



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTE
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ARTISTA FOTÓGRAFO
(CORPUS DE OBRA)

**Metro cuadrado (M2): Estrategias visuales de construcción de
identidad.**

ALUMNO: CRISTINA AZÓCAR WEISSER.
PROFESOR GUÍA: DR. RODRIGO ZUÑIGA C.

Agradezco a Javiera Azócar, Vania Berrios, Rodrigo Hidalgo, Camilo Muñoz y Anahí Nahuelpan. Por entregarme huellas de su historia de vida personal para que se transformaran en parte de esta obra.

Dedicado a mis padres Alonso y Kika,
a mi compañero Mauricio y a mi hija Raquel.
Con el profundo deseo de que de nuestras
historias de exilio y migraciones nazcan seres
libres y ciudadanos del mundo.

INDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPITULO 1: Contextualización teórica.....	11
El poder de las imágenes.....	11
Escritura de las apariencias.....	13
Política y fotografía.....	16
CAPÍTULO 2: Transculturalidad.....	21
Identidad.....	21
In.between.....	23
Carencia, fetiche, obsesión.....	32
CAPÍTULO 3: Devolver la mirada.....	34
Imágenes deconstruidas, simulacros de identidad.....	34
¿Cuál es el origen histórico de estos documentos?.....	36
Metro cuadrado: Descripción de obra.....	38
Materialidad y montaje.....	39
BIBLIOGRAFÍA.....	40
ANEXOS.....	43

INTRODUCCIÓN

*Todos somos extranjeros,
moradores de un mismo país,
el mundo;
y el mismo caos dio nacimiento a todos los mortales.*

(Meleagro de Gándara)

M2 es una propuesta visual, un proyecto de creación fotográfico que recicla imágenes de identificación de personas para la elaboración de “piezas” que se vinculan entre si en una especie de mosaico.

Este mosaico fotográfico es el resultado de la disección visual de los documentos reciclados realizada en ordenador. El nuevo documento resultante es la suma de piezas individuales cuya temática transversal es la identidad de una persona.

La existencia de una persona se proyecta a través del cuerpo y es susceptible de ser registrada por la fotografía. Cada persona a lo largo de su vida va dejando huellas de su transcurrir no solo como ser individual sino que como ser social. Las huellas individuales dan cuenta de la sociedad en que van quedando registradas, entonces, este registro aparentemente personal cobra el sentido de un acontecer colectivo. El sistema mismo: la autoridad, utiliza esas huellas, los registros de esas huellas para identificarnos: fotografías carné, huellas digitales, firma entre otros elementos, son utilizados para elaborar documentos de identidad. Estas huellas, conjunto ecléctico de elementos visuales, son articulados en una superficie que nos asigna identidad: El pasaporte.

Aparentemente nacemos al sistema a través de este documento que nos asigna nombre y rostro, ¿Cuál es el poder de este sistema de imágenes?

M2 tiene su punto de partida en la existencia de personas apátridas, o bien que por circunstancias histórico-políticas poseen más de una nacionalidad. Nace en la ausencia de, o en el exceso de ese 'documento-imagen' que reconoce nuestra existencia y que nos hace pertenecer a una comunidad determinada. Cuando ese documento único que nos identifica no existe o se nos asigna más de una identidad en documentos simultáneos.

Los migrantes, exiliados, apátridas suelen ser voces mudas que viven en condiciones de marginalidad cultural, social y/o política. Como otras minorías marginadas no tienen la posibilidad de contar su versión de la historia, de su propia historia, más aun no solo son voces mudas, sus rostros invisibles no existen y es que vivimos en una sociedad donde "lo que no se ve no existe". En ello radica mi interés al elaborar estas fotografías. ¿Cuál es la estrategia? A través de la disección de los documentos oficiales de identificación, reconstruir la fisura. Cuando esas voces mudas dicen: "ESTE NO SOY YO" de alguna manera logran hacerse visibles, autorretratarse. Cuando alguien dice "YO NO ME LLAMO..." también se está nombrando.

La importancia de la autodeterminación de las minorías, el derecho de escribir su propia versión de la historia es un tema no solamente teórico. En el contexto de las discusiones sobre las políticas representacionales podemos entender que la autorrepresentación de aquellos que habitan en el borde o derechamente transitan en la fisura del sistema oficial, es también una manera de resistir, de existir más allá de lo legalmente reconocido.

Aparecer, nombrar...existir: de aparecidos y avecindados, de eso trata esta propuesta visual.

El cuerpo teórico que acompaña esta obra se estructura en tres grandes temas:

En el primer capítulo intento una contextualización teórica de mi propuesta centrada en una discusión a propósito del poder de las imágenes. Pertenece a una cultura saturada de imágenes, acostumbrada a ellas, adoradora de la “verdad” que contienen. Como plantea Guy Debord somos parte de la sociedad del espectáculo, donde la imagen en el espejo es más real que el cuerpo que la proyecta.

En mis proyectos me planteo interrogantes en torno a la fotografía y su carga de real, el simulacro y la mediatización de la vida, el enfrentamiento entre las ideas de original y copia, el peso de cada una y la ambigüedad de lecturas posibles en una imagen fotográfica dadas las características inherentes a esta técnica.

A raíz de ello, me interesa el tema de las políticas representacionales o políticas de la imagen, particularmente el análisis que al respecto pueden hacer autores como Lucy Lippard con su perspectiva desde el margen, de los grupos de arte activista que tienen sus orígenes en los años '70 y que abordan la temática del poder de las imágenes desde la trinchera opuesta al sistema oficial. Un aspecto que me parece relevante es el del democrático uso, producción y acceso a la fotografía en nuestra cultura actual, particularmente el constituirse en un medio cercano y abordable por el espectador común.

Así también, me interesa el legado extenso de Susan Sontag en relación a la fotografía, o de Abigail Solomon Godeau cuando plantea las posibilidades y estrategias de la fotografía como medio de expresión artística hoy, lo que también es parte del poder de estas imágenes.

El poder de las imágenes me asalta como duda personal cuando me enfrento a un pasaporte ¿Cuál es el poder de ese documento?, ¿Cuál es la “magia” de los símbolos y códigos que contiene? ¿Qué es lo que queda capturado en una fotografía de identificación?

El segundo capítulo está dedicado a la temática y materia prima a partir de la que elaboro el presente proyecto visual: M2

El hilo conductor es la construcción de identidad en situaciones de transculturalidad, utilizando términos desarrollados por H. Bhabha, la transculturalidad es abordada en el desarrollo de este proyecto como un campo de batalla, donde las personas que se identifican con el *intersticio*, elaboran estrategias de resistencia a la identificación estigmatizante de que son objeto.

Lo que Bhabha ha denominado *híbridos culturales*, desde mi punto de vista son personas cuya identidad es distinta a cada uno de los pilares que le dan origen, en mi percepción: el suelo en el que se nace (la tierra) y la familia de la que se proviene (la sangre). El híbrido cultural tiene una identidad resultado de la interacción de polos distantes, que es más compleja e impredecible que la suma o resta de sangre y tierra.

En este mismo apartado los conceptos *persona, individuo, sujeto* e identidad son brevemente descritos bajo el prisma de que la manera de nombrar, así como el rostro asignado a alguien es relevante y a partir de ello se pueden establecer nuevos nexos con la temática transversal de esta propuesta.

El nombre asignado a alguien, así como la imagen en que se le reconoce “su reflejo en el espejo”, son elementos determinantes en la manera en que esa persona se relaciona con la sociedad que lo acoge (o rechaza) así como también es determinante en la formación de la imagen que de sí mismo va construyendo cada individuo. Al participar activamente en la construcción nuestros auto-retratos, veo una posibilidad de ejercer el derecho a libertad y autodeterminación que todos tenemos.

Quienes habitan el *intersticio* entre dos culturas, experimentan el vértigo del desarraigo y a la vez de la pertenencia simultánea a más de una cultura. La carencia de identidad o la posibilidad de perderla generan horror a la invisibilidad (¿una especie de

horror al vacío?), a dejar de ser, situación que también puede elaborarse y constituirse en arma, en escudo, en máscara: Una estrategia de resistencia

La identidad de una persona es registrada en documentos de identificación, que son la materia prima para mi trabajo, la disección visual a que son sometidos es una manera de interrogarlos, de descubrir sus secretos y porque no, de evidenciar el absurdo. El absurdo del conjunto de signos y símbolos a través de cuya utilización quienes ostentan el poder: la autoridad, asigna la identidad de alguien, el absurdo de los estereotipos, de las estigmatizaciones, el absurdo de la discriminación de quienes “no son como uno”, especialmente si son minorías.

En el tercer capítulo vuelvo al origen de esta reflexión, a la obra: M2, imágenes deconstruidas a partir de pasaportes que son rearticuladas y dan origen a este cuerpo. La recolección “arqueológica” de pasaportes vencidos, su clasificación y especie de fichaje, culminan con la manipulación digital que me permite crear las “piezas” que componen el documento final.

Invertir el juego del poder oficial que consiste en encasillarnos y de esta manera someternos a un orden de cosas en que se nos marginaliza, subvertir esa imagen-pasaporte para volver a habitar la fisura (el intersticio de Bhabha) con un nuevo rostro o “máscara”, el autorretrato construido a partir de fragmentos del retrato oficial.

En la disección y exhibición de las partes que componen los documentos de identificación y en la rearticulación de los fragmentos creados, se abre la posibilidad de nuevas lecturas. El interés por determinados elementos, la ampliación de algunos detalles, su ubicación en relación a otros, van dibujando o insinuando bocetos que nos identifican.

En M2 mezclo los elementos originales, hay saturación y superposición de códigos. El absurdo, el exceso y la ausencia coinciden en un momento que puede ser registrado en una imagen. ESTE NO SOY YO, por momentos deja traslucir algo de lo que quizás somos, fragmentos de rostro, la apariencia.

El arte del camuflaje, y la capacidad de desaparecer son estrategias o máscaras. Es posible usar todas esas máscaras para transgredir el poder de las imágenes oficiales, subvertir la mirada dominante para construir una identidad propia.

Devolver la mirada tantas veces recibida, discriminadora y estigmatizante, diseccionarla y revelar sus profundas consecuencias.

CAPITULO 1

Contextualización teórica

*“Fácilmente aceptamos la realidad, acaso
porque intuimos que nada es real”*

Jorge Luis Borges.

El poder de las imágenes.

En este capítulo intentaré contextualizar mi trabajo estableciendo a grandes rasgos los siguientes puntos: cuál es la reflexión en torno a la imagen en que estoy involucrada, cuál es mi visión de la fotografía como medio de expresión artística, y qué movimientos artísticos y autores reconozco como referentes para mi obra.

Como artista visual la imagen como concepto, práctica y teoría constituyen el eterno problema con el que experimento, juego, me enfrento y en torno al cual reflexiono (principalmente en fotografías).

En la reflexión en torno a las imágenes, mi interés se dirige a la crisis de lo real y a las estrategias visuales que se articulan en torno al simulacro desde y hacia él. No creo que este sea un tema zanjado; la posibilidad de transitar en un sentido y otro de esta fisura y de jugar con la verdad y la ficción en sentidos cambiantes es precisamente lo atractivo de este conflicto. La fotografía en particular porta en sí el germen de esa duda, una fotografía es una superficie que me permite reunir interrogantes contrapuestas y seducir con la constante pregunta: ¿dónde está lo real?, ¿acaso existe algo más que

simulacro? En mi trabajo visual no busco establecer la respuesta, simplemente continuar repitiendo ese eco a través de la creación de imágenes nuevas. Una suerte de diálogo con el espectador que va repitiendo preguntas sin intención de entregar respuestas.

Nuestra relación con el entorno es mediada por imágenes. Lo que se ve, existe. Así hoy aprehendemos y aprendemos el mundo en imágenes.

En nuestra cultura vivimos una obsesiva vorágine de producción y consumo de imágenes, ¿Qué hay en esa obsesión? (Baudrillard)¹ ¿Cuál es la frenética pregunta que nos estamos planteando?

Hoy el simulacro sustituye la experiencia de lo real y tenemos la constante certeza de que todo lo que percibimos y por lo tanto vivimos son sucesivas ficciones. Experimentamos la incapacidad de aprehender lo real y ante esta situación ensayamos estrategias para intentar capturar lo imposible: la verdad – lo real.

Estas estrategias visuales corresponden a la basta proliferación de imágenes reales, neo-reales e hiperreales que tenemos hoy, incluimos en cada denominación la palabra que designa aquella idea que nos obsesiona: lo real y que sin embargo solo logramos ilustrar a través de simulacros de imágenes, de ficción.

¹ La relación que el poder establece con las imágenes va cambiando en las sucesivas fases de esta, así siguiendo con lo planteado por Baudrillard: “Durante todo el tiempo en que era lo real lo que amenazaba el poder, éste utilizó la disuasión y la simulación desintegrando toda contradicción mediante la producción de signos equivalentes.

Cuando, hoy en día, la amenaza viene de la simulación (la amenaza de desaparecer en el juego de los signos), el poder envidia lo real, la crisis, pone en juego soluciones artificiales, sociales y políticas. Es, para él, una cuestión de vida o muerte. Pero ya es demasiado tarde.

De ahí la histeria característica de nuestro tiempo: la histeria de la producción y reproducción de lo real.” (Baudrillard en Wallis , 2001: Pág 268)

Solemos nombrar la ausencia como conjuro para espantar la imposibilidad de asir aquello inalcanzable. Ante el horror-vacui reaccionamos con superficies saturadas de signos. Ante la ausencia de lo real o crisis de lo real reaccionamos con una proliferación de copias, reproducciones...de simulacros.

Escritura de las apariencias

Ahora bien, dentro del mundo de las imágenes como ya adelanté, quiero centrar mi mirada en la fotografía como medio de creación visual, especialmente en el ámbito de las artes visuales contemporáneas a partir de la década del '70.

La fotografía constituye una especie de registro mimético de la apariencia² revelada por la luz, ¿qué es esa imagen capturada? una apariencia transitoria capturada y congelada a través de un dispositivo mecánico y/o eléctrico a voluntad del autor del disparo.

En una cultura como la nuestra, esclava y devota de la mimesis por tradición histórica, y hoy de las imágenes en todos los aspectos de la vida, la foto carga el peso de lo real, es huella de algo que existió, rumor de verdad de un instante congelado. Es por ello que la considero un campo fértil para reflexionar y cuestionar los discursos en torno a la representación de lo real y el simulacro.

² “El prefijo foto-deriva de fos, que significa luz, pero hubiese sido más correcto deletrear faos. Con ello nos hubiésemos acercado a faiein o fainein, términos que deberían traducirse como aparecer y no como brillar y que han originado palabras como fantasmas, fantasía, o fenómenos. Esta lexicografía por extensión se relacionaría más con espectros ilusiones y apariciones. Fotografía, pues, significa literalmente “escritura aparente”. Lo cual nos lleva por extensión a “escritura de las apariencias”
(Joan Fontcuberta en el beso de judas)

El estatuto de *index* de la imagen fotográfica implica, si se quiere sistematizar en este sentido las adquisiciones de Peirce, que la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial esté siempre marcada por un principio cuádruple de conexión física, de singularidad, de designación y de atestiguamiento.

La foto, al ser huella, contiene algo de verdad y por ello puede ser usada para articular un discurso desde el poder o en contra de él. La fotografía me da la posibilidad de jugar con esa *carga de real* que queda *adherida* a la foto; lo real y lo ficticio son convocados al instalar una foto en escena.

La fotografía no es solo una interpretación de lo real, es principalmente “un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (Sontag 1981.:164).

En una fotografía, además de la propuesta estética y del discurso personal tras la imagen, está siempre presente esa huella del objeto cuyo reflejo originó la foto. La condición de huella del real no se relaciona necesariamente con una imagen que reproduzca miméticamente lo fotografiado (si bien esa parece ser la tradición histórica), la cualidad de ser o no mimética tiene que ver más con la propuesta estética, que según decisiones de encuadre, enfoque, profundidad de campo, técnicas de revelado y otras intervenciones, puede cumplir o no con esta característica. El que un objeto no sea reconocible en una fotografía no le quita nada de esa huella del original que es inherente al proceso de registro fotográfico.

Lo interesante de la fotografía como medio de creación, en este sentido está en que es que permite discutir y jugar con los conceptos de real y ficticio, de original y el peso de la infinita posibilidad de copias. La fotografía convoca en si los tópicos propios de

esta discusión contemporánea en torno a la imagen y permite experimentar con el reciclaje y la resignificación, procedimientos claves en el arte contemporáneo.³

Si bien en mi propuesta visual desarrollada en M2 reconozco una manera híbrida de abordar la fotografía, este medio es el principal recurso y referente técnico, teórico y visual de mi reflexión y propuesta. Si utilizo recursos de otros medios, llego a ellos al expandir los límites de mi experimentación visual con la fotografía. No me planteo limitaciones en ese sentido; la hibridez de medios es parte de mi lenguaje visual.

Hecha esta precisión, volvamos a la fotografía como lenguaje artístico. Cuando realizo mi propio registro fotográfico, no solo capturo la huella, sino que la traduzco a mi lenguaje, es la huella y mi mirada sobre esa huella reunidas en una imagen. Al fotografiar dialogo con la vida, y a través de una obsesiva selección de fragmentos de realidad articulo mi versión de la historia.

Las fotografías son diálogos fragmentarios con la vida, que al ser exhibidos se transforman en breves formas narrativas. En testimonios de nuestra visión de mundo, de lo que fue, y, por lo tanto, es también una opinión de presente. Fotografiar es opinar en imágenes, es ejercer el derecho a voz y hacerse cargo del poder de ese discurso.

Es así como entiendo la fotografía, como un medio versátil en que las posibilidades de experimentación y reflexión, tanto plásticas o visuales como teóricas, están abiertas para quien se interese en ella como forma discursiva. El hecho de que sea

³ Respecto de este medio de creación visual Abigail Solomon Godeau plantea lo siguiente: "...La fotografía ha de considerarse una instancia crucial en la posmodernidad. Prácticamente todas las cuestiones críticas y teóricas con las que el arte posmoderno engrana en un sentido u otro, se dan cita en la fotografía. Las cuestiones que tienen que ver con autoría, la subjetividad y unicidad están presentes en la naturaleza misma del proceso fotográfico ; las cuestiones relativas a simulacro , estereotipos, y la posición social y sexual del sujeto observador son centrales en la producción y funcionamiento de los anuncios y otras formas de fotografía de los medios de masas."(A. Solomon," fotografía tras la fotografía actual" en Wallis, 2001: Pág. 75 – 86)

un medio masivo utilizado por la publicidad, así como las practicas cotidianas vinculadas a los álbumes familiares o los fotolog en Internet, aumentan las posibilidades de juego y experimentación, y potencian este lenguaje al relacionarse con un público potencialmente extenso.

La fotografía en este sentido constituye un medio “amable” con el espectador, en la medida en que todos estamos cotidianamente familiarizados con ella, si bien el nivel de lectura varía por razones obvias. La fotografía es un medio de democrático uso y consumo y esto hace que sea interesante también como medio de creación en el campo de las artes visuales, en que la difusión y el público, son parte fundamental del sentido de la creación misma.

Política y fotografía: arte activista.

Volviendo a mis referentes, para situarnos en el contexto histórico de los movimientos artísticos creo necesario retroceder hasta la década de los '70 específicamente a lo que se denomina, *movimiento de arte activista* y, a partir de él revisar algunas de las características del arte, de las imágenes y de su relación con el poder.⁴

⁴ Los siguientes fragmentos son parte del texto *Caballos de Troya: Arte activista y poder*, escrito por Lucy R Lippard el año 1984. En este documento intenta situar al arte activista en relación con el mundo del arte y con la organización política.

Parte haciendo una argumentación pro movimiento activista en que señala: “El movimiento por la democracia cultural consiste en una crítica de la homogeneidad de la cultura dominante...la democracia cultural es un derecho con igual titulo que la democracia económica o política; es el derecho a participar y a ser testigo de la mayor diversidad posible de formas de expresión. Se basa en una visión de las artes como intercambio comunicativo.”

Respecto de los artistas activistas señala: “...suministrando imágenes alternativas, información y metáforas concebidas a base de humos, ironía, provocación y compasión, con el objeto de hacer audibles y visibles esas voces y esas caras hasta entonces invisibles e impotentes.”

El arte activista utiliza el poder de las imágenes, elabora estrategias ya que esta conciente del poder del arte... “El poder del arte es mas subversivo que autoritario y radica en como conecta la capacidad de hacer con la capacidad de ver- y en su poder para hacer que los otros vean que ellos también pueden hacer algo con lo que ven...y así sucesivamente.” (Lippard en Wallis, 2001: Pág. 343 - 362)

El *arte activista* es un movimiento que utiliza el arte como un medio de comunicación, a través del cual es posible ver y hacer ver, opinar y generar discusión en torno a temas contingentes que desbordan la experiencia puramente estética y vinculan al arte con otras esferas donde la creación, la cultura, los problemas, sociales y políticos son protagonistas de la vida.

Esta corriente tiene a su vez un referente en el arte conceptual que a través de propuestas estéticas busca dar protagonismo a la idea y además amplían los límites de la expresión visual incorporando lenguajes nuevos.

Estos movimientos plantean estrategias como la “falsificación” y la “desmaterialización” para cuestionar la mitificación del artista y su obra, que son antecedentes para lo que el arte activista propondrá al desbordar las discusiones puramente “artísticas” y hacerse cargo de toda otra gama de problemáticas con fuerte componente social en que las minorías y el problema de género será abordado. Este último se constituirá en el eje central del denominado arte “feminista”.

El arte activista es un movimiento democrático que critica la homogeneidad del discurso dominante y lucha por el derecho a la diversidad cultural, social y política. Propone imágenes alternativas que nutren la escena artística e influyen en lo creado a partir de entonces.

El *arte activista* es consciente del poder de las imágenes y de las representaciones culturales. Según Lucy R Lippard “*el primer ingrediente del poder del arte es su capacidad para comunicar lo visto*”, y establece que “*el verdadero poder de la cultura consiste en unir las visiones individuales y colectivas, en proporcionar ejemplos y suscitar el placer del reconocimiento sensorial.*”

Es en este sentido que el poder de las imágenes como arma de lucha del *arte activista* me interesa y en ese movimiento encuentro referentes importantes para mi obra.

El *arte activista* es político y dentro de esta corriente es el llamado “arte feminista” el que introduce un elemento de reflexión crucial, a mi modo de ver, para la escena global de las artes y de la cultura al declarar: “lo político es personal”⁵ haciendo una reflexión en torno a cómo, acontecimientos sociales (locales, nacionales e internacionales) afectan nuestras vidas individuales y viceversa (es decir, también podemos decir “lo personal es político”). Se incorpora así el elemento autobiográfico como forma de toma de conciencia y transformación social, superando los límites entre lo público y lo privado.

Creo que en nuestra sociedad actual, son las reflexiones personales, los testimonios cotidianos, las pequeñas huellas (y no los grandes discursos), material valioso para desarrollar estrategias nuevas de creación y comunicación.

Lo personal es una huella a partir de la que es posible hacer lecturas políticas de orden colectivo que trascienden la autobiografía.

La discursividad autobiográfica está presente en varias de mis propuestas: he utilizado fotografías del álbum familiar (Performance N°1, 2004), recortes de prensa (MY MOST WANTED IMAGES, 2004), documentos personales de identificación (proyecto Guilloche, 2003) entre otros.

⁵ La fascinación (o, si se quiere, la atracción aglutinante) que ejerce el feminismo se debe a que quizá como ningún otro movimiento de pensamiento, político o artístico, se presenta íntimamente conectado a la memoria de las identidades "marginales", a la vez que ejemplifica y se ha apropiado del discurso de la diferencia, ampliando la agenda de lo politizable hacia la esfera de lo privado y, sobre todo, poniendo en práctica las reivindicaciones de justicia histórica, equidad y tolerancia. En este sentido, se puede hablar estrictamente del arte feminista como una vanguardia, que modeliza, con sus luces y sombras, en su proceso, la viabilidad de los cambios profundos en las prácticas artísticas bajo la consigna "Lo personal es político", retomada una y otra vez hasta convertirse en la premisa fundamental del arte feminista. (Rocío de la Villa, 2001.)

Las estrategias elaboradas por el movimiento feminista, principalmente para abordar la problemática de género, son aplicables a la problemática general de quienes no pertenecen a las categorías de poder. Es más, en el contexto de lo que aún hoy llaman “arte feminista”, hay una gama de propuestas que desbordan o superan el tema del género, en una demostración de que los límites impuestos por el discurso oficial del “mundo del arte” a la producción femenina son arbitrarios y reduccionistas.

Es interesante entonces observar las estrategias y sobre todo las obras que tienen lecturas que desbordan el movimiento específico en que se inscriben o en el que son inscritas.

En 1981, “This bridge called my back: Writings by radical woman of colour” fue publicado en US. Esta antología abre el dialogo sobre lo racial dominado por el modelo binario blanco-no blanco. En él, se incluían escritos de mujeres del tercer mundo que estaban interesadas en las relaciones entre personas marcadas por diferencias que trascendían el género. Trabajos como éste evidencian la existencia de una reflexión en torno a las influencias cruzadas (‘intersectionality’)⁶ de distintas categorías de discriminación establecidas por los grupos de poder. El movimiento feminista abrió un espacio para que artistas de países del tercer mundo tuvieran voz desde su posición de personas migrantes en un medio altamente elitista y machista.

⁶ En los ‘80 artistas y teóricos sugieren que la raza debía ser vista como algo más que una categoría adicional de diferencia, que podía ampliarse a una lista de otros adjetivos como clase, género, diferencia racial. Kimberlè Williams Crenshaw, una teórica y crítica cultural sugería que el concepto de “intersectionality” debía ser empleado como una manera de comprender las influencias cruzadas de racismo y sexismo. La insistencia de Crenshaw en la simultaneidad de sexismo y racismo abrió nuevas vías para pensar sobre el heterosexismo, clasismo y otros ismos que continuaban participando en el mantenimiento del status quo. La interseccionalidad se volvió una pieza clave para el desarrollo de una rigurosa crítica intelectual, política y estética de las estructuras de opresión, de la conquista imperialista del espacio, y de la investigación de la mascarada (masquerade), parodia, repetición y mimesis como vías para intervenir en las lógicas de representación. Esta crítica fue el centro de una parte importante de la crítica feminista en los ‘90. (Requitt y Phelan: Pág. 24)

La actitud crítica también se dirigía al propio “arte feminista”, y desde los bordes de este movimiento se desarrolló un trabajo teórico y plástico muy interesante que contribuyó a abrir los límites de la discusión mucho más allá del problema de género.

Las artistas mujeres, tanto en performance como en fotografía, han desarrollado a lo largo de las últimas 4 décadas una reflexión en torno al problema que me parece central: realidad v/s representación, original v/s copia, verdad v/s simulacro.⁷

En síntesis, los tres puntos que más me interesan de las reflexiones del arte feminista son:

- 1) la declaración “lo personal es político”
- 2) el interés por las minorías que no pertenecen a las categorías de poder.
- 3) La reflexión en torno a la realidad v/s la representación, el original v/s la copia, la máscara v/s lo genuino.

Tanto el arte activista como el feminista, son movimientos que se definen por la postura frente a la sociedad, por la búsqueda de estrategias de resistencia e intervención en las estructuras de poder y que admiten una enorme gama de medios visuales y propuestas creativas. Reconozco en ellos referentes tanto en mis intereses teóricos como en mi manera de trabajar.

⁷ “La erosión de la línea entre la máscara y lo genuino es expuesta por la misma erosión de la línea entre realidad y representación que es central en el postmodernismo. Compulsivamente comprometida con la copia, las representaciones postmodernas le otorgan a lo real una densidad nueva.” (Requitt y Phelan: Pág. 24)

CAPITULO 2: Transculturalidad

(...)
*Un día aprendí,
 un arte secreto,
 llamado invisibilidad.
 Creo que funcionaba
 porque aun ahora me miras
 pero nunca me ves...
 Solo mis ojos permanecerían para vigilar y
 perseguir,
 y volver a tus seños
 caos.*

M. Jin "strangers on hostile land scape"

Identidad

Continúo en la contextualización de mi trabajo. En este capítulo abordaré la temática y materia prima a partir de la que elaboro este corpus de obra.

El hilo conductor de mi trabajo está articulado por la *identidad* de una persona, específicamente la construcción de identidades que, citando a Bhabha, llamaré *híbridas*. La construcción de un yo en la ausencia de referentes que nos identifiquen y la elaboración de estrategias de resistencia que nacen a raíz de este problema.

Cuando digo *identidad*, me refiero al conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. (Del b. Lat. *identitas*, -ātis).

El reconocimiento de esos rasgos y la construcción de identidad es un proceso lento que tiene sus bases en los primeros años de vida y en el que se mezclan elementos biológicos, psicológicos y sociales que determinan finalmente la imagen de "yo" que tiene cada persona.

Nuevamente, al decir persona, me refiero al individuo de la especie humana. Palabra de origen latino *persōna* que significa máscara de actor, personaje teatral. La

relación de la palabra persona en su origen, con la máscara de actor, me parece un punto relevante que se vincula con la discusión que planteo a continuación, así como directamente con la propuesta visual de mi proyecto.

Finalmente, al definir “persona”, usé la palabra “individuo”: que no puede ser dividido. Si bien todos lo entendemos así, y es en este sentido que lo uso, al decir que no puede ser dividido leo también algo de ironía, ya que si bien físicamente quizás somos indivisibles, los procesos psíquicos (y para quienes lo compartan, el alma), son mucho más complejos y en determinados contextos podemos hablar de escisiones, divisiones mentales, de identidades múltiples o ausencia de ellas en una persona, individuo de la especie humana.

Una identidad híbrida no corresponde a una réplica ni de la sangre (ascendencia familiar) ni del suelo (territorio en el que se nace y/o vive). Aquí estos principios no necesariamente funcionan, y el híbrido se ve impedido de reconocerse reflejado en sus consanguíneos o coterráneos ya que su condición es otra, un producto complejo de la constante interacción de estas fuerzas.

Como decía ni la *sangre* ni el *suelo* bastan para construir un retrato del *híbrido*, algo que coincide con aquellos casos en que las leyes de nacionalidad y ciudadanía de distintos países se contraponen y dejan fuera, en condición apátrida a estos hijos híbridos de sangre distinta al suelo en el que nacen .

Al ser concientes de esta condición de vida, la persona reacciona elaborando estrategias que denominaré de *resistencia a esta forma de invisibilidad*.

In-between.

Permítaseme partir con una cita un tanto extensa que por su vinculación central con el resto de la discusión y con la propuesta visual de este proyecto, debe ser incluida en el texto como punto de partida y no como nota al pie de página como hago normalmente.

En palabras de Homi Bhabha, “El distanciamiento de las singularidades de “clase” o “género” como categorías conceptuales y organizacionales primarias ha dado por resultado una conciencia de las posiciones de sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo de identidad en el mundo moderno. Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar mas allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre-medio” (*in-between*) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (*selfhood*) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad.”

...”Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias ínter subjetivas y colectivas de nacionalidad (*nationess*), interés comunitario o valor cultural. ¿Cómo se forman sujetos “entre-medio”, o en el exceso de, la suma de las partes de la diferencia (habitualmente enumeradas como sexo, clase, genero etc.)?” (Bhabha 2002: Pág. 18)

Precisamente ésa es la pregunta: ¿cómo se forma la identidad en el intersticio?

Los discursos “poscoloniales” plantean la pregunta y abren el debate que presenta al mundo el tercer espacio, ése que denominaremos intersticio (*in between*). Si bien a partir de ellos estructuro una suerte de marco teórico para mi interrogante, siento que aún falta mucho por ahondar y discutir, para que finalmente además de los polos del

“yo” y del “otro” propios del discurso orientalista, tengan cabida la gama de híbridos que se ubican entremedio ese “nosotros” que aun siento carente de nombre y de rostro.

Los discursos sobre el “yo” y el “otro” como decía, en términos de blanco-negro, occidental-oriental, no son suficientes para resolver la discusión respecto de los híbridos culturales, la construcción de identidades al borde y la invisibilización de las minorías. En general, dividen el mundo en dos. Es cierto que al menos se reconoce ya un “otro” (lo que contribuye a rasgar el discurso hegemónico único occidental) sin embargo aun existe al respecto una imagen de altísimo contraste (para describirla en términos visuales) donde los grises no existen.

En esas imágenes-espejo en que solo existen el blanco y el negro, el nacional v/s el migrante, tampoco hay un reflejo que identifique a esta gama de grises: los “orientales de occidente”, “a los latinos –europeos”, los “musulmanes-ingleses”. Los individuos que nacen en el intersticio del encuentro-desencuentro de los polos no son ni “yo” ni el “otro”: estos individuos “de aquí y de allá”, nacemos y existimos justamente en esa yuxtaposición, en el exceso de hemisferios o en la ausencia de un lugar geográfico que nos defina e identifique, según los términos históricos en que se ha dividido y entendido el mundo.

Mi problema entonces se sitúa (citando a Bhabha) en “El derecho a significar desde la periferia del poder autorizado.”⁸

Volvamos a la incipiente definición de identidad: conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. Nuestra identidad constituye entonces, tanto un proceso de representación individual como colectivo, los seres humanos somos seres sociales y pertenecemos a grupos

⁸ “La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica” (The location of culture, Homi Bhabha: Pág.19)

históricamente determinados por vínculos que nos hacen comprendernos como semejantes, pares, pertenecientes a una misma categoría.⁹

¿Que sucede entonces cuando llegado a cierto punto de reconocimiento de nuestras características individuales, descubrimos que no existe una categoría que nos incluya y vincule a unos “otros”? Para construir identidad necesitamos de pares en los que reconocernos, y cuando las categorías tienden a desvincularnos y en vez de arraigo experimentamos el desarraigo, es donde empieza esta historia.

Siguiendo con mi lectura desde Bhabha, ese desarraigo genera un constante sentimiento de carencia: hay algo que yo no tengo, y por eso no “soy”. Para resolver esta carencia que obviamente se vive como un problema, la cubrimos o sustituimos con un fetiche que actúa como figura metafórica-metonímica y a través de su naturaleza-fragmento nos da la ilusión de ese todo del que carecemos.

Intentaré describir una imagen que quizás logre ilustrar la experiencia. Nadie puede andar sin rostro por el mundo, para identificar a una persona incluso legalmente se utiliza una fotografía carné, así al descubrir la ausencia (llamo ausencia a la sensación de carencia experimentada por quienes viven el desarraigo), adoptamos máscaras como estrategia para poder contemplar nuestro reflejo en el espejo, las personas según nuestro imaginario colectivo no sólo nos “vemos” sino que además podemos contemplar nuestra imagen reflejada en un espejo, los seres humanos nos reconocemos en ese reflejo, esto también ocurre a nivel social, es decir, uno reconoce su propia imagen al observar a los pares: a quién “es como uno”.

⁹ Esta imagen de la identidad humana, y, en realidad, de la identidad humana como imagen (tanto marcos familiares como espejos de la mismidad (*selfhood*) que hablan desde lo más hondo de la cultura occidental) esta inscrita en el signo del parecido. La relación analógica unifica esta experiencia de la autoconciencia, hallando, dentro del espejo de la naturaleza, la certidumbre simbólica del signo de la cultura basado “en una analogía con la compulsión a creer cuando se mira un objeto” Esto como escribe Rorty, es parte de la obsesión occidental de que nuestra relación primaria con los objetos y con nosotros mismos es análoga a la percepción visual. Prominentemente entre estas representaciones ha sido el reflejo del yo (self) que se desarrolla la conciencia simbólica del signo. Marca el espacio discursivo que emerge EL YO (me) real (inicialmente como afirmación de la autenticidad de una persona) y después se demora reverberando ¿el Yo (Me) real? Como una pregunta por la identidad. (Bhabha 1994: Pág. 71)

La imposibilidad de reflejarse revela sin lugar a dudas una anormalidad en el sujeto. Para existir necesitamos ser reconocidos por los demás, así como también poseer una imagen de nosotros mismos, en ambos sentidos la máscara es una estrategia que a modo de fetiche sustituye la carencia.

Esta es la estrategia reparadora de la máscara, como fetiche ante la carencia de algo que nos identifique (de identidad). Adoptamos estereotipos extraños para ser vistos para pertenecer a una sociedad que solo reconoce categorías por ella establecidas.¹⁰

La mascarada sin embargo, aunque resuelve el problema de la invisibilidad (en apariencia) reafirma la angustia del desarraigo. El roce de la máscara recuerda constantemente la falta de identidad. Cito: “Donde la *renegación* de la diferencia vuelve al sujeto colonial un inadaptado, una mimesis o *duplicación* grotesca que amenaza con escindir el alma y la piel entera indiferenciada del yo” (Bhabha 2004: Pág. 100.)

En el mundo actual cada vez existen y existirán más personas naciendo en esta condición híbrida, que en si misma no es un problema, pero que es experimentada como una carencia. Somos, existimos; el problema está en que para existir la sociedad debe “verte”, nadie puede vivir invisible....se puede eso sí resistir.

¹⁰ Hay una justificación tanto estructural como funcional para leer el estereotipo racial del discurso colonial en términos de fetichismo. Mi relectura de Said establece un vínculo estructural. El Fetichismo, como renegación de la diferencia, es esa escena repetitiva alrededor del problema de la castración. El reconocimiento de la diferencia sexual (como precondition para la circulación de la cadena de ausencia y presencia en el campo de lo simbólico) es renegado mediante la fijación en un objeto que enmascara esa diferencia y restaura una presencia original. El vínculo funcional entre la fijación del fetiche y el estereotipo (o el estereotipo como fetiche) es más importante aun. Pues el fetichismo es siempre un “juego” o vacilación entre la afirmación arcaica de la totalidad/similitud (en términos de Freud: “todos los hombres tienen pene”; en los nuestros “todos los hombres tienen piel/raza/cultura”) y la angustia asociada con la falta y la diferencia “algunos no tienen la misma piel/raza/cultura”. Dentro del discurso el fetiche representa el juego simultaneo entre la metáfora como sustitución (enmascarando la ausencia y la diferencia) y la metonimia (que registra en forma contigua la ausencia percibida). El fetiche o estereotipo da acceso a una “identidad” que es predicada tanto en el dominio y el placer como en la angustia y la defensa, pues es una forma de creencia múltiple y contradictoria en su reconocimiento de la diferencia y renegación.” (Bhabha, 2004: Pág. 99-100)

En la medida en que “uno” y “otro”, “oriente “ y “occidente”, comprendan que hay mucho más que dos categorías, que entre blanco y negro hay grises con identidades más complejas que la simple suma de, o resta de las partes que le dan origen, entonces las máscaras serán innecesarias y nuestros rostros invisibles aparecerán a la luz.

De aparecidos y avecindados trata esta historia y desde la posibilidad de retratarnos planteo mi proyecto visual. Mi interés apunta a la autoconstrucción de identidad a partir de la deconstrucción de identidades asignadas y de la puesta en evidencia de la mascarada. Ironizar con nuestras estrategias de camuflaje y mimetismo es una manera de declarar que tenemos otro rostro y quizás lograr nosotros mismos visualizarlo algún día en el espejo.¹¹

Durante los últimos tres años, he ido abordando la representación legal de los individuos en las sociedades contemporáneas desde la visualidad. Para ello parto del reciclaje y estudio de aquellos documentos que nos identifican, nos definen y estigmatizan.

El primer trabajo en este campo de batalla fue un tríptico sin título del año 2003, resultado de fotomontaje digital de fragmentos de los pasaportes de mi hermana. Aquí se produjo el primer encuentro con la posibilidad de utilizar esos documentos personales reciclados en la creación de imágenes nuevas, así como también el comienzo de la exploración de la riqueza de elementos visuales que componen un documento de identidad.

¹¹ “Porque la cuestión política fundamental es la de pedir igualdad de derechos sobre lo que uno puede llegar a ser, no asumir una identidad premoldeada que esta meramente reprimida” (T Eagelton, 1990: Pág. 44.)

Luego de este encuentro comienzo con una recolección intencionada de documentos de identidad, cédulas, pasaportes, registros de nacimiento, etc. y paralelo a ello investigo y reciclo imágenes y exámenes médicos que tienen también características individuales particulares, especialmente las radiografías.

El mismo año 2003, presenté “azar y determinismo”, una serie de “naipes” creados en ordenador utilizando fragmentos de documentos.

El año 2004, en *guilloche*, hay una doble intención: por un lado continuo con la exploración de las posibilidades visuales en la manipulación de pasaportes, y por otro, aparece el interés por trabajar con documentos de distintas nacionalidades en la elaboración de mis fotografías.

Si bien la mayoría de mis trabajos se realizan utilizando métodos de registro y reproducción fotográfica, también exploro las posibilidades del grabado. Para ello, trabajo a partir de una placa metálica de identificación que utilizo como plancha entintada para finalmente culminar en una serie de grabados con cuño seco y papel desnudo, que al pasar por la prensa deja una cicatriz en el papel (2004).

De a poco he ido reconociendo las ideas políticas que se desprenden de mi búsqueda visual. En este proceso, la posibilidad de conocer otros trabajos y otros autores han aportado a iluminar mi propia búsqueda.¹²

¹² El activismo performático y arte oposicional de la La Pocha Nostra, me parece una instancia de reflexión muy interesante en torno a la temática del Borderless citizen. Particularmente lúcido y potente me parece la publicación de los lineamientos principales que son presentados en su página web como 14 mandamientos, ver anexo. Conocer de un trabajo colectivo en que las propuestas artísticas son parte de una actitud de vida, que asume su búsqueda artística profundamente ligada a una reflexión política, que se interesa por ampliar las posibilidades de comunicación y que estimula a otros a cuestionarse y a actuar hoy, me hace pensar que hay diálogos posibles y coincidencias de inquietudes.

En particular me interesan las propuestas visuales que cuestionan la mirada dominante en lo que Bhabha llama “el arte secreto de la venganza”¹³, que es desde mi punto de vista una resistencia a la reducción de su identidad y por tanto de su persona.

La condición de invisibilidad puede ser usada como arma de resistencia, de camuflaje, lo mismo que la mascarada tal como Lacan la describe: volverse moteado sobre fondo moteado, jugando con la posibilidad de cambiar de “rostro” (máscara), y resistir así el sometimiento y la negación constante.

Es posible que las obras que nombro a continuación no hayan sido planteadas en esos términos por sus autores, sin embargo desde mi punto de vista si pueden establecerse lecturas en este sentido, ya que abordan el problema de los estereotipos. Son migrantes y artistas que trabajan en EEUU e Inglaterra articulando propuestas visuales que hacen referencia a su condición, origen y cultura o hibridez cultural.

¹³ *“Lo que queda establecido en el momento de la identificación colonial es la escisión del sujeto en su lugar histórico de emisión; lo que dramatizan estas repetidas negaciones de identidad, su elisión del ojo vidente que debe contemplar lo que ha desaparecido o es invisible, es la incompatibilidad de pedir un origen del yo (self) (o del otro) dentro de una tradición de la representación que concibe la identidad como la satisfacción de un objeto de visión totalizante y pleno. Perturbando la estabilidad del ego, expresada en la equivalencia entre imagen e identidad el arte secreto de la invisibilidad del que habla el poeta migrante cambia los términos de nuestro reconocimiento de la persona. Este cambio es precipitado por la temporalidad peculiar mediante la cual el sujeto no puede ser aprehendido sin la ausencia o la invisibilidad que lo constituye (“pues aun ahora me miras pero nunca me ves”) de modo que el sujeto habla y es visto, desde donde no es/está y la mujer migrante puede subvertir la satisfacción perversa de la mirada discriminatoria que negaba su diferencia cultural y sexual.”*
“La renegación de la posición de la mujer migrante, su INVISIBILIDAD social y política, es usada por ella en su arte secreto de la venganza, la mimesis.”(Bhabha 2002: Págs. 68 y 78)

Entre los proyectos de la Pocha Nostra, uno que me parece destacable es “Chica Iranian proyect: orientalism gone wrong in aztlan, a performance photo essay on the dangers of ethnic profiling on the post 9/11 era”. Un ensayo fotográfico colectivo en que cada autor altera imágenes del otro, cuestiona los prejuicios y estereotipos interrogando al espectador sobre su capacidad de reconocer en las imágenes a los personajes contruidos.

Shirin Neshat¹⁴ sin título de Rapture women scattered de 1999: En sus fotografías retratos, blanco y negro de mujeres que un occidental reconocería como musulmanas, nos enfrentamos a la mirada de una mujer que acerca la punta de sus dedos al labio inferior en un acto que podríamos leer como de silenciamiento. ¿Silenciamiento de ella?, ¿de nosotros?, aunque si volvemos a mirar quizás es el gesto que introduce a la palabra, de hecho es muy probable que esté hablando y las palabras de su discurso están escritas en sus manos a modo de tatuajes de henna que una vez mas aluden a la tradición oriental y en cuya caligrafía somos incapaces de escuchar-leer su voz. ¿Es la mujer que calla? ¿Somos nosotros en nuestra mirada occidental que la silenciamos?

Desencuentros culturales en que nacen reflexiones y sentimientos a partir de la experiencia vivida: nuevamente, “lo personal es político”. Cada creador desde su particular experiencia de vida tiene algo que aportar a la comunicación en y entre mundos.

¹⁴ Shirin Neshat es una artista bicultural. Nacida en Irán en 1957, se trasladó a EEUU al terminar el colegio para estudiar en la universidad. Cuando la revolución islámica tuvo lugar en Irán, se quedó en el exilio y no pudo volver a su país hasta 11 años después. A su regreso experimenta el desencuentro; ella y su mundo habían cambiado.

Su obra contiene elementos autobiográficos y el tema principal es la transición cultural entre dos mundos. A través de diversas estrategias visuales pone en evidencia diferencias de estructuras sociales, modelos de representación y pensamiento, tabúes y contradicciones entre las sociedades islámica y occidental. El principio dual está siempre presente en sus obras, haciendo referencia a su experiencia en dos mundos.

Mona Hatoum¹⁵ en “Under siege” (“bajo sitio”) performance de 1982 presentada en Aspex Gallery Playmuth, Mona Hatoum reflexiona sobre la constante lucha de los grupos marginados en estado de constante sitio. La artista, desnuda dentro de un cubículo de plástico transparente, se mantenía en pie durante 7 horas mientras caía y se ponía de pie en el barro húmedo depositado al interior del mismo cubículo. Presenta así el cuerpo-mi cuerpo- como una metáfora de los sistemas sociales.

Reconozco la fuerte presencia del cuerpo en muchos de los trabajos (propios y ajenos) que he nombrado, el cuerpo como campo de batalla en que la relación con el exterior puede ser registrada en huellas que van quedando con el paso del tiempo, el cuerpo como campo de experimentación que contiene, define y delimita al individuo, que lo sitúa en el espacio geopolítico y cultural y a través del cual se relaciona con otros.

Otro aspecto que es común en las obras mencionadas es la constante alusión a los dos mundos (o más) que señalan los bordes de la fisura en que se habita, así como la necesidad de articular un relato propio, de escribir con imágenes la propia versión de la historia.

¹⁵ Mona Hatoum es una artista palestina que vive y trabaja en Londres. Su obra, de reconocimiento internacional, es de las pocas pertenecientes a autoras migrantes que aparece mencionada en las recopilaciones sobre mujeres artistas, generalmente compuestas por autoras europeas principalmente, alemanas e inglesas así como norteamericanas.

Su corpus está inspirado fundamentalmente, en su experiencia personal de exilio y por su sensibilidad frente a temas contemporáneos de raza, género y alienación de identidad. El trabajo de Hatoum es al mismo tiempo personal y profundamente político. Su experiencia de vida entre dos mundos, es a la vez el problema del pueblo palestino en la diáspora, de la lucha por resistir a la reducción, invisibilización y asesinato de muchos pueblos y minorías en el mundo. Sin ser didáctica, invita al espectador a mirar a través de sus ojos mientras los anima a creer en sus propias reacciones frente a la obra.

Su trabajo se inscribe principalmente dentro del género de la performance, sin embargo también realiza instalaciones, videos, esculturas y más recientemente fotografía.

Carencia, fetiche, obsesión: La mascarada de los pasaportes o los pasaportes como máscara.

Una vez expuesto el tema de la transculturalidad como el escenario sobre el que se construye M2, y en el que elaboro mis reflexiones visuales en torno a la problemática de la construcción de identidades al borde, quiero hacer un zoom in, un acercamiento a la construcción de esas imágenes y a la materia prima desde la que elaboro y reconstruyo mi propuesta.

Volviendo atrás teníamos que la máscara se constituía en un fetiche para reparar la ausencia. El fetiche es experimentado como una obsesión en un detalle (fragmento), que para el obsesionado contiene “el todo” de que carece. Mi obsesión particular para en este proyecto son los pasaportes.¹⁶ Cuando trabajo, parto de historias personales (no propias necesariamente) y de documentos de identidad de esas personas. En esos documentos hay interrogantes sobre el problema de la realidad, la representación, la copia, el original. Mi materia prima son las máscaras de personas sin rostro. Contienen huellas de la existencia de personas y son tal como la fotografía index.

En estos documentos hay un registro de las características del individuo así como también su transitar por el mundo, que queda registrado por medio de timbres en los controles de policía internacional cada vez que llega a un lugar otro. En el pasaporte se hace una identificación y seguimiento en el tiempo de la vida de una persona. Por medio de esos documentos, el sistema de control reconoce la existencia de un sujeto. Someterse en un pasaporte es el precio para pertenecer al sistema, para existir.¹⁷

Este gesto alienante y reductor constituye según palabras de R. Kay, “*una de las formas más eficaces de mantener el orden publico.*”

La fotografía en el pasaporte o en un carné tiene asignado un nombre, códigos, una nacionalidad. Si usted es igual, si usted “es” quien aparece en la fotografía, usted EXISTE usted se llama, usted pertenece: usted está inscrito/a en un registro de existencia, de legitimidad.

En las fotografías de pasaporte las personas se entregan en imágenes y en el documento aceptan ser codificadas, categorizadas, clasificadas: nombradas, para “pertenecer”, “existir”.

¹⁶ Al detenerme en el material con que elaboro M2, tiene particular interés para mi, la lectura que del trabajo de Dittborn hace R. Kay en el capítulo Cuadros de Honor de *el Espacio de acá*.

¹⁷ En la foto carné el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificado todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma, la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma de hecho hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica, la estandariza, cortándola a la medida de la orden, y la masifica, multiplicando el orden en ella para que éste se reproduzca mediante ella irrestricta y definitivamente. (R. Kay, 1980)

Los pasaportes en su pastiche de códigos, imágenes y sellos contienen voces distintas dispuestas simultáneamente para decir a coro que alguien “es” alguien.

Si la fotografía permite escribir historia a partir de la memoria visual que con ella se construye, el poder oficial, los grupos de poder la utilizan para reducir a las minorías a categorías por ellos establecidas, someterlas en sus imágenes. Es esa misma carga de lo real, la condición de index de estas imágenes, lo que posibilita estrategias que a partir de la deconstrucción de esas mismas imágenes reescriban la historia, construyan memoria e identidad de quienes no pertenecemos, de quienes no somos.

Nuevamente, mis fotografías son una manera de reflexionar en imágenes, comentarios personales diálogos que a partir de lo personal se articulan con discursos sobre lo público y lo político.

Capítulo 3: DEVOLVER LA MIRADA

“El mimetismo revela algo en la medida en que es distinto de lo que podría ser llamado un sí mismo que está por detrás. El efecto del mimetismo es el CAMUFLAJE (...) No es cuestión de armonizar con un fondo moteado sino de volverse moteado sobre fondo moteado exactamente como la técnica del camuflaje practicada en la guerra humana.”

*Jaques Lacan.
“La línea y la luz de la mirada”*

IMÁGENES DECOSTRUIDAS, SIMULACROS DE IDENTIDAD

La sociedad contemporánea parece ser el lugar de lo individual, y en este contexto, la declaración “lo personal es político” cobra aun más sentido. A partir de historias personales es posible hacer reflexiones políticas en que lo privado, al desbordar sus propios límites, se transforma en un tema público.

Sociedad de lo individual y “sociedad del espectáculo” en que todo es puro simulacro: el reflejo en el espejo es más real que el cuerpo que lo origina. Sin embargo ambos (espectáculo y simulacro), se fundan como conceptos en relación a “lo real”, por lo tanto para hablar de simulacro, la realidad, aunque sea como idea, existe. Pues bien: a partir de las operaciones materiales y visuales factibles de articular desde la fotografía, ésta permite convocar esos conceptos (real y ficticio) en una sola imagen.¹⁸

¹⁸ “Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas transforman la historia en espectáculo. Aunque crean identificación también la eliminan, enfrían las emociones. El realismo de la fotografía crea una confusión sobre lo real que resulta (a largo plazo) moralmente analgésico y además (acorto y largo plazo) sensualmente estimulante. Por lo tanto, nos limpia los ojos. Esta es la tan cacareada nueva visión.” (S. Sontag, 1981: Pág. 120.)

En documentos fotográficos es posible elaborar estrategias visuales que cuestionen las “verdades oficiales” (ficciones de los grupos dominantes)¹⁹, y abrir fisuras por donde emerjan a la superficie discursos alternativos y disonantes provenientes del borde y que, al introducir caos, liberen espacios en que el ser humano pueda existir. Espacios para todas las personas incluidas las pertenecientes a grupos minoritarios, espacios en que las personas sean reconocidas en su diversidad. Donde las voces silenciosas de los sin rostro se hagan audibles por sobre los estereotipos y las estigmatizaciones.

En las sociedades contemporáneas la imagen que cada individuo posee de sí mismo y la imagen en que somos reconocidos es un tema crucial. Existimos y nos relacionamos a través de imágenes, y en la identidad de cada persona la visualidad juega también un papel importante. ¿En qué imágenes nos reconocemos?, ¿qué imagen proyectamos?, ¿con qué estereotipo visual somos identificados?, ¿con qué imágenes se nos identifica?

Como he planteado en el capítulo anterior, la construcción de identidades al borde o en el intersticio, es vivida como una carencia por la persona, desarrollando estrategias de resistencia ante la invisibilización de que es objeto. La mascarada y la invisibilidad misma son utilizadas como armas de camuflaje, estrategia visual en que el individuo se mimetiza con el entorno, en un primer momento para poder existir ante los ojos de los demás (cuando no respondemos a los estereotipos preestablecidos) y más tarde, cuando el efecto de la renegación u olvido de nuestra propia naturaleza se vuelve insoportable, como venganza, para circular sin ser vistos, cubiertos por máscaras.

Lacan describe la imitación, la mimesis, como el mecanismo por el cual el sujeto se transforma a sí mismo en una imagen. Al mimetizarnos todo lo que somos es una imagen, nos transformamos finalmente en puro espectáculo. Es desde el espectáculo, a partir de imágenes y de la puesta en evidencia tanto de la reducción alienante del sistema como de los mecanismos de resistencia a esta mirada, desde la ironía de estos simulacros de identidad, que podemos devolver la mirada.

¹⁹ “La fuerza de las imágenes fotográficas proviene de que son realidades materiales por derecho propio, depósitos ricamente informativos flotando en la estela de lo que los emitió, medios poderosos para poner en jaque a la realidad, para transformarla a ella en una sombra.” (S. Sontag, 1981.: Pág. 189.)

M2 juega e ironiza con estos simulacros, con nuestras máscaras, en una propuesta visual que utiliza principalmente pasaportes y fotografías de identificación de personas que poseen (poseemos) más de una nacionalidad. Documentos personales que narran una historia colectiva que habla de política, de estereotipos, del discurso de los grupos de poder desarticulado por voces mudas y personas sin rostro en las imágenes fotográficas resultantes.

¿Cuál es el origen histórico de las vivencias a partir de las que nace este proyecto?

Producto de las políticas de represión practicadas sistemáticamente durante la dictadura militar entre los años 1973 y 1990. En Chile, una cifra de alrededor de 400.000 chilenos y chilenas fue exiliada del país. Sin embargo, ha sido considerado un tema menor en el contexto de las violaciones a los derechos humanos y por ello a tendido a ser invisibilizado

En palabras de Homi Bhabha los hijos de estos chilenos forman parte de esa enorme “minoría” de personas que pertenecen a la categoría de los llamados híbridos culturales, habitantes del intersticio. Los refugiados chilenos se dispersaron por el mundo, en un principio en países vecinos de Latinoamérica como Perú, Argentina y Brasil, pero la situación política en el continente durante esas décadas contribuyó a que los exiliados chilenos se dirigieran a Francia, Suecia, Canadá, México, Australia y Nueva Zelanda, entre otros.²⁰

²⁰ Las expulsiones se llevaron a cabo en aplicación del Decreto Ley 81, de noviembre de 1973, que confería al régimen una autoridad prácticamente incondicional para expulsar a ciudadanos. A partir de diciembre de 1973, se permitió que los detenidos en aplicación del estado de sitio que aún no habían sido condenados pidieran la libertad a condición de ser expulsados inmediatamente. En abril de 1975, el Decreto Ley 504 amplió la aplicación de estas medidas a los presos con condena.

La operación realizada por el ACNUR en Chile a partir de 1973 constituyó un importante hito en la historia de la organización, pues fue su primera operación de envergadura en Latinoamérica. Aunque no existen cifras exactas del número de personas que huyó al exilio en los años en los que el general Pinochet fue jefe del Estado, solamente el Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas permitió la salida de 20.000 personas en 1980. Otras fuentes calculan que el número total de quienes huyeron del régimen, ya fuera voluntariamente o expulsados, no fue inferior a 200.000 personas

(Del documento: LA SITUACIÓN DE LOS REFUGIADOS EN EL MUNDO 2000, ACNUR Cincuenta años de acción humanitaria)

Los hijos del exilio constituyen lo que Gómez Peña llama “outsider – insider”, generalmente bilingües de nacimiento, participantes de un espacio intercultural. Esta condición al borde y caótica es reconocible formalmente por la simultaneidad de más de una nacionalidad, por la posesión de más de un pasaporte, imágenes (documentos) que no necesariamente reflejan la identidad de ese individuo.

M2 nace como un proyecto fotográfico individual, pero en su desarrollo resulta un trabajo colectivo. La materia prima de mis imágenes son los documentos de un grupo de tornados (hijos de retornados) que aceptaron participar en esta propuesta.

Las fotografías permiten transportar en el espacio y el tiempo pedacitos de pasado que de lo contrario desaparecerían. Cuando encuentro objetos, documentos o incluso fotografías antiguas, escanearlos, volver a fotografiarlos, me permite tomar posesión del pasado contenido en ellos. Fotografiar es la manera de introducir recuerdos en mi personal construcción de memoria visual.

Cuando el presente es frágil, inestable, inseguro, la fotografía es una herramienta que permite apropiarse de instantes, de personas, de sentidos y conservarlos a salvo del paso del tiempo, del olvido, del abandono. Cuando se siente perdida la historia y nuestro propio rostro se desdibuja, las fotografías reconstruyen realidad, identidad, pertenencia. Estas imágenes forman parte de la memoria individual y son las piezas que dan forma a la memoria colectiva de una minoría, que es importante construir.²¹

²¹ Las memorias múltiples y diversas (memorias sueltas al decir de Stern) pueden cristalizar en una memoria emblemática. Stern sostiene que " la memoria emblemática no es una sola memoria, una " cosa" concreta y sustantiva, de un solo contenido. Más bien es una especie de marco, una forma de organizar las memorias concretas y sus sentidos" (Stern, 2001:14).

Milos (2001) coincide en que en la memoria colectiva es posible identificar "dos grandes polos en torno a los cuales se ordenan las distintas concepciones o definiciones de la memoria. Se trata del polo de la realidad social cultural y el polo de lo cultural simbólico. Dos polos que atraen simultáneamente al concepto, que lo tensan, pero...que no tienen por qué llegar a desgajarlo. Lo dotan, más bien, de una doble significación, de una equivalencia" (Milos, 2001:58).

Entendemos que la memoria es la capacidad de conservar determinadas informaciones donde entran en juego capacidades de orden psíquico que permiten a los seres humanos actualizar impresiones o informaciones pasadas (Le Goff 1991), es también mecanismo de registro y retención, depósito de informaciones, conocimiento y experiencias (Bezerra de Menezes 1992).

Conceptualizar la memoria obliga, por lo tanto, a referirse tanto al recuerdo como al olvido. La resignificación de la memoria se realiza a través de una selección donde se privilegian algunos aspectos por sobre otros. En este sentido la memoria es un acto de representación selectiva del pasado, un pasado que nunca es sólo de un individuo porque los individuos están insertos en contextos familiares, sociales y nacionales, por lo tanto la memoria es colectiva (Rousso 1996). Toda memoria individual está dentro de un marco social y la memoria colectiva se vale de las memorias individuales.

METRO CUADRADO: descripción de obra.

Retomando lo dicho, la vida de una persona va dejando huellas que se proyectan a través de su cuerpo y que pueden ser registradas en imágenes. Dominique Baqué, en la edición N° 317 de ART Press del año 2005, presenta un artículo interesante al respecto, donde señala que el cuerpo ha sido una de las grandes obsesiones del arte contemporáneo en los años recientes, pero, ¿qué pasa con el rostro? El rostro, dice, es más un enigma que una respuesta: “¿Qué es un rostro? y aún más, ¿qué es un sujeto, sino un lugar vacío, una forma lábil sujeta a fluctuaciones y más aún, a manipulaciones por las nuevas tecnologías de la imagen?” “¿Qué puede decirnos realmente un rostro acerca de la identidad de una persona?”

M2 es parte de un proceso de creación que se inicia tres años atrás con la idea de reciclar documentos de identidad y utilizar fragmentos de ellos en la construcción de imágenes nuevas. Una suerte de disección de documentos legales, buscando imágenes visualmente atractivas, pero que mantienen la referencia al documento original.

Deconstrucciones de documentos, de un sistema de imágenes en que el rostro se vuelve el campo de batalla. Manipulación de signos en la sociedad del espectáculo que ironiza con, e intenta resistir las relaciones de poder establecidas.

Ahora vuelvo a experimentar con estos elementos y conceptos abordados de distinta manera en mis obras anteriores. Este proyecto es desarrollado durante aproximadamente un año, partiendo por la búsqueda de personas y recopilación de documentos que cumplieran con las características básicas establecidas como criterio de selección: poseer más de una nacionalidad, ser hijo de chilenos exiliados a partir de 1973, y fundamentalmente estar interesado por entregarse en imágenes a este experimento, confiando en el uso y resultado de mi trabajo.

Así he ido recopilando documentos que van siendo luego archivados digitalmente y catalogados. Luego esta materia prima es utilizada para crear piezas nuevas que conforman el documento M2. Cada pieza (creada a partir de fragmentos de documentos de identificación y de viaje) funciona como unidad constitutiva de un cuerpo mayor, un documento colectivo de nuestra mascarada desarmada.

El formato o superficie a intervenir (1m²) responde al desafío de “habitar”, “tomar posesión”, “hacer uso” del espacio convencionalmente verbalizado como propio de un individuo: “mi metro cuadrado”, propiedad o ring virtual en que se representa la unidad de cada persona. Este m² es la representación caótica de las estrategias de identidad de un colectivo, lo individual articula lo colectivo, lo personal es político: La historia es el resultado de memorias individuales reunidas en una sola imagen.

Materialidad y montaje:

Impresiones digitales en papel fotográfico semi-mate de imágenes creadas en ordenador a partir de pasaportes y otros documentos de viaje de personas que poseen más de una nacionalidad.

“Metro cuadrado” (M2) consta de:

Síntesis: Tríptico 300 cm. ancho x 100 cm. alto. (cada fotografía mide 50 cm. x 50 cm. se montan centradas en un área individual de 1 metro cuadrado) se ubica en línea horizontal a 150 cm. del suelo

ID: piezas de 10 cm. x 10 cm. plastificadas, superpuestas en un bastidor blanco ubicado en el suelo de la sala de exposiciones.

Carné: políptico compuesto por cuatro fotografías, fragmentos de una misma imagen reciclada y ampliada en alta resolución. Cada fragmento mide 25 cm. x 25 cm.

BIBLIOGRAFIA consultada.

ACNUR. "La situación de los refugiados en el mundo: Cincuenta años de acción humanitaria"

Editorial: ICARIA Editorial.

BARTHES, Roland, 1915-1980. La cámara lúcida: nota sobre la fotografía Editorial: Barcelona: Paidós, 1994

BHABHA, Homi K., The location of culture

Editorial: London; New York: Routledge, 1994.

BHABHA, Homi K., El lugar de la cultura / Homi K. Bhabha; [traducción César Aira]

Editorial: Buenos Aires: Manantial, c2002.

BRAQUÉ, Dominique. The lost Face. Art Press N° 317, noviembre de 2005.

DANTO, Arthur Coleman, Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia

Editorial: Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2001.

DANTO, Arthur Coleman, La madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural

Editorial: Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2003.

DANTO, Arthur Coleman, El cuerpo/el problema del cuerpo: selección de ensayos traducción Fernando Abad.

Editorial: Madrid: Síntesis, 2003.

DE LA VILLA, Rocío, Arte y feminismos: el activismo y lo público: Conferencia impartida en El Escorial, Madrid, 31 de julio de 2001.

DUBOISE, Philippe, El acto fotográfico: representación a la recepción
Editorial: Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.

EAGELTON T, The Ideology of the Aesthetic, Oxford, Blackwell, 1990.

FLORES, Eduardo. Arte en el borde: derecho a la memoria y políticas de la imagen en el arte de América Latina. Ponencia para el coloquio: “Arte Hoy en América Latina” Seminario permanente Arte y Cultura Contemporáneos: Nuevos retos para la formación artística Centro Cultural Planetario de Bogotá, Sala Oriol Rangel, 6 de mayo 2005.

GROSENICK Uta, Mujeres artistas. De los siglos XX y XXI
Editorial: Taschen.

GUBERN, Román, del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto Editorial:
Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

KAY, Ronald. Del espacio de acá: señales para una mirada americana
Editorial: Santiago: Editores Asociados, 1980.

LE GOFF, Jacques (1991) [1977] El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.
Barcelona: Ediciones Paidós

LUNA CORNEA. No. 28 (2005)

La historia de la fotografía como ilusión / Laura González Flores.

Editorial: México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MILOS, Pedro, " Memoria colectiva: entre la vivencia histórica y la significación, en M. Garcés et. al, compiladores, Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX, LOM Ediciones, Chile, 2001

REBOLLEDO Loreto. Mujeres Exiliadas: CON CHILE EN LA MEMORIA
1 Proyecto DID N° SO12-99/2 "El exilio y el retorno en la experiencia de hombres y mujeres chilenos: del recuerdo individual a la memoria colectiva".

REQUITT Helena (Editor), Phelan Peggy (Editor) Art and Feminism (Themes & Movements S.)
Editorial: Phaidon.

SONTAG, Susan, Sobre la fotografía / Susan Sontag; traducción de Carlos Gardini.
Editorial: Barcelona: Edhasa, 1981.

SONTAG, Susan, Contra la interpretación / Susan Sontag; traducción: de Horacio Vázquez Rial.
Editorial: Madrid: Alfaguara, 1996.

STERN, Steve, "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998) en M. Garcés et. al, compiladores, Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX, LOM Ediciones, Chile, 2001

WALLIS Brian (ed.) Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación; traducción Carolina del Olmo y César Rendueles.
Editorial: Madrid: Akal, 2001.

ANEXO 1

Ver: <http://www.pochanostra.com>

To become a true borderless citizen: Please read and agree to the following

Numero 1: el hedonismo responsable, reivindicar el derecho a fiesta, combatir el puritanismo en todas sus formas ya que es una forma de control político.

Numero 3: Practicar el escepticismo inteligente, o sea, cuestionar formulas simplistas, respuestas fáciles, versiones de un solo lado, soluciones dogmáticas, posiciones desde el derecho privado, cuestionar todo, coño, incluso estos mandamientos.

Numero 7: Aprender otras lenguas, especialmente aquellas que te ayudan a entender y comunicarte con tus vecinos. Con el nuevo milenio debemos al menos manejar fluidamente tres lenguas.

Numero 12: ir al día con la tecnología, no tenemos otra opción, si no participas en la net y expropias las nuevas tecnologías para fines humanitarios estarás pronto fuera de juego.

Numero 8: confrontar con valor y generosidad las tendencias opresivas y estrechas de mente en tu/nuestro propio entorno étnico o de género. El enemigo esta en todas partes, incluso dentro de nosotros mismos.

Numero 5: discutir sobre cultura y política diariamente con nuestros amigos y colegas, debemos resolver las cosas colectivamente.

Número 13: Con el milenio, más allá de lo político debes recordar ser un amigo y pariente leal, amante tierno, un buen colaborador y un ciudadano responsable.

Numero 4: Salir de tu camino para mantenerte informado, desconfiar de los medios de comunicación de masas, suscribirte a distintas revistas alternativas, navegar en la net regularmente, leer la prensa extranjera tan frecuente como sea posible, estar abierto a otros puntos de vista.

Numero 2: rechazar oposiciones binarias simplistas: nosotros/ellos, bueno/ malo, opresor/oprimido, primer mundo/tercer mundo, las cosas se han vuelto logarítmicamente más complejas. Los nuevos modelos conceptuales para explicar y comprender nuestro tiempo deben ser fluidos, de finales abiertos y multidimensionales.

Numero 11: combatir la auto marginalización, ser un outsider/insider, ser un miembro temporal de múltiples comunidades. Necesitamos estar en todas partes, en los medios, en instituciones importantes así como en los basados en comunidades.

Numero 6: Viaja como turista inteligente y humilde, recuerda el turismo es sobre entenderte a ti mismo, no sobre el lugar que has elegido visitar.

Numero 10: sentarte a la mesa con tus verdaderos enemigos, hablar con ellos. No te lo pierdas, se educado pero firme, es doloroso pero necesario.

Numero 9: combatir nacionalismos estrechos de mente, establecer alianzas y coalizaciones con grupos y comunidades que están experimentando crisis similares, debatir con otros que estén en desacuerdo contigo.

Numero 14: no cometas el error que estamos cometiendo en este texto y te tomes a ti mismo demasiado en serio, si paras de reír estás muerto.