

(Capítulo publicado en libro “Islas y Horizontes”, Es Baluard, 2016)

MAPAS POST-IDENTITARIOS (transitando desde y hacia la insularidad)

Remedios Zafra

Una isla es un punto diferenciado, un punto con la capacidad de hacerse posición y dar perspectiva a aquello frente a lo que se identifica. Una colección de arte es un trozo de época que funde mundos y sujetos en objetos solícitos de atención, para ser interpelados y para interpelar. Lo es, puede serlo. Podríamos incluso afirmar que le urge serlo allí donde una profunda crisis en la *capacidad de atención*¹ presume de operar como seña de presente; donde la profundidad que otorgamos a las cosas rehúye la caverna y el pozo subjetivos y no pasa del mojar los dedos en el charco de lo epidérmico o del navegar sus yemas incontenibles por un mar de pantallas.

No está claro si hoy la oportunidad detenida del arte nos permite alejar el punto de la línea, el sujeto de la identidad y de sus tribus, para verlos como horizonte pensativo, como ejercicio de extrañamiento crítico frente a los cada vez más poderosos mecanismos de opresión simbólica. No está claro si está operando, porque el mundo ha cambiado bruscamente sus formas de mirar y habitar las imágenes. Más si cabe porque las imágenes ya no son prerrogativa de unos pocos y ni mucho menos del arte. Pero quizá por ello, aquí radicaría una potencia privilegiada, no sólo estética, sino política. Y lo haría justamente porque, excedentarios en lo visual y tendentes a la idea preconcebida que promueve la celeridad, envueltos y como neutralizados, la mayor dificultad que hoy se nos entaña es ejercer parada reflexiva. De forma que, ante el exceso de mundo mediatizado resultan más que nunca necesarios mecanismos activadores de conciencia, espacios en blanco o silencios que ejerzan de palanca, de interruptor, de interrogante ante la cotidianidad de las cosas.

Claro que el ejercicio de esta potencia no surge sin esfuerzo en la inercia contemporánea, y nada puede si el arte no sale de su recinto y llega a esa joven que viaja en metro, a esa escuela, a esa persona que está de espaldas en aquella esquina... Allí donde pueda permitirnos enfrentar el mundo desde una existencia verdaderamente asumida, sin exponer palabras como *emancipación* o *desigualdad* al nudo efímero de la tendencia o la moda. Y me parece que esto forma parte de la pedagogía del tiempo pausado del arte, de su oportunidad detenida al ayudarnos a vernos, de pronto, con las identidades que nos nombran cogidas por los dedos y sacudidas al aire, u observando un horizonte que cuestionamos y que nos conforma al mismo tiempo.

Lo que aquí les propongo es el acotamiento de algunas obras de la colección de Es Baluard que, bien por lo que sugieren, bien por lo que anuncian, nos permiten hacer reflexivo el mundo que habitamos desde la pregunta por lo que (ya no) somos. Hacerlo desde el cuestionamiento que hendió la marca de finales del siglo XX, provocando una

¹ (R)esulta significativo que a finales del siglo veinte, la actual crisis social de desintegración subjetiva esté siendo diagnosticada metafóricamente como una deficiencia de la capacidad de “atención”. Ver: Crary, J., *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal, Barcelona, 2008, p. 11.

crisis de las identidades hegemónicas que habían constituido mundo, valor y símbolo. Valorando que el trabajo tras la conciencia de un poder que (a veces estrepitosa, a veces silenciosamente) ha atravesado nuestras vidas e historias desde viejas nociones de lo que “somos y podemos” es doble, y requiere, de un lado, habitar el duelo por la pérdida, de otro, experimentar hacia nuevas posibles formas de subjetividad en tensión con esas identidades.

No es casual que en el mapa que aquí esbozo señale el trabajo de mujeres artistas. Me parece que toda cartografía que pretenda transitar por finales del siglo XX y por los inicios del XXI, no puede obviar la transformación más revolucionaria que la humanidad ha vivido en los últimos tiempos: la derivada del feminismo. Una transformación que nos enseña que algo ha cambiado irreversiblemente, no por lo que el feminismo ha logrado, sino por lo que ha sido capaz de iniciar. Y me parece que en este territorio, la práctica creativa ha funcionado como una imprescindible aliada.

El feminismo ha sido (está siendo) uno de los nodos post-identitarios más activos. Entre otras cosas porque las mujeres se enfrentan a la contradicción de autoconfigurarse bajo visiones identitarias que les han negado la capacidad de reacción y constitución subjetiva. Visiones que precisan imaginación, ser desmontadas, pasar a una fase “post”. No porque esas identidades estén superadas, sino porque requieren ser negociadas desde los sujetos que las habitan.

Pero la época tiene sintonías singulares, confluencias que la parada reflexiva nos permite relacionar. Y sin duda una de ellas es la que nos facilita el diálogo del feminismo con las tecnologías de mediación y representación contemporáneas, aquellas que marcan otro punto de inflexión de nuestro tiempo. Me refiero al hecho de que toda especulación post-identitaria contemporánea no puede obviar que habitamos un mundo conectado y mediado por pantallas, un mundo donde la representación ya no es privilegio de unos pocos y se prodiga allí donde un dispositivo móvil nos permite fotografiar/nos y grabar/nos de manera normalizada, de manera hiperbolizada. Y no resulta baladí, en tanto son los territorios de la artificialidad y lo facticio (como el arte y las pantallas) los que mejor permiten evidenciar las contradicciones que habitan la formulación identitaria, sus procesos dinámicos cuando nos encontramos siendo símbolo y sujeto paralelamente, cuando nos rebelamos frente a la identidad prefijada.

Tampoco es inocente que todas las artistas que observamos aquí se valgan de la fotografía, la instalación, performance, cine o animación. Elecciones que hacen pensar en soportes y medios menos lastrados patriarcalmente frente a las clásicas artes plásticas que han escrito Historia e Institución. Formas algo más liberadas para la experimentación frente a discursos y maneras de contar que en las diferentes culturas las han excluido, frivolidado o cosificado de manera estructural y normalizada.

Así en el arte reciente, las tecnologías de mediación han sido instrumentalizadas por las mujeres como medio que simbólicamente suponía un menor sesgo hegemónico, pero conscientes de que, observadas en su cotidianidad, el universo que tejemos con estas tecnologías no parece nuevo en cuanto a imaginarios más emancipadores. Al contrario, lo que vemos es un mayor refuerzo y poder en la homogeneización y acción de viejas formas de identidad; formas que bajo un espejismo de diversidad posicionan identidades estereotipadas y fuertemente estetizadas, camuflando su resistencia al cambio en la celeridad del presente continuo.

Este escenario convive con una producción artística que refuerza la temática identitaria como eje central de sus propuestas. Y hay en este círculo (post-identitario) algo que parece físico. Como si nos encontráramos anudados al pasado y mientras probamos movimientos para salir, más nos atara la cuerda. Como si al alejarnos (reforzando en la negativa a no ser) una dolorosa identidad que rechazamos o cuestionamos) nos hundieramos en aquello que se cuestiona. Como si para salir hubieramos de transitar de nuevo la casa que abandonamos, profundizarla sin saber por cuánto tiempo. Y, pacientemente, ahí seguimos.

Punza observar que existe, además, algo claramente biográfico que une a estas artistas (Jana Leo, Shirin Neshat, Eulalia Valldosera, Diana Coca, Rebecca Horn...). Algo que pareciera meramente coyuntural sin serlo. Fijense en sus vidas, en su mayoría “se han ido” de sus tribus e identidades y después han vuelto. Han precisado mirar de lejos lo que decía significarles, un lugar, una cultura, un género. Y es en este movimiento que requiere de la conversión en isla/sujeto, de un distanciarse para pensar y ver y verse de lejos, donde quiero comenzar este mapa pensativo, apoyándolo en tres nodos de época que actúan, no sólo como punto de entrada a la obra de estas artistas, sino como nuncio de los conflictos (post)identitarios del ahora y de los que están en ciernes.

1 Deshaciendo (erosionando, interseccionando, confluyendo, transitando...) fronteras

Couple at intersention (Fervor, 2000) de Shirin Neshat, narra y no narra una historia cotidiana. La representación cultural y de género que realiza Neshat cuenta un conflicto que deja de verse cuando te acostumbras a habitar dentro. Un conflicto normalizado que habla de formas de poder y miedo, de la fragilidad de los logros y la transformación real de las vidas después de la Revolución Islámica en Irán. Un mundo donde hombres y mujeres se convierten en el espacio público en seres fuertemente regulados en sus formas de relación.

En esta obra fotográfica de la colección de Es Baluard, hombres y mujeres son reducidos bella y terriblemente a tres versos, o imágenes, o versos, donde: dos puntos se acercan, dos puntos se cruzan, dos puntos caminan separados. Abstracciones dibujadas que no llegan a interseccionar ni a confluir públicamente, sujetos condenados a no caminar juntos. Seres a los que llegar a través de la observación de una sola rutina (un paseo) y cambiando el habitual punto de mira. Representados como elementos geométricos o piezas de un posible juego, que no es tal porque no hay movimiento imprevisto sino secuencia previsoría, rutina, normalización.

En el contexto del vídeo del que proceden las imágenes, reverbera el rezo a través de una voz masculina que reitera que “el pecado nace del deseo”, recordando que la identidad se hace a base de repetición. Como toda construcción performativa, el ritual se vale de la reiteración para asentar el significado convenido culturalmente, para recordarnos su carácter facticio pero en apariencia improfanable si habitas dentro y eres arropado/apretado por el grupo. Justamente lo que la artista y todo sujeto crítico recuerda al ser interpelado por esta obra, que culturalmente “son”, pero en tanto convenidas las relaciones entre las personas “pueden ser” transformadas.

La obra de Neshat aborda la distancia de quien hace de la vuelta a su país natal, una reversibilidad “con efectos”, una mirada posicionada que devuelve la imagen desde quien ya no mira como antes, desde el extrañamiento sobre la situación de la mujer y su sometimiento. Pero también sobre las clásicas visiones dualistas cuestionadas desde enfoques post-identitarios: Occidente/Oriente; blanco/negro; hombre/mujer; y de manera especial, la relación público/privado. Estas parejas no se refuerzan en el tono monocromo de las fotos de Neshat, sino que buscan ser desmontadas en sus atemporales grises, en su secuencialidad, en sus zonas de ambigüedad, matiz y sombra.

De todos estos dualismos, la dialéctica público/privado es una de los más recurrentes en las obras de artistas feministas. No cabe olvidar cómo viejos (pero aún vigentes) códigos han demarcado en el pasado y lo hacen hoy en distintas culturas, espacios privados e impenetrables; espacios donde se invisibilizaba la desigualdad y el poder de unos sobre otros, legitimados en tanto “no vistos”. La regulación política de los espacios feminizados y de su visibilidad ha permitido por mucho tiempo delimitar una frontera de ceguera de lo privado para los ojos ajenos. Curiosamente, en el post-identitario momento y lugar del mundo donde escribo y seguramente ustedes leen, es sobre todo esa privacidad lo que retransmitimos desde nuestras habitaciones conectadas², a las que demandamos “más de nosotros mismos”. Sí, el mundo está cambiando.

Y me parece que la época nos obliga a indagar en esta nueva convivencia de lo privado con las clásicas formas de visibilización y valor de lo público y sus mutaciones y derivas tecnológicas. A poco que observemos las maneras de “reconocimiento social” siempre han ido acompañadas de altos niveles de visibilidad y esfera pública, frente a la mayor reclusión y regulación de las mujeres (no sólo la casa como cárcel, también vestimentas y diversas tipologías de envoltorios corporales). La visibilidad claramente ha sido distinta y se ha cargado de valor en la esfera pública (profesional, social y masculina), bien delimitada de la frontera de las casas y la vida familiar y privada. Aquello a lo que se ha dado luz frente aquello otro restringido a la reproducción de la vida y los saberes sin poder de reacción, lo que ha quedado fuera del marco de la mirada pública. Hasta que una nueva forma de ceguera, y hasta cierto punto de censura, empieza operar: la posibilidad de “verlo todo” en las redes, allí donde el exceso puede funcionar como forma de ocultación y velo frente a nuevas esferas de posicionamiento público.

Este trasunto también se palpa en gran parte de la obra de Eulalia Valldosera sobre la sombra, las huellas, los residuos, lo doméstico y la representación de los géneros. Sin embargo, en su obra de la colección de Es Baluard *El jacent: la nit* (2000), es, a mi modo de ver, otra estrategia la que viene sugerida con fuerza. Una estrategia también relacionada con la intersección, erosión y crítica a los dualismos. En este caso los que parten de la diferenciación material e inmaterial del sujeto, abstrayendo, primando y masculinizando eso que muchos han llamado alma o espíritu, en detrimento de la materialidad focalizada en el cuerpo.

² Una mayor profundización sobre la erosión de las esferas pública y privada en la contemporaneidad se desarrolla en mi obra: Zafra, R., *Un cuarto propio conectado*. Fórcola, Madrid, 2010. Asimismo, su vinculación con las formas y políticas de la mirada es tratada en diversos capítulos de: Zafra, R. *Ojos y capital*. Consonni, Bilbao, 2015.

Desde este posicionamiento, la obra de Valldosera parece recordar aquella bella analogía de Braidotti³ en la que sugería cómo frente a la reclamación de una necesaria “muerte del ángel de la casa” realizada en la literatura feminista (como crítica a la negación de subjetividad a las mujeres), cabe pedir una también necesaria práctica que permita “bajar al ángel del cielo”, refiriéndose al hombre identificado como universal, etérea subjetividad y ángel. Porque igualmente la masculinidad requiere de un ejercicio de reconciliación y conciencia de pérdida de una corporeidad desgajada del sujeto. De hecho, la equiparación de lo masculino con lo universal ha supuesto una abstracción para los hombres, una pérdida que reclama su necesaria “encarnación”, un reconocer su cuerpo, sus agujeros, sus fragmentos, sus hormonas, su biología y naturaleza.

En esta obra de Valldosera, el hombre, desnudo y fragmentado, horizontal, material y tumbado rompe las clásicas representaciones y cae o busca el suelo, el cuerpo, la tierra. Su representación colisiona y se funde con las clásicas del cuerpo femenino. La crítica de la artista a la separación dualista material y espiritual se vale, en este caso, del refuerzo de una hiperpresencia material para evidenciar los sesgos, la fragmentación, la finitud.

Y me parece que, de una manera menos premeditada pero interpretativamente posible, esta estrategia evidente en la obra de *Es Baluard* conversa con otras de las series de Valldosera desde la sugerente analogía de Braidotti. Quiero decir que así como aquí es la masculinidad (*el ángel que baja y estalla*) lo que se materializa, en otras de sus obras advertimos lecturas de una “muerte del ángel de la casa”, siguiendo lo expuesto por autoras como Beauvoir y Woolf, donde se sugiere una subjetivación para la mujer anulada por el hogar y la subordinación al mundo doméstico y los cuidados.

Creo que esta idea puede ser deducida de instalaciones como *Envases. Culto a la madre* (1996), donde botellas de detergente proyectan sombras como siluetas femeninas; donde la identificación del mundo doméstico de las mujeres es confrontada con su reducción formal a la imagen feminizada (agujero, silueta de curvas, venus...). Desde la evidencia del truco y el juego explícito con la sombra, justamente lo más frágil, lo periférico, la zona negada de centralidad. O en su obra *Trapo, velo, lienzo, pantalla* (2010) donde se vale de la repetición de tareas domésticas como ritual que precisa de su multiplicación para mantenerse (performativo), pero que al descontextualizarse no sólo se hace pensativo, sino que puede operar simbólicamente como estrategia de agotamiento que permita extenuarlo para así poder rendirle un duelo y dejarlo atrás.

2 (Des)habitando el canon

En una época sucumbida a la permanente auto-representación, donde todos producimos, editamos y hacemos circular decenas de imágenes propias diarias, cabe preguntarse por la pérdida de ese antiguo privilegio del arte como agente creador de imágenes. Privilegio que es hoy diluido y naturalizado en la tecnologización de la vida cotidiana.

Creo que en esta razón se justifica que una de las estrategias del arte y del feminismo más presentes en la reflexión y trabajo post-identitarios siga siendo la crítica al logocentrismo del discurso y de la visión occidental y patriarcal. Y está presente porque

³ Braidotti, R., *Ciberfeminism with a difference*, <http://www.let.uu.nl/women_studies/roasi> Las estrategias que aquí se sugieren están ampliamente desarrolladas en mi obra (*h*)*adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean*. Páginas de Espuma, Madrid, 2013.

ante formas de poder que han creado saber y mundo a través de lo visibilizado/iluminado, todo horizonte reflexivo interpela inevitablemente por lo que no se ve (o no se ha visto), lo que está fuera del marco de la mirada hegemónica, lo escondido, lo *abyecto*. Este horizonte se ha materializado en las últimas décadas como crítica a las lógicas lineales y excluyentes que han controlado respuesta y luz ante la pregunta: ¿quién cuenta y crea el archivo, la historia, el referente simbólico para la identidad?

Para dicha crítica, las artistas se han valido también de las tecnologías con objeto de cuestionar, por un lado, el poder visual que las ha predefinido; por otro, las nuevas formas de colonización a través de la imagen de quienes detentan el poder tecnológico. Hacerlo visibilizando lo inconforme, lo subversivo, lo abyecto. O hacerlo, materializando la mirada, haciéndola corpórea, como señala Haraway⁴, frente a la dimensión logocéntrica, la redefinición de la acción de ver como algo corpóreo y de lo que, por tanto, se puede rendir cuentas. Pienso que esto acontece en la obra fotográfica de Diana Coca de la serie *Arlés Bruto* (2007).

De un lado, visibilizar lo abyecto parodiando y ridiculizando el canon y las poses artificiales de una feminidad patriarcal, anteponiendo la *presentación* frente a la *representación* del cuerpo, rompiendo el encorsetamiento y burlándose de las iconografías de objetualización de los cuerpos de las mujeres en Occidente. Como si las fotografías (nuevamente el ojo-máquina) de sí misma quisieran detonar desde dentro el sujeto-objeto representado y fetichizado, el estereotipo. Nalgas forzadas, piernas torpes, cuerpo que resbala... Justo imágenes que un fotógrafo de moda o una *influencer* de moda en *Instagram* desecharían.

Poses y ropas sexualizadas percibidos “fuera de contexto”, en un parque infantil. En él, los tacones se hunden y las escenas inquietan por el hartazgo que desprenden en la secuencia de fotos. Como si nuevamente operara esa estrategia del arte feminista que busca la reiteración para rendir un duelo simbólico a aquello que se quiere matar por opresor, porque causa herida al sujeto; aquello de lo que queremos desprendernos, moviéndolo, ridiculizándolo, mostrándolo errático, agotándolo para que termine, sucumba o sea vomitado. Así, la rebeldía implícita se advierte en estas imágenes como deseo de ridiculizar el disfraz para que caiga y libere. También para liberar lo privado en lo público. Ahora que en un mundo conectado tan erosionadas están ambas esferas, no debiéramos olvidar cómo el arte feminista viene posicionando esta intersección como proclama política y mecanismo simbólico desde hace décadas.

En un mundo de redes hipervisuales, saturado de imágenes del *yo* y poses editadas que copian canon y que incluso en un fingido azar se seleccionan, enmarcar lo que busca ser premeditadamente descuidado, torpe o chocante funciona como un eficaz interruptor de la mirada. De hecho, la obra pareciera más vídeo que foto, más presentación que representación. Y me parece que aquí se apunta hacia algo que las redes hoy evidencian. Me refiero a la traslación de aquella idea de la Antropología Simbólica⁵ que sugería cómo tradicionalmente los *cuerpos perfectos* (el canon) han buscado “representarse”, frente a los cuerpos imperfectos y abyectos que han precisado su exhibición, su

⁴ Haraway, D., *Ciencia, Ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.

⁵ Velasco, H., *Cuerpo y Espacio*, Ramón Areces, Madrid, 2007.

“presentación” directa (pensemos en la medicina, en la feria o en el circo). Hoy Internet reúne espacios donde formas de presentación y representación confluyen, pero curiosamente también se constituyen espacios llamativamente diferenciados como *Instagram*, red muy feminizada que prima la “representación” del estereotipo y el canon; frente a redes de vídeo como *YouTube* donde es la “presentación” y exhibición de la realidad y de los cuerpos en su materialidad y prácticas cotidianas lo que parece predominar. Esta asociación sería inocente si de ella no se dedujera el fortalecimiento de clásicos estereotipos que siguen identificando lo feminizado con una estetización banalizadora y reduccionista, una suerte de nuevo “ángel de la casa”, aquí “ángel estetizado”.

De otro lado, es en la confluencia que la representación hoy nos permite en la pantalla y la disponibilidad de herramientas para narrar y exponer imaginación, nueva figuración y subjetividad crítica, donde creo transitan las producciones de artistas como Nuria Marquès y sus micropelículas de animación, híbridas de géneros y cercanas a lo que muchos llamaríamos poesía visual. Sería el caso de *Stick, snake, spectre, stone*, 2009. Porque el dibujo se mueve, pero el dibujo en su esquema funciona también como verso, como abstracción, como sujeto derramado y contenido, desgranando miedos y ansiedades como argumentos de la conflictiva búsqueda identitaria en la sociedad contemporánea.

También la poesía, en este caso en el objeto, aparece en la obra de Rebecca Horn de Es Baluard *La Ferdinanda X-Ray*, 1981, concebida en relación a su película homónima. Como en muchas de sus obras objetuales, creadas como artilugios imposibles, inquietantes y perturbadores sobre lo identitario. Aquí la subversión actúa no ya porque las tijeras que protagonizan la pieza asusten en tanto arma, sino porque la conformación del conjunto resulta pensativo: una caja contiene unas tijeras abiertas, unas manchas rojas y con esfuerzo permite leer las frases “*a testa in qu*” y “*Cupido*”. Una caja contiene o libera (no está claro) lo íntimo. Pero en este caso el escondite se convierte en marco de la gloria desvanecida y el lujo impostado que narra la película a la que alude, advirtiendo de un estado de suspensión. temor e impotencia para el que sólo prepara el objeto punzante. Frente al colorido, oropel y plumaje de los escenarios de la película (fachada y pose identitaria), el interior (rayos X) tosco, blanco, extraño, vacío y herido (o hiriente) de esta caja-artefacto como subjetividad doliente.

3 Cegando el ojo donde *todo es ojo*

Si el dominio ocularcentrista y logocéntrico ha caracterizado al patriarcado, la hegemonía de la relación “visión y conciencia” en Occidente ha sido paralela a la visualidad como construcción hecha a medida del deseo masculino, donde se ha primado la mirada como manera prioritaria de acceso al poder y al conocimiento. Desde la tradición griega, pasando por todas las tradiciones de pensamiento anteriores a la posmodernidad, la vinculación de la imagen con la religión idólatra, pero especialmente las equivalencias entre “ojos y mente”, y la visión con la verdad y objetividad reclamadas por la ciencia, han prevalecido como principales valedoras para la construcción de mundo e interpretación de la realidad.

En la obra *Fotografiar sin ver. Visiones del cuerpo humano* (1994) de Jana Leo, palpita esta idea y parece querer neutralizarse aquello que arrastra el ojo. No está claro si para

desviar la atención hacia otras formas de percibir o, más bien, para despojar a la imagen de un régimen preconcebido e identitario de la mirada. Para ello, la artista fotografía con los ojos cerrados las “manos” de las personas invitadas y, posteriormente, las personas anónimas que individualmente participan, fotografian a ciegas fragmentos del cuerpo desnudo de la artista. No hay restricciones al hacer imagen de los otros; un ver intuitivo, movido por el recuerdo y la impresión contextual privados de visión, mediados siempre por la máquina fotográfica, por la voz, el olfato y el tacto. No es trivial el reforzado carácter íntimo de las imágenes que conforman la obra ubicadas en una caja con puertas y recubierta interiormente de terciopelo.

Frente al poder de la mirada, no pocas artistas como Leo han reivindicado otros acercamientos al sujeto y del sujeto. Pero también desde la Antropología y los Estudios Poscoloniales han resaltado el valor de la *experiencia íntima* frente a la *experiencia cercana*, sustentada esta última en la ortodoxia de un ocularcentrismo académico sobre los cuerpos que bebía de presunciones racistas, clasistas y patriarcales. Recuerdo concretamente la reveladora experiencia sobre “conocimiento y práctica sexual” narrada y experimentada por Karla Poewe⁶ aka Manda Cesara, en la que reclamaba la importancia de esta experiencia íntima como forma de conocer y que evidencia la sintonía entre no pocas prácticas de estudio antropológicas y artísticas.

Tocar, resignificar la relación física, vencer el miedo al otro. Un refuerzo de lo efímero como anuncio de la primacia del presente. La propuesta de Poewe guarda muchas similitudes con la obra de Leo, desde una evidente crítica al ocularcentrismo y al primar llegar al otro sólo con la mirada; hasta el valor de la experiencia a través de fotos que no pueden repetirse, donde el ahora es lo que queda sin que medie ninguna postproducción.

No obstante, no es sólo la posibilidad de verse desde afuera (y reconocerse), ni de primar una suerte de mirada interior, tal como sugiere la propia artista, sino que aquí también interpela la crítica a la constricción del ojo a cánones y formas de poder implícitas en las maneras en que construimos visualmente los cuerpos. Para ello, la artista solapa representaciones fragmentadas y plurales de su cuerpo como otra forma de “presentación”. En la imprevisión del hacer de personas no fotografías (su titubeo, sus preconcepciones, su distancia) encontramos las miradas anónimas como parte de la piel fotografiada. Así, también la forma en que articula la idea de anonimato y trabajo colaborativo anuncia la hoy tan presente colaboración en la práctica creativa.

La no profesionalidad de los fotógrafos sintoniza otra característica del mundo de los imaginarios contemporáneos: la fusión y posicionamiento de lo amateur en la cultura visual. Un universo imparables de imágenes que circulan aportando el valor añadido de la multitud de “primeras personas” que comparten realidad no siempre editada. Y cierto que hoy todo lo fotografiable parece haber sido fotografiado, pero curiosamente lo que observamos es un mundo de imágenes muy homogéneas, justo lo que parece criticar Leo (el ojo implícito). Allí donde la artista hace fotografiar a la máquina desde un agente cegado, ella busca que aparezca realmente el sujeto. Mientras tanto en el mundo, aquí y ahora, vemos lo opuesto: el sujeto se siente protagonista como productor capaz de verlo y capturarlo todo, sin advertir del protagonismo del dispositivo y la inercia de un brutal imaginario visual que hoy sostiene un mundo infinito de imágenes sumamente parecidas.

⁶ Karla Poewe aka Manda Cesara. Ver: Karla Poewe, *Reflections of a Woman Anthropologist: No Hiding Place*, Academic Press, Londres, 1982.

Hoy, allí donde todo es ojo, no resulta fácil cegar los ojos. Por ello, las zonas de sombra, exclusión e invisibilidad que suscitan las imágenes tienen una profunda lectura política del lado de la desigualdad que provoca (no) ser visto y significado por el ojo del poder. Un ojo que capta y selecciona la imagen de lo que existe y se archiva. Un ojo cada vez más tecnológico que no sólo enfoca sino que crea imagen y control sobre ella. Un ojo tecnológico y en red que hoy alimenta la sensación de que ya nada es invisible, allí donde el exceso de imagen exige otros ejercicios de la mirada para seleccionar y ver, en este caso, lo mejor posicionado, lo (ya) más visto. Pasa entonces que la saturación funciona como nueva forma de ceguera, de manera que la potencial diversidad de ojos e imágenes termina materializándose en el asombroso parecido de las imágenes mejor posicionadas, más vistas, candidatas a mantener imaginario. Y no puede pasarse por alto que esto acontezca en una época post-identitaria.

La rueda rueda y todo intento por no repetir viejas identidades que frustran y perpetúan desigualdad exige hacer reflexiva, no ya la imagen, sino la estructura del ojo tecnológico y en red que ejerce hoy como luz cegadora.

Quizá, entonces, para pensarlos mejor (la época, el ojo tecnológico...) nos resulte de utilidad un sencillo ejercicio de extrañamiento, capaz de distanciar temporalmente el punto de la línea, la isla de un horizonte que se mueve, la subjetividad de las identidades. Sería también bienvenido un fluir como un viaje. Ese que metafóricamente representaría una toma de conciencia sobre las identidades que heredamos y que al separarlas, nos devuelven preguntas sobre lo que (no) queremos y lo que (no) podemos ser. No me resisto a acompañar esta idea de aquella analogía con la que los antropólogos Víctor y Edith Turner⁷ se referían a la peregrinación (ese viaje a un “punto” de un horizonte) como una suerte de reversibilidad con efectos. Estos autores contraponían a la idea de un desplazamiento representado por un solo camino y dos trayectorias (línea de ida y vuelta), la de una *elipse* que aludiría a la representación simbólica de un doble viaje, una ida y una vuelta que incluso teniendo lugar por el mismo camino no sería la misma cosa, pues como todo ejercicio de conciencia, implica volver modificado, volver siendo diferente, regresar “habiendo aprendido”.

Puede que hoy, hastiados del exceso que conlleva vivir en las pantallas al lado de nuestras (re)presentaciones, sintamos que esta vida de imágenes facticias es también refugio de un mundo con miedo al dolor y a la conciencia. Acurrucados en la complacencia del verlo todo, sucumbimos a la repetición de mundo y, como efecto sintomático de una vida desactivable, apagamos (off) o cambiamos de pantalla cuando la cosa no interesa, punza o duele. Las artistas feministas no temen que esa conciencia les punce y se mueven con cicatrices por estos puntos e identidades, sin miedo a erosionarlas, porque sienten y saben que transitarlas desde una existencia asumida es la única manera vivible de no convertirse en cosa.

⁷ Turner, V., y Turner, E., *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Nueva York, Columbia University Press, 1978.