

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Trabajo Final de Máster en
ESTUDIOS AVANZADOS EN HISTORIA DEL ARTE

DESCOLONIZACIÓN BIOPOLÍTICA EN EL ARTE DE EXILIO

Barcelona, 1 de septiembre del 2016

Autor: Daniela Lazo Cedré
Director: Martí Perán

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
NIUB: 15848335

*Go back to the body, which is where all the splits in
Western culture occur.*

- Carolee Schneemann¹

Je est un autre.

- Arthur Rimbaud².

¹ Carolee Schneemann: *Up to and Including Her Limits*. Citado en JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

² « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 ». Cita completa: « *Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène* »

RESUMEN

El presente trabajo propone un análisis del arte de exilio contemporáneo con tres artistas latinoamericanos practicantes durante los últimos cincuenta años, las obras de Ana Mendieta, Guillermo Gómez-Peña y Tania Bruguera, respectivamente. De una artista de la primera generación criada en el postcolonialismo (en los años setenta) a otra conocida por sus proyectos en el presente, el trabajo se enfoca en la obra de artistas donde, dado a las implicaciones evidentes del cuerpo en la condición de exilio (a un nivel más básico el estar aquí o allá), el cuerpo es utilizado por algunos artistas exiliados como escenario de significado y campo de batalla en lucha postcolonial. Partiendo de la biopolítica de Michel Foucault y el uso del cuerpo en el arte feminista como precedente, el trabajo presenta los vínculos del cuerpo con sus marcas, portadores de historias relacionadas la identidad. Pero con un entendimiento de la « comunidad imaginada » de Benedict Anderson y la experiencia del *unheimlich* con el « otro » éstas se revelan como construcciones de superficie. En vez, la identidad es performada y el postcolonialismo se hace una política amplia y general, los dos en la forma de rituales heredados de diversas « comunidades imaginadas »

Lo que tienen en común los tres artistas es su uso del cuerpo como escenario para poner en cuestionamiento las condiciones del otro, las construcciones sociales y las fronteras políticas y metafóricas. A través de la performance (de uno plenamente simbólico a otro desmaterializado y en la vida real) —lo cual permite una identificación muy inmediata del espectador con el cuerpo y el « yo »— estos artistas rompen y reconfiguran los límites y las formas de estas construcciones performando (proponiendo) modos alternos de la realidad asumida. Abriéndole posibilidades al espectador, este proceso intenta la descolonización de la mente, rompiendo entendimientos que pueden resultar en la transformación del individuo. Este trabajo entonces propone el estudio de una tradición no explícitamente desarrollada pero que tiene cada vez más relevancia. Será un punto de partida que establece una base a través de agentes fundamentales pero que abre posibilidades para futuros estudios sobre artistas exiliados en otras regiones en el mundo y particularmente en el caso de los artistas refugiados de hoy.

ABSTRACT

This work proposes an analysis of contemporary art created in exile via the study of three latin american artists whose practice dates within the last fifty years and two of which continue in the present day. These are the artistic careers of Ana Mendieta, Guillermo Gómez-Peña, and Tania Bruguera, respectively. From an artist within the first generation raised in postcolonial times (the 70s) to an artist well known for her current projects, this study focuses on the careers of artists that, given the obvious implications of the body in the condition of exile (at its most basic being here or there), the body is utilized by some artists in exile as a stage for meaning and a battlefield in the postcolonial struggle. Using Michel Foucault's biopolitical theory as a starting point and the use of the body in feminist art as a precedent, this study delves into the ties between the body and its marks: carriers of stories related to identity. But with the understanding of Benedict Anderson's « imagined communities » and the uncanny experience of facing the « other », these reveal themselves as superficial constructions. Rather, identity proves to be something which is performed and post colonialism becomes a broader general politics of structures in postmodern life, both in the form of inherited rituals from various « imagined communities ».

What the three have in common is the use of the body as a stage for questioning the conditions of the « other », social constructions, as well as political and metaphorical borders. Through the medium of performance (at one end purely symbolic and at the other immersed in real life) —which permits the immediate identification of the spectator with the body and the « self » as opposed to « other »— these artists break and reconfigure the limits and the forms these constructions take by performing (suggesting) alternate modes of reality. Opening possibilities for the spectator, this process endeavors a decolonization of the mind, breaking understandings that may result in the transformation of the individual. This study proposes, therefore, a tradition that has not previously been explicitly discussed that proves to be more and more relevant today. It aims to be a starting point, laying the bases for fundamental predecessors which opens the potential for future studies about exiled artists in other regions and in particular those who are refugees today.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se lo dedico a mi madre, Carmen, quien ha sido mi mayor inspiración en la vida y sin quien este trabajo nunca se hubiese realizado. Su apoyo y amor infinito me ha permitido seguir mis pasiones y perderme por el mundo. Gracias por enseñarme a trabajar por lo que quiero, seguir soñando y mantener la fé en que todo se puede.

A Tiffany, Eddy y Tata, quienes aparte de enseñarme el verdadero significado de familia con tanto amor y apoyo, curiosamente son los tres también que me han enseñado el poder del humor en el día a día. Tiffany, gracias por acordarme siempre la importancia de tomar acción. Eddy, gracias por enseñarme a cuestionar y provocar las limitaciones y no tener miedo. Y Tata, gracias por enseñarme a pensar siempre en los otros, y valorar y aprovechar cada instante de la vida. Todo esto ha sido parte de mi proceso en realizar este trabajo.

A Alfred, quien constantemente me ha hecho cuestionar perspectivas y contextos, gracias por siempre hacerme ver el otro lado de la cosa. El corazón de mi propuesta se debe a este modo de mirar.

A Jorge, quien ha estado a mi lado durante todos estos meses, gracias a este trabajo y al tuyo nos llevamos para siempre una amistad inestimable. Gracias por la confianza infinita con que me has acogido, sin juicios y con gran disposición.

A Martí, agradezco profundamente tu ayuda en el desarrollo conceptual de mi trabajo. Como profesor y comisario, me has inspirado más de lo que sabes.

A mis amigos por el mundo agradezco el enriquecimiento de tantas amistades diversas y bonitas. Les debo mi eterna curiosidad. No sería quien soy sin sus aperturas a mí, y sus aportaciones continuas y preciosas a mi vida.

Por último, a mi isla pequeña que me ha enseñado a mirar aquí y allá.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	8
1. Resumen del trabajo	
2. Organización del trabajo	9
2.1 Motivos y objetivos	
2.2. Marco teórico y Estado de la cuestión	12
2.3. Esquema del trabajo	15
II. LAS POLÍTICAS DEL CUERPO	18
1. Definición y fuentes de vigor	
1.1 Biopolítica y <i>body politics</i>	
1.2 El cuerpo y el género en el arte	22
2. La comunidad imaginada	26
3. El exilio, el « otro » y lo <i>unheimlich</i>	28
III. LA BATALLA COLONIAL	32
1. Teoría	
1.1 Performando identidades sobre el escenario corporal	
1.2 Folclorismo	36
1.3 Bilingüismo	38
2. Casos	39
2.1 Ana Mendieta	41
2.1.1 Binarios entre el « yo » y el « otro »	43
2.1.2 Repetición simbólica, fotografía y construcciones	44
2.1.3 Una imagen-narrativa descolonizadora	52

2.2	Guillermo Gómez-Peña	54
2.2.1	La marginación del « yo »	57
2.2.2	La celebración del híbrido	59
2.2.3	Deconstrucción colaborativa	62
2.3	Tania Brugera	66
2.3.1	El cuerpo local	71
2.3.2	El cuerpo alejado de la performance	73
2.3.3	El cuerpo social	79
IV.	CONCLUSIÓN	85
1.	El otro adentro	86
2.	Otros artistas en exilio	
2.1	Shirin Neshat	87
2.2	Yinka Shonibare	88
3.	De lo político a lo universal	90
	BIBLIOGRAFÍA	93
	ANEXOS	103

I. INTRODUCCIÓN

1. Resumen del trabajo

El presente trabajo propone un análisis del arte de exilio contemporáneo con tres artistas latinoamericanos practicantes durante los últimos cincuenta años, las obras de Ana Mendieta, Guillermo Gómez-Peña y Tania Bruguera, respectivamente. De una artista de la primera generación criada en el postcolonialismo (en los años setenta) a otra conocida por sus proyectos en el presente, el trabajo se enfoca en la obra de artistas donde, dado a las implicaciones evidentes del cuerpo en la condición de exilio (a un nivel más básico el estar aquí o allá), el cuerpo es utilizado por algunos artistas exiliados como escenario de significado y campo de batalla en lucha postcolonial. Partiendo de la biopolítica de Michel Foucault y el uso del cuerpo en el arte feminista como precedente, el trabajo presenta los vínculos del cuerpo con sus marcas, portadores de historias relacionadas la identidad. Pero con un entendimiento de la « comunidad imaginada » de Benedict Anderson y la experiencia del *unheimlich* con el « otro » éstas se revelan como construcciones de superficie. En vez, la identidad es performada y el postcolonialismo se hace una política amplia y general, los dos en la forma de rituales heredados de diversas « comunidades imaginadas »

Lo que tienen en común los tres artistas es su uso del cuerpo como escenario para poner en cuestionamiento las condiciones del otro, las construcciones sociales y las fronteras políticas y metafóricas. A través de la performance (de uno plenamente simbólico a otro desmaterializado y en la vida real) —lo cual permite una identificación muy inmediata del espectador con el cuerpo y el « yo »— estos artistas rompen y reconfiguran los límites y las formas de estas construcciones performando (proponiendo) modos alternos de la realidad asumida. Abriéndole posibilidades al espectador, este proceso intenta la descolonización de la mente, rompiendo entendimientos que pueden resultar en la transformación del individuo. Este trabajo entonces propone el estudio de una tradición no explícitamente desarrollada pero que tiene cada vez más relevancia. Será un punto de partida que establece una base a través de agentes fundamentales pero que abre posibilidades para futuros estudios sobre

artistas exiliados en otras regiones en el mundo y particularmente en el caso de los artistas refugiados de hoy.

2. Organización del trabajo

2.1 Motivos y objetivos

Mi atracción a estudiar historia del arte surge cuando me fije más profundamente en las maneras en que el arte refleja las complejidades de su tiempo; me gusta como algunas creaciones artísticas me hacen entender el mundo un poco más. Este trabajo nació de la curiosidad eterna por nuestro tiempo, con la inmigración como uno de los asuntos centrales en el discurso Occidental. No sorprenderá que es un asunto de gran interés para mí cuando se considera mi historia propia; durante los últimos seis años he vivido como extranjera en tres países y soy consciente cada día de lo mucho que esto ha formado mi identidad. Por otra parte este interés ha sido intensificado por los recientes eventos mundiales que para mí evidencian la relevancia de estos temas, aún décadas después de que el postcolonialismo fue insertado como lente de análisis en el discurso académico.

Fui inspirada para la temática específica de este trabajo en mayo 2016, cuando hacía prácticas en la galería de arte àngels Barcelona. Para el festival de videoarte LOOP, se preparó una exposición de seis artistas en la sala àngels Espai 2, para lo cual se me dio la responsabilidad de gestionar la investigación de las obras seleccionadas para escoger el título de la exposición, (que al final fue *Body Politics*) y hacer el análisis conceptual que las unía. Ahí comencé a identificar los patrones que dieron paso a este trabajo. En particular me marco la obra *Unidentified* (2014) del artista palestino Firas Shehadeh, en la cual el artista automutila sus dedos para luego hacer impresiones de sus huellas con tinta sobre papel, imitando la práctica de muchos refugiados que para tener libertad de movimiento en la Unión Europea (que mantiene un sistema electrónico común de huellas llamado Eurodac), cortan, queman y liman sus propios dedos. La obra para mí provocó la transformación que detallaré en este trabajo, porque entendí por primera vez lo que significaba realmente las políticas del cuerpo, como el cuerpo es afectado por grupos de poder y las construcciones sociales y a la vez las maneras en que



Firas Shehadeh, *Unidentified* (2014). Video, color, sonido, 6m10s. Instalación de color, tinta china, 3 fotocopias de huellas.

se puede utilizar el mismo en el arte para reapoderarse de sí y romper con estas opresiones.

Lo que se me hizo evidente es que el tema de inmigración es uno de gran discusión no solo por la experiencia del inmigrante, que se caracteriza por grandes dificultades antes y después de su llegada pero también por las reverberaciones en las sociedades recibéndolos, que hoy más que nunca es evidente en las polémicas identitarias. Con solo la presencia de otras culturas que influyen a las culturas « tradicionales » de ese lugar, el ciudadano no-inmigrante también está actualmente dudando de su identidad propia. Tanto como la aparición de nuevas tecnologías digitales ha producido una vuelta nostálgica a las analógicas del pasado, la crisis identitaria de las culturas occidentales se refleja en la aparición de políticas justamente

« conservadoras » de una extrema derecha anti-inmigratoria y un nuevo populismo que reacciona ante una identidad amenazada por la presencia e influencia de estos otros y sus culturas.

Con esto en mente he desarrollado una investigación que analizará los vínculos entre las acciones y la identidad, las políticas del cuerpo y las fronteras, y el arte y el ritual como construcciones a través de las obras de Ana Mendieta, Guillermo Gómez-Peña y Tania Bruguera. Es decir que este trabajo no sólo se interesa por la experiencia del inmigrante sino más universalmente por la organización social humana a través del arte. Lo que es fundamental es la relación entre el « yo » y el « otro », que yo argumentaré es la duplicación del ser propio.

Si la definición de la cultura es como dijo Mendieta, « la memoria de la historia³ », y esta memoria tiene forma narrativa-visual (tomando el punto de vista que esta memoria se pasa a través del lenguaje y las imágenes absorbidas en diversas experiencias y situaciones⁴) en la imaginación de cada cultura existe un conjunto de cuentos e imágenes de lo que han vivido sus antepasados, construyendo su identidad colectiva. Si las fronteras se construyen en la imaginación, entonces las imágenes que comunica una obra de arte tiene el poder de modificarlas. Comentando a Von Foerster y *Construyendo una realidad*, J. Casals en « Entre dos fines de siglo... » explica como la construcción de la realidad ocurre tras la superposición de:

...imágenes de imágenes de imágenes...: a una sucesión de « niveles de realidad » o planos de significado que se apoyan entre sí y que no tienen otro fundamento que esa mutua articulación y correlación. Ello hace que lo que experimentamos sea nuestro mundo, limitado por nuestro lenguaje y por nuestras creencias y conocimientos, pero también incesantemente construido y enriquecido por lo mismo... Y tal es, en fin, nuestro dominio cognitiva o ámbito configurado de la experiencia: una organización que se

³ Ibid: 219, « Art and Politics Statement read by Ana Mendieta at the New Museum in New York ». Ver también: MENDIETA, Ana, « Escritos personales ». MOURE, Gloria (Com.). *Ana Mendieta*. (Centro Galego de Arte Contemporánea, 7 julio - 13 octubre 1996). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1996. p.171, en lo cual dice: « La cultura es la historia viviente de una sociedad y del hombre en esa sociedad. Sus características son las formas y los medios para organizar la vida y las actividades de la gente dentro de esa cultura. Está representada por valores materiales y espirituales creados por los miembros de esa cultura. En otras palabras la cultura es una producción social para el consumo social ».

⁴ Consultar CASALS, Josep, « Entre dos fines de siglo: transformaciones de la modernidad », p. 23, donde explica el Jetzt-Zeit de la Tesis de filosofía de la historia de Benjamin: « Es un tiempo... a la vez enraizado en lo aleatorio y en lo vivido, a partir del que se vislumbra un nuevo conocimiento expresivo —en el doble sentido de estar ligado al lenguaje y a una experiencia corporal emergente ».

hace y deshace continuamente y que reposa sólo sobre esa interacción estructuradora, en un entrecruzamiento de planos y círculos que se abren y cierran como un bucle y que nos incluyen como en una sucesión de espejos, que nos hacen partícipes en infinitos procesos reflexivos⁵.

Este trabajo tiene como objetivo principal demostrar como a través del ritual performático, Mendieta, Gómez-Peña y Bruguera destruyen las narrativas colonizadas heredadas, proponiendo una visión alterna de mundo. Lo hacen insertando nuevas narrativas que destabiliza las actuales fronteras e historias; comentando temas como lo primitivo y lo moderno, oriente y occidente, el género y la colonización, la raza y la opresión, y las cartografías del cuerpo, entre otros conceptos que son las construcciones en la imaginación social.

2.2. Marco teórico y Estado de la cuestión

Dado a la naturaleza muy interrelacionada de el marco teórico y el estado de la cuestión a partir de las cuales se basa este análisis, aquí se presentan bajo una misma sección, permitiendo un entendimiento más fluido de sus aspectos.

Los artistas tratados en el presente trabajo han sido trabajados extensivamente desde los años noventa como parte del « giro multicultural » en el arte discutido por Anna Maria Guasch en su libro *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. En la época del pos-conservadurismo de Reagan y la caída del muro de Berlín, dice : « fue necesaria la reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas, o... el de las áreas absolutamente aisladas hasta entonces del sistema (o contrasistema) occidental, reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese ‘otro’ múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad⁶ ».

Es importante notar que mucha de la investigación realizada sobre estos artistas (por el marco teórico dominante del momento) se suele enfocar en el género, la raza y la marginación en sus vidas y sus obras. Esto es indudablemente un aspecto importante de su trabajo, sin embargo, tal poca diversificación de interpretación demuestra que el «

⁵ Ibid: p. 16-17.

⁶ GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 557.

uno », para usar la palabra de Simone de Beauvoir (lo cual es el « yo »), sigue definiéndose como uno mientras define y sitúa al otro⁷). Es decir que esta interpretación no sólo limita los mensajes o significados mayores de sus obras reduciéndolos a un tema que es la raza, sino que esto mismo perpetua su estado como « otro ». Es una reacción del yo frente a este otro que se tiene que hacer visible. Y el resultado importante ha sido, como dice Guasch citando a Paul Ricoeur en *Histoire et vérité*, París, Seuil, 1955:

cuando descubrimos que hay varias culturas, en vez de una y, en consecuencia, en el momento en que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente, resulta posible que existan otros, que nosotros mismos seamos un otro entre otros⁸.

Este trabajo parte de este entendimiento deconstructivista del multiculturalismo para llegar a la conclusión que más allá de la colonización y marginación del otro, estas obras propagan una descolonización universal, porque tratan de conscientizar las construcciones hegemónicas que guían la identidad y la vida de muchos para que el individuo pueda liberarse de esas limitaciones.

Haciendo esto se entiende que la identidad es fundamentalmente performada, una base que se radica en Erving Goffman con *The Presentation of Self in Everyday Life* y más específicamente para este trabajo en Judith Butler con *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Mientras que Goffman en el año 1959 propone un experimento sociológico interesante sobre la teatralidad involucrada en las interacciones diarias de las personas, Butler lo lleva a demostrar como el género —un aspecto del ser que se entendía como algo principalmente biológico— en vez ha sido construido socialmente y dicta una performance. Este concepto en relación con el cuerpo ha sido recurrente en el arte de los últimos cincuenta años y por eso funciona como precursor para la relación del cuerpo con la construcción de exiliado.

Ya que la performance de la identidad radica en una construcción social, se entiende que esto es heredado. Para explorar como esto ocurre a través del ritual, se utiliza el concepto del teórico Benedict Anderson de la « comunidad imaginada », quien

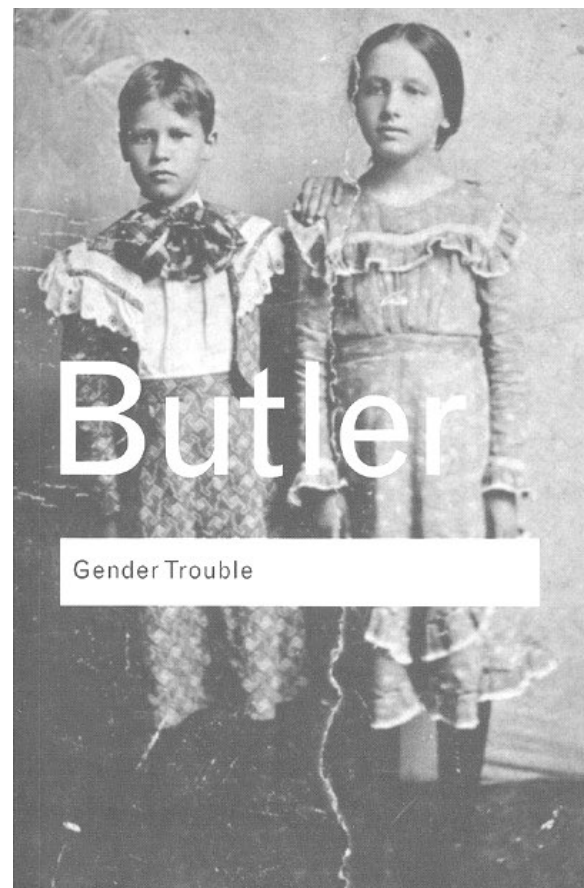
⁷ DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe I*, Folio essais, París: Éditions Galimard, 1949. p. 20.

⁸ *Ibid*: p. 559

se refería específicamente a la nación pero que aquí se entiende a aplicar a cualquier construcción identitaria de un grupo. Una comunidad imaginada es aquella en que los miembros se perciben unidos y similares pero con la realidad de que no llegan a conocer a cada otro miembro de su comunidad⁹. Es decir, que una imaginación compartida sostiene su unión. Uno de los aspectos fundamentales de esta unión comunitaria imaginaria es el ritual, porque son las acciones repetidas que expresan la cultura de ese grupo, lo que los particulariza.

La problemática que surge con las comunidades imaginadas es que condiciona la experiencia del « yo » y el « otro » (es decir: un miembro de un grupo que se encuentra con uno de otro grupo) con el sentimiento de *unheimlich* que teoriza Freud en 1919. Este se entiende como un sentimiento de algo a la vez familiar y lejano, que los tres artistas aprovechan para derrumbar las construcciones que conducen a la xenofobia, el racismo y la aislación de cualquier marginado social entre otras opresiones sociales que son finalmente máscaras variantes de lo *unheimlich*. Se utiliza esta comprensión también para destacar la importancia del aspecto físico del cuerpo como portador de sentido identitario.

Como último marco teórico, también se parte del concepto de la biopolítica primero discutido por Michel Foucault durante sus cursos en el College de France entre 1975 y 1979¹⁰. En resumen la biopolítica



Portada de *Gender Trouble*, Nueva York: Routledge, 2000.

⁹ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso, 1983. p. 6:

¹⁰ *Il faut défendre la société* (1975-1976), *Sécurité, Territoire, Population* (1977-1978) y *Naissance de la biopolitique* (1978-1979), respectivamente.

implica como los regímenes autoritarios intervienen en y controlan los mecanismos de la vida del ser humano. Particularmente importante será la discusión de Foucault del establecimiento del racismo como tecnología estatal para justificar intervenciones biopolíticas. También es un precursor importante para las políticas del cuerpo « *body politics* » utilizado por grupos oprimidos en los años setenta para discutir como los grupos de poder controlan y afectan al cuerpo humano y la reacción de estos para retomar control de sus propios cuerpos. *Body politics* es esencial en el entendimiento del arte feminista, precursor para el estudio del cuerpo en exilio. Ambas teorías son importantes para el análisis de obras que se centran en el cuerpo como escenario para el planteamiento de significado y para los temas identitarios y las restricciones fronterizas de las construcciones sociales.

La unión de todos estos conceptos da luz a mi propuesta e investigación específica sobre el mensaje descolonizador universal de los artistas tratados en este trabajo. Es un acercamiento que desea abrir el campo para investigaciones pertinentes al tema de inmigración tan importante en este momento en la historia.

2.3. Esquema del trabajo

Como el presente trabajo desea plantear los fundamentos de la importancia del cuerpo en el arte de exilio, empieza con una profundización de las políticas del cuerpo, que en primer lugar opta por definir y discutir la biopolítica de Michel Foucault y la traslación del concepto a *body politics* en los años sesenta y setenta. Veremos de donde surge este término y como se ha utilizado tanto por los grupos en poder como por los grupos oprimidos como arma para controlar, liberar o redefinir al individuo. Llevándolo al campo del arte, de aquí pasamos a las políticas del cuerpo y el uso específico del cuerpo en el arte feminista, denotando como eso dialoga con el entendimiento y replanteamiento del género y sus implicaciones.

Con un entendimiento que el género es una categoría social construida, podemos deducir que otros aspectos de la identidad lo sean también. Para explicar esto profundizaremos más concretamente como y por qué se crean estas construcciones a través de la « comunidad imaginada » de Anderson. Esto ayudará a entender como y por

qué se crean las construcciones que llamaré imagen-narrativas, consistiendo de una historia, anécdota o figura que se detalla de tal modo que se hace imagen, una con diversas connotaciones capaz de afectar la imaginación humana. Veremos como la definición de una identidad se hace a través de las imágenes y las narrativas vinculadas a ellas y que una identidad, por lo tanto, existe porque se pueda contrastar con la de otra persona o grupo. Es decir que definir la identidad propia crea y posiciona al otro.

Un entendimiento del yo y el otro es fundamental en cualquier estudio postcolonial porque es parte de la experiencia del inmigrante en exilio. El encuentro del yo y el otro, veremos entonces, es una experiencia esencialmente *unheimlich* que surge de las diferencias entre dos comunidades imaginadas, lo cual analizaremos a través de la teoría de Freud. Se hace evidente que la distancia y diferencia que se puede sentir con otra persona viene principalmente por las narrativas que cada uno ha heredado (y que reciproca, performándolas) que en muchas ocasiones crea la imposibilidad de estos para acercarse el uno al otro. Lo que tienen en común los artistas tratados en este trabajo es que presentan obras que buscan romper estas fronteras mentales, lo cual será el enfoque de la segunda sección teórica.

La segunda sección se divide esencialmente en dos partes: una teórica y otra que tratará concretamente los casos de los artistas especificados. La parte teórica se centrará en como la identidad es performada y el cuerpo, ya sea personal o social, es esencialmente el escenario para la construcción de sentidos e historias. Las marcas, la vestimenta y el habla son todos símbolos para remitir aspectos identitarios y estos son aprovechados por estos artistas para apoderarse de la construcción de sentidos que la sociedad impone. El cuerpo se convierte por lo tanto en campo de batalla de significado para luchar contra un modo de pensar colonizado.

El uso del cuerpo en el arte de exilio entonces tiene el poder de provocar una descolonización de la mente del espectador que se encuentra por defecto sumergido en el discurso que predomina las definiciones identitarias. Veremos como para el artista en exilio, esto es necesario para destruir la visión del otro y de las fronteras políticas pero que también presenta al espectador con la oportunidad de liberarse las restricciones que lo limita. En los tres casos veremos como cada uno de estos artistas han proporcionado oportunidades para que ocurra una transformación del individuo.

Embarcando por orden cronológico, empezamos con Mendieta, quien practicaba principalmente durante los años setenta y ochenta, pasando a Guillermo Gómez-Peña, quién culminó su obra en los años noventa y la primera década del nuevo milenio, para acabar con Tania Bruguera, quien ha llegado a un mayor reconocimiento en sólo los últimos años. Por último concluimos mirando hacia el presente y los artistas más jóvenes en exilio, queriendo que este trabajo funcione como punto de partida para futuras investigaciones que pueden elaborar entendimientos del rol específico que me parece esencial del cuerpo en el estudio de arte postcolonial.

II. LAS POLÍTICAS DEL CUERPO

Le corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel essaie de prêter la chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire, Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps.

- Michel Foucault, « Nietzsche, Généalogie, Histoire »¹¹

1. Definición y fuentes de vigor

1.1 Biopolítica y body politics

Entre 1978 y 1979 Michel Foucault daba un seminario en el Collège de France titulado *El nacimiento de la biopolítica*, en lo cual teorizó el desarrollo e implementación de la vida humana como tecnología del poder para el estado en el siglo XVIII. Aunque la biopolítica se identifica principalmente con este seminario que lleva el término en su título, el concepto primero apareció y fue definido unos años antes en otro seminario en el Collège de France titulado *Defender la sociedad* (1975-1976), en el que Foucault explora como el establecimiento del estado requirió nuevos conocimientos. Para los efectos de este trabajo se centrará la discusión sobre la biopolítica en como Michel Foucault lo plantea en este primer libro, ya que éste se enfoca más en su desarrollo, definición y relación al « biopoder », la historia, el colonialismo y el racismo, mientras que en *El nacimiento de la biopolítica* se relaciona más con el desarrollo del liberalismo y neoliberalismo como una forma de utilizar el biopoder en el capitalismo tardío.

La definición de Foucault es la siguiente:

A diferencia de la disciplina, que se dirige al cuerpo, esta nueva técnica de poder [el biopoder] no disciplinario se aplica a la vida de los hombres e, incluso, se destina, por así decirlo, no al hombre/cuerpo sino al hombre vivo, al hombre ser viviente; en el límite, si lo prefieren, al hombre/especie. Más precisamente, diría lo siguiente: la disciplina trata de regir la multiplicidad de los hombres en la medida en que esa multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales que hay que vigilar, adiestrar, utilizar y, eventualmente, castigar. Además, la nueva tecnología introducida está destinada a la multiplicidad de los hombres, pero no en cuanto se resumen en cuerpos sino en la medida en que forma, al contrario, una

¹¹ FOUCAULT, Michel. « Nietzsche, Généalogie, Histoire », *Hommage a Jean Hyppolite*, París: Épipméthée, Presses universitaires de France, 1971. p. 154.

masa global, afectada por procesos de conjunto que son propios de la vida, como el nacimiento, la muerte, la producción, la enfermedad, etcétera. Por lo tanto, tras un primer ejercicio del poder sobre el cuerpo que se produce en el modo de la individualización, tenemos un segundo ejercicio que no es individualizador sino masificador, por decirlo así, que no se dirige al hombre/cuerpo sino al hombre-especie. Luego de la *anatomo-política* del cuerpo humano, introducida durante el siglo XVIII, vemos aparecer, a finales de éste, algo que ya no es esa *anatomo-política* sino lo que yo llamaría una *biopolítica* de la especie humana¹².

Fundamentalmente, « se trata de un nuevo cuerpo: cuerpo múltiple, cuerpo de muchas cabezas, si no infinito, al menos necesariamente innumerable. Es la idea de *población*. La biopolítica tiene que ver con la población, y ésta como problema político, como problema a la vez científico y político, como problema biológico y problema de poder, creo que aparece en ese momento¹³ ».

La meta principal de la biopolítica es la normalización no del individuo, sino de la población en general. Esto es importante porque permite la libertad del individuo, pero paradójicamente utiliza regulaciones, leyes, instituciones, normas y otras medidas sistematizadas para limitar la individuación. Significa construir sistemas de análisis como estadísticas, demográficas, estudios del clima, la geografía, inspecciones de higiene y prácticas culturales para monitorear todos los eventos que ocurren dentro de esa población. El poder de estos conocimientos representa la biopolítica porque infiltra cada parte de la vida humana, y lo que permite es la creación de instituciones, regulaciones y costumbres que normalizan la sociedad al promover un cierto modo de vida para los ciudadanos a la vez que juega con el miedo frente a ciertas posibilidades.

Por ejemplo, incentivos económicos para el matrimonio incentiva a la procreación que a su vez incentiva a desear la estabilidad económica y la seguridad. El individuo entonces se encuentra con una obligación a trabajar dentro del sistema y pagarle a un gobierno que se ocupe por su seguridad social e internacional con la existencia de guerra. Esto a su vez, le permite al gobierno instalar sistemas complejos de vigilancia, construir jerarquías, performar inspecciones, crear una milicia (que

¹² *Ibid*: p. 220.

¹³ FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad: Curso en Collège de France (1975-1976)*, p.. 222.

implica la disciplina de miles de ciudadanos), invertir en armas, etc. Por otra parte un conocimiento analítico del clima y otros aspectos de la vida, se presentan posibilidades para enfrentar accidentes: seguros, medidas de seguridad personal, ahorros individuales y colectivos y la creación de organizaciones benéficas, todos los cuales afectan, a su vez, al comportamiento del ser humano.

Para entender la importancia de la biopolítica en el racismo sistematizado por el estado, hay primero que entender la relación de la biopolítica con la historia y el « conocimiento subyugado », que son las formas de saber que son excluidos, contrariados o ignorados por las corrientes principales de la cultura dominante. Así comienza Foucault el libro, explicando como la historia antes del final del siglo XVI y principio del siglo XVII era la historia del soberano o, dicho de otra forma la historia era una herramienta para glorificar y otorgarle poder al soberano. Pero al principio del siglo XVII en conjunto con el colonialismo aparece contra-historias de guerra: es decir, de conquistadores y conquistados, con lo cual Foucault desarrolla la teoría que si hay sujetos de la historia, pues existe igualmente los subyugados de la historia¹⁴.

En resumen, es la realización que el estado puede promover ciertas consciencias con respecto a la vida humana; esencial para justificar el racismo y el colonialismo, tanto como la creación del otro como enemigo para finalmente justificar el control del estado. No es una coincidencia que en menos de un siglo después de las primeras conquistas aparece un fuerte nacionalismo: la unidad y glorificación del cuerpo social contra sus enemigos y con eso, la defensa de una raza y pueblo: una herencia de una comunidad imaginada que determina el modo de vivir que hay que defender. Y esto no solo le permite más control al estado sino que también promueve la normalización del individuo frente al problema clásico de un gobierno: ¿cómo gobernar una « masa » de « individuos »?

En las palabras de Foucault:

En efecto, ¿qué es el racismo? En primer lugar, el medio de introducir por fin un corte en el ámbito de la vida que el poder tomó a su cargo: el corte entre lo que debe vivir y lo que debe morir. En el *continuum* biológico de la especie humana, la aparición de las razas, su distinción, su jerarquía, la calificación de algunas como buenas y otras, al contrario, como inferiores,

¹⁴ *Ibid*: p. 73.

todo esto va a ser una manera de fragmentar el campo de lo biológico que el poder tomó a su cargo; una manera de desfasar, dentro de la población, a unos grupos con respecto a otros. En síntesis, de establecer una cesura que será de tipo biológico dentro de un dominio que se postula, precisamente, como dominio biológico. Esa cesura permitirá que el poder trate a una población como una mezcla de razas o, más exactamente, que subdivida la especie de la que se hizo cargo en subgrupos que serán, precisamente, razas. Ésa es la primera función del racismo, fragmentar, hacer cesuras dentro de ese *continuum* biológico que aborda el biopoder... Pero el racismo, justamente, pone en funcionamiento, en juego, esta relación de tipo guerrero —si quieres vivir, es preciso que el otro muera— de una manera que es completamente novedosa y decididamente compatible con el ejercicio del biopoder. Por una parte, en efecto, el racismo permitirá establecer, entre mi vida y la muerte del otro, una relación que no es militar y guerrera de enfrentamiento sino de tipo biológico: —cuanto más tiendan a desaparecer las especies inferiores, mayor cantidad de individuos anormales serán eliminados, menos degenerados habrá con respecto a la especie y yo —no como individuo sino como especie— más viviré, más fuerte y vigoroso seré y más podré proliferar... La raza, el racismo, son la condición que hace aceptable dar muerte en una sociedad de normalización. Donde hay una sociedad de normalización, donde existe un poder que es, al menos en toda su superficie y en primera instancia, en primera línea, un biopoder, pues bien, el racismo es indispensable como condición para poder dar muerte a alguien, para poder dar muerte a los otros... Desde luego, cuando hablo de dar muerte no me refiero simplemente al asesinato directo, sino también a todo lo que puede ser asesinato indirecto: el hecho de exponer a la muerte, multiplicar el riesgo de muerte de algunos o, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo, etcétera¹⁵.

Aunque Foucault reconoce que el racismo siempre ha existido, lo que lo convierte por primera vez en una tecnología del estado, dice, es la colonización¹⁶. ¿Cómo justificar la matanza de poblaciones y civilizaciones sino a través de « temas de evolucionismo¹⁷ » racistas, una herramienta de biopoder y biocontrol. Y fragmentar: es exactamente lo que ocurre, veremos más adelante, en la creación del « otro » : una fragmentación del « yo », una identificación: lo que soy y no soy.

Más interesante e importante para este trabajo es entender que las políticas de colonialismo implicaron un contra-efecto:

¹⁵ *Ibid*: p. 230-232.

¹⁶ *Ibid*: p. 232.

¹⁷ *Id*.

Y en ese final del siglo XVI tenemos, si no por primera vez, sí al menos una primera vez, creo, una especie de efecto de contragolpe de la práctica colonial sobre las estructuras jurídico políticas de Occidente. Nunca hay que olvidar que la colonización, con sus técnicas y sus armas políticas y jurídicas, trasladó sin duda modelos europeos a otros continentes, pero también tuvo muchos efectos de contragolpe sobre los mecanismos de poder de Occidente, sobre los aparatos, las instituciones y las técnicas de poder. Hubo toda una serie de modelos coloniales que se trasladaron a Occidente e hicieron que éste también pudiera ejercer sobre sí mismo algo así como una colonización, un colonialismo interno¹⁸.

La justificación de oprimir a civilizaciones enteras hizo que más fácilmente se podía efectuar opresión sobre grupos internos minoritarios para el sostenimiento continuo de grupos en poder. El rechazo político era un modo poderoso porque trabajaba desde dentro, afectando la psicología de toda una comunidad que comparte prejuicios en la imaginación. Este proceso sigue hoy en día enmascarado de otra forma cada vez más sutil y desmaterializado. Según el sociólogo marxista egipcio Anouar Abdel-Malek, « la actual posición hegemónica del Occidente una lucha por el « control de la orientación, regulación y decisión del proceso de desarrollo mundial a partir del monopolio de conocimiento científico y de la creatividad de las ideas por parte de los sectores avanzados¹⁹ ».

1.2 El cuerpo y el género en el arte

[L'homme] est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre.

- Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*²⁰

Chandra Talpade Mohanty, cátedra socióloga y feminista de la Universidad de Syracuse ha definido a la mujer como « un otro cultural e ideológico compuesto, construido a través de distintos discursos figurativos —científicos, literarios, jurídicos, lingüísticos, cinematográficos, etc.²¹ ». Es justamente esta construcción que ha hecho el cuerpo la

¹⁸ *Ibid*: p. 100

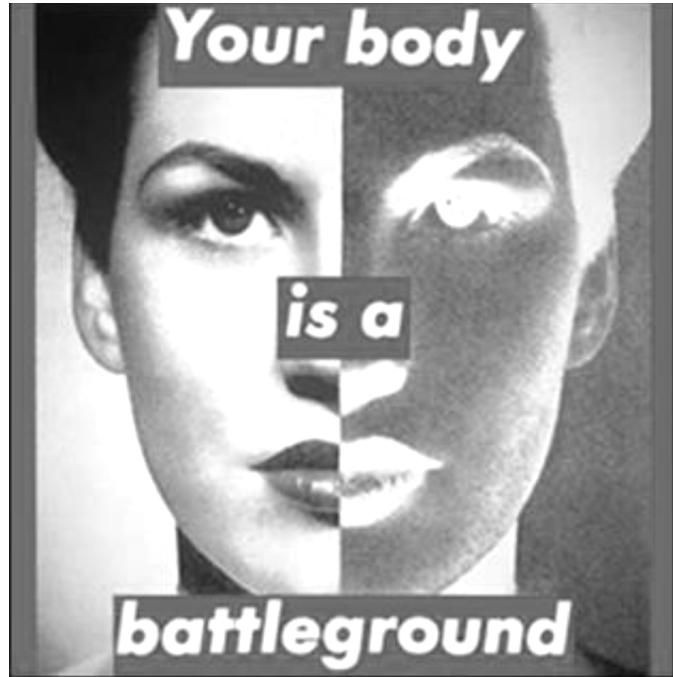
¹⁹ Citado por TALPADE MOHANTY, Chandra, en « Bajo los ojos de occidente », *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*, p. 73.

²⁰ DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe I*, p. 18

²¹ TALPADE MOHANTY, Chandra. « Bajo los ojos de occidente », *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*, p. 71.

herramienta más esencial para el arte y la política feminista. Es un campo de batalla con lo cual es posible retomar control de la representación de la mujer construida a manos del hombre; una imagen que hasta la segunda oleada del feminismo se limitaba a una figura que bajo la mirada patriarcal era pasiva, débil, doméstica, angélica o seductora.

Escritoras feministas de la segunda oleada como Simone de Beauvoir, Judith Butler y Peggy Phelan fueron esenciales en el establecimiento de un nuevo entendimiento del género que cuya base se mantiene hoy en día: la comprensión que el género, como cualquier aspecto identitario, es algo construido. Esto fue seguido por obras producidas que se centran en la experiencia de la mujer y la creación de coaliciones de mujeres artistas como el Woman Artists Coalition (WAR), la galería A.I.R. Fue con este entendimiento que algunas artistas en los años 60 empezaron a crear arte politizando la figura de la mujer utilizando el cuerpo como espacio principal para introducir una dialéctica.



KRUGER, Barbara, *Untitled (Your Body is a Battleground)* (1989). Serigrafía fotográfica sobre vinilo. The Broad Los Angeles. 284.5cm x 284.5 cm.

Como la identidad de uno se construye en relación con el otro, El retomo del propio cuerpo viene con el poder de tomar control de su imagen. Es en la construcción de una nueva identidad que la mujer adquiere el poder de auto-determinarse, sin las obligación de tener que vivir en la imagen de lo que quiere el hombre. Artistas como Marina Abramović, Carolee, Yayoi Kusama, Anna Mendieta y Hannah Wilke son conocidas por la manera en que experimentan con sus cuerpos en relación con temas a la mujer.

Kusama en particular es un ejemplo de interés para este trabajo. Como « doble otro » (sexual y étnico) en un mundo de arte dominado por hombres blancos, en 1962



KUSAMA, Yayoi, *Sex Obsession Food Obsession Macaroni Infinity Nets & Kusama* (1962). Fotografía, blanco y negro.

crea una imagen casi pornográfica (*Sex Obsession Food Obsession Macaroni Infinity Nets & Kusama*) en que está reposada como odalisca sobre un sofá de falos y un suelo cubierto de pasta seca. La obra afirma sus diferencias evidentes en un sujeto que dramáticamente performa como sí misma²². Este tipo de arte refleja como las políticas del cuerpo se hicieron importantes en la época porque trata de un grupo oprimido que toma las particularidades de ese cuerpo para la reconfiguración del

significado heredado. Como dice Amelia Jones en su libro *Body Art: Performing the Subject*²³, el « body art » potencia la

destabilización de las estructuras de la historia del arte y crítica convencional... Al exagerar la performance de lo sexual, del género, de lo étnico u otras particularidades de este cuerpo/ser, ...el « body artist » no normativo más agresivamente explora los mitos de desinterés y universalidad que autorizan estos modos convencionales de evaluación... Entre más exageradamente narcisista y particularizada se hace este cuerpo—es decir, entre más demuestra y hasta exagera su no-universalidad en relación a su audiencia—más fuertemente se potencia para luchar contra la suposición de normatividad incorporado en modelos modernistas de evaluación artística... El « body art » abre la subjetividad como performativo, contingente y siempre particularizado en vez de universal, implicando al interpretador (con todas sus inversiones, prejuicios

²² JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*, p. 5-7.

²³ *Id*: p. 5-14.

y deseos) dentro de los significados y valores culturales inscritos en la obra de arte²⁴.

Es esto que hacen Mendieta, Gómez-Peña y Bruguera (en sus primeras obras): exageran las calidades del cuerpo del otro para vaciarlo de este sentido y revelarlo como construcción. El arte corporal « propone al objeto artístico como lugar donde la recepción y producción se unen: un lugar de intersubjetividad²⁵ ».



MENDIETA, Ana, *Rape Scene* (1973). Fotografía, color. 20.4 x 24.5 cm.

²⁴ Traducido del inglés: « *Body art has the potential to "destabilize the structures of conventional art history and criticism... By exaggeratedly performing the sexual, gender, ethnic, or other particularities of this body/self, the... nonnormative body artist even more aggressively explodes the myths of disinterestedness and universality that authorize these conventional modes of evaluation... The more exaggeratedly narcissistic and particularized this body is--that is, the more it surfaces and even exaggerates its nonuniversality in relation to its audience--the more strongly it has the potential to challenge the assumption of normativity built into modernist models of artistic evaluation... [Body art] opens out subjectivity as performative, contingent, and always particularized rather than universal, implicating the interpreter (with all of her investedness, biases, and desires) within the meanings and cultural values ascribed to the work of art* ».

²⁵ *Id*: p. 14. Traducido del inglés: « *Body art proposes the art 'object' as a site where reception and production come together: a site of intersubjectivity* ».

Las primeras obras de Mendieta en particular se conectan mucho a los temas del género y la experiencia de la mujer, formando parte de la galería A.I.R. pero luego separándose porque sentía irónicamente que no representaban los intereses de « otros étnicos ». Su partida señaló el comienzo de una exploración dirigida menos a la violencia contra la mujer y más hacia la marginación del otro universal. Es decir, cualquier persona en una sociedad que está marcado por una diferencia que lo separa de esa « comunidad imaginada ».

2. La comunidad imaginada

The object has only one quality of the object—that of being opposed to I.

- Julia Kristeva, « Powers of Horror: An Essay on Abjection²⁶ ».

El historiador y analista político Benedict Anderson definió el término *comunidad imaginada* en su libro con el mismo título en 1983 para describir una imaginación compartida por un grupo de personas que constituyen una nación. Aunque Anderson se enfoca en la nación como comunidad imaginada, fácilmente este concepto se extiende a cualquier otro grupo: su punto de unión es una imagen identitaria (imagen-narrativa) de ellos mismos y que los diferencia a otros grupos. Este se puede también percibir como grupo, aunque de manera distinta, por miembros de otros grupos²⁷. Entonces cada persona probablemente pertenece a más de un grupo a la vez, ya que existen *comunidades imaginadas* dentro de otras y estos se pueden definir geográficamente (regiones, ciudades, barrios), religiosamente, socialmente (clases económicas, personas o familias de renombre, por oficios, actividades o educación), ideológicamente, políticamente e incluso históricamente (personas que hayan sufrido algún evento), entre muchos otros motivos. Lo que tienen en común en todo caso es primero, que una persona que pertenezca a algún grupo probablemente no conoce a todos los miembros

²⁶ KRISTEVA, Julia, « Powers of Horror: An Essay on Abjection », *European Perspectives: A Series of the Columbia University Press*, p. 10.

²⁷ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, p. 6: Anderson define la comunidad imaginada (en relación a la nación) como: « *The nation is an imagined political community... because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion* ».

de ese grupo, pero se unen a través de un imagen común en la imaginación²⁸ y segundo que al existir en la imaginación son construcciones y no las verdades absolutas que aparentan ser.

Considerar las comunidades como imaginadas tiene su importancia en el arte de exilio contemporáneo específicamente por la naturaleza de estas como construcciones, porque a través de una serie de imágenes compartidas se construyen identidades, que como ya hemos dicho es un proceso que a la vez los asimila y diferencia de otras personas que crea la disparidad entre el yo y el otro. Es en esta construcción sobre el cual la identidad se va definiendo: a través de una serie de imágenes opuestas que en el lenguaje se traducen como sistemas de términos binarios, contingentes de sentidos transitorios. Como dice Lévi-Strauss en *Les structures élémentaires de la parenté*: « que es este mundo, sino uno en el cual la vida social se aplica enteramente y sin parar a la construcción y reconstrucción de una imagen que se acerca pero jamás puede ser integralmente lograda²⁹ ».

Jamás lo será por dos razones: en primer lugar, porque las construcciones no se pueden establecer como verdaderas o eternas ya que la identidad es tan frágil y fragmentaria como una imagen misma. Es frágil en su susceptibilidad e inevitable disposición al cambio, y fragmentaria porque se compone de una multitud de elementos. Segundo, por la condición de la palabra « individuo »: si un individuo se fuera a definir exclusivamente por las comunidades imaginadas a las cuales pertenece (en vez de su ser único) la palabra pierde su definición. En este sentido enfrentarse con la identidad propia es una forma de exilio porque la individuación requiere una separación de la comunidad imaginaria y el otro familiar, cercano, similar (miembro de tu comunidad) se hace otro: extraño, lejano y diferente.

Mendieta, por ejemplo, era consciente de este proceso, diciendo: « Conocerse a uno mismo es conocer el mundo, y es también, paradójicamente, una forma de exilio del

²⁸ *Id.* Anderson explica que aún cuando hay contacto directo entre todas las personas de un grupo pequeño, aún así su comunidad puede ser imaginaria, ver: « *All communities that are larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined* ».

²⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, París, La Haye: Mouton et Maison des sciences de l'Homme, 1967. p. 29: « *qu'est-ce que ce monde, sinon celui dont la vie sociale s'applique tout entière à construire et reconstruire sans arrêt une image approchée et jamais intégralement réussie* ».

mundo³⁰ ». Al ser exiliada geográficamente de su país, esta ruptura en la imaginación entre un individuo y las imagen-narrativas de su comunidad imaginada se hace aún más intensa, como explica la curadora especialista en el arte contemporáneo latinoamericano Rachel Weiss: « La naturaleza incompleta intrínseca en el ciudadano diaspórico es... él quien documenta a distancia, quien de alguna manera mantiene una identidad más cerca y quien más firmemente y de manera más ficticia, lucha contra la sensación de no estar en ninguna parte y realmente no estar tocando nada. La consciencia múltiple del exilio, este estado de anhelo constante y de algo incompleto, de no estar ni aquí ni allá es el fundamento sobre el cual tanta gente ahora vive y de lo cual tanto arte inevitablemente procede³¹ ». Veremos que el proceso de individuación en el exilio es uno en que el sentimiento *unheimlich* abunda profusamente.

3. El exilio, el « otro » y lo *unheimlich*

La catégorie de l'Autre est aussi originelle que la conscience elle-même... L'altérité est une catégorie fondamentale de la pensée humaine. Aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l'Autre en face de soi.

- Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* I³²

Simbólicamente, el cuerpo humano es una de las formas más reconocibles y familiares o *heimlich*³³ por la identificación propia que ocurre con esta figura. Similar a las polémicas de género, la escritora feminista americana Peggy Pelan explica como lo masculino está « marcado » con valor y lo femenino « no marcado ». Pero « la reproducción cultural coge a ella quién está sin marcar y la marca, a nivel de retórica e

³⁰ MENDIETA, Ana, « Escritos personales », p. 167.

³¹ WEISS, Rachel, « Introduction », *On Art, Artists, Latin America, and other Utopias*, Austin: University of Texas Press, 2009, p.6: « *The intrinsic incompleteness of the diasporic citizen is... the one who records from a distance, who somehow holds an originally identity closer, and who, more tightly, and more fictively, fights the sensation of not being anywhere and of not quite touching anything. The multiple consciousness of exile, this state of constant yearning and incompleteness, of being neither here nor there, is the ground on which so many people now live, and from which so much art now inevitably proceeds* ».

³² DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe I*, Folio essais, París: Éditions Galimard, 1949, p. 18.

³³ FREUD, Sigmund, « The Uncanny », *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1955. p. 222: brevemente, Freud define el heimlich como: « *adj. subst. Heimlichkeit (pl. Heimlichkeiten): I. Also, heimlich, heimelig, belonging to the house, not strange, familiar, tame, intimate, friendly, etc. [...]* ».

imagen, mientras él quien está marcado termina no marcado, en los paradigmas discursivos y los campos visuales. Él es la norma y por lo tanto no remarca; mientras que el otro, es ella quien él marca³⁴ ». Construir una imagen en que el yo está normalizado entonces, es lo que posiciona a la imagen del otro como ser destacado y aislado, fragilizando a este ser y subyugándolo a la inferioridad.

Si los binarios de la identidad se refieren en parte, de un yo y su elemento de contraste es el otro; la individuación es entonces la imagen del yo en contraste a la del otro. Como dice Emmanuel Lévinas en *Le temps et l'autre*: « La alteridad humana se piensa no a partir de la alteridad puramente formal y lógica por la cual se distinguen, de uno a otro, los términos de multiplicidad (o cada uno ya es otro como portador de atributos diferentes o, en una multiplicidad de términos iguales, cada uno es el otro del otro por su individuación³⁵ ».

Un ser no exiliado se encontrará con el sentimiento *unheimlich* cuando se enfrenta a cualquier otro miembro de su comunidad imaginada. No sólo porque como ser humano va a representar una figura familiar pero a la vez, diferente a uno y desconocido, pero porque esto provoca la realización en él que las fronteras, historias, tradiciones e identidades son fantasías. A nivel carnal un miembro de la comunidad propia no es diferente a cualquier otro ser humano, pero se vive en la ilusión de lo *heimlich* dentro de la comunidad propia por la naturaleza simbólica del ser humano.

En el caso de los artistas que se estudian en este trabajo, el tema de la identidad y el exilio se revela como un profundo sentimiento de *unheimlich*³⁶. En la experiencia de exilio, el exiliado es cambiado por sus interacciones con un nuevo lugar y cultura; ya no

³⁴ PHELAN, Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*. Londres: Routledge, 1993. p. 4: « cultural reproduction takes she who is unmarked and re-marks her, rhetorically and imagistically, while he who is marked with value is left unremarked, in discursive paradigms and visual fields. He is the norm and therefore unremarkable; as the Other, it is she whom he marks ».

³⁵ LÉVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre* (en francés y en checo), Praga: Dauphin, 1997. p.20: « L'altérité humaine, est pensé non pas à partir de l'altérité purement formelle et logique par laquelle se distinguent les uns des autres les termes de toute multiplicité (où chacun est autre déjà comme porteur d'attributs différents ou, dans une multiplicité de termes égaux, chacun est l'autre de l'autre de par son individuation ».

³⁶ Ibid: 224 - 226. Freud primero define el *unheimlich* como: « eerie, weird, arousing gruesome fear [...] ». Luego demostrando que los dos términos son « idénticos », ya que la última definición de *heimlich* que Freud cita de *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1860) es *unheimlich*. « Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*. *Unheimlich* is in some way or other a sub-species of *heimlich* ».

puede volver a ser el mismo. Probablemente no llegará a sentirse naturalizado en su nueva comunidad porque siempre guardará algunos códigos de su pasado (en imagen-narrativas que lleva en la memoria), pero a la vez se aleja de la identidad íntegra a su lugar de procedencia hasta el punto que de cierto modo, siente que ya no forma parte de su comunidad de origen. Lo *unheimlich* ocurre en lo *heimlich*; es en el punto de más familiaridad, el origen, dónde el exiliado más extraño se siente.

La razón está enraizada en que es un proceso de individuación ocurre más por la falta de pertenecer que por la de asumirse como ser único: La comunidad imaginaria se hace borrosa e inaccesible. En su comunidad adoptada, al menos, pertenece a una comunidad imaginaria aunque sea lejana, pero en su comunidad de origen no pertenece a ninguna. Como la advertencia de Freud, ocurre una duplicación del ser, representaciones incompletas de la imaginación dividida de un ser que no está ni aquí ni allá. Para resolver esto, veremos más adelante, el exiliado forma un híbrido, que veremos será esencial en las obras de los tres artistas estudiados aquí.

En la repetición de figuras en Mendieta, multiplicaciones de identidades de Gómez-Peña, o el doble del arte y la realidad en Bruguera, los artistas se encuentran presentes y ausentes. Presencia y ausencia aluden el uno al otro hasta el punto de ser lo mismo, exactamente como el *heimlich* y *unheimlich*. Esta relación es una de espejismo, que, Freud nos dice es un símbolo conectado al *unheimlich*, como « las sombras, espíritus guardianes, con la creencia en el alma y el temor a la muerte »³⁷. La exposición y celebración de este híbrido entonces se hace una defensa contra la destrucción del ego, que recibe la amenaza por cada para (lugar de origen, lugar de adopción) a destruir el otro, que nunca se puede separar del yo.

Dicho por Freud, el propósito simbólico del doble era: « originalmente un seguro contra la destrucción del ego, una « negación energética del poder de la muerte » y probablemente el alma « immortal » fue el primer imagen-espejo o « doble » del cuerpo. La invención de duplicar como preservación contra la extinción tiene su equivalente en

³⁷ *Ibid*: 235.

el lenguaje de los sueños, que tiene una predilección para representar la castración a través de la duplicación o multiplicidad de un símbolo genital³⁸ » ³⁹.

En la obra de Mendieta aparece muy literalmente con el motivo recurrente de la muerte (una metáfora del exilio) y del ser arrancada de la tierra materna (metáfora de castración). En el caso de Gómez-Peña ocurre con la hibridación y multiplicidad de diferentes identidades en una persona (síntoma del exilio). Y en Bruguera ocurre con el cuerpo social como metáfora del cuerpo individual. El doble de ausencia y presencia alude al exilio y presenta al exilio como una forma de la muerte como si la identidad de un ser en exilio es tan efímero que se confunde con no existir. Esto cabe perfectamente con el análisis de Freud en el símbolo de castración como metáfora para la separación de tierra materna —y con eso la identidad que conlleva formar parte de esa comunidad imaginada.

³⁸ Se debe notar también que algunas de las obras de Mendieta aluden directamente al sexo de la mujer: ver la serie *Volcán*.

³⁹ FREUD, Sigmund, « The Uncanny », p. 235: « *originally an insurance against the destruction of the ego, an 'energetic denial of the power of death' and probably the « immortal » soul was the first « double » of the body. This invention of doubling as preservation against extinction has its counterpart in the language of dreams, which is fond of representing castration by a doubling or multiplication of a genital symbol* ».

III. LA BATALLA COLONIAL

The relationship between the real and the representational, between the looker and the given to be seen, is a version of the relation between self and other. Cultural theory has thus far left unexamined the connection between the psychic theory of the relationship between self and other and the political and epistemological contours of that encounter. This relationship between self and other is a marked one, which is to say it is unequal. It is alluring and violent because it touches the paradoxical nature of psychic desire; the always already unequal encounter nonetheless summons the hope of reciprocity and equality; the failure of this hope then produces violence, aggressivity, dissent. The combination of psychic hope and political-historical inequality makes the contemporary encounter between self and other a meeting of profound romance and deep violence.

- Peggy Phelan, *Unmarked*⁴⁰

1. Teoría

1.1 Performando identidades sobre un escenario corporal

Cuando la identidad se asocia con una comunidad imaginada, se asumen aspectos de la identidad que han sido heredados por los miembros antepasados de esa comunidad. Ejercer estas características heredadas en la forma de repetir tradiciones, dichos y comportamientos, por ejemplo, implica entonces la performance de una identidad, porque no son acciones que surgen del individuo. Este proceso es esencial para cualquier cultura, ya que es en la repetición de comportamientos y tradiciones —a lo que se le llama un ritual— que una cultura (o comunidad imaginada) se sostiene. No sorprende, entonces, que el escritor y catedrático del performance Richard Schechner dice que el performance es probablemente la forma más antigua de arte, diciendo, « donde quiera que miramos en el mundo tribal encontramos el teatro⁴¹ ».

Hoy es ubicuo en nuestra sociedad, en los papeles que realizamos como madres, padres, hijos, parejas, amigos, estudiantes, profesionales, patriotas, entre otros. Y la identidad entonces se performa heredando una nacionalidad, una clase social, una religion (o las implicaciones de su falta), rituales sociales (cumpleaños, bodas, graduaciones, funerales y otras fiestas) y unos manierismos que se van desarrollando e influenciado por las personas alrededor de uno. Repetimos modos de pensar y actuar. Entre la relación de la identidad y la repetición podemos volver a Freud, quien señala a

⁴⁰ PHELAN, Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, p. 3-4.

⁴¹ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*, p. 64.

la repetición como símbolo integral del *unheimlich*. Aquí se centra la paradoja de la identidad nacional (u otra comunidad imaginada): por herencia uno se identifica con otros seres de este mismo grupo, pero ¿cómo uno puede identificarse con un ser desconocido, extraño al propio cuerpo?

Una de las cosas que hace las artes performáticas tan potentes es la identificación casi inevitable insertar un cuerpo en tiempo real frente al espectador. En el proceso de creación de significado performativo, tanto el artista como el espectador se identifica gracias a la naturaleza simbólica del ser humano. Gómez-Peña⁴² presenta esto claramente:

Nuestra inteligencia, como es de los chamanes y los poetas, es en gran parte simbólica y asociativa. Nuestro sistema de pensar tiende a estar basada tanto emocionalmente como corporalmente. Por cierto, la performance siempre comienza en nuestra piel y en nuestros músculos, proyectándose a la esfera social y vuelve a través de nuestro psiquis, vuelve a nuestro cuerpo y flujo de sangre; solo para ser retraído sobre el mundo social a través de la documentación. Tendemos desconfiar de cualquier pensamiento que no podemos encarnar. Tendemos ignorar cualquier idea que no podemos sentir profundamente. En este sentido podemos decir que la performance es una forma de teoría encarnada⁴³...

Como dice Josep Casals en « Entre dos fines de siglo: transformaciones... » : « el arte cobra importancia como modelo de visión por su unión de inteligibilidad y sensorialidad, apertura a lo empírico y poder articulador⁴⁴ ». La naturaleza de ritual que lleva la performance con referencias a la curación es muy potente, en parte, porque la performance es probablemente la forma de arte más antigua. R. Schechner explora la historia de la performatividad en su libro *Performance Theory*, diciendo que los foros de teatro más antiguos indican actividad por lo menos 25,000 años atrás⁴⁵. No fue hasta el Renacimiento, él argumenta, que el texto (y por lo tanto el drama) dominó realmente

⁴² « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*.

⁴³ Traducido del inglés: « *Our intelligence, like that of shamans and poets, is largely symbolic and associative. Our system of thought tends to be both emotionally and corporeally based. In fact, the performance always begins in our skin and muscles, projects itself onto the social sphere, and returns via our psyche, back to our body and into our blood stream; only to be refracted back onto the social world via documentation. Whatever thoughts we can't embody, we tend to distrust. Whatever ideas we can't feel way deep inside, we tend to disregard. In this sense we can say that performance is a form of embodied theory...* ».

⁴⁴ CASALS, Josep. « Entre dos fines de siglo:transformaciones... », p. 59.

⁴⁵ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*, p. 70.

a la acción y fue sólo hace muy poco con el posmodernismo que el ser humano volvió a la acción más inmediata⁴⁶

Las acciones nacieron sin duda del ritual, evidente en los centros sagrados presentes en las sociedades precolombinas y de la Antigüedad. Estos rituales típicamente se daban lugar para señalar momentos valorizados de un individuo de la comunidad o situaciones de honra o sacrificio. De cierto modo entonces el arte de la performance en la posmodernidad se relaciona más con las transformaciones de la comunidad o de un individuo que con la re-presentación de un drama ficticio basado en la realidad. Como dice Schechner⁴⁷, « [La performance] es una situación activa, un proceso turbulento y continuo de transformación⁴⁸ ».

Como parte de la desmaterialización del arte visto durante los años 60, el arte del cuerpo apareció en ambos lados del Atlántico « como un lugar y un medio de expresión artística⁴⁹ », inspirado por pintores como Jackson Pollock⁵⁰, Yves Klein y Piero Manzoni tanto como por los *happenings* de Kaprow y las acciones de Fluxus⁵¹. Según Anna Maria Guasch, François Pluchart presentó la primera exposición de trabajos en y sobre el cuerpo en 1975 y con ello publica un manifiesto sobre el arte corporal; Guasch explica que « en este manifiesto se reconocía el papel del cuerpo como eje fundamental de toda creación—y aproximación—artística. El placer, el sufrimiento la muerte, la enfermedad dejan huella en él dibujando un individuo socializado capaz de satisfacer todas las exigencias y apremios del poder en cada momento⁵² ».

Si la definición de la performance, es, como argumenta Richard Schechner⁵³, « comportamiento ritualizado condicionado/impregnado por el juego⁵⁴ », dos

⁴⁶ *Ibid*: p. 71.

⁴⁷ *Ibid*: p. 142.

⁴⁸ Traducido del inglés: « *[Performance is] an active situation, a continuous turbulent process of transformation* ».

⁴⁹ GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 81.

⁵⁰ Acertado por JONES, Amelia, en *Body Art: Performing the Subject*, p. 53

⁵¹ Acertado por GUASCH, Anna Maria en *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 81.

⁵² *Ibid*: p. 92.

⁵³ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*, p. 95.

⁵⁴ Traducido del inglés: « *Ritualized behavior conditioned/permeated by play* ».

componentes esenciales lo definen: la repetición de actos (el mensaje del artista) y la respuesta aleatoria de la audiencia. El conjunto de éstos es lo que provee la posibilidad de transformación interior para ambas partes que se manifieste luego en el mundo exterior. El artista hace la propuesta a la audiencia de un mundo alterno, que es la práctica tradicional, pero para realmente poner en cuestionamiento de las estructuras y prácticas, otorgarle a la audiencia el tiempo y el espacio para reaccionar creativamente es uno de los grandes logros de las artes performativas. Tienen la posibilidad de colaborar en la creación de este universo alterno.

Como explica Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo Performativo*, « Las acciones⁵⁵ realiza[n] exactamente lo que significa[n]. Constituyen una nueva realidad, una realidad propia, tanto para la artista como para los espectadores, es decir, para todos los participantes en la performance. Esta realidad no [es] solamente interpretada, sino que [es] sobre todo y principalmente experimentada en sus efectos⁵⁶ ». Esto captura una capacidad muy particular de la performance que por el uso del cuerpo en el espacio compartido con el espectador éste se puede identificar fácilmente con el sujeto de la obra, así convirtiéndose en sujeto igualmente.

No sorprende entonces que la performance sea el medio artístico seleccionado para realizar estas obras cuyos temas centrales son las identidades, el cuerpo, las fronteras, la inmigración y la colonización, las construcciones sociales y las diferencias. El cuerpo es central a estas exploraciones porque, como explica Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*⁵⁷, « siendo el cuerpo el instrumento de nuestra toma del mundo, el mundo se le presenta enteramente diferente según sea comprendido de tal manera u otra⁵⁸ ». Los artistas presentan sus identidades como híbridos, como marginados, como extranjeros, es decir, destacar sus marcas diferenciadas para apoderarse de los significados atribuidos por el occidente a ellos.

⁵⁵ En este caso se refiere a la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramović, pero aquí lo inserto para hablar de las acciones en general.

⁵⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*, p. 33.

⁵⁷ *Le deuxième sexe I*, Tomo I, p. 68.

⁵⁸ Traducido del francés: « car le corps étant l'instrument de notre prise sur le monde, le monde se présente tout autrement selon qu'il est appréhendé d'une manière ou d'une autre ».

1.2 Folclorismo

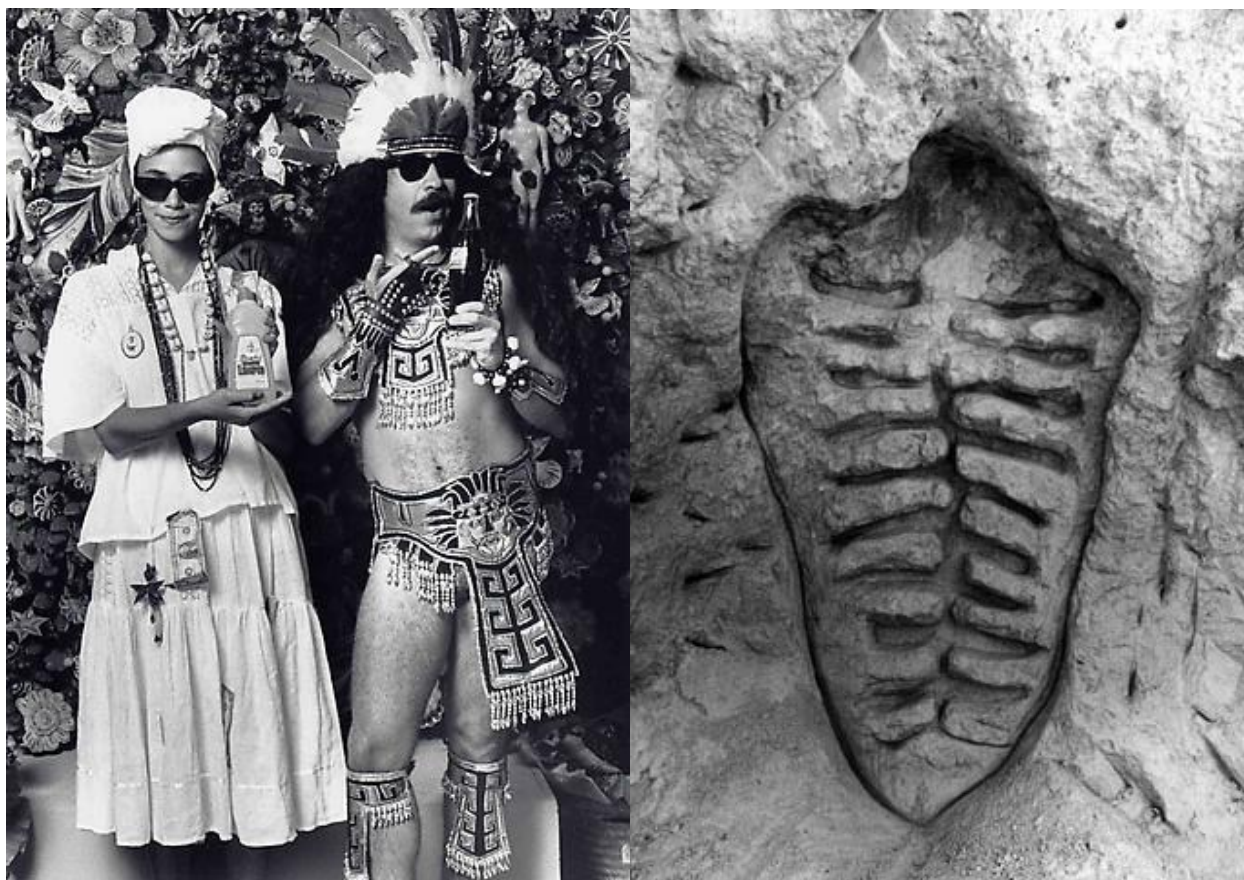
Uno de los aspectos que se suele notar en las obras de Mendieta, Gómez-Peña, Bruguera y otros artistas trabajando en exilio como Coco Fusco, Shirin Neshat y Jeanno Gaussi, es una tendencia a volver a los símbolos folclóricos de su cultura particular. El artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer discute una tendencia en el arte que él llama « arte colonial contemporáneo » diciendo que reacciones al Estilo Internacional conduce [al artista colonial contemporáneo] al folclorismo.

« La ignorancia deliberada del estilo internacional conduce al folclorismo. Esta opción, en vez de basarse en las actividades de los centros culturales del imperio, se base en las tradiciones locales y especialmente en las síntomas formales de las tradiciones locales⁵⁹ ». En el caso de Mendieta, este rechazo probablemente proviene de su consciencia de la historia de los dos países donde vivió la mayor parte de su vida: ambas historias implican a su identidad íntimamente con el colonialismo. En el caso de Cuba, la historia colonial hace que Mendieta proviniera de una familia criolla y una cultura mestiza. En el caso de Estados Unidos su estancia ahí fue un producto de la cultura hegemónica del país en sus relaciones con Cuba, y como mujer étnica su identidad fue formada por la experiencia de racismo y otro.

Con Gomez-Peña viene más bien como consolidación de sus identidades múltiples y una celebración de ser otro para vaciarlo del sentido dado por el yo occidental. Y con Tania Bruguera, se encuentra principalmente en sus primeras performances e instalaciones, donde el simbolismo predominan y de lo cual se aleja conscientemente en sus obras sociales más recientes. Con ella es sobretodo interesante este contraste y también su uso de folclor más reciente de la historia de su país, como en su *Homenaje a Ana Mendieta* (1985-1996) y *Sin título* (La Habana, 2000). Estos dos hacen referencia a figuras recientes en la historia de Cuba que se relacionan con la dictadura actual en el país y le permiten, por lo tanto, resistir esa opresión.

Esta tendencia se puede ver como una reacción a la « deculturación » que Mendieta teorizó como una herramienta tecnológica particular de los imperios. Según

⁵⁹ CAMNITZER, Luis, « Contemporary Colonial Art (1969) », *On Art, Artists, Latin America, and other Utopias*, p. 11. Traducido del inglés: « Willful ignorance as one of the reactions to the International Style leads to folklorism. This option, instead of basing itself on the activities of the imperial cultural centers, is based on local traditions, and especially on the formal symptoms of the local traditions ».



FUSCO, Coco y GÓMEZ PEÑA, Guillermo, *Norte Sur* (1990). Fotografía de la performance comisionada para el Festival 2000 en San Francisco.

MENDIETA, Ana, *Itiba Cahubaba (Serie Rupeste)* [*Vieja Madre Sangre*], 1982. Fotografía de la escultura hecha en Cuba. Colección Ignacio Mendieta, The Estate of Ana Mendieta.

Laia Manonelles, eso explica el enfoque de Mendieta en las tradiciones originales de Cuba: « Mendieta alerta del proceso de deculturación: cómo en la conquista de América los colonizadores destruyeron la cultura de los nativos. Visibilizar, reivindicar y actualizar tales tradiciones, tales ritos, es una respuesta a tal opresión. Es una manera de reivindicar aquello que ha sido minimizado, marginado, desposado⁶⁰ ». Entonces la misma herencia colonial provoca, en parte, que Mendieta, Gómez-Peña y Bruguera construyan una contranarrativa de imágenes descolonizadora a través de sus obras.

En todos los casos, no hay que olvidar que sus obras también proponen una fusión con la performance contemporánea, lo cual está evidentemente en la tradición

⁶⁰ MANONELLES, Laia, « Sacralidad y ritualismo en la obra de... » p. 215.



Proyección de Fidel Castro en 1959 en la obra *Sin Título (La Habana, 2000)* de Tania Bruguera para La Bienal de La Habana en el año 2000. Instalación, performance, video, caña.

reciente occidental. Este doble da prueba a la hibridez que ocurre inevitablemente en el exilio; el occidente también se hace parte de ellos aún cuando el simbolismo en sus obras se refiere a lo más idiosincrásico de sus cultura. El producto son identidades y fronteras más borrosas.

1.3. Bilingüismo

Como el folclorismo, el bilingüismo funciona como una herramienta que marca una diferencia social y en este caso particular es la hibridez del inmigrante. Es la unión de dos fronteras, dos culturas, dos modos de pensar y las dos caras del doble identitario. Para analizar el bilingüismo se considera primero el libro *Decolonising the Mind* del escritor y teórico keniano, Ngũgĩ wa Thiong'o, que discute la hegemonía aún presente en el language hoy en día sostenido por la imaginación. « Una cultura específica », escribe

wa Thiong'o, « no se transmite a través del lenguaje en su universalidad sino en su particularidad como el lenguaje de una comunidad específica con una historia específica. La literatura escrita y oral son los medios principales por los cuales un lenguaje particular transmite las imágenes del mundo contenido en la cultura que las soporta⁶¹ ». En este sentido el hecho de que Mendieta, Gómez-Peña y Bruguera utilizan el bilingüismo (el lenguaje de su propia cultura y el del occidente) es un reflejo de sus historias propias.

Por una parte esto refleja otro doble que remite lo *unheimlich*, porque carga el contenido de dos culturas que se enfrentan. Por lo tanto el bilingüismo se puede sentir esquizofrénico en que comunica dos identidades del ser, pero es su hibridación que encuentra compromiso entre dos mundos. Según wa Thiong'o, « para el hijo colonial, la armonía existente entre tres aspectos del lenguaje como comunicación se encuentra irremediablemente roto. Esto resulta en la disociación de la sensibilidad de ese hijo de su entorno natural y social, lo que llamamos alienación colonial⁶² ».

Esto es principalmente evidente en las obras de Guillermo Gómez-Peña al utilizar el *spanglish* constantemente. Como representación de las complejidades culturales de las dos culturas que aísla al inmigrante a través de diferencias lingüísticas, afirmar el *spanglish* es apoderarlo para celebrar la hibridación y destruir los estigmas que se crean tanto en el país de adopción como en el país natal. El hecho de que Gómez-Peña utiliza el bilingüismo (el lenguaje de su propia cultura y el del occidente) es un simple reflejo de su historia propia.

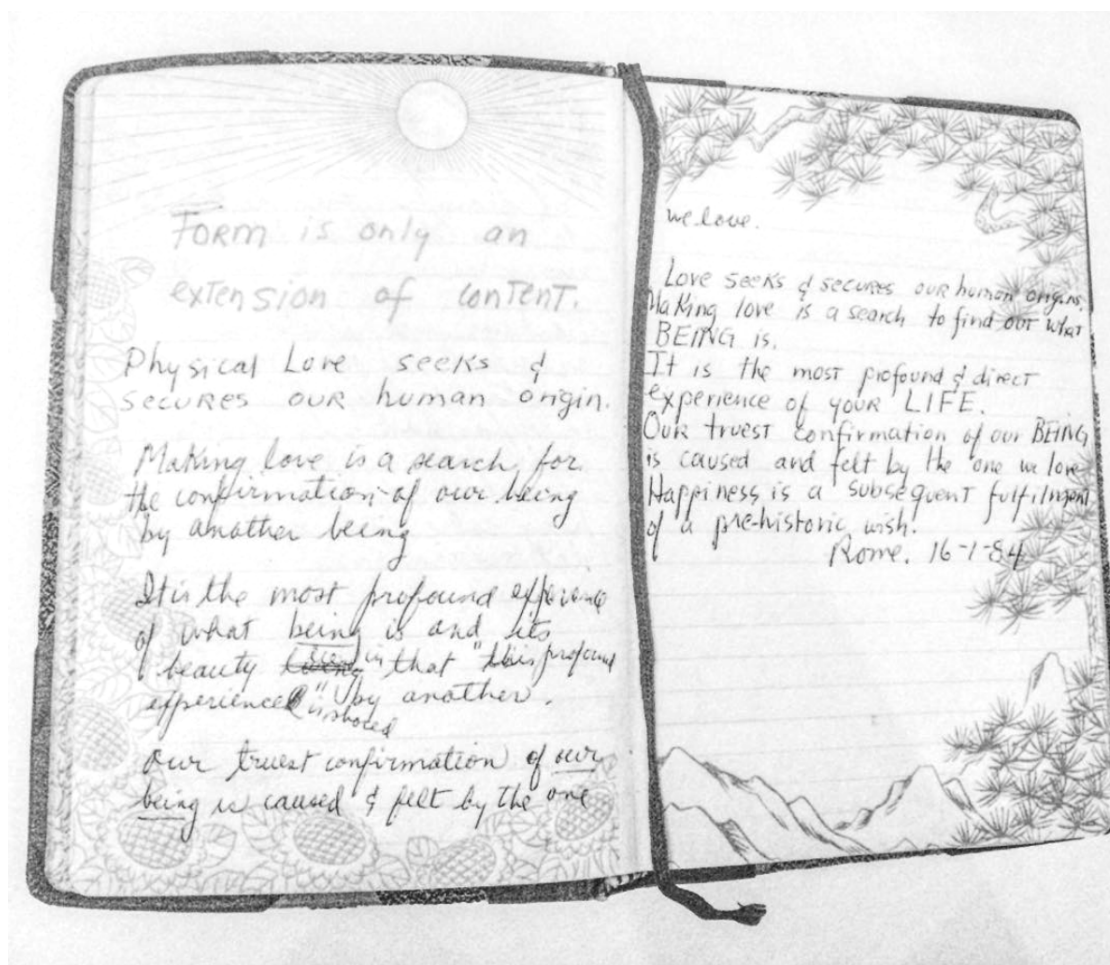
Gómez-Peña usa este lenguaje para redactar un lenguaje sermónico, a veces más abstracto pero por lo general con referencias claras. Hablando de las migraciones del tercer al primer mundo, dice « México es California, Marruecos es Madrid, Pakistán es Londres, Argelia es París, Camboya es San Francisco, Turquía es Frankfurt, Puerto Rico es Nueva York, Centroamérica es Los Ángeles, Honduras es Nueva Orleans, La

⁶¹ WA THIONG'O, Ngũgĩ, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford: James Currey Ltd., 1986. p. 15. Traducido del inglés: « A specific culture is not transmitted through language in its universality but in its particularity as the language of specific community with a specific history. Written literature and orator are the main means by which a particular language transmits the images of the world contained in the culture it carries ».

⁶² *Id.*: p. 17. Traducido del inglés: « For a colonial child, the harmony existing between three aspects of language as communication was irrevocably broken. This resulted in the disassociation of the sensibility of that child from his natural and social environment, what we call colonial alienation ».

República Dominicana es Madrid, Argentina es París, Pekín es San Francisco, Haití es Nueva York, Chiapas es Irlanda, Kabul es Tijuana⁶³ ». Esto es importante porque comienza reconociendo las migraciones mayores que mucha gente conoce, pero al final termina mezclando y confundiendo identidades normalmente no asociadas, derrumbando las asociaciones como proceso para descolonizar la mente.

Bruguera igualmente utiliza lenguaje híbrido en sus proyectos *Partido del Pueblo Migrante* (2010) y *Inmigrant Movement International* (2010), acogiendo la hibridez de las personas que el proyecto sirve. Donde se hace más complicado es si consideramos como en la historia de la colonización el lenguaje se ha usado como herramienta hegemónica para la « deculturación ». Con Mendieta vemos este contraste, ya que su diario personal estaba escrito en ambos idiomas.



Diario de Ana Mendieta, 1984, Roma.

⁶³ Mapa Corpo 3 (2009), performed para Arté es Acción Madrid.

2. Casos

Foreigner: a choked up rage deep down in my throat, a black angel clouding transparency, opaque, unfathomable spur. The image of hatred and of the other, a foreigner is neither the romantic victim of our clannish indolence nor the intruder responsible for all the ills of the polis. Neither the apocalypse on the move nor the instant adversary to be eliminated for the sake of appeasing the group. Strangely, the foreigner lives within us : he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder. By recognizing him within ourselves, we are spared detesting him in himself. A symptom that precisely turns « we » into a problem, perhaps makes it impossible. The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities.

- Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*⁶⁴

2.1 Ana Mendieta

Ana Mendieta nació en La Habana en 1948 a una familia criolla y de influencia por haber estado históricamente envueltos en la política de Cuba⁶⁵. Su familia era estrictamente católica pero como familia privilegiada mantenían varias criadas en la casa que practicaban santería⁶⁶, familiarizando a Ana y su hermana Raquelín con ambas tradiciones en su juventud y que Ana citaría de adulta como influencia para algunas de sus obras.

Después de la revolución cubana que estableció a Fidel Castro como líder del estado, el padre de las niñas, Ignacio, fue apuntado en el gobierno por su apoyo inicial al régimen, pero poco después retiró este apoyo con los grandes cambios designando al gobierno como « socialista⁶⁷ ». Como resultado Ignacio fue encarcelado y las hijas, pensando que sería una separación corta de su familia, fueron apuntadas en el programa Peter Pan de la iglesia católica en Estados Unidos para 'liberar' a los niños de la opresión de la nueva dictadura comunista. Las niñas fueron llevadas a Dubuque, Iowa en 1961, un lugar poblado casi exclusivamente por blancos (descendientes de europeos), donde pasarían sus próximos años viviendo en orfanatos y casas de acogida, experimentando el racismo prevalente en los Estados Unidos en ese momento⁶⁸.

⁶⁴ KRISTEVA, Julia, *Strangers to ourselves*, p. 1.

⁶⁵ ROULET, Laura, « Ana Mendieta: Biography (1948-1985) », FISCHER, Peter (Ed.) *Ana Mendieta: Body Tracks*. (Kunstmuseum Luzern, 19 octubre 2002 - 23 febrero 2003). Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002. p. 125 - 128.

⁶⁶ Religión afro-caribeña que sintetiza las tradiciones católicas con las del yoruba. Fue creado por los esclavos para practicar su religión bajo opresión religiosa en la época colonial.

⁶⁷ ROULET, Laura, « Ana Mendieta: Biography (1948-1985) », p. 126.

⁶⁸ *Id.*

Como estudiante en bachillerato Ana Mendieta descubrió el arte, sin lo cual, ella diría más adelante, hubiese terminado como criminal⁶⁹. Mendieta se inscribió en el programa de bellas artes en la Universidad de Iowa, donde Hans Breder, quién se convertiría en un gran amigo, dirigía *Intermedia Studies*, que va a influenciar a Mendieta de moverse de la pintura a otras técnicas. Breder invitó a grandes artistas como Vito Acconci, Hans Haacke y Allan Kaprow a su curso⁷⁰ a partir de esto fue que la artista comenzó a experimentar con la performance y utilizando su propio cuerpo en su obra, frecuentemente incorporando la naturaleza de Iowa en sus proyectos. Sus primeras obras se marcan por una política social, enfocado sobretodo en el género y la violencia contra la mujer, como *Facial Hair Transplants* (1973) y *Death of A Chicken* (1972).

Fue con Breder también que Mendieta comenzó a viajar a México en los años 70, donde empezará su serie más celebrada, la serie *Silueta*, en lo cual se alejará de la performance y se acerca a la escultura con sus *earth-body works*⁷¹. En estos años ella empezó a trabajar en Nueva York y en Europa, cuando también se asociaba con grupos feministas como el espacio de arte independiente, A.I.R.; después alejándose por su frustración con el grupo por sólo ocuparse de los retos de las mujeres blancas de la clase media y no comprender la lucha de las mujeres minoritarias⁷². Al final de la década de los 70 su padre fue liberado de la cárcel y la familia se pudo reunir en Estados Unidos. En 1980, la artista recibió permiso para viajar a Cuba, lo cual visitaría varias veces en los próximos años y donde realizará obras importantes la serie *Rupestre*⁷³.

Fue por esta época en que la carrera de Ana Mendieta comenzaría a tener éxito, ganando el Guggenheim Fellowship en 1980 y el Prix de Rome en 1983, razón por lo cual se iría a vivir en Roma durante los últimos años de su vida. En Roma, el premio le proveería un taller por la primera vez en su vida, razón por lo cual, ella dice, empezó a trabajar esculturas con más permanencia y con base en el objeto (en madera, por ejemplo⁷⁴) (ver *Totem Grove Series*); un giro significativo en su obra.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Ibid*: p. 127.

⁷¹ VISO, Olga M. Ana Mendieta, *Earth Body: Sculpture and Performance*, 1972-1985. p. 22.

⁷² BRYAN-WILSON, Julia, « Against the Body: Interpreting Ana Mendieta », ROSENTHAL, Stephanie (Com.). *Ana Mendieta: Traces*. (Hayward Gallery, 24 septiembre - 15 diciembre 2013). Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 30-34.

⁷³ ROULET, Laura, « Ana Mendieta: Biography (1948-1985) », p. 127.

⁷⁴ *Ibid*: p. 128.

En estos años también, Mendieta se envolvió románticamente con el escultor minimalista estadounidense Carl Andre, con quien se casa en enero 1985⁷⁵. El verano siguiente, ella volvió a Nueva York para trabajar una comisión pública dada para la ciudad de Los Ángeles. El 8 de septiembre de ese mismo año, la vida de Ana Mendieta acabó trágicamente y bajo circunstancias misteriosas después de caerse del balcón del apartamento de Andre en un trigésimo cuarto piso. Tenía 36 años. Andre fue acusado con su asesinato pero absuelto del crimen en los años siguientes.

Desde su muerte, la obra Ana Mendieta es cada vez más reconocida y el valor de sus obras ha multiplicado. Es difícil observar una obra suya sin pensar en su biografía, en parte porque a primera vista su arte parece muy personal. Por otra parte, la iconografía presente en su imagen-narrativa siempre alude, de manera curiosa, al cuerpo ausente y recordamos que su presencia en el mundo del arte está en contraste a su ausencia del mundo actual.

2.1.1 Binarios entre el yo y el otro

Ana Mendieta constantemente jugaba con binarios relacionados a la identidad y entre el yo y el otro para hacer al espectador cuestionar la identidad misma y las definiciones constructivistas que ella, a través de su vida entre fronteras y definiciones, sufrió toda su vida. Mendieta hace esto centrando la tierra (representando la Tierra) y lo femenino, en contraste a la Nación y lo masculino, como materia y sujeto en su obra. La Tierra se asimila con ciertos conceptos: lo femenino, lo prehistórico, lo primitivo, lo corporeal, lo esencial, lo unificado, lo natural. Los binarios correspondientes a éstos están vinculados a la Nación (que junto con la Tierra es un binario): lo masculino, lo histórico, lo colonial, la lógica, lo construido, lo compartimentado, las fronteras y lo artificial⁷⁶.

La artista frecuentemente implementaba la disparidad entre el ser propio y el otro como temática en utilizar el cuerpo humano como el sujeto central. Esto se encuentra a lo largo de su obra, pero recoge importancia con la serie *Siluetas* en adelante, donde el sujeto notablemente ya no es una persona (frecuentemente Mendieta misma) sino la figura del ser humano. Esta figura humana se hace el motivo más icónico en su arte, no que juega con el dualismo del ser presente y ausente, sugiriendo la traza de un ser que estuvo. Esto produce un sentimiento de misterio en el que observa la obra, para

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ BLOCKER, Jane, *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. p. 48-49.

lo cual consideremos al *unheimlich* de Freud. El sentimiento de *unheimlich* también ocurre porque muchas de las figuras en la obra de Mendieta evidentemente aluden a la muerte, algo que ella misma admite como una de sus temáticas de principal importancia⁷⁷.

La figura del ser humano sepultado por o como parte pequeña de la naturaleza en Mendieta, entonces, posiciona a las construcciones humanas como vulnerables frente a la eternidad del universo y la omnipotencia de la naturaleza, y revela que nuestra imagen de la Tierra es una colonizada por la historia humana. El espectador entonces observa la fragilidad de su propia identidad. Su imagen de sí mismo se hace borrosa al notar una cosa: como las personas en las comunidades imaginadas asumen las características de su grupo como parte de sí, hasta cierto punto la identidad de cada persona es performada.

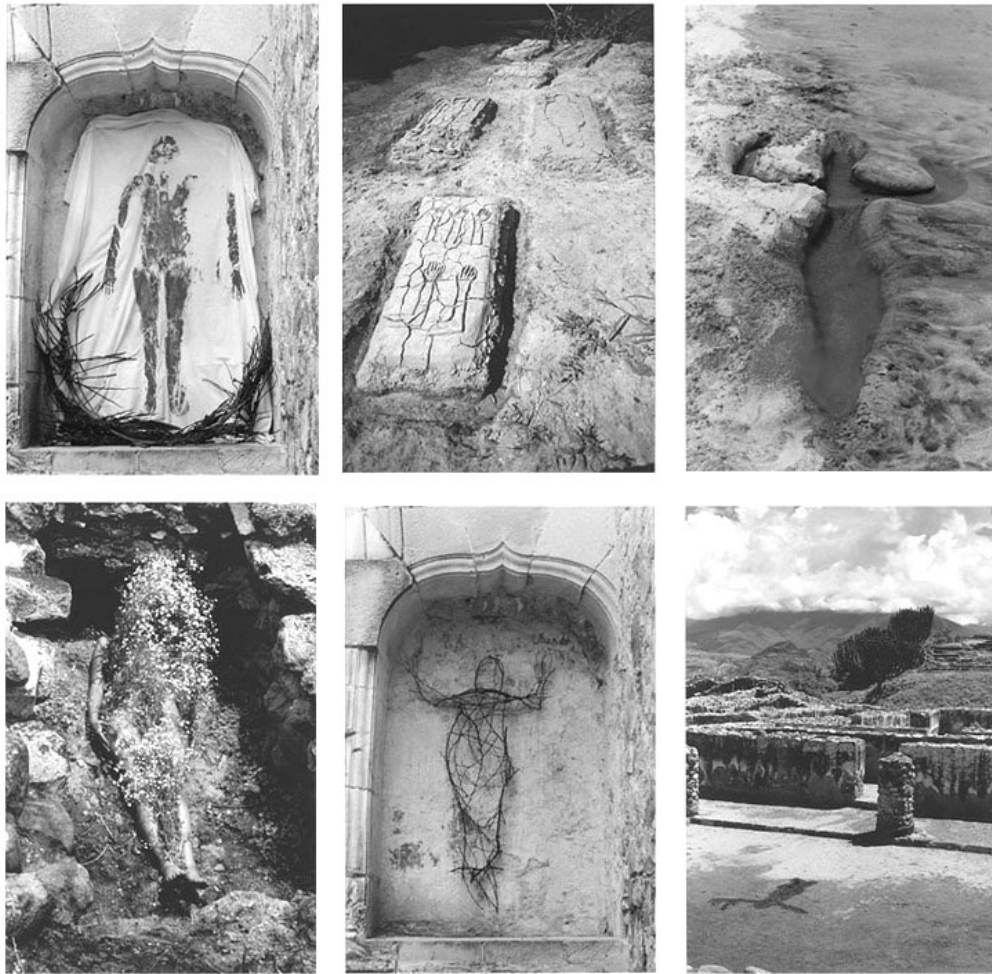
2.1.2 Repetición simbólica, fotografía y construcciones

La repetición es un elemento omnipresente en la obra de Mendieta: por una parte, es evidente en como ella documentaba cada obra con varias fotos de diferentes ángulos, usando aproximadamente un rollo de film para documentar cada obra⁷⁸. Por otra es visible en su uso constante de la serie —*Silueta, Fetish, Volcán, Rupestre y Gun Powder*— en las cuales obras individuales pararon de llevar nombres propios (casi todos se titularon *Untitled*) y se llegaron a conocer por su relación a su serie y la imagen-narrativa respectiva a esta serie. La repetición está también presente en su uso de figuras y sujetos: el cuerpo presente, la silueta humana, el sexo femenino, símbolos mitológicos y en su uso de materias: tierra, agua, sangre, pelo, fuego, humo, arena, cuevas, árboles y flores. Como explica Laia Manonelles, « su iconografía es arcaica, telúrica, religiosa, en ella aparece el cuerpo presente, ensangrentado, purificado, o bien el cuerpo ausente, desaparecido »⁷⁹. Su iconografía en un contexto pleno de repetición

⁷⁷ Citado en BLOCKER, Jane. *Where Is Ana Mendieta?*, p. 65: Mendieta dice que toda su obra trata « Eros, la vida y la muerte ».

⁷⁸ ROSENTHAL, Stephanie, *Ana Mendieta: Traces*, p. 23.

⁷⁹ MANONELLES, Laia, « Sacralidad y ritualismo en la obra de Alejandro Jodorowsky, Lygia Clark y Ana Mendieta », *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Coord. Lourdes Cirlot y Laia Manonelles. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, 2014. p. 213-214.



MENDIETA, Ana. *Siluteta*. 1973-1978.

nos dirige a considerar la importancia del ritual en su obra, que frecuentemente se ha analizado limitando su significado a un reencuentro con el origen. Para ir más allá de la importancia a nivel personal para la artista hay que acordarse que el ritual es esencialmente una performance, que también es una de las técnicas esenciales de su obra.

En Mendieta el dualismo mismo de la tierra/mujer y la nación/hombre revela la naturaleza colonizada que domina la imaginación occidental (en lo cual Mendieta vive y trabaja), donde se valora todo lo que corresponde a la Nación y lo masculino. Centrar la Tierra y lo femenino, entonces, hace más que exaltar lo primitivo y la diosa (o la mujer), sino que presenta una imaginación alternativa del mundo y la historia humana, en lo cual lo masculino, la lógica, lo colonial, la piel blanca etc. ha sido prevalente porque el



MENDIETA, Ana, *Tree of Life* (1976). Fotografía de la performance, color. 20.3 x 24.5 cm.

grupo dominante lo ha construido como tal. Como explica Susan Best, Mendieta emplea una « mimesis productiva [que] transforma los términos dicotómicos que han alineado a la mujer con todas esas cosas que tienen la intención de fortificar, complementar o apoyar el papel y la posición del hombre: la naturaleza en contra a la cultura, el espacio en vez del tiempo, la reproducción en vez de la producción, el cuerpo en vez de la mente⁸⁰ ». La exaltación sirve para inscribir en la historia lo que el grupo dominante ha desvalorado, reconociendo la identidad y cultura (y por lo tanto los valores) como imágenes construidas y heredadas en lugar de las verdades que proponen y aparecen ser.

Es importante aquí renotar una cita de Ana Mendieta: «me he sentido arrancada del útero, de la tierra materna. Y esa, supongo, es una de las razones que me ha hecho volver a y trabajar con la naturaleza, más o menos con la intención de recapturar eso⁸¹ ». Mendieta creaba imágenes en las cuales se vinculaba con la Tierra y las narrativas primitivas, estableciéndola dentro de un hogar y una tradición a través de símbolos identitarios. Sus imágenes, su arte, se hicieron imagen-narrativa. Es un complejo que aparece extensivamente en Mendieta. En los casos en su obra que el cuerpo está presente, como en su primera *Silueta*, la *Imagen de Yagul* (1973), el sentimiento de *unheimlich* ocurre, en parte, porque lo que se ve es un cuerpo humano, un símbolo reconocible, sin embargo es el de otro, automáticamente haciéndolo extraño y lejano del yo.

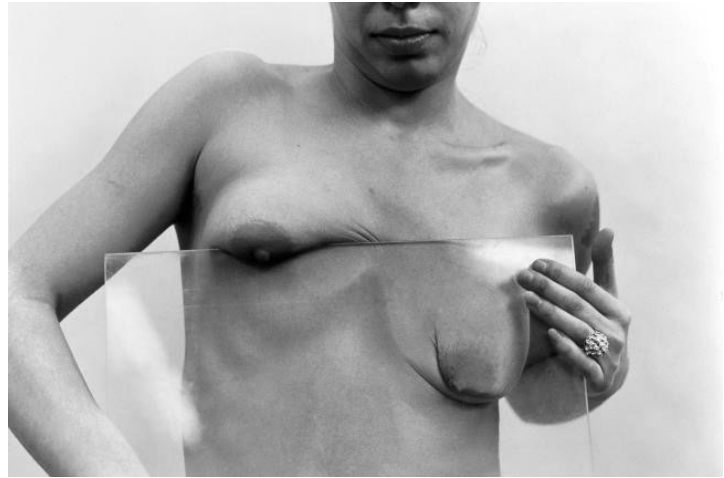
Cuando Mendieta comenzó a experimentar con la performance en 1972, sus primeras obras tratan dos grandes corrientes: el ser presente y la identidad (o, al ser Mendieta misma, el autorretrato⁸²), y el género y el sacrificio. En el primero de estos, visible a través de *Facial Hair Transplants* (1972), en que se pega un bigote y barba, y

⁸⁰ BEST, Susan, « The Serial Spaces of Ana Mendieta », p. 67: « *productive mimesis [that] transforms the dichotomous terms that have aligned woman with all those things meant to fortify, complement or support the role and position of man: nature as against culture, space rather than time, reproduction rather than production, body instead of mind* ».

⁸¹ MENDIETA, Ana, « Extracts from a lecture by Ana Mendieta delivered at Alfred State University, New York, September 1981 », p. 208: « *and since I left Cuba when I was 12 —because of the political situation there— that has marked an aspect of my life, so that I have felt that I was torn away from the womb, from the motherland. And that, I guess is one of the reasons why I've gone back and worked with nature, sort of trying to recapture that* ».

⁸² Recordemos a Barthes, cuando dice en *La chambre claire*, p. 124: « *la Photographie a d'ailleurs commencé, historiquement, comme un art de la Personne : de son identité, de son propre civil, de ce qu'on pourrait appeler, dans tous les sens de l'expression, le quant-à-soi du corps* ».

Glass on Body (1972), en que retrata las distorsiones que le impone a su propio cuerpo con un rectángulo de cristal, Mendieta logra performar identidades alternas (el masculino o el de otra persona) con solo jugar con el aspecto físico del ser⁸³. En el segundo, visto en obras como *Rape Scene* (1973), en que la artista invitó a personas a su apartamento, quienes la encontraron sin pantalones, amarrada y llena de sangre, y *Death of A Chicken* (1972), en que la artista sacrifica un gallo blanco⁸⁴, que le salpica a su cuerpo desnudo con sangre, Mendieta



MENDIETA, Ana. *Glass on Body* (1972). Fotografía de la performance, color. The Estate of Ana Mendieta. 49 x 32.5 cm.

personifica y por lo tanto performa el papel de la víctima, que en ambos casos es el ser femenino de la historia⁸⁵. Su cuerpo individual se hace colectivo, simbólico, mítico.

Consideremos aquí la paradoja interesante que ocurre entre su temática y su uso de la repetición y la serie fotográfica, que es como la mecánica la separa más todavía de la naturaleza. Este poder separador de la reproducción imagística lo comenta J. Casals en su interpretación de Benjamin y Adorno: « el aspecto criatural, corporal », dice, « en donde se manifiesta la continuidad entre el hombre y el animal; y por otro lado, las relaciones y formas cosificadas, reproductibles, seriales, que se interponen entre el hombre y esta naturalidad, y que hacen que aquél acabe siendo —en palabras del mismo

⁸³ En la exposición de su tesis de máster, Mendieta dice de *Facial Hair Transplants*: « Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real. No parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia ». Ver MENDIETA, Ana, « Escritos personales », p. 179.

⁸⁴ Se debe notar que en inglés se le llamaría a un gallo blanco un « white cock », algo que también se refiere al sexo del hombre blanco. Mendieta misma usa las palabras « white cock » en inglés mientras discute esta obra durante una entrevista en 1985. Ver: MENDIETA, Ana, « Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt): 1 February, 1985 », p. 229.

⁸⁵ SABBATINO, Mary, « Ana Mendieta: la identidad y la serie Siluetas », *Ana Mendieta*. (Centro Galego de Arte Contemporánea, 7 julio - 13 octubre 1996). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1996. 274 páginas. p.154.

Kafka— « más cosa, objeto, que ser vivo »⁸⁶ ». La cosa que se hace es la imagen-narrativa misma, se hace, más que una persona otra pieza ficticia o construcción para añadir a la historia humana. « Y eso mismo la hace [la historiografía clásica] », dice Casals, « afín a la alegoría, que reescribe el torso precisamente porque es torso: fragmento⁸⁷ ».

El símbolo o motivo se hace fragmento de la historia en su obra. Muy presente en sus primeras obras por ejemplo, es la sangre como materia, un elemento particular para el ritual en su obra como símbolo del ritual de los lugares, las culturas o personas (mujeres, por ejemplo) que se han sacrificado, sufriendo la colonización de la cultura, la Tierra, la naturaleza, la historia, y



MENDIETA, Ana. *Body Tracks* (1982). Sangre y pintura sobre papel. Rose Art Museum, Brandeis University.

las construcciones sociales. Usar sangre tiene como primer uso representar rasgos, como en *Body Tracks* (1973): son los trazos de una historia dolorosa y al ser el de seres no valorados, no escrita.

Por lo tanto Mendieta escribe esa historia en la materia apropiada para su contenido. Pero la sangre no sólo tiene un papel representativo; el fuego, el humo y el agua sirven un propósito parecido—todos estos elementos son purificadores⁸⁸ hacia estas construcciones, limpian el sufrimiento de ellos proponiendo una alternativa a la organización del mundo que se ha impuesto hasta ahora. Estos queman y borran las figuras preconstruidas, y con eso las fronteras imaginadas y los límites concebidos de

⁸⁶ CASALS, Josep, « Entre dos fines de siglo: transformaciones... », p. 21.

⁸⁷ *Ibid*: p. 23.

⁸⁸ Laia Manonelles primero comenta esta idea al discutir *El entierro de Nãñigo* (1976), ver: MANONELLES, Laia, « Sacralidad y ritualismo en la obra de Alejandro Jodorowsky, Lygia Clark y Ana Mendieta », p. 213.

esa figura. La propuesta alternativa se hace justamente a través de la performance: los rituales de Mendieta como imágenes comunican otra visión de lo que significa la identidad, pertenecer, la cultura y las estructuras sociales.

En el caso de Mendieta, la identidad se construye al cuestionarla, algo que la artista produce en la performance de sus obras, y en la repetición de una imagen: la figura humana (y usualmente femenina) en el contexto de la naturaleza. La repetición de actos en un performance son como las fotos que se repiten para montar una escena cinematográfica, son las imágenes que construyen una imaginación y en el caso de Mendieta, representa una visión del Universo. Presentar esta imagen-narrativa (la figura de la mujer en la naturaleza) en su obra es una resistencia a la historia heredada e impuesta, hasta el punto que la identidad (o imagen propia) de un individuo se define por las imagen-narrativas heredadas. La construcción de una nueva imaginación permite la re-escritura de la historia propia y el retomo de la estructura identitaria. Su obra como imagen narrativa es usurpadora de la imaginación hegemónica, perturbando la consciencia colectiva dominante que dirige definiciones de y actitudes hacia la identidad, el nacionalismo, la historia, la cultura, el género y la raza y la relación humana con la naturaleza, entre otros conceptos. En ambos casos, el performar estas imagen-narrativas crea la imagen fija y sus bordes, es decir, define las las fronteras donde reside una cultura o los límites de la identidad propia.

La representación del algo que fue (para usar el término de Barthes), como el souvenir remplace el original y crea el deseo por ello⁸⁹, que en el caso de la fotografía y la obra de Mendieta, tiene como papel « eternizar » su obra, dejar un rasgo. Pero la documentación en el arte de Mendieta nos hace volver al sentimiento de *unheimlich*. En parte será por el conocimiento de su muerte trágica y la paradoja de estar mirando a un ser « cadaver⁹⁰ » o por ser el rasgo de una performance o una escultura que alguna vez

⁸⁹ BLOCKER, Jane, *Where Is Ana Mendieta?*, p. 34.

⁹⁰ BARTHES, Roland, *La chambre claire*, p. 123-124: « L'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort ».

existió; nos sugiere de nuevo el doble del ser a la vez presente y ausente, donde el sujeto vive como objeto⁹¹.

En *El libro que vendrá*, Maurice Blanchot logra captar el sentimiento que esta dualidad provoca: « la esencia de la imagen es el estar toda hacia fuera, sin intimidad y, no obstante, más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del yo íntimo; sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irrevelada y sin embargo patente, revistiendo esa presencia-ausencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las Sirenas⁹² ». O, como dicen Casals y Hoffman « la imitación mecánica de lo humano «es una guerra declarada contra el principio espiritual⁹³» ». Aparece entonces otra paradoja en Mendieta, en que imágenes de temática muy espiritual están contrastados por la frialdad de la repetición mecánica de la tecnología fotográfica, algo que parece contradecir su mensaje de proceder de la naturaleza y no las construcciones humanas. Pero no hay que olvidar que Mendieta ya había pasado la mitad de su vida en Occidente al momento de comenzar a experimentar con técnicas mixtas — ya formaba parte de su identidad— y la fotografía era una solución que le permitía un formato a la vez eterno y frágil.

Por eso la fotografía como formato le permite a Mendieta construir una imagen-narrativa que reconoce que la misma es justamente una fantasía temporal, un fragmento de la historia entre muchos. Su contranarrativa se presenta como aspecto para insertar en la Historia, pero no de manera hegemónica, porque en contraste a un monumento, el medio fotográfico es frágil, pequeño y sensitivo, fácilmente dañado, perdido, ignorado. El discurso que ella construye fotográficamente no tiene la intención de ser definitivo sino una que puede existir fácilmente al lado de y en conjunto con otras visiones. Pero su uso del medio fotográfico también representa uno de los puntos más interesantes de su obra: nos fija en el hecho que Mendieta usaba las técnicas mixtas dominantes en el

⁹¹ BARTHES, Roland, *La chambre claire*, p. 29 - 30: « Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre ».

⁹² BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1959. p. 20.

⁹³ CASALS, Josep, « Entre dos fines de siglo: transformaciones... », p. 60.

arte en occidente durante el periodo de su práctica. Es el único punto realmente en que Mendieta ejerce, en vez de su cultura de origen, un aspecto de la adoptada.

En utilizar repetitivamente la imagen de mujer y tierra juntos, Mendieta *mortaliza* al hombre, porque simbólicamente, como dice Jane Blocker, « representan nuestro origen y nuestro destino⁹⁴ ». Mendieta revela como la imaginación está aún dominada por la imagen colonial, algo que a la vez contesta al presentar la mortalidad del hombre, haciéndolo pequeño frente la Tierra. No hay que olvidar que Mendieta producía figuras humanas, de tamaño actual, mientras que los artistas hombres del movimiento « land art » producían monumentos enormes; cada uno de estos es un espejo, la imagen autorretrato de una sus visiones (imaginaciones) contorno a su existencia en la Tierra. La obra Mendieta coge los valores culturales heredados y los remplace con su contranarrativa anti-hegemónica. Esta contranarrativa se inscribe en la historia no en la permanencia de una obra física sino en el de una fotografía de un ritual (un performance).

2.1.3 La imagen-narrativa descolonizadora

Su propuesta es evidente en la creación de su obra observando la diferencia entre sus *earth-body works* y el « land art » estadounidense de la época, quienes practicantes eran típicamente hombres blancos occidentales que producían obras monumentales y permanentes en la Tierra. Lo que surge inevitablemente al hacer este análisis son las imágenes contrastantes de la Tierra, es decir la imaginación alrededor de la cosa, que mantienen estos artistas y Mendieta respectivamente. La obra de Mendieta, en vez, utiliza la tierra de manera no-permanente y anti-hegemónica, demostrado el poder de la naturaleza hacia al ser humano que el mismo, al imponer monumentos sobre la tierra, reprime en el nombre de los intereses de dominación y poder. Sus esculturas temporales permanecen sólo en la documentación que Mendieta produce. Para realizar esto, el motivo y la imagen de la mujer junto a la tierra es clave: la imaginación de esta visión se crea a partir de ello.

⁹⁴ BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta?*, p. 65.



HEIZER, Michael, *City* (1972-1974). Fotografía de la escultura « land art », Nevada.

Mendieta definió las particularidades de su trabajo artístico alrededor de su cultura original, probablemente en rechazo⁹⁵ a lo ella misma llamaba « la clase dirigente⁹⁶ ». Aunque Mendieta construyó su obra alrededor de su propia cultura y rechazaba el contenido presentado por los hombres artistas occidentales, su identidad como exiliada se hace evidente al usar las técnicas dominantes en el arte occidental durante los años 70 y 80: notablemente la performance, la fotografía, el video arte y el « earth art ». Se puede decir que de cierto modo la artista usaba el lenguaje del occidente para comunicar su propia narrativa; un tipo de bilingüismo⁹⁷ aparece al fusionar su cultura de origen y el de su adaptación, así performando inevitablemente su identidad doble.

La imagen de uno mismo y la identidad es una de las cuestiones más humanas porque es fundamental a nuestra existencia y propósito. Por lo que sabemos, somos el único animal que se lo pregunta. Si el arte tiene un papel social y moral en el desarrollo del hombre, Ana Mendieta es entonces, más relevante que nunca. Con la imaginación contranarrativa anti-hegemónica, reconsultar la obra de Mendieta aporta a la imaginación una comprensión de las mentalidades postcoloniales (aún dominantes)

⁹⁵ Wa Thiong'o dice: « *Since culture does not just reflect the world in images, but actually, through those very images, conditions a child to see that world in a certain way, the colonial child was made to see the world and where he stands in it as seen and defined by or reflected in the culture of the language of imposition* » en: *Decolonising the Mind*, p. 17.

⁹⁶ MENDIETA, Ana, « Escritos personales », p. 172.

⁹⁷ WEISS, Rachel, « Introduction », *On Art, Artists, Latin America, and other Utopias*, p. 2. «...bilingualism [is] a constant process of not only translating but also of performing dual identities ».

que por las circunstancias de la historia proyectan una imagen o visión del mundo opresiva.

Como dice la artista cubana-americana Coco Fusco, « quien quiera de nosotros que escoge confrontar las múltiples dimensiones del exilio y de la violencia colonial y neocolonial que construye nuestras identidades fracturadas, va a retrasar sus [Ana Mendieta] pasos⁹⁸ ». Lo han hecho tanto Gómez-Peña como Bruguera, haciendo los dos referencias a Mendieta en contextos diferentes. Es un paso adelante para la descolonización de la mente, algo que propone el avance interior del ser, pero también el progreso de sociedad por la relación de este ser al mundo.

2.2 Guillermo Gómez-Peña

Nativo de México, D.F., Guillermo Gómez-Peña nace en 1955. De 1974-1978 estudia lingüística y literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México y entre 1978-1983 completa estudios de grado y máster en el California Institute of the Arts en Los Ángeles. En los años 80 se traslada a Sa Diego, dónde es miembro fundador del colectivo artístico Poyesis Genética con Sara-jo Berman y el Boder Arts Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), con lo cual colaboró hasta 1990⁹⁹.

Como artista usa técnicas mixtas, pero es conocido principalmente por sus obras de performance. Aparte de artista, Gómez-Peña es escritor, activista y educador; es el autor de numerosos libros y ensayos tanto con respecto a su propia obra como extensivamente sobre los temas de inmigración, las relaciones de la frontera, identidad, hibridación cultural, cultura chicana, la xenofobia y el arte performativo. Es notable que hace disponible —a través de su página web personal y la de su tropa actual de performance La Pocha Nostra— muchos de estos recursos como gratis para el público. Se considera un artista pionero en la performance y por esto ha sido recipiente de varios premios incluyendo la Prix de la Parole del International Theatre Festival of the Americas, el Dance and Performance Award (Bessie Award) del MacArthur Foundation

⁹⁸ FUSCO, Coco, « Traces of Ana Mendieta: 1988-1993 ». *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. Nueva York: The New Press, 1995. p. 121: « Any of us who choose to confront the manifold dimensions of the exile and the colonial and neocolonial violence that create our fractured identities... will retrace her footsteps ».

⁹⁹ CULLEN, Deborah. « Guillermo Gómez-Peña », *Grove Art Online*, Oxford Art Online.

(1991), un American Book Award y un Cineaste Lifetime Achievement Award.

Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes forman parte de un grupo de artistas de performance que se llama La Pocha Nostra, lo cual en las propias palabras de Gómez-Peña en una entrevista con Tess Thackara para *ArtPractical*¹⁰⁰, significa:

Es esencialmente un neologismo. « Pocho/a » significa un traidor cultural, o un bastardo cultural. Es un término acuñado por mexicanos que nunca se han ido de México para articular la experiencia mexicana post-nacional. Es ligeramente despectivo, pero lo hemos expropiado como acto de empoderamiento. Y « Nostra » viene de La Cosa Nostra, la mafia italiana. Entonces lo puedes traducir más o menos como el cartel de los traidores culturales, u otra traducción más poética que esencialmente significa « nuestras impurezas »¹⁰¹.

De aquí se puede entender una característica fundamental de La Pocha Nostra y sus objetivos, que es una celebración de la hibridez y de los estigmas sociales, algo que, como otros movimientos relacionados con *body politics* como el feminismo y el « black is beautiful movement », se apodera de las características que la clase dominante ha tradicionalmente desvalorizado para retomar la valorización de ellos mismos.

Fundada en 1993 en Los Ángeles, California por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes y Nola Mariano, La Pocha Nostra, auto-descrita como un « laboratorio de arte vivo¹⁰² » se forma con el propósito de crear una sede para colaboraciones internacionales con otros artistas de performance. Dos años después, tras adjuntarse varios otros miembros se convierte en una organización sin fines de lucro y juntos diseñan diversas obras de performance en seis continentes y en varios países usando técnicas mixtas. Con el aumento de miembros la organización se ha hecho una sede internacional colaborativa que en sus diversas prácticas se juntan para crear obras inter- y transdisciplinarias. « Nuestro denominador común », dice Gómez-Peña¹⁰³,

¹⁰⁰ THACKARA, Tess. « Interview with Guillermo Gómez-Peña », 3.C The Year in Conversation, ArtPractical.com.

¹⁰¹ Traducido del inglés: « It's essentially a neologism. « Pocho/a » means a cultural traitor, or a cultural bastard. It's a term coined by Mexicans who never left Mexico to articulate the post-national Mexican experience. It's slightly derogative, but we have expropriated it as an act of empowerment. And « Nostra » comes from La Cosa Nostra, the Italian mafia. So you can translate it loosely as the cartel of the cultural traitors, or there is another more poetic translation that essentially means « our impurities » ».

¹⁰² LA POCHA NOSTRA. « La Pocha Nostra Manifesto 2014: In Permanent Progress », *La Pocha Nostra Web*.

¹⁰³ *Ibid.*

es nuestro deseo de retar, ocupar, cruzar y borrar fronteras peligrosas entre el arte y la política, artista y espectador, mentor y aprendiz, y pesadillas corporales y culturales. Nos esforzamos para erradicar mitos de pureza y disolver las fronteras que rodean la cultura, la etnicidad, el género, el lenguaje, el poder y el oficio. En el acto de cruzar y borrar fronteras, no negamos que tal vez creamos nuevas que nos continúan a retar. Tristemente, en este momento de la historia, 21 años desde que empezamos, éstos aún se consideran actos radicales¹⁰⁴.

También « cruzando fronteras estéticas peligrosas¹⁰⁵ », una parte importante de las acciones de La Pocha Nostra es la colaboración con la audiencia para una co-creación de significados. La Pocha Nostra no deja que nada sea unidimensional ni unidireccional, reflejando una característica de lo performativo que discute Fischer-Lichte, que es su « capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas e incluso para acabar con ellas¹⁰⁶ ».

Directamente inspirados por el teatro experimental, específicamente the Living Theater, The Performance Group, Alejandro Jodorowsky, y los *happenings* de Allan Kaprow y el movimiento Fluxus¹⁰⁷, La Pocha Nostra ha sido muy celebrada y canonizada en la historia del arte por su aportación particular a la trayectoria de la performance. Además, Gómez-Peña en particular es reconocido como un pionero de la performance y específicamente performando el otro y los temas de lo postcolonial y de extranjería.

Notable es su performance *Two Undiscovered Amerindians* con la artista cubana-americana Coco Fusco, estrenada en la Plaza Colón en Madrid en 1992, lo cual destacó por su intención con el público según Fusco¹⁰⁸: « en tales encuentros con lo inesperado, es menos probable que los mecanismos de defensa de la gente operen con su eficiencia típica; tomados por sorpresa, es más probable que sus creencias salgan a la

¹⁰⁴ Traducido del inglés: « Our common denominator is our desire to challenge, inhabit, cross, and erase dangerous borders between art, and politics, practice and theory, artist and spectator, mentor and apprentice, body and cultural nightmares. We strive to eradicate myths of purity and dissolve borders surrounding culture, ethnicity, gender, language, power, and métier. In the act of crossing and erasing borders, we don't deny that we might create new ones that keep challenging us. Sadly, at this point in time, 21 years since we began, these are still considered radical acts ».

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*, p. 50.

¹⁰⁷ « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*.

¹⁰⁸ FUSCO, Coco. « The Other History of Intercultural Performance », p. 148.



GÓMEZ-PEÑA, Guillermo y FUSCO, Coco. *Two Undiscovered Amerindians* (1992). Fotografía de la performance dada en la Plaza Colón en Madrid.

superficie¹⁰⁹ ». Trataba de una performance pública (con lo cual la audiencia no necesariamente asumía que era una obra de arte, sino que algunos interactuaron con ellos como si realmente fueran indígenas. Fusco y Gómez-Peña se vistieron La estética del exceso y de choque entonces que encontramos en la performance de la Pocha Nostra, el proyecto que siguió la performance con Fusco, vendrá probablemente del mismo deseo: empujar los sentimientos profundos hacia la conciencia, donde pueden transformarse.

2.2.1 La marginación del « yo »

« Invitamos primero a los gays, las lesbianas, narcos, los artistas, los curadores, los inmigrantes y extranjeros, los enfermos terminales y a las parejas interraciales a entrar a

¹⁰⁹ Traducido del inglés: « *In such encounters with the unexpected, people's defense mechanisms are less likely to operate with their normal efficiency; caught off-guard, their beliefs are more likely to rise to the surface* ».

la performance » dijo Guillermo Gómez-Peña dentro el teatro madrileño Vallé-Inclán antes de avisar que los demás podrían juntarse a continuación. Con eso comenzaba la performance. Desde su inicio, *Mapa-Corpo 3*, presentado por los artistas Gómez-Peña y Roberto Sifuentes como parte del II Encuentro Internacional el Arte es Acción en 2009, establece la alteridad como condición. El efecto inmediato es que el espectador comprenda que la invitación pone en reversa las condiciones de dominancia y que tal consciencia revele esta práctica jerárquico-social como superficial y vacía. En otro sentido lo que provocan estos pensamientos es la construcción de un mundo en el arte de la performance en la que, por su misma aproximación a la vida, el espectador tiene la oportunidad para trascenderse y experimentar una propuesta alternativa de mundo y modo de vivir y pensar.

La propuesta alternativa de Gómez-Peña y Sifuentes se hace justamente a través de la performance: los rituales de Gómez-Peña y Sifuentes como imágenes comunican otra visión de lo que significa la identidad, pertenecer, la cultura y las estructuras humanas. Invitan a los marginados a existir a través del exceso. Es un empoderamiento para liberar los aspectos no valorizados del ser que en su funcionamiento normal crea fronteras imaginarias en las mentes y las vidas de la personas. Son estas construcciones sociales que funcionan como las verdaderas fronteras que separa al nativo y el inmigrante: los estigmas psicológicos crean las barreras que lo marginalizan. También representa el tratamiento social hacia los « inadaptados sociales », que constantemente quieren eliminarse. Estas fronteras interiores se exponen para intentar derrumbarlas. La vestimenta sirve entonces para poner en parodia la vista del ser dominante occidental del otro (como un indígena subdesarrollado): al ver al extranjero con tal vestimenta exagerada se enfrenta con sus miedos verdaderos, y presenta la visión del occidente hacia el otro como algo ridículo.

En esta tradición, *Mapa-Corpo 3* busca la reescritura del discurso hegemónico, para lo cual es necesario insertar una contranarrativa en la imaginación de la cultura dominante, y los portadores principales de ésta es el lenguaje junto a sus imágenes y las imágenes junto a su lenguaje. Gómez-Peña y Sifuentes performan identidades vinculadas con las culturas primitiva, estableciéndola dentro de un hogar y una tradición a través de símbolos identitarios. Sus imágenes, su arte, se hacen una nueva



LA POCHA NOSTRA, *Mapa Corpo 3* (2010). Fotografía de la performance dada en Zagreb.

imagen-narrativa. El espectador entonces observa la fragilidad de su propia identidad y puede escoger liberarse de ella cuando el artista que comunica el mensaje original le otorga el poder de crear significado y cambiar de papeles. Es un proceso para la descolonización de la mente no sólo con respecto a la temática sino también hacia la experiencia de arte. « Nuestros cuerpos son territorios ocupados », dice Gómez-Peña¹¹⁰, « tal vez, la meta máxima de la performance, sobretudo si eres una mujer, un homosexual, o una persona « de color », es descolonizar a nuestros cuerpos; y hacer estos mecanismos de descolonización aparentes a nuestra audiencia en la esperanza de que se inspiren para hacer lo mismo con los suyos¹¹¹ ».

2.2.2 La celebración del híbrido

Con sus raíces en el teatro, la performance permite el jugar con múltiples realidades e identidades, otorgando la posibilidad de una cierta utopía, que, en las propias palabras

¹¹⁰ « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*.

¹¹¹ Traducido del inglés: « *Our bodies are occupied territories. Perhaps the ultimate goal of performance, especially if you are a woman, gay or a person « of color », is to decolonize our bodies; and make these decolonizing mechanisms apparent to our audience in the hope that they will get inspired to do the same with their own* ».

de Gómez-Peña¹¹², una « zona imaginaria, [dónde] se le otorga tanto el artista como la audiencia el permiso de asumir personalidades e identidades múltiples y eternamente mutables. En esta zona fronteriza, la distancia entre « nosotros » y « ellos », el yo y el otro, el arte y la vida se hacen borrosos e imprecisos¹¹³ ». En una entrevista, el escritor y educador estadounidense Richard Schechner¹¹⁴ le pregunta a Guillermo Gómez-Peña qué es una frontera, a lo cual responde: « el entendimiento común es que es una división geopolítica entre países. Para mí es una « banda Mobius », un espiral cultural donde múltiples culturas se juntan y se chocan; una matriz de posibilidades; y una metáfora teórica muy útil para describir la condición mundial de millones de huérfanos del estado nación¹¹⁵. Uno de los rituales repetidos que construyen la identidad de una cultura es el lenguaje, que para el extranjero puede funcionar como otra frontera ». A través de « acupuntura política » y « brujería poética¹¹⁶ », la meta de Gómez-Peña y Roberto Sifuentes en *Mapa-Corpo 3* es hacer a cada miembro de la audiencia sentirse como un extranjero o un ser marginalizado para transformar su consciencia de la identidad y las fronteras interiores y políticas.

De este modo usan el performance para poner en cuestión diferentes asuntos de nuestro tiempo, que en el caso de Gómez-Peña y Sifuentes como inmigrantes de México en Estados Unidos (« chicanos¹¹⁷ ») exploran las preguntas que surgen de esta experiencia. « Como latinos diaspóricos », dice Gómez Peña¹¹⁸, « nuestro deber es ocupar una cartografía alternativa y más inclusiva, ocupar un centro ficticio y empujar el

¹¹² GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*.

¹¹³ Traducido del inglés: « *In this imaginary zone, both artist and audience members are given permission to assume multiple and ever changing positionalities and identities. In this border zone, the distance between « us » and « them », self and other, art and life, becomes blurry and unspecific* ».

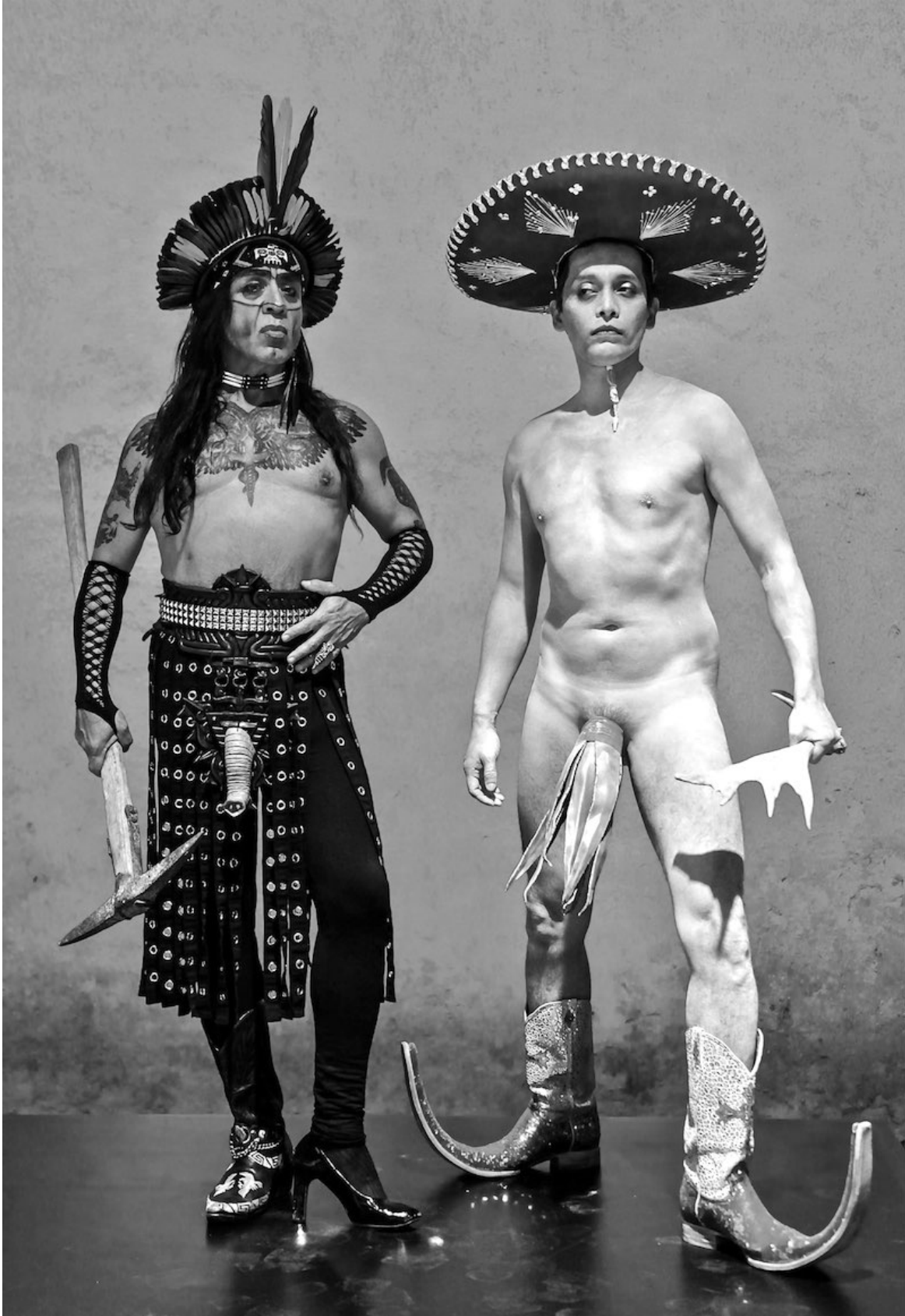
¹¹⁴ SCHECHNER, Richard. « Richard Schlechter Interviews Guillermo Gómez-Peña » *The San Francisco Chronicle*.

¹¹⁵ Traducido del inglés: « *The common understanding is that it is a geopolitical divide between countries. For me it is a mobile strip, a cultural spiral where multiple cultures converge and collide; a matrix of possibilities; and a very useful theoretical metaphor to describe the condition of millions of orphans of the nation state worldwide* ».

¹¹⁶ Las propias palabras de Gómez-Peña para describir la performance.

¹¹⁷ Nombre dado a los miembros de la cultura híbrida de los mexicanos-americanos.

¹¹⁸ « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*.



GÓMEZ-PEÑA, Guillermo y GARCÍA LOPÉZ, Saul. *Linguistic Resistance* (2003). Fotografía de la performance en Vancouver.

norte dominante a las márgenes, tratándolo como exótico y desconocido¹¹⁹ ». *Mapa-Corpo 3* redibuja entonces las cartografías de centro y periferia y las jerarquías construidas, usando el cuerpo como lienzo o escenario para el cuestionamiento de sí mismo y sus relaciones complejas con el mundo interior y exterior a sí.

2.2.3 Deconstrucción colaborativa

Una de las actividades principales de la performance *Mapa-Corpo 3* es una acupuntura política que se hace en el cuerpo de una mujer. Está acostada sobre una camilla y cubierta de una sábana blanca como si estuviese muerta, acordándonos una morgue o una sala de cirugía y un hombre vestido en traje se lo quita para comenzar a insertarle agujas finas con las banderas de lo que parece ser solo países que han sido colonizados. En otra camilla hay un hombre (Roberto Sifuentes) envuelto en plástico que una « bruja española » va liberando para revelar un indígena con tatuajes en la cara y el corazón de un animal encima. El hecho de que sea una mujer y un indígena es ya en sí muy simbólico de las relaciones de dominancia y la asignación como « otro », y más aún considerando que la mujer no se mueve en todo el proceso mientras recibe intrusiones a su cuerpo y el indígena logra moverse muy poco.

Los actos insinúan situaciones enfermizas (por las camillas) de colonización pero a la vez también consiste de un proceso de terapia y curación. Normalmente, las agujas en la acupuntura se insertan para atacar la tensión en ciertos puntos particulares y luego son quitadas para revelar un ser con más claridad. Tal vez la inserción de las agujas no se refiere entonces tan literalmente a la colonización sino más bien es una referencia a las intenciones de la propia performance: insertar los asuntos del extranjero y el racismo en cuestionamiento para el espectador como método de sanar los problemas. Esto se entiende sobretodo al final cuando la audiencia es invitada a remover las agujas insertarlas en el corazón del animal, algo que se discutirá en más detalle más adelante.

Lo importante de esta parte de la performance es como demuestra la relación del cuerpo con la obra de arte performático: funciona como escenario y campo de

¹¹⁹ Traducido del inglés: « *As diasporic Latinos operating from North America, our task is to occupy an alternative and more inclusive cartography, to occupy a fictional center, and to push the dominant North to the margins, treating it as exotic and unfamiliar* ».

significado. Gómez-Peña, en su « Defensa del arte de la performance¹²⁰ », explica el simbolismo de la marca corporal:

Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y la materia prima. Es nuestro lienzo en blanco, instrumento musical y libro abierto; nuestra carta de navegación y mapa biográfico; nuestro navío para nuestras identidades cambiantes; el eje del altar, para decirlo así. Aún cuando dependemos demasiado en los objetos, lugares y situaciones, nuestro cuerpo permanece como la matriz de la pieza... Nuestras cicatrices son las palabras involuntarias en el libro abierto de nuestro cuerpo, mientras que nuestros tatuajes, perforaciones, pintura corporal, decoraciones, prótesis performáticas, y/o accesorios robóticos, son frases intencionales. Nuestro cuerpo/corpo/arte-facto/identidad tiene que estar marcado, decorado, pintado, disfrazado, intervenido culturalmente, re-politizado, planificado, registrado y documentado¹²¹.

El cuerpo se utiliza (muchas veces incorrectamente) como extensión del ser para descifrar identidades. A través de esto sabemos que la vestimenta es muy importante para Gómez-Peña como decoración corporal y en *Mapa-Corpo 3* toma un papel esencial. Vestido de chamán travestí e indígena azteca, a nivel básico Gómez-Peña confunde las varias identidades que confunden las construcciones sociales existentes. Aquí se revela una de las diferencias más significativas entre lo performativo en el teatro y en la performance: « en el performance, el performer presenta; expone sus propias identidades « altercas » (subalternas)¹²² ». Es decir que este es un proceso de la manifestación del performer de los aspectos más profundos (y probablemente menos aceptados, socialmente) de su ser, algo que no solo tiene efectos para él mismo pero, como una característica esencial de lo performativo es la identificación que ocurre por parte del espectador, éste también puede reconocer los aspectos de sí que están escondidos y conscientizar las maneras en que no vive libremente.

¹²⁰ « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*.

¹²¹ Traducido del inglés: « *Traditionally, the human body, our body, not the stage, is our true site for creation and materia prima. It's our empty canvas, musical instrument, and open book; our navigation chart and biographical map; the vessel for our ever-changing identities; the centerpiece of the altar so to speak. Even when we depend too much on objects, locations, and situations, our body remains the matrix of the piece... Our scars are involuntary words in the open book of our body, whereas our tattoos, piercings, body paint, adornments, performance prosthetics, and/or robotic accessories, are de-li-be-rate phrases. Our body/corpo/arte-facto/identity must be marked, decorated, painted, costumed, intervened culturally, re-politicized, mapped out, chronicled, and documented* ».

¹²² VELASCO, Lucero. « El arte de performance para Inocentes (I) ».

En el caso de *Mapa-Corpo 3* y las otras acciones de La Pocha Nostra, la colaboración semiótica tiene una importancia fundamental. Al final de la obra, Gómez-Peña invita a los espectadores a sacarle las agujas a la mujer para ponerlos en el corazón de animal que pesaba sobre el indígena y sobre el indígena escribir los mensajes o signos que quisieran. Esto deja oportunidad para que el performance, aún con un texto de guía general, cada vez sea un poco distinto, sobretodo cuando se considera que es una obra que ha sido performada en varias partes del mundo y el entendimiento y expresión de cada pueblo. Esto significa también que el artista no es solo un productor que va divulgar su visión o modo de pensar sino que el mismo se abre al espectador y la aportación que pueda contribuir, mientras que para el espectador es una oportunidad de no solo consumir significado sino ser activamente creador de arte y significado.

Aparte de removerle las agujas a la mujer y escribir sobre el cuerpo del indígena, algo inesperado ocurre cuando el espectador toma el poder de crear significado al final de la obra: cuando los artistas acaban parados juntos frente a una mesa central,



LA POCHA NOSTRA, *Piedad Postcolonial* (2005).

aguantando el corazón de animal, miembros de la audiencia de diferentes sexos y edades se desnudan igualmente para pararse junto a ellos. La celebración de sus diferencias parece probar una cierta descolonización, y transformación interno individual. Juntos, sus cuerpos se hace algo colectivo, simbólico, mítico y en conjunto toda diferencia desaparece. Son cuerpos, todos con las mismas partes — sin ropa ya las marcas identitarias ya no existen y el corazón con las banderas que aguantan es la consciencia de esta diferenciación colonizada por la forma tradicional de construir la identidad. Como nos dice Fischer-Lichte, representa una construcción nueva y del momento:

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como « non-referential » en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante¹²³.

Es apropiado entonces el performance como medio como en sí es el producto de una hibridación de campos artísticos para borrar las fronteras de la identidad. Juntos crean una contranarrativa se presenta como aspecto para insertar en la Historia de cada uno. ¿Cómo se sabe si una performance es lograda? Según Gómez-Peña¹²⁴: « después que se acabe y la gente se vaya, nuestra esperanza es que un proceso de reflexión se incita en sus psicologías perplejas. Si la performance es eficiente... este proceso puede durar semanas o hasta meses y las preguntas o dilemas incorporados en las imágenes y los rituales que presentamos puede continuar a los sueños, las memorias o conversaciones del espectador. El objetivo no es « comprender » el arte de performance; sino crear sedimenten la psiquis de la audiencia¹²⁵ ».

¹²³ *Ibid*: p. 54.

¹²⁴ « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*.

¹²⁵ Traducido del inglés: « Once the performance is over and people walk away, our hope is that a process of reflection gets triggered in their perplexed psyches. If the performance is effective (I didn't say « good », but effective), this process can last for several weeks, even months, and the questions and dilemmas embodied in the images and rituals we present can continue to haunt the spectator's dreams, memories, and conversations. The objective is not to « like » or even « understand » performance art; but to create a sediment in the audience's psyche ».

En *Mapa-Corpo 3* lo que se dió de estas posibilidades fue un fin inesperado. Que se desnudaran personas en la audiencia significaba para ellos de repente volver al cuerpo como materia prima, escenario y campo de significado para presentar y performar una identidad que escogen libremente. Fue una performance exitosa porque evidencia una reflexión consciente de las fuerzas colonizadoras no sólo políticas pero también sociales, que se implemente en la mente de cada uno como una frontera de como uno debe ser, hacer o actuar. Tal vez para alguien en la audiencia la experiencia dio un cuestionamiento de las reglas y la posibilidad de uno mismo crearse. Esto es la descolonización de la mente y del cuerpo, retomándolo conscientemente para uno mismo, fuera de las fronteras impuestas para dejarse ser un ser alterno, diferente, raro. Existe un mundo en que son celebrados; es el de La Pocha Nostra, « nuestras impurezas ».

2.3 Tania Bruguera

Tania Bruguera nació en La Habana en 1968. Sus padres apoyaron la revolución de Fidel Castro y la nombraron por Haydée Tamara Bunke Bider (conocida como « Tania »), una revolucionaria argentina-alemana que combatió junto a Che Guevara¹²⁶. Hija del diplomado Miguel Bruguera, su padre sirvió como embajador en Beirut durante la guerra civil libanesa de los años setenta, donde Tania estudió en una escuela francesa y aprendió árabe¹²⁷. Ahí Tania recuerda pasar mucho tiempo sola, y así empezó a escribir y dibujar. Su padre luego sirvió como diplomado en Panamá durante la dictadura de Manuel Noriega y en Argentina durante la « guerra sucia »; fiel a Fidel Castro hasta su muerte en 2006¹²⁸. Su madre Argelia Fernández, una traductora, sin embargo perdió fé en el régimen fallado y se divorciaron cuando Tania era niña¹²⁹.

¹²⁶ YABLONSKY, Linda. « Tania Bruguera: Rebel with A Cause », *W Magazine*.

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ *Id.*

Como una de sus más grandes inspiraciones, Tania reconoce la « década de oro¹³⁰ » del arte cubano (los años ochenta) cuando una nueva generación de artistas —Carlos Cárdenas, Flavio Garcíalandía, Alexis Novoa, Lázaro Saavedra, José Ángel Toirac y el grupo Arte Calle— transformaron la ideología oficial abriendo el arte a las ideas, tomando aspectos neoconceptuales y postmodernos¹³¹. Durante los años ochenta también estrenó la Bienal de La Habana, abriendo el contacto de los artistas cubanos con los artistas internacionales. A principio de los ochenta también fue cuando Ana Mendieta, quien influyó mucho a Bruguera, visitó a Cuba varias veces y ocurrió un intercambio entre ella y los nuevos artistas cubanos. Pero la influencia de Ana Mendieta fue precedido por el entrenamiento de Bruguera en la Escuela Elemental de Artes Plásticas de La Habana entre 1980 y 1983 con el artista Juan Francisco Elso—paradigmático de la inclinación antropológica y mística del momento¹³².

Fue su performance *El peso de la culpa* (1997-1999) durante la Bienal de la Habana en 1997 que le otorgó por primera vez una atención internacional, y en 1999 va a Estados Unidos para completar sus estudios de posgrado en el Instituto de Arte de Chicago, donde dividirá su tiempo hasta 2010. Sirvió como profesora de la Universidad de Chicago de 2003 a 2010, a la vez que creó la Cátedra Arte de Conducta en La Habana, el primer ejemplo de lo que ella llama « arte útil » y lo cual domina el carácter de sus obras en los años más recientes. Trataba de una institución para estudios de posgrado afiliada con el Instituto Superior de Arte que Bruguera logró fundar a través de organizaciones internacionales de arte y con un profesorado invitado de renombre, que incluía a Nicolas Bourriaud, Thomas Hirschhorn, Boris Groys, Anri Sala, Claire Bishop, Luis Camnitzer, Dora García y Patty Chang. El proyecto como arte fue expuesto en la Bienal de Liverpool en 2010 y en la Bienal de Gwangju en 2009, bajo el curador Okwui Ewenzor¹³³.

¹³⁰ MOSQUERA, Gerardo. « Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body », *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, p. 30.

¹³¹ *Id.*

¹³² *Id.*

¹³³ CIPITELLI, Lucrezia y SCUDERO, Domenico. « Biography » *Tania Bruguera*, p. 81.



BRUGUERA, Tania. *El Peso de la culpa* (1997-1999). Fotografía de la performance dada en La Habana.

Durante esta década las obras de Bruguera se centraban en provocar situaciones. Aquí empezamos a notar que la trayectoria de la obra de Bruguera tratará de una desmaterialización del cuerpo físico, a la vez que va fortaleciendo el cuerpo social; la del grupo. En estas obras el cuerpo de la artista está ausente y en vez contrataría a personas a provocar situaciones en que el punto importante ya no era las acciones designadas por el artista sino las reacciones que provocaban. Bruguera nombró esto « arte de conducta ». Esto también inicia el incremento de actividad política de sus obras, ya que las primeras como *Homenaje a Ana Mendieta* (1985-1996), *Cabeza abajo* (1996), *El peso de la culpa* (1997-1999) y *El cuerpo del silencio* (1997-1998) se acercan a la política a través de la representación y de manera simbólica, abstracta y evidentemente artística.

Una de las características principales en la obra de Tania Bruguera entonces será el acercamiento del arte y la vida y las obras que produce después del nuevo milenio como la serie *Sin título* (*La Habana*, 2000; *Kassel*, 2002; *Moscú*, 2007, *Bogotá*, 2009), *Memoria de la Posguerra* (2003), *Autobiografía* (2003), la serie *El susurro de Tatlin* #5 (Londres, 2008), #6 (La Habana, 2009), *Solo una pregunta* (2008), *Objetos deseados (Vendiendo a Cuba)* (2008) y *Autosabotage* (2009). En estas Bruguera contrata a actores para provocar situaciones en que es difícil discernir entre el arte y lo real. La artista misma ha citado a los *happenings* como una gran influencia en su obra y explica este cambio en su arte diciendo que « las performances ocurrieron fuera [del espectador]. Por esta razón, me he movido hacia instalaciones en que el público tiene que tomar parte, construir y tener responsabilidades¹³⁴ ».

Su enfoque en la experiencia la condujo a el periodo en que se encuentra ahora y como dicho iniciado con *Cátedra Arte de Conducta* (2003-2009): el « arte útil ». En esta nueva etapa de creación Bruguera se ha enfocado exclusivamente en proyectos sociales como obra de arte, tal como el *Partido del pueblo migrante* (2010-2015), *Immigrant Movement International* (2010-2015) y *#Yotambienexijo* (2015). Todos tratan de obras que ocurren en la vida realmente, entonces la división con el arte se encuentra colapsada. Su nuevo proyecto, el *Instituto Internacional de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)*, nos recuerda la *Cátedra Arte de Conducta* en que servirá

¹³⁴ *Ibid*: p. 25.



La sede de Immigrant Movement International en Corona, Queens.

como una institución pedagógica que se enfoca específicamente en el entrenar a una nueva generación de artistas de como hacer arte activista (« arte útil »). En resumen, Bruguera comienza con el performance y su propio cuerpo, luego procede a remover su propio cuerpo en favor de el de otros involucrados en una performance, y por último remueve la performance en favor de « arte de conducta » y « arte útil » pasando a transformarlo en acciones reales en el mundo que promueven transformaciones.

Como una artista internacional de referencia, ha participado en exposiciones, presentado discursos y participado en bienales en todo el mundo, incluyendo: la Bienal de Sao Paolo, la Bienal de Moscú, la Bienal de Liverpool, la Bienal de Gwangju, tres veces en la Bienal de Venecia y Documenta 11 en Kassel. También ha recibido varios premios como el Guggenheim Fellowship for Creative Arts (Latin America and the Caribbean), el premio Herb Alpert, el Meadows Prize y ahora es finalista para el Hugo Boss Prize y el World Fellows Program de la universidad de Yale.

2.3.1 El cuerpo local

Cuando Bruguera empezara a estrenar su propio arte en la década de los noventa, haría homenajes a Mendieta para su tesis grado en el Instituto Superior de Arte de La Habana. En ellas la artista se presentaba desnuda con motivos de sacrificio y simbólicos de la cultura indígena y africana de Cuba, reperformando algunas de sus obras para insertarla en el contexto cubano, dónde no era conocida¹³⁵.

Con la caída de la Unión Soviética en el 1989 que causó una crisis económica en Cuba, se impusieron unas «medidas de austeridad » para un tiempo que se conoce como el « periodo especial¹³⁶». Esto causó una oleada de migraciones, su propósito con *El peso de la culpa* (1997-1999) era cuestionar la identidad cubana, centrar la cuestión de si irse o quedarse y, en las propias palabras de Bruguera: « si ser cubano significa solo vivir aquí, o si significaba una condición más allá de las fronteras¹³⁷ ». Es evidente que desde el principio Tania Bruguera actúa con una consciencia de la identidad y el exilio y parte del cuerpo propio como lugar narrativo de esa historia: como niña había experimentado vivir dentro y fuera de Cuba. Aquí Bruguera nos presenta con una relación del yo y el otro en sí mismo que ocurría en las mentes de muchos cubanos en este momento en el que tenían que negociar entre su cultura y la de otro lugar. Al jugar con esto Bruguera vacía el concepto de la « cubanidad », haciendo visible que el sentimiento de pertenecer a una comunidad imaginada no depende de fronteras.

La diferencia entre ella y Gómez Peña y Mendieta, sin embargo, es que ella aún no había partido de manera permanente y de forma en que tenía que compartir una identidad. Lo que se ve en este punto entonces es más bien es que su cuerpo personal representa al cuerpo social fuera de sí; una reacción a lo que ocurría colectivamente exterior a ella. De este modo se diferencia de la Mendieta de quién se apropia, por lo menos en sus obras más tardías. Mendieta buscaba más bien una visión del ser que se alejaba de lo social y de la cultura, dirigiéndose más a la naturaleza. Para Bruguera lo

¹³⁵ POSNER, Helaine. « Introduction », *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, p. 15.

¹³⁶ RAMSDELL, Lea. « El peso de la « cubanidad »: Performances de Tania Bruguera durante el « periodo especial », p. 194.

¹³⁷ POSNER, Helaine. « Introduction », p. 15.

social siempre será lo primordial y se hace evidente en las obras de Mendieta que escoge reperformatar. Específicamente sobre *El peso de la culpa II* (1999), Bruguera dice:

El poder vive su propio medio de expresión. Los medios es uno de los canales más atractivos para añadir, proyectar o imponer la ideología. El individual, recipiente de los efectos de los mecanismos activados por el poder (sea político, gubernamental, sexual, ideológico o económico, entre muchos otros), entra en una interrelación en la cual, al final, ella solo puede apoyarse sobre su propio cuerpo como la forma más sincera de expresión o resistencia. Mi cuerpo es mi instrumento. Es el lugar donde puede vocalizar mi opinión. Es el espacio en el cual tengo un cierto poder, aunque sea solo el poder de localizar mis pensamientos y mis emociones¹³⁸.

En estas obras Bruguera utiliza el cuerpo a la manera más tradicional de la performance en la cual la performatividad permite una identificación muy inmediata con el cuerpo de quien performa. Es una performatividad que depende justamente de lo simbólico para comunicar su mensaje. Es cuando primero aparece también el cuerpo social como elemento esencial en la obra de Bruguera, como dice Gerardo Mosquera en « Cuba en la obra de Tania Bruguera¹³⁹ »:

...más allá de todas estas referencias o otras sugerencias más íntimas de culpa, sacrificio y resistencia, el gesto de esta joven mujer cubana comiendo tierra cubana en Vieja Habana durante cuarenta y cinco minutos, introduciendo la tierra cubana, el territorio cubano en su organismo en un momento crítico, nutriéndose o envenenándose con ello, era tan cándido, tan tiernamente inmediato, desgarrador, conmovedor y pleno de significados y sentimientos que era imposible dividirlo de una parte vívida de la realidad. El cuerpo de la artista fue su propio cuerpo subjetivo, pero simultáneamente fue ritualizado hasta convertirse en un cuerpo social¹⁴⁰.

¹³⁸ LUX, Simonetta. « Tania Bruguera: from the *open* work to the *infinite* work », p. 54. Traducido del inglés: « *Power habits own means of expression. Mass media is one of its most attractive channels for adding, projecting or imposing ideology. The individual, recipient of the effects of the mechanisms set off by power (be it political, governmental, sexual, ideological, or economic, among many others), enters into an interrelationship in which, in the end, she can only count on her body as the most sincere means of expression or resistance. My body is my instrument. It is the place where I can give voice to my opinion. It is the space where I have certain power, even if it's only the power of locating my thoughts and my emotions* ».

¹³⁹ MOSQUERA, Gerardo. « Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body », *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, p. 24.

¹⁴⁰ Traducido del inglés: « *...beyond all these references and other more intimate suggestions of guilt, sacrifice, and endurance, the gesture of this young Cuban woman eating Cuban dirt in Old Havana for forty-five minutes, introducing the Cuban soil, the Cuban land, into her organism at a critical time, feeding on it or poisoning herself with it, was so candid, so disarmingly immediate, heartbreaking, and poignantly rich in meanings and feelings that it was impossible to divide it from a living piece of reality. The artist's body was her own subjective body, but it was simultaneously ritualized into a social body* ».

Estás obras tienen como meta provocar al espectador a sentir y cuestionar para que ocurra una reflexión interior que tiene el poder de descolonizar mentalidades que imponen estructuras limitantes. Pero en esta época Bruguera era joven y comenzando su práctica, y su reto a lo largo de su trayectoria futura dependería de romper con esa tradición de lo performativo simbólico y de acercarse cada vez más a la vida.

2.3.2 El cuerpo del otro en la performance

Antes de que Bruguera asistiera a la retrospectiva de Ana Mendieta en el Whitney Museum of American Art en Nueva York, no conocía primeras obras de Mendieta, que trataban temas más relacionados al cuerpo femenino y a la violencia¹⁴¹. Una obra en particular que la marcó fue *Sin título (Gente mirando sangre)* (1973), en lo cual Mendieta dejó un charco de sangre fuera de la entrada de un edificio residencial y documentó las reacciones de las personas que pasaban. Bruguera se interesó mucho por una parte, por centrar el significado de la obra en las reacciones de las personas. Por otra, de intervenir en la realidad de un modo anti-arte porque difícilmente se separaba de la realidad en vez de en una galería o museo que señala su condición de arte. Al contrario para el espectador no había ninguna indicación de que fuera arte. La reflexión interior podía ocurrir para el que pasaba por la violencia que no acostumbraba ver, pero ocurriría de otra forma para quien miraría las fotos con la distinción de saber que es arte.



MENDIETA, Ana. *Sin título (Gente mirando sangre)* (1973). Fotografía de la obra.

¹⁴¹ *Ibid*: p. 31.

A partir del año 2000, Bruguera se alejó de su propio cuerpo para crear obras de arte que dependen de el crear situaciones, lo que llamaría « arte de conducta ». Bruguera describe el arte de conducta como contrario al arte de performance. Como dice la curadora Helaine Posner en la introducción del catálogo para la exposición « Tania Bruguera: On the Political Imaginary¹⁴² » en el Neuberger Museum of Art en la ciudad de Purchase en Nueva York:

En vez de usar el cuerpo para crea imágenes con su signatura como en la performance, en el arte de conducta uno construye situaciones que empujan a la audiencia a examinar su conducta y a responder, no simplemente observar. En sus recientes acciones de arte de conducta, ella ha empleado varias estrategias del poder, incluyendo propaganda y control de masas tanto como formas más sutiles como un discurso académico y el otorgar la libertad de expresión, para crear una serie de experiencias vividas que han provocado reacciones colectivas¹⁴³.

De cierto modo entonces, Bruguera experimentó la trayectoria opuesta a Mendieta, moviéndose de lo simbólico a lo social.

El primer ejemplo del arte de conducta sería la serie *Sín título*, que trata de realizar diversas situaciones en diferentes ciudades basándose en la historia y condiciones particulares de ese lugar para asegurar un resultado provocador. En el primero de estos, realizado para la Bienal de La Habana en el año 2000, la artista convirtió un túnel de La Fortaleza de la Cabaña (antiguamente una cárcel dónde generaciones de cubanos se habían encarcelado¹⁴⁴) en una cierta instalación, el pasillo cubierto con pedazos de caña fermentada y al final un video que enseña a Fidel Castro hablando mientras figuras desnudas se tratan de limpiar. Este primero presenta más bien un punto entremedio en lo cual lo simbólico se mantiene como un aspecto esencial de la obra, sin embargo el cuerpo de Bruguera está ausente por primera vez y

¹⁴² POSNER, Helaine. « Introduction », p. 19.

¹⁴³ Traducido del inglés: « Bruguera describes *Arte de Conducta*, or behavior art, as a counterpoint to performance art. Rather than use the body to create signature images as in performance, in *Arte de Conducta* one constructs situations that compel the audience to examine their behavior and to respond, not simply observe. In Bruguera's recent *Arte de Conducta* actions, she employed various strategies of power, from propaganda and crowd control to more subtle forms such as an academic lecture and the granting of free speech, to create a series of lived experiences that prompted collective reactions ».

¹⁴⁴ *Ibid*: p. 16.

la acción ocurre a través de cuerpos de otros. Critica que el pasado « glorioso » de la revolución cubana no es más que « una serie de rituales y gestos vacíos¹⁴⁵ ».

Para Documenta 11 en Kassel en 2002, « examinando tales cuestiones como el poder y la vulnerabilidad, y la memoria histórica contra la amnesia cultural, o la pregunta de que es lo que como sociedad escogemos reconocer y sobre lo cual actuar y que es lo que escogemos ignorar¹⁴⁶ », Bruguera crea una instalación con varias luces de 750 vatios que recordaban una interrogación y sonidos de una persona cargando y descargando una arma se podía escuchar mientras se podía discernir siluetas de personas observando. De repente se apagan las luces y aparece una proyección de 100 lugares donde han ocurrido masacres políticas desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Bruguera crea esta instalación con la consciencia de la historia de la ciudad de Kassel, una vez un centro de una gran fábrica de municiones y fuertemente bombardeado. El propósito principal era crear una experiencia para la audiencia en la cual experimentaban la vulnerabilidad corporal que han vivido personas en todo el mundo y en el mismo lugar bajo sus pies.

Entre estas últimas dos obras vemos ocurrir una transición significativa de la temática central de su primer periodo. Como explica Helaine Posner: « en la serie sin título la artista hizo una transición significativa de explorar las relaciones del poder dentro de su propio país a reflexionar más ampliamente sobre las maneras en que diferentes entidades sociales o políticas relatan a sus historias y cuestiones de consciencia moral y expresar sus esperanzas y miedos¹⁴⁷ ». Bruguera gira del cuerpo personal y la identidad propia para explorar como diferentes culturas fuera de sí dialogan con los otros, tanto los de su presente como los del pasado. De explorar el yo y el otro que existe dentro de uno, Bruguera pasa a explorar el yo y el otro en el ámbito social, entres diferentes comunidades imaginadas.

¹⁴⁵ *Ibid*: p. 17.

¹⁴⁶ *Ibid*: p. 18. Traducido del inglés: « *the artist used light and darkness to examine such concerns as power and vulnerability, and historic memory versus cultural amnesia; or the question of what we as a society choose to acknowledge and act upon and what we choose to ignore* ».

¹⁴⁷ *Ibid*: p. 19. Traducido del inglés: « *In the untitled series the artist made a significant transition from exploring power relations within her own country to reflecting more broadly on the ways in which different social or political entities relate to their histories and issues of moral conscience and express their hopes and fears* ».



BRUGUERA, Tania. *El susurro de Tatlin #5* (2008). Fotografía de la obra en el Tate Modern en Londres.

La serie *El susurro de Tatlin* llevará la exploración del cuerpo a enfocarse cada vez más a la experiencia y reacción de la audiencia. El primero (#5), que ocurrió en el Tate Modern en Londres en 2008, trataba de provocar una situación en que dos policías en uniforme y en caballos empleaban técnicas de control a las masas a través de instrucciones y organización. Como no parecía una obra de arte el público reaccionó como lo harían realmente, complaciente y pasivos a las figuras y demostraciones de poder. Era todo un juego de *body politics*. Hasta ahora esta obra es la más parecida a *Sin título (Gente mirando sangre)* (1973) de Ana Mendieta que Bruguera tanto admiraba. Y considerando como Bruguera había diseñado sus obras anteriores para interactuar con la comunidad imaginada de cada lugar, es difícil ignorar el aspecto orwelliano de esta propuesta y captura algo de la sociedad occidental contemporánea.

Tania « pone al observador en una situación en que tiene que vivir un evento y frecuentemente teniendo que reaccionar y tomar parte, al contrario de pasivamente

observar¹⁴⁸ ». La narrativa aquí ocurre en el cuerpo social; en el comportamiento de la masa, o como ha dicho Mosquera: « en estas acciones performativas el cuerpo que performa « es el cuerpo social », como ha dicho la artista. Es al revés, en las performances como *El peso de la culpa*; es su cuerpo performativo que suplanta un cuerpo social¹⁴⁹ ».

El segundo de la serie es la muy famosa obra *El susurro de Tatlin #6*, que Bruguera presentó en el centro de arte Wilfred Lam durante la Bienal de la Habana en 2009, en lo cual se montó una plataforma con un micrófono y se le otorgaba a quien lo quería un minuto de libre expresión mientras se le ponía una paloma blanca en el hombro, simbolizando a la famosa paloma blanca sobre el hombro de Fidel Castro después de la revolución cubana. Cuarenta personas expresaron opiniones mayormente contra (y algunos por) el régimen castrista, algo que no se ha podido hacer en cincuenta años¹⁵⁰. Aunque el próximo día La Bienal haya oficialmente renunciado el evento, ya tenía 47,000 vistas en YouTube¹⁵¹. El cuerpo de la artista solo apareció una vez al final, para agradecerle a los que se hayan atrevido a hablar.

Antes de que la obra empezara, Bruguera le había distribuido al público más de 200 cámaras desechables. Para llevar estas acciones más allá, históricamente Bruguera ha limitado y resistido la documentación oficial de sus obras. Frecuentemente permite la documentación libre por parte del público, sin embargo. Esto se contrasta fuertemente con la historia del arte performático que casi depende de la documentación para la divulgación, valor económico y éxito de una obra. Como explica Gerardo Mosquera,

Al plantear que el arte logra acciones sociales y políticas reales y necesarias, Bruguera trata de ir más allá de estos manierismos [la

¹⁴⁸ CIPITELLI, Lucrezia. « To have done with aesthetic judgements: Life, useful art, civil society and the diasporic gaze », p. 18. Traducido del inglés: « *Tania puts the observer in a situation of having to live an event, and often having to react and take part, as opposed to passively observing* ».

¹⁴⁹ MOSQUERA, Gerardo. « Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body », p. 29. Traducido del inglés: « *In these performative actions the body that performs « is the social body, » as the artist has stated. The other way around, in performances like *The Burden of Guilt*, it is her performing body that impersonates a social body* ».

¹⁵⁰ POSNER, Helaine. « Introduction », p. 20.

¹⁵¹ *Id.*

documentación]. Ella también ha sido reticente a exponer y vender documentación sobre sus performances y prefiere vender el derecho de reperformarlas, una acción que puede introducir cambios a la obra original según la situación en la cual vaya ocurrir. « Lo que necesita ser reproducido » ella ha dicho, « no es el gesto, no la imagen que es el resultado del gesto, sino la implicación del gesto ». Esta idea corresponde con su noción de la documentación como una memoria viva, una impresión, un sentimiento que se queda contigo después de participar en la experiencia performativa¹⁵².

Si volvemos la obra de Bruguera como parte de la evolución de la performance, este gusto va un paso más allá que Gómez-Peña, quién diseña un performance que en cada ocasión se hace diferente por las diversas colaboraciones que solicitan al presentar en diferentes lugares, las adaptaciones que se hacen para un tal público y el público mismo que colabora en la creación de la obra.

Se debe notar, por último, que Bruguera intentó repetir *El susurro de Tatlin #6* una vez más en La Habana, la segunda vez en 2015 en la misma Plaza de la Revolución. Sin embargo esa mañana la despertaron a las cinco de la mañana por la policía para encarcelarla y cuestionarla durante veinte y seis horas consecutivas, durante lo cual Bruguera se negó a comer¹⁵³. Luego tomaron posesión de su pasaporte y según Bruguera la subyugaron a ocho meses de « tortura psicológica¹⁵⁴ ». Durante esos ocho meses se lanzó una campaña mundial usando el *hashtag* #YoTambiénExijo y una carta abierta al gobierno cubano firmado por artistas de todo el mundo exigiendo su libertad¹⁵⁵.

¹⁵² MOSQUERA, Gerardo. « Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body », p. 34. Traducido del inglés: « By intending art to achieve real and necessary social and political actions, Bruguera tries to go beyond these mannerisms. She has also been reluctant to exhibit and sell documentation about her performances and prefers to sell the right to re-enact them, an action that might introduce changes to the original work according to the new situation in which it will happen. « What needs to be reproduced », she has stated, « is not the gesture, not the image that is the result of the gesture, but the implication of the gesture ». This idea corresponds with her notion of documentation as a living memory, an impression, a feeling that remains with you after participating in the performative experience ».

¹⁵³ HOBY, HERMIONE. « Tania Bruguera: the More the Secret Police Torture Me, the Better My Art Gets », *The Guardian*.

¹⁵⁴ *Id.*

¹⁵⁵ *Id.*

2.3.3 El cuerpo social

Sin duda la etapa más polémica en el trayecto de Tania Bruguera es en el que se encuentra desde que lanzara *Cátedra Arte de Conducta*. La razón para esto es simplemente que muchos argumentan que no son obras de arte sino proyectos sociales, pero para Bruguera, quien ha dicho que « su meta principal es: trabajar con la realidad, no con la representación¹⁵⁶ », no existe la distinción. Como explica Lucrezia Cipitelli para el libro *Tania Bruguera*:

El escaparse del formato de la obra y de las expectativas está confirmado por Tania misma; declarando que desde muy joven ha constantemente trabajado tratando de alejarse de la noción del « artista que produce objetos ». Buscando en vez asumir el papel de un individuo que trata de realizar investigaciones y presentar una « visión del mundo desde dentro del contexto artístico¹⁵⁷.

El primer ejemplo de « arte útil », lo cual Bruguera define ampliamente como « un gesto performativo que afecta la realidad social, ya sea las libertades cívicas o las políticas culturales y que no necesariamente está vinculado con la moral o lo legal¹⁵⁸ », era un proyecto de siete años que replanteaba la educación de bellas artes tanto como los géneros que se enseñaba.

Con su pedagogía experimental Bruguera creó un modelo de educación anteriormente imposible en Cuba, en que se utilizaban espacios atípicos para desarrollar proyectos activos y donde cuestionar estaba al centro del currículo¹⁵⁹. También al tener invitados de renombre internacional, los estudiantes pudieron hablar con personas de diferentes lugares, Bruguera rompió fronteras que el gobierno impone entre los ciudadanos y los extranjeros que visitan la isla. Ellos trajeron

¹⁵⁶ *Ibid*: p. 28. Traducido del inglés: « *Bruguera has stated to be her main goal is: to work with reality, not with representation* ».

¹⁵⁷ CIPITELLI, Lucrezia. « To have done with aesthetic judgements: Life, useful art, civil society and the diasporic gaze », p. 18. Traducido del inglés: « *The escape from the format of the artwork and from expectations is confirmed by Tania herself; declaring that from a very young age she has constantly worked trying to get away from the notion of the « artist who produced objects ». Searching instead, to assume the role of an individual that tries to carry out research and present a « vision of the world from within the context of art* »

¹⁵⁸ BISHOP, Claire, « Pedagogic Projects: « How Do You Bring A Classroom to Life as if it were A Work of Art? » », *Artificial Hells*, p. 249. Traducido del inglés: « *a performative gesture that affects social reality, be this civil liberties or cultural politics, and which is not necessarily tied to morality or legality* ».

¹⁵⁹ *Id.*



BRUGUERA, Tania. *Cátedra Arte de Conducta*, (2003-2010).

consigo imágenes, historias e ideas que de otra forma no pasan fácilmente por las fronteras. « La meta », dice Claire Bishop, teórica de arte y profesora invitada de la Cátedra Arte de Conducta, « es producir un espacio de libre expresión en oposición a la autoridad dominante... y entrenar a los estudiantes no solo a hacer arte sino también formular una sociedad cívica¹⁶⁰ ».

De este modo entonces Bruguera parece ofrecer una solución a la pasividad del arte que se critica con la idea de que no produce un cambio verdadero. Como dice Claire Bishop:

Retóricamente, Bruguera siempre privilegia lo social sobre lo artístico, pero yo argumentaría que toda la formación de Arte de Conducta depende de una imaginación artística (una habilidad para ocuparse de la forma, experiencia y significado). En vez de percibir el arte como algo separado (y subordinado) a un « proceso real social », el arte es en efecto integral a su concepción de cada proyecto... Tanto el arte y la educación puede tener

¹⁶⁰ *Ibid*: p. 247. Traducido del inglés: « The aim is to produce a space of free speech in opposition to dominant authority... and to train students not just to make art but to experience and formulate a civil society ».

metas a largo plazo y pueden ser igualmente desmaterializados, pero la imaginación y la osadía son esenciales a los dos¹⁶¹.

Lleva la performance a un nivel en el que no es solo la demostración simbólica de un manifestante pacífico, sino el cambio activo e inmediato que crea significado interior y exterior a sí. Una obra de arte útil tiene el poder de liberar a mentes de las estructuras establecidas para crear alternativas, pero en vez de hacerlo a través de la inspiración lo hace más directamente a través de la acción que lo produce. Según Bishop, « La conducta es la alternativa de Bruguera frente a la performance occidental... Su enfoque está en arte que se enfrenta con la realidad, particularmente en el interfaces entre utilidad e ilegalidad como la ley y la ética son para Bruguera, dominions que continuamente necesitan ser probadas¹⁶² ».

En 2010, Bruguera lanzó dos nuevos proyectos simultáneos en Queens en Nueva York, un distrito mayormente habitado por inmigrantes. Los proyectos, *Partido del pueblo migrante* (2010-2015) y *Immigrant Movement International* (2010-2015), acompañaban un tiempo en que Bruguera compartía piso con cinco inmigrantes sin papeles y sus seis hijos, vivía bajo el saldo mínimo y no disponía de un seguro médico. Buscando mezclar el arte y la política para dar poder a los inmigrantes a través de clases de inglés, ayuda legal, talleres y performances espontáneos¹⁶³, Bruguera creó *Immigrant Movement International* con \$85,000 en fondos del grupo Creative Time y el Museo de Arte de Queens. Para ofrecer estos servicios dentro de un contexto artístico, que para ella significa replanteado, el centro ofrece clases de inglés « de una manera creativa, en que pueden aprender el Inglés pero también aprender sobre ellos mismos », le dice Bruguera a un periodista del *New York Times*¹⁶⁴.

¹⁶¹ *Ibid*: p. 250. Traducido del inglés: « Rhetorically, Bruguera always privileges the social over the artistic, but I would argue that her entire shaping of *Arte de Conducta* is reliant on an artistic imagination (an ability to deal with form, experience and meaning). Rather than perceiving art as something separate (and subordinate) to a « real social process », art is in fact integral to her conception of each project... Both art and education can have long-term goals, and they can be equally dematerialised, but imagination and daring are crucial to both ».

¹⁶² *Ibid*: p. 247-249. « *Conducta* or 'behaviour' is Bruguera' s alternative to the Western term 'performance art'... Its focus was art that engages with reality, particularly at the interface of usefulness and illegality since ethics and the law are, for Bruguera, domains that need continually to be tested ».

¹⁶³ DOLNICK, Sam. « An Artist's Performance: As Year as a Poor Immigrant », *The New York Times*.

¹⁶⁴ *Id.*

Bruguera espera entonces intervenir con su « conocimiento emocional » porque el arte es « en realidad una experiencia de crear algo que te imaginas¹⁶⁵ ». Un problema que enfrenta el inmigrante, dice Bruguera, es que lo primero que se le quita es « su derecho a ser político, pero también se le quita su habilidad para soñar, para imaginar sus identidad de maneras creativas¹⁶⁶ ». A la vez que quiere trabajar entonces para cuidar el ser interno al inmigrante, ella quiere también quiere cuidar de su figura externa.

La artista decidió crear un partido político « para empezar una discusión sobre la figura del inmigrante como sujeto positivo y no negativo, como una clase social necesaria con su propia dinámica interna¹⁶⁷ ». El *Partido del pueblo migrante* (2010-2015) usa la palabra partido muy específicamente porque es una sede que representa los intereses políticos de los inmigrantes, algo que los establece como una parte importante de la población, algo no siempre reconocido.

En 2015 fue anunciado que fue seleccionado por el Despacho de Asuntos de Inmigración del alcalde de Nueva York como la primera artista en residencia, donde ayudará a reclutar a inmigrantes para distribuir tarjetas de identidad que darán acceso a instituciones públicas y culturales, bibliotecas y descuentos para la medicina recetada¹⁶⁸. Ahora de nuevo, Bruguera se interesa más por una forma de arte que crea soluciones directamente. Hace unos años a Lucrezia Cipitelli le dice: « pudiera hacer una serie de videos o performances sobre mi experiencia como « hacer prácticas para un oficial político » y concluir el proyecto de esa manera. Pero eso me parece un modo de trabajar al estilo del siglo XX. En el siglo XXI, este proyecto de arte político

¹⁶⁵ KENNEDY, Randy. « Tania Bruguera, an Artist in Havana, has a Great New York Week », *The New York Times*.

¹⁶⁶ *Id.*

¹⁶⁷ Según dicho a Lucrezia Cipitelli en « *To have done with aesthetic judgements: Life, useful art, civil society and the diasporic gaze* », p. 25. Traducido del inglés: « *I know I want to create a political party, to start a discussion on the migrant figure as positive and not negative subject, as a necessary social class that has its own internal dynamic* ».

¹⁶⁸ KENNEDY, Randy. « Tania Bruguera, an Artist in Havana, has a Great New York Week », *The New York Times*.

se tiene que llevar al próximo paso: las maneras en que el arte se establece dentro de y se convierte en parte de la realidad¹⁶⁹ ».



BRUGUERA, Tania. *Los orígenes del Totalitarismo*, (2015). Fotografía de la performance dada durante La Biental de la Habana.

Su nuevo proyecto, el *Instituto Artivismo Hannah Arendt* (INSTAR) en La Habana, hace eco a *Cátedra Arte de Conducta*, renuevo respondiendo a una necesidad que ella ve evidente en el Cuba de hoy. Es uno que se encuentra abriéndose un poco al capitalismo con la reciente revisión de sus relaciones con los Estados Unidos y con la aceptación de la compañía AirBnB, que permite que los residentes ganen dinero de manera capitalista como anfitriones para turistas. A la vez, poco se ha hecho para otorgarle a los cubanos algunos derechos democráticos, como la expresión libre, y es con esto que INSTAR quiere imponer diálogo.

Sobre el proyecto de INSTAR, Bruguera dice:

¹⁶⁹ CIPITELLI, Lucrezia « To have done with aesthetic judgements: Life, useful art, civil society and the diasporic gaze », p. 26. Traducido del inglés: « I could make a series of videos or performances on my 'being an intern for a politician' and conclude the project like that. But that to me seems like a Twentieth Century way of working. In the Twenty-first Century this Political art project must be taken to the next step: the ways in which art established itself within and becomes part of reality ».

Este proyecto se enfoca en cómo las personas pueden perder el miedo de una manera pacífica y constructiva. Se trata de crear puentes de confianza donde no exista el miedo hacia el otro, de crear una respuesta pacífica y responsable donde hay violencia; de crear un lugar donde personas con diferentes convicciones políticas pueden unirse para construir un país mejor¹⁷⁰.

El proyecto fue señalado en 2015, cuando Tania Bruguera, para La Bienal de La Habana, performa una acción consistiendo en la lectura y discusión de « Los orígenes del Totalitarismo » de Hannah Arendt¹⁷¹. Su misión propone una cierta visión utopía para lo cual el arte es una herramienta:

Éste es un momento único para pensar en el concepto de nación, para imaginarnos un nuevo país. Porque las ideas aún se encuentran en proceso de gestación, hay espacio para que todos participemos. Y como el arte permite transformar una visión caótica en un encuentro con un orden inesperado, un nuevo orden, desde ahí podemos articular un nuevo futuro¹⁷².

Esta es la respuesta a qué lo distingue de cualquier proyecto activista: depende no sólo de producir cambios directos en el mundo, pero también de construir y entrenar una forma de pensar artístico para realizar estos cambios. El centro está planificado para abrir en 2016 con sedes administrativas en Nueva York y en La Habana.

¹⁷⁰ BRUGUERA, Tania. « Misión », *Instituto Artivismo Hannah Arendt Web*.

¹⁷¹ *Id.*

¹⁷² *Id.*

IV. CONCLUSIÓN

Todo concepto en el que está concluido (fasst sich zusammen) un proceso completo, se resiste (sich entzieht) a la definición; sólo lo que no tiene historia es defendible.

- Friedrich Nietzsche¹⁷³

De *earth-body works* a « acupuntura político » a las acciones del cuerpo social en el « arte de conducta » y « activismo », Ana Mendieta, Guillermo Gómez-Peña y Tania Bruguera toman el cuerpo literal o metafórico como eje para la re-inscripción de códigos. Sus obras enfrentan el doble del yo y el otro de diversas formas, pero en cada ocasión retando a las estructuras rígidas que dictan la vida del espectador.

Sin embargo, hay algunas últimas consideraciones para que este trabajo se efectúe con apertura y evite cerrarse en su propio discurso. Comienza con un análisis del giro etnográfico que señala Hal Foster como un contexto importante a reconocer en el estudio de artistas « otros ». En el interés de abrir el trabajo para futuras investigaciones sobre artistas en exilio, esto ampliará el discurso básico al señalar un fenómeno que cada vez más influye a la presentación del otro. Luego pasamos a brevemente discutir dos artistas en exilio de otras partes del mundo—Shirin Neshat y Yinka Shonibare—con los cuales se pueden trazar puntos comunes con los principales de este trabajo. La idea es conectar los temas para que puedan revelarse como universal.

Es importante también para el último punto de la conclusión, que acaba con analizar la inminencia de la política en las obras de artistas en exilio. Esto significa no solo entender porque está tan inevitablemente integrado sino también en ver que no los encierra en la particularidad. Permite en vez la coexistencia con lo universal que este trabajo argumenta es el aspecto más importante de la obra de estos artistas, al contrario de presentaciones etnográficas que tan frecuentemente se limitan a sus particularidades como « otros ».

¹⁷³ Citado por SPIVAK, Gayatri Chakravorty, en: « Estudio de la subalternidad: deconstruyendo la Historiografía », *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*, p. 36.

1. El otro adentro

En 1995 el artista y teórico Hal Foster escribe « Artist as Ethnographer? », un trabajo que respondía a lo que el señaló como una integración del campo de antropología en el arte. No sorprende que aparece al principio de los años 90, a la misma vez que el multiculturalismo y justo después de la capitalización de la cultura durante la presidencia de Reagan. Foster problematiza la tendencia de artistas de crear arte en nombre del otro y alerta al peligro de siempre posicionar al otro « fuera ».

En una economía global, dice Foster, la periferia ya no existe¹⁷⁴. Para los artistas en este trabajo este punto presenta una paradoja interesante. Tanto Mendieta (aunque tarde y en parte por su historia trágica), Gómez-Peña y Bruguera han tenido un éxito enorme y en parte son conocidos por ser artistas otros. Ciertamente, los artistas en exilio son las voces de gente que vive oprimida gracias a una larga historia de alteridad, pero no practican « fuera » de la corriente principal. Es el resultado de un mundo en que el capital aprovecha el giro multicultural y la etnografía es una síntoma de cambios en la frontera con la periferia.

Y el segundo peligro puede ocurrir « mientras esta alteridad se traslapa cada vez más con nuestra propia consciencia, su efecto puede ser de « hacer otro » al « yo » más que « hacer yo » al « otro ». Como esto fácilmente termina en el ensimismarse, « el proyecto de « automodelación etnográfico se hace una práctica de narcisismo filosófico¹⁷⁵ », sirviendo exclusivamente los intereses del yo.

2. Otros artistas en exilio

Con el deseo de que sirva como un punto de partida para la exploración de un tema urgente en nuestro tiempo, concluiremos con analizar el trabajo de otros artistas de otras partes del mundo trabajando en exilio. Al contrario de la mayoría de los trabajos que limitan el significado de las obras de estos artistas a las dificultades su exilio personal, dejar el trabajo con una apertura al futuro y al mundo, demuestra la

¹⁷⁴ FOSTER, Hal, « The Artist as Ethnographer », *The Return of the Real*, p. 303.

¹⁷⁵ *Id*: p. 304.

universalidad de los temas discutidos aunque el trabajo se haya enfocado en una sola región.

2.1. Shirin Neshat

Shirin Neshat es una artista iraní viviendo en Nueva York. Es reconocida internacionalmente por su exploración del género, la identidad, el exilio, la religión y la política en países musulmanes. Sus técnicas principales son la fotografía y video, famosas de las cuales incluyen obras en que se exponen una parte del cuerpo (como una mano) o la cara de una mujer con burka sobre los cuales escribe en persa. Naciendo a una familia privilegiada, está en exilio en Estados Unidos desde antes de la Revolución iraní de 1979, porque realizaba estudios en la Universidad de Berkeley¹⁷⁶.



NESHAT, Shirin. *Rebellious Silence* (1994), (Serie *Women of Allah*). Fotografía, blanco y negro. Gladstone Gallery New York. 142 x 98 cm.

¹⁷⁶ « Shirin Neshat », *Collection Online*. The Guggenheim Museum New York.

Interesantemente, Neshat ha reflejado sobre la transculturación en su familia, diciendo que su padre « fantaseaba el occidente, romantizaba el occidente y poco a poco rechazó sus propios valores; mis padres los dos lo hicieron. Lo que pasó, creo, es que sus identidades poco a poco se disolvieron, lo intercambiaron por el confort. Esto sirvió su clase¹⁷⁷ ». Neshat no pudo volver a Irán hasta 1990, después de lo cual empezó a idealizar el Islam y la revolución, envidiar las experiencias de sus amigas y sentir un vacío en su propia vida¹⁷⁸. Sus primeras obras, hecho después de esta fecha, reflejan esa añoranza y nostalgia del exilio. Como Mendieta, Gómez-Peña y Bruguera usan símbolos muy propias a la cultura de origen con lenguaje folclórico. Como escribe Susan Mackenzie para *The Guardian*, son obras que pintan « la belleza del cuerpo, la voluntad a la violencia, la caligrafía que indica un compromiso emocional que las mujeres no estaban permitidas a expresar¹⁷⁹ ».

Aunque estos temas se han mantenido centrales en su obra, en años recientes se ha distanciado de esas particularidades de su pueblo a hacer películas que tratan de comunicar estas historias de manera alegórica. Sirve para apelar y conmover a audiencias diversas de una manera que no sólo mira desde lejos al otro, sino que desea colapsar la barrera que los diferencia. Con su película *Women Without Men* (2009) ganó el prestigioso León de plata en la Bienal de Venecia en 2009. Sus obras se encuentran en galerías y museos en todo el mundo.

2.2. Yinka Shonibare MBE

Yinka Shonibare nació en Londres en 1962 a padres nigerianos. Su familia volvió a Lagos cuando Yinka tenía tres años, donde viviría hasta los 17. A esa edad volvería a Inglaterra para hacer su bachillerato, y se quedaría para sus estudios de grado y posgrado en bellas artes, graduándose con la generación de los Young British Artists¹⁸⁰. A los 18 años fue diagnosticado con mielitis transversa, una inflamación de

¹⁷⁷ Citada por MACKENZIE, Susan. « An unveiling », *The Guardian*.

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Id.* Traducido del inglés: « The beauty of the body, the will to violence, the calligraphy indicating an intellectual and emotional engagement that women were not permitted to express ».

¹⁸⁰ SHONIBARE, Yinka. « Biography ». *Yinka Shonibare Web*.



SHONIBARE MBE, YINKA. *Scramble for Africa* (2003). Instalación, técnica mixta. 14 figuras, 14 sillas y una mesa. 132 x 487 x 279 cm.

la espina dorsal que ha resultado en una discapacidad física y parálisis en una parte de su cuerpo. Dado a esto, Shonibare trabaja con un equipo que construye su visión artística en la materia¹⁸¹.

Shonibare utiliza técnicas mixtas que incluye pintura, escultura, instalación, performance, fotografía y video. Frecuentemente incorpora tela africana que compra en Londres. De este modo la particularidad de su origen como « otro » es inmediatamente visible como elemento. Sin embargo, Shonibare ha dicho sobre esta tela que « en realidad, las telas no son auténticamente africanas como la gente lo piensa. Demuestran un trasfondo de hibridez cultural en sí. Y es la falacia de esa significación que me gusta. Es así que yo veo la cultura—es una construcción

¹⁸¹ *Id.*

artificial¹⁸² ». Su visión de estos objetos cabe con las esculturas que produce: muchos son representaciones de personas con vestimentas diversas y en una variedad de situaciones que los carga de significado.

Como Gómez-Peña utiliza la vestimenta del ser para discutir la manera en que las comunidades imaginadas construyen la identidad. A la vez, frecuentemente incorporando las telas africanas en un contexto occidental, como con sus obras *Leisure Lady* (2001), *The Swing* (2003) y *Scramble for Africa* (2003). Estas tres obras entran en el diálogo de la historia y, al introducir un elemento aparentemente opuesto, añade un comentario sobre la colonización la concepción de la historia.

En 2002 empezó a tener éxito internacional cuando Okwui Ewenzor comisionó su obra *Gallantry and Criminal Conversation* para Documenta X. Trata temas como el racismo, colonialismo, las relaciones entre África y Europa, el significado de definiciones culturales y nacionales y la identidad colectiva. Ganó el premio Turner en 2004 y es miembro del MBE, o « Most Excellent Order of the British Empire », un título que ha añadido a su nombre profesional. Sus obras se encuentran en galerías y museos en todo el mundo.

3. De lo político a lo universal

En un discurso titulado « Art in Exile » dada en Washington D.C. como parte de las conferencias, lo primero que Shirin Neshat remarca es que trabajar en exilio tiene puntos positivos como negativos. En el « lado oscuro » dice,

La política no parece escapar a la gente como yo. Cada artista iraní es político de una manera u otra. La política ha definido nuestras vidas... Si vives fuera como yo, te enfrentas con una vida en exilio: el dolor de la añoranza y la separación de tu querido y tu familia. Por lo tanto no encontramos el espacio moral, emocional, psicológico y político para distanciarnos de la realidad de la responsabilidad social... Gente como yo se encuentran en dos batallas. Somos críticos del Occidente sobre la imagen que es construida de nosotros... Estamos para estar orgullosos e insistir el respeto. A la vez luchamos en otra batalla, que es nuestro régimen, nuestro gobierno... El arte es nuestra arma. La cultura es una

¹⁸² Dicho en una entrevista con HOLMES, Pernilla. « The Empire of New Clothes », *Art News*, October 2002, p. 119. Traducido del inglés: « *But actually, the fabrics are not really authentically African the way people think. They prove to have a crossbred cultural background quite of their own. And it's the fallacy of that signification that I like. It's the way I view culture – it's an artificial construct* ».

forma de resistencia. A veces le tengo envidia a los artistas occidentales, por su libertad de expresión, porque se pueden distanciar de la cuestión política, porque sirven a una sola audiencia. Pero también me preocupo por el Occidente, porque frecuentemente en este mundo occidental que tenemos, la cultura corre el riesgo de ser una forma de entretenimiento... Como artista visual, principalmente me interesa hacer arte que trasciende la política, la religión, el feminismo, y que se convierte en una obra importante, atemporal y universal. El reto que tengo es cómo hacer esto: ¿Cómo contar una historia política pero alegórica? ¿Cómo impactar tus emociones pero también hacerte pensar?¹⁸³.

El caso Shirin Neshat, como refugiada de una región sumergida en complicaciones hoy en día, se encuentra entre dos mundos. Vive en el Occidente pero su separación hace imposible no tratar temas relacionados a su país de procedencia, a lo cual no tiene la posibilidad de volver. Lo que resalta es esta inevitabilidad de una relación con lo político pero a la vez su preocupación primaria por crear algo universal.

En el otro lado del mundo, los artistas latinoamericanos enfrentan una dificultad similar, por una parte por la falta de estabilidad gubernamental que caracteriza a la región en general. Por otra parte, por una hegemonía sutil que aún sopla del norte; como dice Luis Camnitzer: « Latinoamérica lleva cinco siglos como colonia, sin tener ningún espacio respiratorio para asumirse. La tarea aún está ahí—la de construir su propia cultura, para encontrar su identidad cultural¹⁸⁴ ». Esta hegemonía es principalmente el resultado de « un círculo vicioso de dependencia económica, mono-producción, la creación de necesidades artificiales y la sustitución de valores culturales¹⁸⁵ », la definición de Camnitzer de la « transculturación ».

Que Mendieta, Gómez-Peña y Bruguera hayan en diferentes momentos vivido y trabajado en el Occidente es el resultado de este proceso. Aunque en el caso de Gómez-Peña y Bruguera parece que ambos hayan escogido su exilio, la decisión es producto de un sistema de poder. Similar a esto, Shirin Neshat dice también en su charla que la democracia secular de Irán fue « robada por el gobierno americano y el

¹⁸³ NESHAT, Shirin. « Art in Exile » para TEDWomen 2010, *TED: Ideas Worth Spreading*.

¹⁸⁴ CAMNITZER, Luis. « Contemporary Colonial Art », (1969) *On Art, Artists, Latin America, and other Utopias*, p. 10. Traducido del inglés: « Latin America has five centuries of being a colony, without any breathing space to assume itself. The task is still there—to build its own culture, to find its cultural identity ».

¹⁸⁵ *Ibid*: p. 8. Traducido del inglés: « A part of a vicious circle of economic dependence, mono production, the creation of artificial needs, and the substitution of cultural values ».

gobierno británico¹⁸⁶ », sin embargo ella vive y trabaja en Estados Unidos. Esta es la frecuente paradoja del inmigrante exiliado, que muchos huyen de sus países para vivir en el Occidente, escapando una situación que el mismo Occidente en parte haya creado. El poder universal de sus obras entonces es el reconocimiento de los sistemas de poder organizados en toda comunidad imaginada y en empujar al espectador a salir de esos cuadros.

¹⁸⁶ NESHAT, Shirin. « Art in Exile ».

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso, 1983. 224 páginas.

BARTHES, Roland. *La chambre claire: notes sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Le Seuil: Éditions de l'étoile, Gallimard, 1980. 193 páginas.

BEST, Susan. « The Serial Spaces of Ana Mendieta », *Art History*, Vol. 30 No. 1, Oxford: Association of Art Historians, 2007. p. 57-82.

BISHOP, Claire. « Pedagogic Projects: 'How Do You Bring A Classroom to Life as if it were A Work of Art?' », *Artificial Hells*, Brooklyn: Verso, 2012. p. 241-250.

BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1959. 283 páginas.

BLOCKER, Jane. *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press, 1999. 165 páginas.

BRUGUERA, Tania. « Misión », *Instituto Artivismo Hannah Arendt Web*. Consultado el 18 de mayo 2016. <<http://artivismo.org/que-hacemos>>.

BRUGUERA, Tania. « Migrant Manifesto » *Immigrant Movement International*. Web. Publicado en 2011. <<http://immigrant-movement.us/wp-content/uploads/2011/12/IM-International-Manifesto-SPANISH.pdf>>.

BRYAN-WILSON, Julia. « Against the Body: Interpreting Ana Mendieta », ROSENTHAL, Stephanie (Com.). *Ana Mendieta: Traces*. (Hayward Gallery, 24 septiembre - 15 diciembre 2013). Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 26-37.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990. 172 páginas.

CAMNITZER, Luis. « Contemporary Colonial Art », (1969) *On Art, Artists, Latin America, and other Utopias*, Rachel Weiss (Ed.), Austin: University of Texas Press, 2009. p. 8 - 15.

CASALS, Josep. « Entre dos fines de siglo: transformaciones de la modernidad », *D'art*, 1996, No. 22. p. 14-82.

CIPITELLI, Lucrezia. « To have done with aesthetic judgements: Life, useful art, civil society and the diasporic gaze », *Tania Bruguera*, Milán: Postmedia, 2010. p. 17-31.

CIPITELLI, Lucrezia y SCUDERO, Domenico. « List of artworks » *Tania Bruguera*, Milán: Postmedia, 2010. p. 67-79.

CIPITELLI, Lucrezia y SCUDERO, Domenico. « Biography » *Tania Bruguera*, Milán: Postmedia, 2010. p. 81.

COLE, Dana. « A Linguistic Journey to the Border », *Apples, Journal of Applied Language Studies*, vol. 5 n. 1. Chicago : Northeastern Illinois University, 2011. p. 77-92.

CULLEN, Deborah. « Guillermo Gómez-Peña », *Grove Art Online*, Oxford Art Online. Web. Publicado en 2007. Consultado el 7 de mayo 2016. <<http://www.oxfordartonline.com.azp1.lib.harvard.edu/subscriber/article/grove/art/T2086931>>.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe I*, Folio essais, París: Éditions Galimard, 1949. 408 páginas.

DOLAN, Jill. « Performance, Utopia, and the « Utopian Performative» », *Theatre Journal*, vol. 53 n. 3. (octubre 2001), Baltimore: John Hopkins University Press. p. 455-479.

DOLNICK, Sam. « An Artist's Performance: As Year as a Poor Immigrant », *The New York Times*. Web. Publicado el 18 de mayo 2011. Consultado el 2 de febrero 2016. <http://www.nytimes.com/2011/05/19/nyregion/as-art-tania-bruguera-lives-like-a-poor-immigrant.html?pagewanted=all&_r=1>.

FISCHER, Peter (Ed.). *Ana Mendieta: Body Tracks*. (Kunstmuseum Luzern, 19 octubre 2002 - 23 febrero 2003). Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002. 144 páginas.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*, 2a edición. GONZÁLEZ MARTÍN, Diana y MARTÍNEZ PERUCHA, David (Trad). Madrid: Abada Editores, 2011. 427 páginas.

FOSTER, Hal, « The Artist as Ethnographer », *The Return of the Real*, Cambridge: MIT Press, 1996. p. 302-309.

FREUD, Sigmund. « The Uncanny », *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1955. p. 217-252.

FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad: Curso en Collège de France (1975-1976)*, Fondo de cultura económica: Buenos Aires, 2000. 287 páginas.

FOUCAULT, Michael, *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France (1978 - 1979)*, París: Seuil, 2004. 356 páginas.

FOUCAULT, Michael, *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France (1977 - 1978)*, París: Seuil, 2004. 435 páginas.

FOUCAULT, Michel. « Nietzsche, Généalogie, Historie », *Hommage a Jean Hyppolite*, París: Épiméthée, Presses universitaires de France, 1971. p. 145-172.

FUSCO, Coco. « Traces of Ana Mendieta: 1988-1993 ». *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. Nueva York: The New Press, 1995. p. 121-125.

FUSCO, Coco. « The Other History of Intercultural Performance », *TDR: Journal of Performance Studies*, vol. 38, no. 1, primavera 1994. p. 148.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1959. 255 páginas.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. « In Defense of Performance Art », *La Pocha Nostra Web*. 2001. Consultado el 2 mayo 2016. <http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm>

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. « On the Other Side of the Mexican Mirror », *La Pocha Nostra Web*. 2001. Consultado el 2 mayo 2016. <http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/otherside.htm>

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. 597 páginas.

HEARTNY, Eleanor. « Tania Bruguera », *Art in America*, abril 2010. Consultado el 2 de febrero 2016. Web. <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/tania-bruguera/>>.

HOBY, HERMIONE. « Tania Burgera: the More the Secret Police Torture Me, the Better My Art Gets », *The Guardian*. Publicado el 13 de octubre 2015. Consultado el 2 de

febrero 2016. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/13/frieze-tania-bruguera-artist-cuba-torture-interview>>.

HOLMES, Pernilla. « The Empire of New Clothes », *Art News*, October 2002. p. 118-121.

JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

KENNEDY, Randy. « Tania Bruguera, an Artist in Havana, has a Great New York Week », *The New York Times*. Publicado el 13 de julio 2015, accesado el 2 de febrero 2016. <http://www.nytimes.com/2015/07/14/arts/design/tania-bruguera-an-artist-in-havana-has-a-great-new-york-week.html?_r=0>.

KRISTEVA, Julia, « Powers of Horror: An Essay on Abjection », *European Perspectives: A Series of the Columbia University Press*, New York: Columbia University Press, 1982, Trad. Leon S. Roudiez. 229 páginas.

KRISTEVA, Julia, *Strangers to ourselves*, New York: Columbia University Press, 1991. Trad. Leon S. Roudiez. 230 páginas.

LAMBERT-BEATTY, Carrie. « Political People: Notes on Arte de Conducta », *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*. Purchase, NY y Milán: Ed. Charta, 2009. p. 37-45.

LA POCHA NOSTRA. « La Pocha Nostra Manifesto 2014: In Permanent Progress », *La Pocha Nostra Web*. Publicado en junio 2014. Consultado el 3 de mayo 2016. <<https://docs.google.com/document/d/1c383nnQzJ6MzCNHB5v3K3eMiGWGDOUl3joLoHfnzAZc/edit>>.

LÉVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre* (en francés y en checo), Praga: Dauphin, 1997. 174 páginas.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*, París, La Haye: Mouton et Maison des sciences de l'Homme, 1967. 621 páginas.

LUX, Simonetta. « Tania Bruguera: from the *open* work to the *infinite* work. Apropos the project: *Giordano Bruno for Saint Santo protettore della Memoria Politica?* Power doesn't respond », *Tania Bruguera*, Milán: Postmedia, 2010. p. 49-65.

MACKENZIE, Susan. « An unveiling », *The Guardian*. Web. Publicado el 22 de julio 2000. Consultado el 18 de Julio 2016. <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2000/jul/22/weekend.suziemackenzie>>.

MANONELLES, Laia. « Sacralidad y ritualismo en la obra de Alejandro Jodorowsky, Lygia Clark y Ana Mendieta », *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Coord. Lourdes Cirlot y Laia Manonelles. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, 2014. p. 200 - 216.

MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos. « Gómez-Peña y Saul Garcia-Lopez conversan con Carlos Martinez Renteria sobre la estética del exceso de la Pocha Nostra », *La Pocha Nostra Web*. Publicado en mayo 2013. Consultado el 3 de mayo 2016. <https://docs.google.com/document/d/1dDgoof_rOZX5ypqRKDhxFWPxisw11_fATccJVHo3Puo/edit>.

MENDIETA, Ana. « Escritos personales ». MOURE, Gloria (Com.). *Ana Mendieta*. (Centro Galego de Arte Contemporánea, 7 julio - 13 octubre 1996). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1996. p. 167 - 219.

MENDIETA, Ana. « Extracts from a lecture by Ana Mendieta delivered at Alfred State University, New York, September 1981 », ROSENTHAL, Stephanie (Com.). *Ana*

Mendieta: Traces. (Hayward Gallery, 24 septiembre - 15 diciembre 2013). Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 208.

MENDIETA, Ana, « Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt): 1 February, 1985 », ROSENTHAL, Stephanie (Com.). *Ana Mendieta: Traces*. (Hayward Gallery, 24 septiembre - 15 diciembre 2013). Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 228 - 231.

MOODY, Douglas. « Interview with Guillermo Gómez-Peña », *Latino Intersections*, vol. 2 n. 1, Hanover: Dartmouth College, 2004.

MOSQUERA, Gerardo. « Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body », *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*. Purchase, NY y Milán: Ed. Charta, 2009. p. 23-35.

MOURE, Gloria. « Ana Mendieta ». MOURE, Gloria (Com.). *Ana Mendieta*. (Centro Galego de Arte Contemporánea, 7 julio - 13 octubre 1996). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1996. p. 13 - 33.

NESHAT, Shirin. « Art in Exile » para TEDWomen 2010, *TED: Ideas Worth Spreading*. Video. Grabado el 10 de diciembre 2010. Consultado el 18 de julio 2016. Web. <https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=en#>

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. Londres: Routledge, 1993. 207 páginas.

POSNER, Helaine. « Introduction », *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*. Purchase, NY y Milán: Ed. Charta, 2009. p. 15-21.

POSNER, Helaine. « History Lessons: Tania Bruguera », *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium*, Nueva York: Prestel, 2013. p. 190-197.

RAMSDELL, Lea. « El peso de la « cubanidad »: Performances de Tania Bruguera durante el « periodo especial », *Letras femeninas*, vol. 35, n. 2, Denver: Asociación Internacional de Cultura y Literatura Femenina Hispánica, 2009. p. 193-209.

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003. 78 páginas.

RAO, Mallika. « Marina Abramovic On « Art21 », Charles Atlas, And Her Plan To Save Performance Art » *The Huffington Post*. Entrevista. Publicado el 16 de marzo 2016. Consultado el 15 de junio 2016. <http://www.huffingtonpost.com/2012/03/15/marina-abramovic-on-art21_n_1347380.html>.

ROSENTHAL, Stephanie (Com.). *Ana Mendieta: Traces*. (Hayward Gallery, 24 septiembre - 15 diciembre 2013). Londres: Hayward Publishing, 2013. 240 páginas.

ROULET, Laura. « Ana Mendieta: Biography (1948-1985) », FISCHER, Peter (Ed.) *Ana Mendieta: Body Tracks*. (Kunstmuseum Luzern, 19 octubre 2002 - 23 febrero 2003). Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002. p. 125 - 128.

SABBATINO, Mary. « Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas* ». *Ana Mendieta*. (Centro Galego de Arte Contemporánea, 7 julio - 13 octubre 1996). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1996. 274 páginas. p. 135 - 165.

SALGADO, Gabriela y GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. « The Forbidden Body: Notes on the Latin American Live Art Scene », *Art Practical*. Publicado el 14 de marzo 2014. Consultado el 3 de mayo 2016.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nueva York: Routledge, 1988. 304 páginas.

SCHECHNER, Richard. « Richard Schlechter Interviews Guillermo Gómez-Peña » *The San Francisco Chronicle*. Transcripción de un video. Web. <<https://docs.google.com/document/d/12Ab8HciVYaloCjNmYDABIP3ANoAG6gS-YzteaDgDStA/edit>>.

SCUDERO, Domenico. « Tania Bruguera and Political Art », *Tania Bruguera*, Milán: Postmedia, 2010. p. 7-13.

SHONIBARE, Yinka. « Biography ». *Yinka Shonibare Web*. Consultado el 18 de julio 2016. <<http://www.yinkashonibaremb.com/biography>>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « Estudio de la subalternidad: deconstruyendo la Historiografía », *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*, Madrid: Traficantes de sueños, 2009. p. 33-67.

TALPADE MOHANTY, Chandra. « Bajo los ojos de occidente », *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*, Madrid: Traficantes de sueños, 2009. p. 69-101.

THACKARA, Tess. « Interview with Guillermo Gómez-Peña », 3.C The Year in Conversation, *ArtPractical.com*. Publicado el 13 de abril 2013. Consultado el 10 de mayo 2016. <http://www.artpractical.com/feature/interview_with_guillermo_gomez-pena/>.

VELASCO, Lucero. « El arte de performance para Inocentes (I) », *esferapública*, Publicado el 28 de julio 2013. Acezado el 3 de mayo 2016. <<http://esferapublica.org/nfblog/el-arte-del-performance-para-inocentes-1/>>.

VISO, Olga M. (Ed.) *Ana Mendieta, Earth Body: Sculpture and Performance, 1972-1985*. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 14 octubre 2004 - 2 enero 2005). Washington D.C.: Hatee Cantz Publishers, 2004. 286 páginas.

WA THIONG'O, Ngũgĩ. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford: James Currey Ltd., 1986. 111 páginas.

WEISS, Rachel. « Introduction », *On Art, Artists, Latin America, and other Utopias*, Austin: University of Texas Press, 2009. p. 1 - 7.

YABLONSKY, Linda. « Tania Bruguera: Rebel with A Cause », *W Magazine*. Web. Publicado el 2 de diciembre 2015. Consultado el 2 de febrero 2016. <<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2015/12/tania-bruguera-cuban-artist/photos/>>.

ANEXOS

ADAN, Elizabeth, *Matter, Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art*, Tesis doctoral de filosofía. Santa Barbara: University of California, 2006. 274 páginas.

ÁLVAREZ FALCÓN, Juan, « Body art and spatialization: Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics », *Laocoonte: Revista de Estética y teoría de las artes*, vol. 1 no. 1, Valencia: SEyTA: Sociedad Española de estética y teoría de las artes, 2014. p. 114 - 122.

ARESTIZÁBAL, Irma. « An Installation by Tania Bruguera at the IILA », *Tania Bruguera*, Milán: Postmedia, 2010. p. 33-37.

BECKER, Carol. « Guillermo Gómez-Peña: Sophisticated Seduction », *Video Data Bank*. Chicago: School of the Art Institute of Chicago, 2007. Web. Consultado el 2 de mayo 2016. <<http://www.vdb.org/sites/default/files/Carol%20Becker%20-%20Guillermo%20Gómez-Peña%3B%20Sophisticated%20Seduction.pdf>>

BHABA, Homi. « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation », *Nation and Narration*. BHABA, Homi (Ed.), Nueva York: Routledge, 1990. p. 139-170.

BHARUCHA, Rustom. « The Theatre of Migrants», *Theatre Around the World: Performance and the Politics of Culture*. Londres: Routledge, 1993. p. 54-67.

BRUGUERA, Tania. « Dignity Has No Nationality », *TED Global 2013: The World on Its Head*, Discurso dado el 12 de junio 2013 en Edimburgo, Escocia. Disponible en: <<http://www.taniabruguera.com/cms/654-0-Dignity+has+no+nationality.htm>>.

BRUGUERA, Tania « Manifesto on Artists' Rights » *Expert Meeting on Artistic Freedom and Cultural Rights* en las Naciones Unidas en Ginebra. 6 de Diciembre 2012. Disponible en la web: <http://www.taniabruguera.com/cms/files/manifesto_on_artists_rights_-_eng.pdf>.

DEL RE, Alexander y CONTRERAS FUENTES, Patricia, « Fear and Its Double: (Real and Imaginary) Fears in Performance Art from Latin America », *Esse Arts and Opinions*, <<http://esse.ca/en/fear-and-its-double-fears-in-performance-art-latin-america>>. Consultado el 5 de mayo 2016.

DEL VALLE-CORDERO, Alejandro, « Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos », *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26 no. 1, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2014. p. 67 - 82.

DERRIDA, Jacques. *Monolinguisism of the Other*, Palo Alto: Stanford University Press, 1998. 93 páginas.

DONDELINGER, Patrick. « Ana Maria Mendieta: The Body, Art and Religion ». FISCHER, Peter (Ed.) *Ana Mendieta: Body Tracks*. (Kunstmuseum Luzern, 19 octubre 2002 - 23 febrero 2003). Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002. p. 87 - 102.

FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia Balbina, « El simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos) », *Revista de Antropología Experimental*, no. 14, texto 21, Jaén: Universidad de Jaén, 2014. p. 301 - 317. <<http://revista.ujaen.es/rae>>.

FOSTER, Thomas. « Cyber-Aztecs and Cholo-Punks: Guillermo Gómez-Peña's Five-Worlds Theory », *PMLA*, Vol. 117, No. 1, Special Topic: Mobile Citizens, Media States (enero 2002), p. 43-67.

GAINOR, J. Ellen (Ed.). *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*. Londres: Routledge, 1995. 264 páginas.

GENOCCHIO, Benjamin. « A Performance Artist and her Greatest Hits », *The New York Times*. Publicado el 12 de febrero 2010. Consultado el 2 de febrero 2016. <http://www.nytimes.com/2010/02/14/nyregion/14artwe.html?_r=0>.

GOLDBERG, Rose Lee. *Performance: Live Art Since the 60s*. Londres: Thames and Hudson, 1998. 240 páginas.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. Nueva York y Londres: Routledge, 2000. 226 páginas.

HEATHFIELD, Adrian. « Embers », *Ana Mendieta: Traces*. (Hayward Gallery, 24 septiembre - 15 diciembre 2013). ROSENTHAL, Stephanie (Com.). Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 20-25.

HERRERA, Gretel. « Las huellas de Ana Mendieta ». Salonkritik (en línea), temporada 09-10. Publicado el 25 de noviembre 2009. Consultado el 10 de diciembre 2015. Disponible en <http://www.http://salonkritik.net/09-10/2009/11/las_huellas_de_ana_gretel_herr.php>.

HERSANT, Isabel, « Ana Mendieta: l'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil », *Protée*, vol. 35, n. 2, París, 2007. p. 81-88. Érudit. Consultado el 30 de noviembre 2015. <<http://id.erudit.org/iderudit/017470ar>>.

HUÍZAR, Angélica. « Guillermo Gómez-Peña's « Tekno-poética » Web Verse, Lost and Found in Webspora », *Old Dominion University*. Web. New York: Lehman College at CUNY. <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/huizar.htm>>.

HUÍZAR, Angélica. « Performance, Identities and Transgressions: An Interview with Guillermo Gómez-Peña », *Gestos* 13.25 (1998): 205-14.

HYUNKYOUNG, Cho y YOON, Joonsung. « Performative Art: The Politics of Doubteness », *Leonardo*, vol. 42 n. 3, Cambridge: MIT Press, p. 282-283.

KRISTEVA, Julia, « Powers of Horror: An Essay on Abjection », *European Perspectives: A Series of the Columbia University Press*, New York: Columbia University Press, 1982, Trad. Leon S. Roudiez. 229 páginas.

MANONELLES, Laia, *El arte de acción como terapia y subversión: peregrinaciones en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008. 498 páginas.

MARÍN-HERNÁNDEZ, Elizabeth, *Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2000)*. Tesis doctoral Historia del arte. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. 652 páginas.

MEREWETHER, Charles. « De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta ». MOURE, Gloria (Com.). *Ana Mendieta*. (Centro Galego de Arte Contemporánea, 7 julio - 13 octubre 1996). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1996. p. 83 - 131.

PINTO, Roberto. « A Homenaje to Tania Bruguera », *Tania Bruguera*, Milán: Postmedia, 2010. p. 39-45.

ROULET, Laura. « Entre Dos Mundos/ Between Two Worlds », FISCHER, Peter (Ed.) *Ana Mendieta: Body Tracks*. (Kunstmuseum Luzern, 19 octubre 2002 - 23 febrero 2003). Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002. p. 35 - 45.

SAID, Edward W. *Orientalism*, London: Penguin Books, 2003. 374 páginas.

SEDA, Laurietz y Patrick, Brian D.. « Decolonizing the Body Politic: Guillermo Gómez-Peña's « Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millennium» », TDR, vol. 53, n. 1 (primavera 2009), Cambridge: MIT Press. p. 136-141.

VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*. Milán: Skira Editore, 2000. 295 páginas.