todos quienes han sido oprimidos, vean su historia como parte de la historia de la humanidad:¹¹⁹

¹¹⁸ En: BHABHA, Homi; *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002. p. 100.

¹¹⁹ Fanon elaboró una interesante teoría acerca de las relaciones entre la Metrópolis y sus colonias. En *Los Condenados de la Tierra*,¹¹⁹ plantea que la lucha anticolonial no puede llevarse a cabo de otra forma sino por medio de la violencia, lo que surge como respuesta al alto grado de violencia del colonialismo.



Fig. 97) Samuel Fosso, «*La femme Americaine liberee*», 1997.
Chromogenic print, 20 x 20 inches Edition of 12

Un solo deber, el de no renegar de mi libertad en mis elecciones. No quiero ser la víctima de la trampa de un negro. Mi vida no se consagrará a ser el balance de los valores negros. No hay mundo blanco, no hay ética blanca, no hay superior inteligencia blanca. Hay del cabo al rabo del mundo hombres que buscan.¹²⁰

Además, porque si bien esta situación nos podría parecer eminentemente casuística, digamos referida sólo al fenómeno colonial, sus conclusiones traen consigo un aspecto universalista, liberador del ser humano de las estructuras de pensamiento binarias, que como diría Foucault separan a los individuos, y como diría Said, mantienen nuestras mentes colonizadas.

¹²⁰ Ibidem.



Fig. 98) “*Le chef qui a vendu l’Afrique aux colons*”. Samuel Fosso,
De la serie: Tati. Autoportraits, 1997, c-prints, c/u 100 x 100 cms.

En efecto, los pensamientos de Foucault, Fanon y Said como teorías de la liberación, cobran plena vigencia hoy, en tiempos que a pesar que el colonialismo no existe como acción concreta, sí existe un imperialismo tan violento (o quizá más) que el colonialismo de antaño, y en circunstancias que aún no se lleva a cabo la descolonización de las mentes.¹²¹

¹²¹ Sobre este tema véase Said.E.W *Descolonizar la Mente*. En *Palestina: Paz sin Territorios*. Editorial Txalaparta. Nafarroa, 1997. pp. 59-66

V

¿Quién está detrás de la máscara?

5.1 El mundo del arte como escenario de la mascarada

El sistema artístico privilegia a los miembros de una clase social (burguesía), un género sexual (hetero) o una etnia (blanca), y siempre ha sido cómplice de la exclusión sistemática del ciudadano no representativo. Esto puede explicar en parte por qué las instituciones occidentales tardaron tanto en incluir en sus colecciones obras de mujeres, artistas de diversas procedencias raciales, u orientaciones sexuales, quienes, como si fueran ciudadanos de segunda clase, carecen de voz, siendo así que el Estado y sus representantes se arrogan el derecho de hablar en su nombre.

Sin embargo, hemos visto en la mascarada, la presencia de las minorías; las diferencias; las diásporas poscoloniales; los problemas identitarios; las diferencias sexuales; que comienzan a organizarse como métodos expositivos de la multiplicidad, con el propósito de mostrar o exhibir aquellos subalternos precariamente representados dentro de los circuitos internacionales. Artistas que han planteado sus discursos desde su condición periférica,

ejerciendo potencias de visibilidad, y expandiéndose más allá de la representación y los mitos.¹²²

Los artistas de la mascarada superan por mucho el modelo multicultural de la década de los ochenta, que llevó a las instituciones norteamericanas a plantearse la entrada de las formas artísticas de los otros y a revisar sus posiciones con respecto a estos. Imágenes de otredad se hicieron ostensibles por medio de una “etnicidad que se evocó en términos de colores vistosos, irracionalidad, violencia, y magia. Cuestiones que, por un lado pretendieron encontrar productos artísticos, por ejemplo latinoamericanos, definidos como étnicos en la fantasía de la otredad y de la alteridad -el arte étnico repite los problemas enfrentados por los museos en cuanto a la presentación de arte femenino: sufre una tendencia a ser fácilmente estereotipado -; por otro, se habló de subalternos pero odiando su gusto, su magia, despojando sus costumbres, apareciendo el intelectual patéticamente pequeño burgués.

Las ideas sobre las diferencias y las maneras de representarlas en las exposiciones realizadas dentro del territorio norteamericano, constituyó el eje discursivo de muestras como *The Decade Show: Frameworks of Identity*, que marca el inicio del estudio de las diferencias dentro del ámbito expositivo norteamericano, pues en la muestra se evidencian claramente los intereses multiculturales, a partir de la localización de las diversas zonas subjetivas y psicológicas presentes, en la disímil población que se encuentra en la ciudad de Nueva York.

El mapeo de subjetividades múltiples aparecido en *The Decade Show*, trató de exteriorizar a la sociedad multivocal contemporánea que existe en medio de un territorio determinado, a partir de voces donde los conceptos de centro y periferia se tornan anacrónicos, y de esta manera alejarse de las nociones etnocéntricas de poder, para criticar desde la postura

¹²² APUD. Guattari Felix y Rolnik Suely, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.

multiculturalista de la corrección política, el contexto de la era Reagan, que colocaba en discusión el derecho de todo artista como individualidad a la libertad de expresión.

La muestra quiso llevar a los ámbitos expositivos a múltiples artistas que se encontraban fuera de los circuitos expositivos legitimantes, o que aún se encontraban atados a las síntesis históricas como medio de representación del arte de los otros, y es bajo la concepción de un mirar hacia el Tercer Mundo, y hacia las minorías presentes en la geografía estadounidense – como escribe Anna Guasch- que se presentaron obras que trataban los problemas de la diversidad, de las sexualidades y de las subjetividades marginadas.

La exposición creyó incluir a las diferencias y a las minorías, al situar al mismo nivel apreciativo a artistas ya reconocidos por el *mainstream* (comercial), como Jenny Holzer, Jean Michel Basquiat y Tim Rollins & K.O.S junto a creadores pertenecientes a minorías étnicas, religiosas y sexuales, procedentes de las comunidades de asiáticos, afronorteamericanos, hispanos, e indios asentados en los Estados Unidos. Sin embargo, como argumenta Jean Fisher:

...la apertura realizada en las instituciones culturales occidentales se debe principalmente a las preferencias de una cultura elitista y hegemónica que favorecen inevitablemente el arte que refleja la imagen ideal que la cultura tiene de sí misma (una credibilidad buscada tanto a escala nacional como a escala internacional), y son estas diferencias las que determinan la adquisición de las colecciones que los museos presentan como patrimonio nacional.¹²³

Fisher cuestiona la exigencia de una supuesta autenticidad y expectativa de exotismo, que han configurado determinados criterios de percepción y validación del arte no occidental y

¹²³ Jean Fisher: “Tú dices hola y yo digo adiós”, en: *Transatlántico*, (cat. exp), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, p. 163.

advierte cómo Occidente ha reducido a su otro, a las diferencias locales, a las minorías étnicas, a los subalternos, en clichés étnicos fácilmente consumibles. Continúa Fisher:

...al Yo occidental, con sus fantasías ideológicas mediante la figura mitificada del Otro (por citar “algunos ejemplos arquetípicos: el arte indígena sólo es genuino cuando muestra huesos y plumas, el “verdadero” arte africano es la escultura; o el arte cubano sólo es auténtico cuando habla de Revolución o en todo caso de Dictadura). Es decir, el indio e innatamente espiritual, o el cubano revolucionario, o el africano primitivo, para el intelectual occidental, que satisface su responsabilidad política o ética por proximidad sin moverse de su cómodo sillón.¹²⁴

El multiculturalismo -según Fisher- supuso un matiz conservador, vinculado a la idea de que la cultura es algo clasificable y dotado de raíces territoriales (el Arte nuevo de China, África, Cuba Australia, etc.), y de que los significados de las otras culturas son susceptibles de una nítida e inmediata interpretación por parte de Occidente. A pesar de la aguda crítica de Fisher, y de otros teóricos, contra la distribución y el consumo de fetiches tribales, antes despreciados, y ahora meros especímenes integrados al estatus de arte elevado, esta perspectiva no puede escapar de la trampa paternalista occidental.

Múltiples exposiciones y muestras del arte de los otros, por un lado estaban dirigidos a preservar las diferencias de las culturas, y por otro a mostrar su capacidad de transformación significativa, dentro de un movimiento permanente de apropiación de diversos territorios

¹²⁴ Ibidem

diferenciales, que paralelamente se deconstruyen internamente, en el rediseño de las hegemonías y las periferias.¹²⁵

Dentro esta euforia, no sólo deberíamos citar las disposiciones de la crítica cultural o las grandes exhibiciones promovida por los curadores de la ola multiculturalista en todos los territorios, en los que hay que reconocer el sentido homogéneo de una red de ámbitos múltiples que conecta por igual el Asia o el África con las aventuras tercermundistas de las estrellas occidentales, en las que exposiciones como *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York y con motivo de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América en 1992 y que fue presentada en la Estación Plaza de Armas de Sevilla, en el Centro Georges Pompidou y en el Kunsthalle de Colonia, trajo consigo fuertes críticas debido a la nacionalidad del curador Waldo Rasmussen, o al lugar de organización de la muestra.

La exposición manifestó una dificultad estructural que se encuentra determinada por esa “aproximación a un ‘otro’ que es potencialmente explotable. Rasmussen, presumiblemente para evitar las críticas de que no era sino un recorrido turístico paternalista y antropológico, metió peligrosamente en un mismo saco, de forma práctica, pero sin sentido, la obra de esos ‘otros’ que previamente estaban excluidos. Enunciaciones que determinan la relectura de los conceptos que encasillan a las producciones artísticas latinoamericanas a las nociones de lo mágico, lo inconmensurable o lo violento.

Una vez más, el sistema hegemónico no fue capaz de liberar nuevas conductas con respecto al arte de los considerados otros, ni siquiera inclinara un poco la balanza a favor de

¹²⁵ Pero la hegemonía ya no es pensada a partir de referencias geográficas. Y esto tiene dos consecuencias:
1.- “El centro” no tiene una localización puntual sino que disemina sus energías a través de circuitos abstractos omnipresentes: reticulados electrónicos y telemáticos, complejas formaciones transnacionales.
2.- Lo periférico es definido en gran parte desde categorías de género, económicas y socioculturales que nada tienen que ver con las posiciones territoriales. La misma tensión centro/periferia deja de ser concebida en clave dialéctica: no moviliza un proceso teleológicamente orientado y no está fatalmente destinada a la superación de sus contradicciones.

nuevas salidas descolonizadoras o significar un acto poscolonial, un *impasse* mediante el cual Occidente desorientado pretendía reconstruir su esquema de autoridad.

Pese a esta aparente apertura del diálogo occidental con grupos anteriormente desposeídos, tanto dentro como fuera de sus fronteras, el multiculturalismo siguió siendo cómplice, en muchos sentidos, de este sistema de exclusión, pues pretendió clasificar a las culturas y a sus formas artísticas dentro de lazos territoriales inmanentes, que generó imágenes exóticas constantemente para una sociedad en la que el arte de los otros se volvió rentable, dentro de una novedad en la que se reconoció parcialmente la voz del otro, y donde las políticas multiculturalistas ubicadas en los campos del arte pretendieron homogeneizar cualquier producción cultural, que impidió toda posibilidad de discrepancia, dejando de lado las diferencias individuales de los artistas.

Néstor García Canclini celebró las propiedades de estos procesos de hibridación, pero advirtiendo que se deberían atender las mezclas productivas de aquellas que siguen generando conflictos y contradicciones.¹²⁶ Sin embargo, como escribe Kevin Power, el pluralismo multicultural partió de un modelo casi antropológico, en el que la visibilidad que se le concedió al otro siempre se encontró forjada desde las instituciones y los aparatos de poder, que determinan las formas de representación de esa otredad.

En los años noventa, la emergencia de las minorías realizará un nuevo giro en cuanto a la conceptualización de las exposiciones, donde aparecen de forma definitiva la multiplicidad

¹²⁶ Para García Canclini, hibridación describe “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” cuya finalidad estaría orientada a reconvertir patrimonios, entendidos como conjuntos de saberes y técnicas. Cfr. Néstor García Canclini (2000): “Noticias recientes sobre la hibridación”, Segunda reunión del Grupo de Trabajo de CLACSO sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización, Caracas, 9 al 11 de noviembre. Aquí, el autor revisa los planteamientos teóricos de su libro *Culturas híbridas*, publicado en 1989, y elabora un mapa sobre las interpretaciones dadas al término por autores como Homi Bhabha, Román de la Campa, Stuart Hall, Jesús Martín Barbero, Nikos Papastergiadis, Pnina Webner y Tariq Modood, James Clifford, Ulf Hannerz y Penelope Harvey.

de las micronarraciones a escala expositiva y que cada vez más se dedican al estudio y análisis del arte, por ejemplo, latinoamericano desde la subalternización de sus expresiones, las cuales abarcarán una diversidad de reflexiones que transcurren desde lo religioso hasta lo sexual, desde las identidades a lo primigenio. Identidades múltiples, dentro de un choque permanente de distintas formas culturales, que originan la relectura de un caudal de ideas, en las cuales se evidencia lo poroso y lo múltiple.

De allí que, el arte en los años noventa se aparte de las grandes síntesis expositivas, para entrar de lleno a la sintomatología de un pluralismo que ha fragmentado de forma definitiva las historias lineales de las grandes muestras expositivas, que se dirigen hacia la búsqueda, de lo que Hal Foster definió como “el supuesto realista”, que pretendió obtener la verdad localizándola en términos de alteridad, es decir, que el otro (étnico, racial, diferente, sexual, etc.) se encuentra de alguna manera –como escribe Foster- en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador o materialmente productor.

Así, si las décadas de los setenta y ochenta funcionaron como pliegue para el apareamiento de los otros, en los noventa es cuando son expuestos en los territorios centrales en el marco de la globalización y sus características culturales: migraciones, viajes, tecnologías de la comunicación, fractura espacio-temporal, multiplicación de temporalidades alteraron dichas discusiones teóricas y los discursos en el arte. En este intervalo de tiempo, los museos occidentales comenzaron a incluir en sus programas exposiciones de arte “ajeno” al mundo occidental.

En realidad, todo proceso de homogenización en gran escala, aun cuando consiga aplanar las diferencias, genera otras nuevas dentro de sí mismo. Se ve tanto en la readaptación

de la cultura de los centros que hacen las periferias, como en la heterogenización que los inmigrantes están produciendo en las megalópolis contemporáneas.

Las cuales serán alteradas desde los discursos expositivos, que han sido producidos desde la interioridad de la periferia, o desde una conciencia que permite hablar al otro por sí mismo para, de esta manera, producir un espacio de relativismo cultural que se mantiene en tensión permanente. Se establece así, un modelo de generación de alteridad ante la profusión de las diferencias que aparece de forma habitual en las concepciones multiculturales expositivas, debido a que estas se dirigen hacia la búsqueda de la diferencia, de un supuesto real que atrape a la alteridad y a la otredad.

El mundo global ya no está construido sobre grandes síntesis sino a partir de una proliferación confusa de opciones simultáneas y dispersas, y aquí es donde reencuentra la mascarada. Hoy aparece la transculturación que complejiza la idea de tránsito intercultural entendiendo sus trámites como movimientos interactivos que producen no sólo hechos de imposición sino diversos fenómenos de sincretismo, apropiación y renovación.

Por eso se borronan hoy los lindes entre el arte hegemónico y el subalterno, como entre el culto y el popular o el universal y el particular, etc. Y, por eso, el arte de América Latina ya no es definido como una sustancia intacta ni comprendido como una gran síntesis que supera el conflicto colonial o como un proceso lastimoso de vaciamiento y duelo. Es considerado, más bien, como una constelación de signos diferentes que se entreveran, bullentes entre sí; un promiscuo enjambre de imágenes que copian, asimilan, contaminan, invaden, rechazan o adulteran las señales del centro con las que mantiene un embrollado tráfico de intercambios.

5.2 El fantasma de lo identitario

Hasta aquí, nos ha seguido el viejo fantasma de lo identitario. Sin embargo la cuestión no ha sido reparar en la reconstitución de una identidad -horizonte alucinado-, sino desplegar la sensación de consistencia subjetiva del modelo de la identidad. La identidad -dice Lacan, es “una construcción laboriosa en relación con los espejos”;¹²⁷ para Borges, la identidad es una “fatalidad o una máscara”,¹²⁸ “una mascarada” para Joan Rivière;¹²⁹ y Amin Maalouf, dijo en *Identidades asesinas* que:

(...) todos los seres humanos deberían poder asumir, con la cabeza alta, sin miedo y sin resentimiento, todas y cada una de sus pertenencias. El deseo de la identidad no hay que convertirlo en objeto de persecución, ni de condescendencia. Hay que observarlo, comprenderlo, domesticarlo, como se domestica a la pantera que mata si se la persigue, mata si se le da rienda suelta, pero lo peor es dejarla escapar en la naturaleza después de haberla herido.¹³⁰

A pesar de que la experiencia subjetiva haya cambiado en relación a lo identitario, la tendencia predominante es a mantenerse bajo el régimen que hasta hace poco estaba en vigor: un “en casa” identitario. ¿Por qué no se consigue dejar de sollozar de melancolía por la casa enraizada a pesar de este cambio evidente e irreversible? Ciertamente, por fuerza de la costumbre inscrita en nuestro deseo; pero también y, tal vez principalmente, por fuerza del modo hegemónico de subjetivación en el neoliberalismo mundial integrado que necesita del régimen identitario para funcionar y que moviliza esta costumbre en nuestro deseo como dispositivo esencial para su realización.

¹²⁷ Jaques Lacan. *Ecrits*. Seuil, 1996.

¹²⁸ J. L. Borges. “El Aleph”, en: *Obras Completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1984, págs. 533-629.

¹²⁹ J. Rivière. *La feminidad como máscara*. Editorial Tusquets, Barcelona, 1979.

¹³⁰ Cfr. Maalouf Amin, *Identidades asesinas* está editado por Alianza editorial, Madrid 1998.

Esto es evidente en los atrincheramientos en los que se ubican grupos étnicos, raciales, religiosos, sexuales o, incluso, naciones enteras que insisten en existir como identidades recortadas del océano de flujos mutables del que está hecha hoy la consistencia subjetiva de todos los habitantes de la Tierra.

Para Foucault:

...esta identidad, bien débil no obstante y que tratamos de reunir y preservar bajo una máscara, no es más que una parodia: lo plural la habita, innumerables almas se enfrentan en ella; los sistemas se entrecruzan y se dominan unos a otros. Cuando se ha estudiado la historia, uno se siente feliz, por oposición a los metafísicos, de albergar en sí mismo no un alma inmortal, sino muchas almas mortales. Y en cada una de esas almas, la historia no descubrirá una identidad olvidada; siempre pronta a renacer, sino un sistema complejo de elementos a su vez múltiples, distintos, y que ningún poder de síntesis domina. (...) La historia, genealógicamente dirigida, no tiene por meta encontrar las raíces de nuestra identidad, sino, al contrario, empeñarse en disiparla; no intenta descubrir el hogar único del que venimos, esa patria primera a la que los metafísicos prometen regresarnos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan. (...) Si la genealogía plantea a su vez la cuestión del suelo que nos ha visto nacer, de la lengua que hablamos, o de las leyes que nos rigen, es para sacar a la luz los sistemas heterogéneos que bajo la máscara de nuestro yo, nos prohíben toda identidad.¹³¹

En tanto, la noción de “identidad cultural”, entendida en un sentido de "pureza" estática, es una herencia colonial, que cómo sabemos, condujo a desastrosos cultos a la "autenticidad", las “raíces” y los “orígenes”, sobre todo en la época postcolonial, cuando los nuevos países procuraban afirmar sus identidades e intereses frente a las metrópolis y sus occidentalizaciones impuestas.

¹³¹ Michel Foucault, Nietzsche, La genealogía, La historia. Pre-Textos, Valencia, 2000, 66-69.

La reformulación de las identidades se dan de manera mecánica e inmediata, pues la formación de las identidades se definen en contraposición o frente a otros que las juzga, o se presenta, como diferente. Por ello, la elección de lo autobiográfico, en la mascarada, se asume como un acto performativo y estratégico en el cual se manifiesta un yo que se autorreconoce en conflicto de representación.

Lo vemos cuando los artistas esgrimen una o mas posiciones identitarias según su origen étnico, su procedencia local, su género, su opción sexual, su clase social, vistiéndose con la piel del otro, o buscando quebrantar estereotipos, evidenciando la función representacional –en la historia del arte, en la política, y en los medios de comunicación– como un instrumento de control sobre los cuerpos. Muchas de sus obras son estereotipos puros, exagerados y llevados hasta sus últimas consecuencias, precisamente para recordarnos que no son más que eso: estereotipos y fantasías. Por ejemplo, Guillermo Gomez-Peña dice:

Cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, pues mi 'identidad' ya posee repertorios múltiples: soy mexicano pero también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me dicen 'chilango' o 'mexiquillo'; en la capital 'pochó' o 'norteno', y en Europa 'sudaca'. Los anglosajones me llaman 'hispanic' o 'latinou' y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano'.¹³²

Gómez Peña ha inquirido también en las repercusiones sobre el cuerpo en relación con la cultura fronteriza y la desterritorialization, la identidad transcultural, las relaciones raciales y tecnológicas entre los latinos y los EE.UU. como una experiencia tiránica y no simplemente como una teoría académica. En su proyecto *performance/instalación/website* llamado "Mexterminator: un Diorama Viviente", interpreta a un "*ethno-cyborg*", construido a base de

¹³² García Canclini, *Culturas Híbridas*, 1989: 302.

estereotipos del “macho mexicano”, del “*latin lover*”, de personaje de película de la *sci-fi* mexicana de los 50 y del “bandido fronterizo”. Los aditamentos prostéticos de Gómez Peña son, una silla de ruedas y computadora portátil decorada con una calcomanía 3-D de la Virgen de Guadalupe, que le sirve tanto de banco de datos, como de altar portátil y oficina.

Esta práctica de “alta tecnología azteca”, como Gómez Peña bautizó sarcásticamente y que después denominó como “arte techno-razcuache”, pondera que la alta tecnología sigue siendo una cuestión privilegiada. De hecho, Gómez Peña ha comentado que constantemente le dicen, en E.E.U.U., que es un “*latinou* incapaz de ocuparse de la alta tecnología”. Que lo que hace es una especie de “*low-tech*” (baja-tecnología). Que debería seguir haciendo murales, planeando revoluciones en los cafés, y bailar “salsa” o “quebradita”.

Los “ethnocyborgs” y los “salvajes artificiales”, arquetipos de Gómez Peña, representan los miedos más profundos y encarnados con respecto al latino, al “otro”, a los inmigrantes y a las personas de color. Los críticos estadounidenses de Gómez Peña encuentran ahí, sus propios monstruos psicológicos y culturales: el “chicano”, el “travesti cultural” y “exótico”, el “latino neo-nacionalista”, el “cholo”, el “pinto”, el “chuco”, el “*homie*”, el “vato loco”, el “*lowrider*”.

La idea de máscara cobra nuevas formas aquí, ya que da vida a las metáforas que describen la esencia del poder de los prejuicios sociales en una realidad irónicamente construida. Los conceptos de cultura y de identidad cultural propagan modos de representación de la subjetividad que la reifican e intentan ocultar su carácter compuesto, elaborado, fabricado, de la misma forma que cualquier mercancía en el campo de los mercados capitalísticos.¹³³ Entonces... ¿Quién está detrás de la máscara?

¹³³ Guattari, p. 88

5.3 ¿Quién está detrás de la máscara?

Detrás de la máscara, dice Lacan, está la mirada. Una mirada que remite directamente a la ferocidad del superyo, que él llama “medusante” como la capa más arcaica del super yo, la capa materna del super yo, pues sin la máscara aparece el sujeto en su condición más brutal de objeto. Tal vez esta perspectiva lacaniana, de considerar al otro como objeto, nos ayude a comprender porque los otros son considerados como “menores de edad”, o como “marginados e inferiores”.

La experiencia histórica nos ha mostrado que el lado intervencionista ha creído tener la prerrogativa de autoconcebirse como poseedor de la “cultura” y de no tener por qué alcanzar a reconocer en el otro este mismo rasgo, además de confinar radicalmente al interlocutor al mundo de la “naturaleza” o, en el mejor de los casos, limitarse a aproximarle o relegarlo al mundo de los que pueden ser de condición humana.

Las relaciones asimétricas engendran dificultades para identificar a los otros como interlocutores. Estas recurrentes trampas de la otredad son la cuna de la exclusión, del racismo, y de la intolerancia: “otros son simplemente otros”.¹³⁴ Se procede a equiparar casi automáticamente a iguales e indiferenciados o, por el contrario, diferentes e incomparables. No es difícil reconocer que la exclusión es un fenómeno mucho más universal de lo que se admite, así como la supuesta incapacidad de constituirse uno mismo sin excluir al otro, y, la aparente imposibilidad de excluir al otro, sin desvalorizarlo y, finalmente, sin odiarlo.

¹³⁴ CASTORIADIS, Cornelius, 1985, "Reflexiones en torno al racismo", Memorias del Coloquio "Inconsciente y cambio social", de la Association pour la Recherche et l'Intervention Psychologiques, Francia, marzo de 1985.



Izq. 99) “*Mexterminator vs. the Global Predator*”, Guillermo Gómez Peña, 2002.

Ctro. 100) Jefe Indio

Der. 101) “*Chief*”, de la serie *German Indians*. Max Becher y Andrea Robbins, 1997-98.

Para Todorov, los otros, a los que se les ha denominado como “indios”, tienen dos rasgos principales, el de la “generosidad” y el de la “cobardía”. Esto refleja -dice el autor- el sentimiento de superioridad, que engendra un comportamiento proteccionista de los conquistadores.¹³⁵ Las actitudes de los que se sienten conquistadores descansan en la manera de percibir a los otros y ésta manera de ver es totalmente ambigua. Los indios en el mejor de los casos son considerados como humanos y por tanto asimilables al proyecto o bien son vistos como diferentes y se ubican en términos de superioridad e inferioridad.

El dominado sólo dispone para pensar su relación con el dominante instrumentos de conocimiento compartidos, que al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta aparezca como natural.

¹³⁵ Todorov, 2000:47



Fig. 102) "Young Man with Shield".



Fig. 103) "Man with fox hat".



Fig. 104) "Knife Thrower".

Max Becher y Andrea Robbins, de la serie *German Indians*. 1997-98.

En otras palabras, cuando los dominados sólo disponen para evaluar a los dominantes de esquemas percepción y evaluación (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.) que son fruto de la incorporación de clasificaciones naturalizadas de las que surge su mismo ser social.¹³⁶

“Civilizar” en esta perspectiva es hacer que los otros reciban lo necesario para transformarse en algo semejante a los unos y estar sujeto a los patrones pre-establecidos por éstos. Una vez más, los otros son solo “objetos” convertibles o transformables en la medida que aprenden algo de la cultura conquistadora. De ahí que civilizar connota una relación de sujeción-sumisión.

"Dos Amerindios aún no descubiertos"¹³⁷ (Fig. 105), es la obra más crítica de Guillermo Gómez Peña (México, 1955) que nos puede ayudar a observar esta problemática.

¹³⁶ Bourdieu, 1989b: 221, 223-224.

¹³⁷ En año y medio se presentaron en lugares como la Plaza de Colón en Madrid; la plaza de Covent Gardens en Londres; el Smithsonian Institution en Washington; The Field Museum de Chicago; el Museo Whitney de Nueva York; el Museo Australiano de Sydney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires.



Fig. 105) Coco Fusco and Guillermo Gomez-Peña during the performance of Undiscovered Amerindians.

Acompañado de Coco Fusco (USA, 1960), en tono burlesco, se exhibieron en una jaula metálica como provenientes de una isla ficticia. Los guías del museo les daban de comer en la boca, y los conducían al baño atados con correas para perro. Al lado de la jaula, en placas taxonómicas, se describían los trajes y las características físicas y culturales del lugar de donde supuestamente provenían.¹³⁸

Además de ejecutar "rituales genuinos", a cambio de una módica donación, escribían en una *laptop* para comunicarse con el chamán de su tribu; o simulaban ver sorprendidos videos de su tierra natal; escuchaban rap o rock en español en un estéreo portátil.

¹³⁸ Véase: <http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/guatinau.htm>



Fig. 106) German Indians. 1997-98. "Three Men". Max Becher y Andrea Robbins.

A los visitantes se les permitía tomarse una “foto de recuerdo” con los “primitivos”, como las de los antiguos viajeros.¹³⁹ Todo en una actuación que, sin importar el país donde se presentaran, el público creía que la exhibición realmente era una pareja de indígenas recién descubiertos y no que se trataba de una *performance*.

La pieza llevada a cabo en 1992, en pleno debate sobre el quinto centenario de la llegada de los europeos a tierras americanas remitía a las exhibiciones pseudo-etnográficas de seres humanos, populares desde el siglo XVII hasta principios del XX en Europa, quienes eran

¹³⁹ Para la Bienal del Museo Whitney agregaron una actividad al menú: por cinco dólares los espectadores podían ver los genitales del espécimen macho.

exhibidos -contra su voluntad- como especímenes “míticos” o “científicos”, tanto en tabernas, jardines, salones y ferias, como en museos de Etnografía y de Historia Natural – frecuentemente- junto a un muestrario de la flora y fauna de su “lugar de origen”; y obligados a vestir trajes y utilizar artefactos rituales -diseñados por el propio empresario- que poco o nada tenían que ver con su realidad cultural.



Fig. 107) Guillermo Gómez-Peña
Press Image with Brian Biggs, Bluecoats Art Centre,
Liverpool, 2002.



Fig. 108) “Chief’s Wife”. *German Indians*.
Max Becher y Andrea Robbins. 1997-98.

Mientras Gómez Peña y Fusco ponían en funcionamiento la fantasía del estereotipo del “indígena incivilizado y dominado”, pues el público europeo creyó estar ante un “descubrimiento inaudito”, y no ante una *performance* realizado por artistas que son los que en

realidad observan su comportamiento y sus temores hacia lo “diferente”, a lo que está más allá de su canon; los artistas Andrea Robbins y Max Becher -que desde 1984 han elaborado proyectos fotográficos de toque cultural-, documentaron las manifestaciones de comunidades que conservan sus culturas después de la esclavitud, el colonialismo, el holocausto, la inmigración y el turismo, que articulan a través de diferentes series.



Fig. 109) “Natural Born Matones.”
Guillermo Gómez-Peña



Fig. 110). “Chief’s Daughter”.
German Indians. 1997-98 Max Becher y Andrea Robbins.

Robbins y Becher han registrado fotográficamente en múltiples ocasiones la “traslación” cultural, arquitectónica y humana, producida por razones históricas o como efecto de la industria del entretenimiento: han visitado, con ánimo crítico, el pueblo bávaro de

Leavenworth, en Washington (“*Bavarian by Law*”), los vestigios coloniales germanos en Lüderitz, Namibia (“*Colonial Remains*, 1991), o el parque temático neerlandés de Holland; y en “*Almería*” (2000) y “*Old Tucson*” (1993), se adentran en los decorados cinematográficos, en España y Arizona, para películas del oeste.



Fig. 111) Guillermo Gómez-Peña *Piedad Poscolonial*, 2005.

Nos interesa para este caso, mencionar la serie “*German Indians*” (1997–98), que se trata de un documental fotográfico sobre la celebración anual en Radebeul, cerca de Dresden,

donde Robbins y Becher exploran la vieja fascinación de los alemanes con los indios americanos a través de la documentación de las reuniones anuales de clubes dedicados a esta especie de culto (Figs. 101-104, 106, 108, 110, 112).



Fig. 112) "Meeting". *German Indians*. 1997-98 Max Becher y Andrea Robbins.

Está claro que Gómez-Peña y Fusco intentaron no solo subvertir el estereotipo asignado al indígena, sino subrayar que el occidental no ha podido liberarse de su imaginario colonialista. Sin embargo, Robbins y Becher muestran las fantasías occidentales desde otro

ángulo, los artistas documentan el fanatismo de los occidentales, en este caso alemanes, que mientras idolatran y tratan de encarnar a los nativos de Estados Unidos, van transformado su cultura en una civilización aria, rubia y de ojos azules (aunque en realidad muestran un occidente decadente, blanco y capitalista, actuando irremediamente también en la mascarada global).

El fanatismo occidental que muestran Robbins y Becher, de estos alemanes por los indios de Norteamérica, no es otra cosa que violencia simbólica. Los “otros”, si no se someten como se espera, deberán desaparecer porque constituyen un peligro para los “unos”. Incluso podría decirse que la historia humana muestra que el considerar al “otro” inferior es una opción de cuasi “proclividad natural”,¹⁴⁰ como diría la politóloga francesa Ariane Chebel hablando del racismo, una de las formas más descarnadas de considerar al "otro" inferior: "lo esencial sigue siendo el carácter universal y perenne del racismo.

En donde quiera que uno esté, sea quien uno sea, el riesgo de estar en situación de “racizante” o de “racizado” existe. Este es el primer sentido del racismo: una reacción injustificable pero explicable, inaceptable si uno suscribe la idea de la tolerancia, pero perceptible en todos lados, condenable pero “normal” por el hecho de su recurrencia”.¹⁴¹ “...las razas, las categorías raciales y las ideologías raciales son aquellas que elaboran construcciones sociales recurriendo a los aspectos particulares de la variación fenotípica que fueron transformados en significantes vitales de la diferencia durante los encuentros coloniales europeos con otras culturas”.¹⁴²

¹⁴⁰ CASTORIADIS, op.cit.

¹⁴¹ CHEBEL d'Appollonia, Ariane, 1998, Les racismes ordinaires, Paris: Presses de Sciences Po. Kymlicza, Will, 1996, Ciudadanía Multicultural, Barcelona, Paidós, p. 10

¹⁴² Cfr. Ibidem: pp. 14-15

El caso de la teoría postcolonial¹⁴³ es el resultado de experiencias diferentes de los orígenes culturales y nacionales, del modo en que el color de piel afecta la vida de alguien en la metrópolis, del modo en que el lugar de nacimiento determina el tipo de vida que se tendrá en este mundo, privilegiada y placentera o explotada u oprimida. Por ello, hemos insistido en que restar importancia a las representaciones de la blancura no sólo alienta su predominio, sino que desatiende su potencial fragilidad y sus debilidades. Incluso, un artista como Santiago Sierra ha declarado:

...he utilizado estratégicamente mi condición de español en México y en Latinoamérica donde es muy fácil identificar mi acento con la explotación simplemente por razones históricas. Lo utilizo para poner en evidencia cuestiones como el privilegio del blanco, el color del empleador, la diferencia o con el color del empleado. Soy un varón, blanco y occidental, lo que me sitúa en un nivel inmediato de privilegio. (...) Me guste o no, mi presencia condiciona la credibilidad y posibilidad de realización de un proyecto. (...) puede que yo no crease el sistema de castas mexicano, pero otros como yo lo hicieron y aún siguen arriba. Esta situación no me espanta puesto que alguien debo ser yo; las obras no las realizan seres inmateriales, sino personas con una ventaja o desventaja genéticamente heredada y socialmente refrendada. Incluyo todos esos elementos en la pieza sin ocultarlos en forma alguna, esa es la única manera de resolver las situaciones creadas por mi origen.¹⁴⁴

Como sugiere Sierra, al evadir la consideración de la blancura o negarnos a darle un significado, también evadimos ver una parte vital de los procesos sociales e interpersonales. Deleuze y Guattari,¹⁴⁵ analizando las nuevas formas de racismo, explican que “el racismo europeo como pretensión del hombre blanco nunca ha procedido por exclusión, ni asignación

¹⁴³ Para elaborar sus procedimientos de interrogación y reformulación, los teóricos postcoloniales recurrieron a los discursos de oposición desarrollados ya por figuras como Césaire, Fanon, Memmi y Cabral, además del trabajo teórico de la izquierda europea.

¹⁴⁴ En entrevista con Rosa Martínez para el catálogo de la Bienal de Venecia, 2003.

¹⁴⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, 1980, 2000: 183.

de alguien designado como “otro”. Procede más bien por determinación de las variaciones de desviación, “en función del rostro Hombre blanco que pretende integrar en ondas cada vez más excéntricas y retrasadas” los rasgos inadecuados, “unas veces para tolerarlos en tal lugar y en tales condiciones, en tal ghetto, otras para borrarlos de la pared, que nunca soporta la alteridad (es un judío, es un árabe, es un negro, es un loco, es un indio, etc...)”. Desde esta perspectiva: “no hay exterior, no hay personas de afuera, sino únicamente personas que deberían ser como nosotros, y cuyo crimen es no serlo”.¹⁴⁶

Así, aunque el poder simbólico no ejerza su acción con fuerza física, cumple su objetivo de imponer la visión legítima del mundo. La raíz de la violencia simbólica se halla en el hecho de que los dominados se piensen a sí mismos con las categorías de los dominantes. Al aceptar un conjunto de presupuestos fundamentales, prerreflexivos, implícitos en la práctica, los agentes sociales actúan como si el universo social fuese algo natural. Por ello, los artistas de la mascarada actúan en la escenografía diagramada por el arte, pero en lugar de aprender sus líneas, las distorsionan, alteran los diálogos, sabotean la actuación misma.

Las ambivalencias de la resistencia, la asimilación y la crítica, recomponen nuevas formas de enunciación, que debilitan el sentido de los centros ante las presencias de las periferias poscoloniales, pues es en ellas, donde las expansiones centrales han sido decodificadas para establecer nuevos significados, y nuevos ejes históricos tanto verticales como horizontales, que atañen directamente a los procesos de conquista, de colonización, y de independencia, que en la actualidad aparecen en la yuxtaposición de los fragmentos que cohabitan en los posicionamientos en los que las periferias, toman un nuevo poder significativo dentro de campos del arte, debido a las crisis que se han producido dentro del conocimiento

¹⁴⁶ Rolnik, Suely Más allá del principio de identidad. La vacuna antropofágica. p.5

central europeo por las otras culturas, que se debate entre la inmanencia de sus valores y las formas de apropiación del Otro.

Frente a esa mitológica naturalización, y apoyándonos en Guattari, podemos decir que detrás de la máscara se encuentran individuos que se afirman en la posición singular que ocupan frente a las estructuras de sus sociedades, que se articulan con otros procesos de singularización y que se resisten a todas las tentativas de nivelación de la subjetividad, ya que estas son fundamentales por el mero hecho de que el imperialismo hoy se afirma tanto a través de la manipulación de la subjetividad colectiva, como a través de la dominación económica, y la producción visual. Se trata de un proceso de singularización. Singularidades femeninas, poéticas homosexuales o negras que, como vimos, han fisurado las estratificaciones dominantes.

Detrás de la máscara también están quienes plantean hoy los problemas más decisivos en lo que respecta al futuro de las sociedades, en esos devenires es en los que se da todos los problemas políticos y sociales que hoy recorren el planeta: las diferentes minorías. No es que tengan una teoría al respecto, no es que ellas estén teniendo medios de intervención para cambiar los diferentes órdenes sociales. Tampoco se trata del reconocimiento de una identidad o de la reivindicación de los grupos de minorías (la diferencia de los actuales grupos minoritarios es que su cuestión no es sectorial). Pero a cualquier escala que esas luchas se expresen o se agencien, tienen un alcance político, ya que tienden a cuestionar el sistema de producción visual.

Lo que está en juego sigue siendo la lucha por el conocimiento y por los nuevos imaginarios culturales. Pero, ahora, la hegemonía científica y cultural occidental que fue la realidad intelectual de los primeros quinientos años de la globalización, desde el principio de

la expansión colonial europea hasta el final del proyecto modernizador, no se mantendrá más en el presente milenio.

A modo de conclusión

Marcos es gay en San Francisco, negro en Sudáfrica, asiático en Europa, chicano en San Isidro, anarquista en España, palestino en Israel, indígena en las calles de San Cristóbal, chavo banda en Neza, rockero en CU, judío en Alemania, ombudsman en la Sedena, feminista en los partidos políticos, comunista en la post guerra fría, preso en Cintalapa, pacifista en Bosnia, mapuche en los Andes, maestro en la CNTE, artista sin galería ni portafolios, ama de casa un sábado por la noche en cualquier colonia de cualquier ciudad de cualquier México, guerrillero en el México de fin del siglo XX, huelguista en la CTM, reportero de nota de relleno en interiores, machista en el movimiento feminista, mujer sola en el metro a las 10 P.M., jubilado en el plantón en el Zócalo, campesino sin tierra, editor marginal, obrero desempleado, médico sin plaza, estudiante inconforme, disidente en el neoliberalismo, escritor sin libros ni lectores, y, es seguro, zapatista en el sureste mexicano. En fin, Marcos es un ser humano, cualquiera, en este mundo.

Marcos es todas las minorías intoleradas, oprimidas, resistiendo, explotando, diciendo "¡Ya basta!". Todas las minorías a la hora de hablar y mayorías a la hora de callar y aguantar. Todos los intolerados buscando una palabra, su palabra, lo que devuelva la mayoría a los eternos fragmentados, nosotros.

Todo lo que incomoda al poder y a las buenas conciencias, eso es Marcos.

Esta cita del, también enmascarado, Subcomandante Marcos dibuja bien los intereses que persiguió este trabajo de investigación: mostrar la historia de “todos los que incomodan al poder y a las buenas conciencias”, en este caso, en el terreno de la historia del arte.

Los artistas de la mascarada, que viven o bien se refugian en el *Ier Mundo* tras el exilio migratorio, o bien continúan en la *periferia*, toman el arte como instrumento para adjudicarse el *derecho de narrar* sus propias experiencias para constatar las discriminaciones en cuanto a raza, género o clase social; reflexionando sobre la construcción de representaciones sociales cuando se observa el campo artístico contemporáneo, recurriendo a referentes de tradiciones particulares para dar a conocer los matices complejos que traman sus herencias culturales y

desafiar los modelos estereotipados existentes sobre sus culturas de origen. Aunque la mayoría ingresa de forma activa al circuito internacional occidental, parece ser significativo su interés por visibilizar sus diferencias culturales en tiempos de intensas negociaciones e intermediaciones.

En estos procesos de negociaciones y de lucha por definir políticas de representación en un amplio sentido, la fotografía y el video resultan prácticas reflexivas que contribuyen a comprender la amplia gama de diferencias que se activan y se muestran en constantes desplazamientos. El medio artístico es tomado como arma de crítica y denuncia por muchos/as inmigrantes o hijos de inmigrantes, que sienten a diario las discriminaciones a las que les someten las sociedades de "acogida".

A lo largo de la mascarada vimos que la representación y la mimesis -que el arte occidental dejó de lado hace mucho tiempo-, fueron apropiados por los artistas no para revalidarlas, como lo se hizo en la modernidad, sino en su carácter de desperdicios o superficies; en tanto escombros del desmoronamiento de la modernidad occidental, entendidos en su cualidad ficcional y utilizados por los artistas que recogen, portan temporalmente, y las desechan constantemente para usar otras.

En este sentido, la máscara es la ficción, el signo, al que recurren estos artistas para sabotear la serialización del comportamiento, las hipocresías de la institución artística, la blancura, el sexismo, y todo aquello, que es represión y exclusión -conceptos sobre los que se construye la historia del arte- a personas reales.

Así entendido, los artistas de la mascarada juegan con los escombros del arte moderno, para anunciar que han llegado tarde, y que lo que encuentran son ruinas, de manera similar cuando el arqueólogo encuentra máscaras antiguas y desea probársela. Pero estas máscaras son también máscaras que los artistas encuentran en los procesos de construcción de los relatos de

la corriente principal, en los que se infiltran enmascarados para introducir desajustes, contaminaciones, e incomodidades y hacer circular otros signos.

La mascarada nos ayuda a entender qué lejos está el arte de sus pretensiones de presentarse como santuario de cultura, cuando es en realidad un lugar de conflicto; por ello, nos ayuda a ver procesos, no imágenes, aunque sea a partir de estas. Estos artistas nos muestran el escenario tras bambalinas, el carácter teatral, la puesta en escena de los intereses de cada exposición, de cada catálogo, de cada artista. Por otra parte, las estas teorías a las que recurren, desde su susceptibilidad, intentan colapsar los cimientos de la institución del arte occidental; pero nos ayudan a observar también como por cada cimiento que se derrumba se construyen muchos nuevos.

La mascarada es una batalla simbólica permanente que quiere pelearse de frente, y desde dentro de la institución, hacerla visible, en lugar de hacerse cómplices de los que intentan mostrar una historia del arte pulcra, armónica, aséptica, que pretende mostrarse como democrática cuando en realidad se trata de una violencia ejercida a través de sus seductores recursos como la teoría, la historia, las colecciones, etc. No se trata de escapar o evadir estas realidades, sino de aprender a jugar en el fango, de al menos, narrar y deslizar sus historias personales y sus relaciones con el arte.

Así que se trata de la adjudicación de narrar sus propias historias, incluso diríamos sus propias mitologías, hay un deseo por hablar y escuchar la voz de los que no han hablado, de eso se trata. Con o sin máscaras, estos artistas nos hablan de la intercambiabilidad de los signos. Estas operaciones de mascarada develan los procesos de autodeterminación, y la denuncia del arte como productor de estereotipos al igual que lo son la TV o el cine. Pues, el arte no solo es objetos, sino también procesos, políticas, afinidades, enemistades, desacuerdos

y luchas sobre todo, donde no se lucha con armas sino con máscaras y actuaciones, enmascarados y actuando. En el mundo del arte todo es performático.

También hemos visto que los artistas de la mascarada -siendo la mayoría los protagonistas de su obra, y explorando la compleja relación entre Historia, política, y arte-, llevaron a cabo una sublevación simbólica -y una transformación de la exposición moderna que concebía el arte de “otros pueblos” en torno a la construcción de cánones universales, a la exposición posmoderna, que intentó no obtener fragmentos de uniformidad, sino la concentración en la diferencia que le permite al otro ser él mismo, sin tratar de reducir la innumerable multiplicidad al principio autoritario de una uniformidad oculta- iniciando una crítica radical del sujeto unitario, colonial, blanco, burgués.

Lo que tienen en común estos artistas, además de la máscara, es que se los había situado -y se les empuja aun- en los márgenes de sus sociedades. Como tales no consiguen encarnar las representaciones dominantes. Al contrario, a través de la máscara se trasladan estas singularidades al campo visual, y se hacen parcialmente visibles, articulando la alteridad que se esconde bajo sí misma y a través de esta articulación abren un espacio para la alteridad en la pantalla cultural. Adquiriendo visibilidad social y presencia pública, este suplemento sirve para disfrazar o exaltar las identidades reprimidas en una cultura dada pero se despliega más allá de las formas generalizadas e históricamente estables de producción de identidad.

Estas apuestas de redefinición singular -aunque juegan la mascarada, la parodia, la inversión y el bricolaje, sobre el imaginario cultural existente, en lugar de crear *ex nihilo* imágenes nuevas- advierten que ninguna imagen puede ser asumida cómodamente por el sujeto, porque a menudo la mirada impone sobre el sujeto una identidad no deseada. Por ello, aunque tratemos estas representaciones como un espejo, no se trata tanto de que nos reflejen, como de que nos arrojen su reflejo (de diferencias sexuales, raciales y de clase), y aprender a

hacernos cargo de la proyección consecuente de todos los fantasmas colectivos de la peligrosidad de los llamados marginales (“los locos son personas peligrosas”, “los negros tienen una sexualidad extraordinaria”, “los homosexuales son perversos polimorfos”, etc.).

Con los procesos de globalización y sus constantes intercambios, se ha hecho más visible que la noción de identidad es más bien una especie de flujos y devenires expuestos a mediaciones de variada índole. En este sentido, se tiende cada vez más a ver la noción de identidad en acción: hacia el presente y el futuro y no hacia el pasado; es decir, en la manera como cada cual hace la contemporaneidad. Pero estas "formas nuevas y dinámicas" son absorbidas por medios previamente occidentalizados, por lo que serán necesariamente híbridas, sincréticas o neológicas, aún cuando aspiren a reconstituir un pasado tradicional o busquen reafirmar en él la diferencia.

Si bien se abordaron muchas obras, muchísimas otras quedaron fuera de la mascarada, pero si me parece oportuno mencionar algunas de ellas como: “Encarno todo lo que más odias y temes”, asegura el personaje africano de la obra *“The Mythic Being: I Embodify Everything You Most Hate and Fear”* (El ser mítico: yo encarno todo aquello que más odias y temes, 1975) de Adrian Piper. La cubana María Magdalena Campos, en la serie *“When I am not here, Estoy allá”* (1996), elabora un imaginario personal híbrido, impregnado de la simbología de la religiosidad afrocaribeña y del sentimiento de pérdida territorial. Dice la artista: *La identidad para mí es estar en Estados Unidos sin ser americana y ser cubana y ver hacia Cuba. La identidad no es mi pasaporte. La identidad no es sólo ser negra. La identidad no es sólo ser cubana, la identidad no es ser mujer. La identidad son todas esas cosas que no puedo armar pero que puedo ver desde afuera.*

Otro obra que quedó fuera -que interpreta el deseo de occidentalizar irónicamente las representaciones vinculadas al orientalismo- lo constituye el trabajo de la coreana Bae Joon-

Sung, quien, de manera similar al japonés Yasumasa Morimura, realiza fotografías de mujeres asiáticas insertas en imágenes clásicas de la historia del arte occidental. Por otro lado, la artista hindú Sutapa Biswas –de modo similar a Shirin Neshat- proyecta imágenes sobre su cuerpo, que luego fotografía, evidenciando así que su piel es un lugar de inscripción de formas que constituyen lo que entiende por su herencia cultural y su posicionamiento de una memoria de la diferencia que recurre a relieves y volúmenes de templos antiguos como referentes del universo oriental.

¿Qué sigue después de la mascarada?

Después del espectáculo de la mascarada aparece aquella parte de la población heterogénea, y que para su subsistencia, desarrolla actividades al margen de la legalidad o en la marginación social: el *lumpenproletariado*. Que como sabemos, es la población situada socialmente por debajo del proletariado (desde el punto de vista de sus condiciones de trabajo y de vida), formado por los elementos degradados, desclasados y no organizados del proletariado urbano.

Desde trabajadores desempleados hasta trabajadores informales y ocasionales. Desde prostitutas hasta delincuentes ordinarios. Desde comerciantes ilegales hasta vagabundos o indigentes. Individuos que comparten, si bien no las mismas condiciones materiales o formas de obtener ingresos, sí una cualidad distintiva: se hallan ajenos al proceso productivo central en lo estructural, y rechazados, marginados, excluidos o desplazados; y representan, tanto el fracaso de la modernidad, como los estragos del colonialismo y el violento reacomodo económico global.

Indagando en estos traumas sociales, algunos artistas se dan a la tarea de mostrar la futilidad, insustancialidad, e intrascendencia de algunas de estas vidas urbanas, así como exhibir las problemáticas del tejido social prevaleciente, como el racismo, el neocolonialismo,

las desigualdades económicas, y las contradicciones sociales en las que, estas sociedades, y el arte contemporáneo, están inmersos.

Al inmiscuirse en estas fisuras del sistema de clases y etnias, los artistas se (y nos) enfrentan a un cuerpo vulnerable. El cuerpo que vemos es herramienta de trabajo en potencia, cuerpo resistente, musculoso, delgado, desnudo, erótico, sometido, etc., moldeado por el “trabajo”, el ocio, y los placeres. Sin embargo, cuerpo débil en el orden construido por el poder. Un orden demasiado vasto para fijarlos en alguna parte, pero demasiado cuadrículado para que pudieran escaparse a la observación, medición, control y dominación. ¿Qué significa esta inclusión y representación del lumpenproletariado, particularmente latinoamericano, en los discursos más avanzados del arte contemporáneo? intentaremos saberlo en otra investigación.

“Por mi raza hablará el espíritu”

México D.F., Abril de 2010

FUENTES

- ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea, 2004.
- _____, Juan Vicente. *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1997.
- _____, J.V. y VILLAESPESA, M. *Transgénic@s. Experiencias y representaciones de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.
- ALLPORT, G. *The Nature of Prejudice*. Cambridge, Mass.: Addison-Wesley Cy. 1954.
- ARANOWITZ, S. *The Politics of Identity. Class, Culture, Social Movements?* New York: Routledge, 1992.
- AMMAN, J.C. *Transformer. Aspekte der Travestie*, Lucerna, Kunsthalle, 1974.
- ARAQUISTAIN, X / MARTÍNEZ, R. *Trans Sexual Express*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 2001.
- ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1997.
- AUGÉ, Marc; *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Gedisa, 1995.
- BARBERO, Jesús: *Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

- BARRON, Stephanie et. al. *Made in California: Art, Image and Identity, 1900-2000*. Ex. Cat. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Berkley: University of California Press, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós. 1993.
- _____, Jean: *El crimen perfecto*. Barcelona, Anagrama, 1996, 1995.
- _____, Jean: *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama. 1988.
- _____, Jean: *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1989.
- _____, Jean: *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- _____, Jean: *Las estrategias fatales*, España, Anagrama, 2000.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- BERGER, Maurice; *White Lies Race and the Myths of Whiteness*, Farrar. Straus y Giroux. 1999.
- BHABHA, Homi K: "El compromiso con la teoría", traducción de Ana Romero, 1994. Disponible en: *Acción Paralela*, 4, <http://www.accpar.org/numero4/bhabha.htm>
- BHABHA, Homi K: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial. 2002.
- BLACK, P. y AVRUCH K. (1993) "Culture, Power and International Negotiations: Understanding Palau-US Status Negotiations." *Millenium* 22: 379-400.
- BLAKE, N, RINDER, L y SCHOLDER, A. *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco, City Lights, 1995.
- BOTEY, J. (1996) "Una aproximació a la interculturalitat", *dCIDOB*, 56:4-5.
- BOURCIER, Marie-Hélène; *Queer Zones, politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.

- BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid, Taurus, 1990.
- _____, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Folios Ediciones; Buenos Aires, 1983.
- BREA, José Luis (Ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Editorial Akal, 2005.
- BREITWIESER, Sabine (ed) *Double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst*, Viena, Generali Foundation, 2001.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del "sexo"*, México, Paidós/Universidad nacional autónoma de México, 2002.
- BUTLER; Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós/Universidad nacional autónoma de México, 2001.
- CAMERON, Dan «Post-Feminism», *Flash art*, nº 132, Febrero/Marzo, 1987, pp. 80-83.
- CANCLINI, Néstor; *La globalización imaginada*. Buenos Aires, 2000.
- CARBAJOSA, Ana: "Ellos las prefieren blancas" en *El País Dominical*, domingo 28 de marzo, pág. 10, Madrid: El País, 2004.
- CAVALI-SFROZA, L. y F. *The Great Human Diasporas*. New York: Addison-Wesley Cy. 1996.
- CLAVERO, Tomás y VALIENTE, B. *Sexo Barroco y otras transgresiones premodernas*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

- CORTES; J. M. G. *El rostro velado (Travestismo e Identidad en el arte)*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1997.
- CORTÉS, G, José Miguel, *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid, Egales, 2004.
- CRUZ de Amenábar, Isabel. “El ropaje barroco como metáfora del cuerpo, 1650-1750”, en: *El Traje. Transformaciones de una segunda piel*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996.
- DAVID, Catherine, Tamáss. *Representacions àrabs contemporànies/ 1.- Beirut/2.- El Cairo*, Barcelona, Fundació Tàpies, 2003-2004.
- DEBORD, Guy *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre- textos, 1993.
- DELEUZE, Gilles: “Pensar, crear, resistir”. Barcelona, revista Archipiélago, nº17, otoño 1994.
- _____, Gilles: “Las sociedades de control”, *Ajoblanco*, 51, Barcelona, 1993
- _____, Gilles y GUATTARI, Félix; *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre- textos. 2000.
- _____, Gilles _____, Félix: (1971): *Rizoma (introducción)* Valencia, Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1971): “La mitología blanca”, *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, pp. 249-310, 1989.
- DIEGO, de E. *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992. DURAND, Gilbert (1960): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus, 1981.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: *La gran migración*, Barcelona: Anagrama. 2002.
- ESCOFFIER, J. "The Limits of Multiculturalism", *Socialist Review*, 1991, pp. 3-4:61-73.

- FABIAN, J. *Time and the Other*. New York: Columbia University Press, 1984.
- FANON, Frantz: *Los condenados de la tierra*, introducción de SARTRE, Jean Paul, México: Fondo de Cultura Económica. 1963.
- _____, Frantz: *Black Skin, White Masks*, introducción de BHABHA, Homi K., Londres: Pluto, 1986.
- FERNÁNDEZ Serrato, Juan Carlos: *Más allá de un milenio: Globalización identidades y universos simbólicos*. Actas del VIII Simposio de la A.A.S. Sevilla, Alfar, 2001. pp. 163-178.
- FITZGERALD, T.K. *Metaphors of Identity. A Culture-Communication Dialogue*. Albany: State, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad* (tres tomos), Madrid, Siglo XXI, 1977.
- _____, M.: *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta. 1982.
- _____, M.: *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. 1988.
- _____, M.: *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos. 1989.
- GARCÍA Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- _____ Canclini, Néstor: *Consumidores y ciudadanos*. México, Grijalbo, 1995.
- _____ C., N.: *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 1999b.
- GLISSANT, Édouard (1996): *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona: Del bronze. 2002.
- GUATARI, Felix; y ROLNIK, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005.
- HALBERSTAM, Judith; *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.

- HALL, Stuart, SEALY, Mark, *Different. A historical context. Contemporary Photographers and black identity*, Londres, Phaidon, 2001.
- HASSANAIN, A. *Les fondements de l'identité culturelle des jeunes d'origine marocaine en France*. Casablanca: Imprimerie de L'Entente, 1995.
- HERITIER, Françoise, *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona, Ariel, 1996.
- HOLDEN, Th (Ed.) *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, Nueva York, Whitney Museum, 1994.
- HULL, Gloria; SCOTT Bell; and SMITH Barbara; *All the Women Are White, All the Black Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, New York, Feminist Press, 1982.
- HUTCHINSON, J. y SMITH A.D.(eds.) *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- JAMESON, Fredric: *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 1996.
- KATZ, Jonathan Ned. *The Invention of Heterosexuality*, Nueva York, Plume, 1995.
- KYMLICKA, W. *Ciudadanía multicultural*. Barcelona: Paidós, 1996
- KRIESBURG, L., NORTHRUP, T.A. y THORNSON J. (eds) *Intractable Conflicts and heir Transformation*. Syracuse: Syracuse University Press, 1989.
- LAMO de Espinosa, E. "Fronteras culturales", en Lamo de Espinosa E. (ed.) *Culturas, Estado, Ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- LAQUEUR, T. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.

- LECHNER, Norbert: "Nuestros miedos" en *Perfiles Latinoamericanos* N° 13, 12/1998, México.
- LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- MAALOUF, Amin: *Identidades asesinas*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- MARTIN, D.-C. "The Choices of Identity", *Social Identities*, 1995; 1: 5-20.
- MATO, Daniel: "*The Transnational Making of Representations of Gender, Ethnicity and Culture: Indegenous Peoples' Organizations at the Smithsonian Institution's Festival*" en *Cultural Studies* 12 (2), Routledge, 1998.
- MEDDEB, ABDELWAHAB, *Occident vist des d'Orient*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 2005.
- MERNISSI; FATEMA, *Fantasies de l'harem I noves Xahrazads*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 2003.
- MILLOT, C. *Horsexe. Essay on Transexuality*, Nueva York, Autonomedia, 1990.
- MORTON, Donald ed. *The Material Queer. A LesBiGay Cultural Studies Reader*, Colorado, WestviewPress, 1996.
- NIETO, J.A (comp). *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*. Madrid, Ed. Talasa, 1998.
- ORTNER, Sherry B. y WHITEHEAD, Harriet, ed. *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Nueva York, Oxford University Press, 1981.
- PERCHUCK, A y POSNER; H. (Ed.) *The Masculine Masquerade (Masculinity and Representation)*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995.

- PEREA, Sabino. *El Sexo Divino. Dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la Antigüedad Clásica*. Alderabán Ediciones, Madrid, 1999.
- PORTER, Roy. "Historia del cuerpo", en: Peter Burke (ed): *Formas de Hacer Historia*. Alianza Editorial, Madrid, 1994, págs. 255-286.
- POWER, Kevin: "Problemas de identidad" en: *Otra mirada sobre la época*, Jarauta Francisco (ed.), Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1994.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera prima, 2002.
- PULEO, Alicia H. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1992.
- RICOEUR, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- RUBIN, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality" en RECKITT, HELENA, PHELAN, PEGGY, *Art and Feminism*, Londres/Nueva York, Phaidon, 2001.
- SAID, E. *Orientalism*. London: Penguin, 1972
- SEGARRA, M y CARABI, A (eds.) *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.
- SOKAL, Alan y BRICKMON, Jean: *Imposturas intelectuales*. Barcelona, Paidós, 1998.
- STEIN, Edward, (ed.) *Forms of Desire: the Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, Nueva York, Garland, 1990.
- TAJFEL, H. (ed.) *Differentiation between Social Groups*. London: Academic Press, 1978.
- TALENS, Jenaro: *El sujeto vacío*, Madrid, Frónesis, Cátedra y Universidad de Valencia. 2000.
- THEWELEIT, Klaus, *Male Fantasies*, University of Minnesota, 1987. Dos volúmenes.
- TODOROV, T. *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Júcar, 1988.

- VANCE, Carole S. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Boston, Routledge, 1984. Traducción en español: *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa, 1989.
- VATTIMO, Gianni; *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra. 1988.
- _____, Gianni, *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- VERSTRAETEN Pierre (1994): “Yo es otro”, en Gilles Deleuze: *Pensar, crear, resistir*. Barcelona. Revista Archipiélago, nº 17, otoño 1994.
- VERTOVEC, S. (1996) "*Multiculturalism, Culturalism and Public Incorporation*", *Ethnic and Racial Studies*, vol. 19, 1:49-69.
- VIÑUALES, Olga, *Identidades lésbicas*, Barcelona, edicions Bellaterra, 2000.
- VILLAESPESA, M. *100%*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.
- VV.AA, *fémininmasculin. Le sexe de l'art*, París, Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1995.
- VV.AA, *From the Corner of the Eye*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1998.
- VV.AA, *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Castelló, Espai d'art contemporani, 2002.
- VV.AA, *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Madrid, Talasa, 2003
- VV.AA, *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1997.
- WARNER, Michael, *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Nueva York, the Free Press, 1999.
- WAUGH, Thomas, *Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.

- WEEKS, Jeffrey. *Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity*, Londres, Rivers Oram Press, 1991.
- _____, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad*, Madrid, Talasa, 1993.
- _____, Jeffrey, *Sexualidad*, Barcelona, Paidós, 1998.
- WITTIG Monique, *The straight mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 1992.
- YOUNG, Robert J. C. *White Mythologies. Writing History and the West*. Londres y Nueva York, Routledge, 1990.
- _____, Robert J. C. “Nuevo recorrido por (las) Mitologías Blancas” Incluido en *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Queimada Gráficas, Madrid, 2008.