

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Jugando entre la ocultación y la presencia

Diana Coca

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2021, 6

pp. 340-358

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1751>

Zitierweise

Coca, Diana. 2021. „Jugando entre la ocultaciónn y la presencia.“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 6/2021, 340-358, doi: 10.15460/apropos.6.1751

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Diana Coca

Jugando entre la ocultación y la presencia



Fig. 1: Diana Coca, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 24 x 31,5 cm, contact sheet, medium format negatives.

Resumen

Este artículo se basa en la metodología de práctica artística como investigación, que parte de mi producción artística *Where is Diana?*, una serie de fotoperformances y vídeos realizados entre Beijing, Tijuana y Ciudad de México durante 2013-2015. Consciente de la obsesión por la identidad, con esta propuesta sugiero la hipótesis de si es posible trascender las fronteras físicas e intelectuales. En mi trabajo incluyo la dinámica del reconocimiento de manera paradójica, ya que me presento encapuchada, irreconocible, sin identidad, ubicándome en la frontera, en los márgenes, en el límite y en la precariedad, a través de un cuerpo que traspasa su lugar y transita de lo privado a lo público. Esta perspectiva teórico-práctica tiene en cuenta la perspectiva de género, así como las herramientas conceptuales que ha creado el feminismo para repensar el sujeto femenino y descentrarlo, mediante un desplazamiento hacia lo no hegemónico o predeterminado por la biología. Las características que se definen como masculinas y femeninas deben ser cuestionadas porque su significado es el resultado de una práctica histórica y social que las ha naturalizado artificialmente.



Fig. 2: Diana Coca, *PEKIN8*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative

Con esto propongo ejes de resistencia para subvertir las identidades de género y nacionales, que definiendo son fluidas y modificables. Este salir fuera del centro conduciría a la construcción de nuevas subjetividades, creando un marco que amplíe las posibilidades de acción y reconocimiento. Para lograrlo, relaciono mi proceso artístico con la política a través de la reconstrucción de lo sensible en el espacio social, en la forma en que los cuerpos y sus significados actúan en ese espacio. La relación entre arte, política y representación que propongo aquí no tiene que ver con un nivel discursivo, sino que se centra en el gesto artístico y en

cómo comunicar los afecto que se imprime en los cuerpos, que tienen una implicación sensorial y política.

Palabras clave:

fotoperformance – cuerpo – mujer – feminismo – viaje – frontera – identidad – afectos

Las sin rostro

Esta reflexión parte de mi producción artística *Where is Diana?*, una serie de fotoperformances y vídeos realizados entre Pekín, Tijuana y México, durante los años 2013-2015. Consciente de la obsesión por la identidad, con esta propuesta planteo la hipótesis de si es posible trascender las cartografías alienantes que cierran sus fronteras a migraciones intelectuales y físicas, que bloquean las certezas nómadas de los cuerpos viajeros que encarnan las experiencias vividas en los diferentes contextos. Como heredera de una genealogía feminista que revaloriza y reconceptualiza la figura de lo excluido, en mi trabajo incluyo las dinámicas de reconocimiento de manera paradójica, ya que me presento en-capuchada, irreconocible, situándome en la frontera, en los márgenes, en el límite y en la precariedad, a través de un cuerpo que transgrede su lugar y transita la frontera desde lo privado hacia lo público.



Fig. 3: Diana Coca, *PEKIN113_1*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Mis referentes artísticos parten de las performances realizadas por las creadoras de las Américas desde los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad, artistas como Mónica Mayer, Rocío Bolívar Congelada de Uva, Lorena Wolffer, Eugenia Chellet, Coco Fusco, Argelia Bravo, Débora Arango, Maria Evelia Marmolejo, Lotty Rosenfeld, Lygia Clark, Las Madres de Plaza de Mayo, Las Damas de Blanco, Cindy

Sherman, así como Valie Export, Niki de Saint Falle, Fina Miralles, Pilar Albarracín, Marisa González, Itziar Okariz, Xiao Lu, Pussy Riots, Tomislav Gotovac, Maison Margiela o Les Vampires de Louis Feuillade. Mis bases teóricas parten de las visiones del sujeto postidentitario des-centrado respecto de la norma del binarismo de género, como la *new mestiza* de Gloria Anzaldúa (1987), el sujeto performático-paródico de Judith Butler (1988), *la puente* de Cherrie Moraga y Ana Castillo (1988) o el *cyborg* de Donna Haraway (1995).

Vivo intensamente la movilidad como una expedición mental fuera de las normas identitarias, porque el valor del contexto en el que he nacido no lo considero absoluto, sino circunstancial y azaroso. Estas fronteras que me encuentro en el viaje, como sujeto nómada, reconfiguran constantemente mis propios límites identitarios, corporales y afectivos. Siendo un sujeto en continuo movimiento, siempre en acto de convertirme, recreo fronteras a medida que me relaciono con las nuevas culturas que me rodean. El saber producido por Anzaldúa considera el acto de conocer y de transformar como un cruzar al otro lado. Desde su visión, cada acto de conocimiento significa tender un puente y cruzar, abandonar el territorio que legitima significados y transitar a un terreno productivo en constante transición que invita a observar, escuchar y transformarse. Para la autora, esta conciencia del cruce, de la diferencia y de la subalternidad se encarna en la *new mestiza* que desarrolla una tolerancia ante las contradicciones y ante la ambigüedad, ya que tiene una personalidad plural.

En esta línea ambigua y porosa, ampliamente tratada por las artistas y teóricas americanas, trabajo des-de un cuerpo sin rostro, que tiene como posibilidad ser el depositario de múltiples rostros en continuo desplazamiento geográfico frente a los saberes de las personas que observan. El ir cubierta con un pasamontañas lo he convertido en una contra-fenomenología del rostro, que no describe lo que aparece, sino que describe lo que no aparece. Si la mirada al rostro desnudo es conocimiento, percepción que se intenta enmascarar con poses al encontrarse sin defensa y desprotegida, el ir cubierta es una estrategia de animalidad, supervivencia y defensa, para no estar expuesta ni amenazada, para no resultar

dañada. Si el rostro habla, en la medida en que él es el que hace posible el inicio del discurso, utilizo el pasamontañas precisamente para hablar de mi invisibilidad.

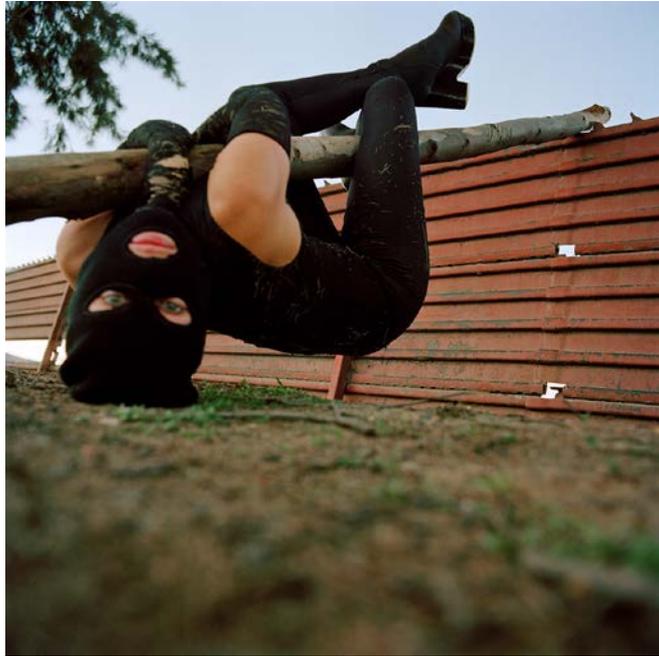


Fig. 4: Diana Coca, *TIJUANA45*, from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 60 x 60 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.



Fig. 5: Diana Coca, *PEKIN125_3*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.



Fig. 6: Diana Coca, *PEKIN141*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

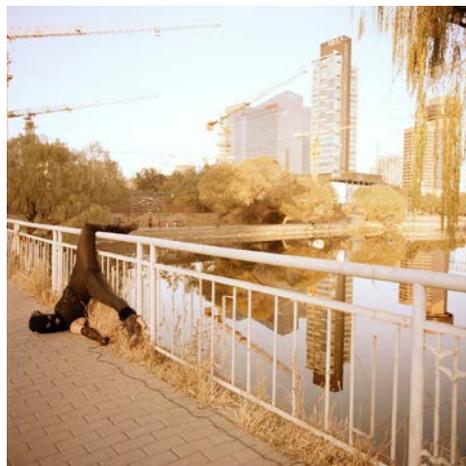


Fig. 7: Diana Coca, *PEKIN150*, from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 20 x 20 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

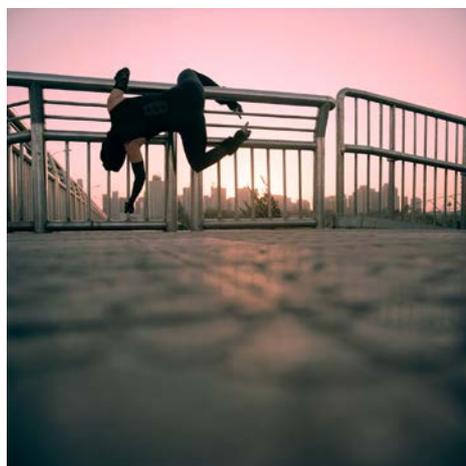


Fig. 8: Diana Coca, *PEKIN131* from the serie *Where is Diana?*, Beijing, 2013, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

La máscara evoca de esta manera lo femenino y marginal, invirtiendo su función, como puesta en acción de estrategias del no-poder que está fuera del centro. El pasamontañas escenifica voces que no pueden ser oídas, tocadas, olidas o vistas por nuestros sentidos, que requieren de las artes para ser descodificadas o percibidas. Aun así soy consciente de mi posición de privilegio dentro del grupo de menos privilegiadas, a las que no se permite cruzar determinadas líneas, que sufren con mayor dureza y dificultad el traspaso de fronteras, literal y metafórico. Me interesa mucho lo que indica Marisa Belausteguigoitia al respecto, sobre el uso de las máscaras como forma de resistencia zapatista:

A pesar del uso tan diverso, creativo y antiguo de las máscaras, los zapatistas inauguraron una concepción y un uso distinto. Este cambio proviene del particular uso dado por el reflejo, la sombra, lo femenino como estrategia opuesta a las funciones de control, privilegio, travesía y camuflaje, que posibilita los símbolos masculinos de nuestro orden social (dominio, manejo, mirada panóptica, maestría). Las máscaras usadas por los zapatistas en este escenario están signadas por la oposición, la resistencia, la ironía a modelos y símbolos relacionados con poderes rituales, patriarcales, nacionales, transnacionales, globales. Su uso estratégico inaugura órdenes distintos. (Belausteguigoitia 1995, 308-309)

Cuando Haraway investiga los límites entre naturaleza y cultura, o las relaciones binarias que fundamentan el pensamiento occidental (humano/animal, puro/impuro, racional/irracional), lo que está haciendo es introducir la idea de lo monstruoso encarnada en el *cyborg*. Lo plantea como un proyecto cultural y político que saca a escena lo obscuro y lo impresentable, lo que debería estar

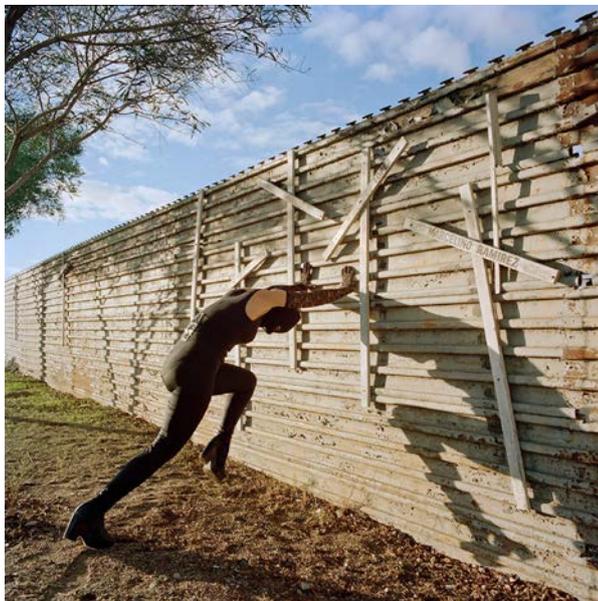


Fig. 9: Diana Coca, *TIJUANA50* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 80 x 80 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

oculto (cf. Haraway 1999, 121-163). Como en *Where is Diana?*, lo monstruoso va tomando poco a poco la ciudad, se va acercando desde la periferia hacia el centro

político y económico de la megaurbe de Pekín, donde se intensifican los mecanismos de control. Me hago visible a través de la invisibilidad que me proporciona el pasamontañas, como una estrategia de supervivencia para cortocircuitar la representación dentro de un régimen autoritario de control panóptico e hipervisibilidad.

A pesar de que la irreconocibilidad tiene connotaciones negativas en nuestra cultura - al estar relacionada con la deformación, la vigilancia estatal, el terrorismo, la guerrilla, la criminalidad, la religión islámica sobre las mujeres, etc. - gracias al pasamontañas puedo perderme en laberintos identitarios, renunciando a la individualidad del yo en favor del hecho más amplio de ser mujer y ser humana, inserta en contextos culturales diversos. Con esto pretendo interrumpir el control patriarcal que se ejerce sobre los seres vivos, ya sean mujeres, plantas, animales o incluso hombres del hemisferio sur. Es una mirada desde lo fronterizo que no utiliza el pasamontañas para producir terror, sino que lo hace con ironía, entrando en contradicción la agresividad de la máscara con la mirada pacífica de la persona que hay detrás de ella. La ironía que guarda esta contradicción desestabiliza la mirada, encarnando lo invisible, lo que necesitar ser develado, hacerse visible representando la invisibilidad en su límite. Asimismo me posibilita ver sin ser vista, como estrategia de supervivencia de sujetos otros, liminales, al estilo de la guerrilla zapatista, que pone en evidencia que los problemas que se dan en los límites, en las fronteras, no son residuos ni despojos, sino que lo local y lo fronterizo son reflejo de cómo las políticas transnacionales se encarnan o encarnan en personas, en familias, en comunidades enteras, invisibilizadas desde lo global pero que, sin embargo, deben ser atendidas localmente:

Los zapatistas son los sin rostro, los des-carados, los que han perdido la vergüenza original, tal vez la de La Malinche, tal vez la de la desobediencia de Eva, tal vez la de ser los más pobres. Los descarados interrumpen, hablan, se niegan no aceptan, reclaman, demandan. Dejaron de pedir perdón. (Belausteguigoitia 1995, 310-311)¹

¹ Translation by Diana Coca: “The Zapatistas are the faceless, the un-faced, those who have lost their original shame, perhaps that of La Malinche, perhaps that of Eva's disobedience, perhaps that of being the poorest. The shameless interrupt, speak, refuse, do not accept, claim, demand. They stopped asking for forgiveness.”

Una poética singular



Fig. 10: Diana Coca, *MEXICO20* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 150 x 150 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.



Fig. 11: Diana Coca, *MEXICO23* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 100 x 100 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Podemos diseccionar la poética singular de este proyecto en relación a las claves del ecofeminismo, donde prevalece una crítica a las dinámicas de dominación y poder en relación con la explotación de los entornos corporales, naturales y urbanos. Tradicionalmente se ha considerado a la naturaleza y a la mujer como meras materias primas, seres salvajes que hay que dominar. Es lo que Vandana

Shiva y Maria Mies identifican con el proceso de masculinización de la madre tierra - sustituida por un estado nacional masculinizado -, con la colonización de las semillas y de los cuerpos de las mujeres, que han sido las guardianas de la biodiversidad desde tiempos inmemoriales. Por tanto, para estas autoras, la marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos. A través de estas estrategias teóricas, unidas a la ironía y a la contradicción, presento y visibilizo un cuerpo y una naturaleza como campos de batalla. Critico el desarrollo urbano desmedido a través del uso de localizaciones siniestras, espacios naturales invadidos por elementos industriales que retratan la prevalencia de un capitalismo patriarcal y androcéntrico; así como el uso de espacios urbanos de tránsito, como los cinco cinturones de autopistas que atraviesan la ciudad de Pekín, entornos donde mi cuerpo se funde con la hostilidad y la dureza el cemento.

La destrucción ecológica, catástrofes industriales, pandemias, guerras, éxodos y tráfico de seres humanos responden a un modelo de desarrollo capitalista neoliberal trazado por el patriarcado, dejando una huella destructiva en nuestra vida cotidiana, que cuestiono desde la acción artística e investigación feminista. Quizás el ecofeminismo pueda aportarnos luces, nuevas preguntas, quizás respuestas, o simplemente situar la responsabilidad medioambiental y económica ante los problemas actuales del planeta Tierra. *Where is Diana?* no deja de plantear esta tensión entre la naturaleza y un concepto de progreso cuestionable. Siguiendo esta senda crítica, mi cuerpo se acciona con actitud desafiante y reparadora, en simbiosis y empatía con la naturaleza de una sociedad amenazada. Es otro mirar, otro moverse, activando un ritmo más humano para volver a relajar, desacelerar, con el deseo de devenir animal o planta. Emergiendo de un árbol o escondida detrás de un tronco, planteo si es posible crear un nuevo orden simbólico para mostrar esa naturaleza intervenida en simbiosis con el cuerpo, pero a la vez rodeado de herramientas de control. En otras imágenes mi cuerpo emerge de la tierra, creciendo entre plantas como si fuera una flor, una naturaleza sobre la que cada día pesan más patentes, en una impasible carrera hacia la privatización.

Este estilo enérgico lo centro en una resistencia activa lúdica y creativa, como respuesta a fuerzas so-ciales y ambientales hostiles, que lejos de disolver mi yo en la individualidad, refuerzan la idea de una colectividad conectada que respeta las singularidades. Mis reivindicaciones están fundamentadas en experiencias vitales que dan lugar a formas de reencarnación plástica, que a su vez son experiencias nómadas, abriendo un espacio para lo múltiple y para los cambios de localización. Es una forma efec-tiva de provocación, que pone sobre la mesa la violencia simbólica ejercida contra un sujeto mujer, capaz de acciones éticas y artísticas con poder político. Aquí radica la capacidad revolucionaria y de posibilidad de cambio que ofrecen los espacios liminales, para pasar desde la acción a la subversión de los códigos dominantes. Esto responde a la manera en que represento las fronte-ras en mis foterperformances, como zonas nacionales de peligro y sacrificio. Son espacios donde todo vale, confluye lo deseable y lo indeseable del ser humano, una especie de grieta y ruptura siniestra donde reina el miedo.



Fig. 12: Diana Coca, *MEXICO26* from the serie *Where is Diana?*, Mexico City, 2015, 40 x 40 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Miedo que su vez utilizo como aliado invisible, aferrándome a lo difícil y a la dureza de lo marginal como fuerzas motoras para el desarrollo creativo. Es una sensación y un mecanismo de defensa que exige arriesgar y al mismo tiempo permanecer a salvo, sobrevivir, manteniéndome en un debate continuo entre la adrenalina del estar expuesta ante el peligro y la búsqueda de protección, como un reto de autodescubrimiento, evolución personal y, a saber, si soy capaz de cuidar de mí misma. Esto me conduce a lo contradictorio de utilizar el riesgo y la supervivencia como necesidades de autocrecimiento, ya que es una decisión voluntaria y artística situarme donde me sitúo, en una realidad violenta de abandono.

Hablar de fronteras es paradójico y conflictivo, ya que son líneas imaginarias en un mundo global, irreales pero a la vez hiperreales por el alto grado de mecanismos de vigilancia y control que concentran, lugares de historia y memoria donde se negocian una variedad de sistemas étnicos, lingüísticos, identitarios y sexuales, como en los cuerpos. Tijuana aparece en mis imágenes de esta manera no complaciente, como un paisaje postapocalíptico y distópico, producto del neoliberalismo salvaje que tiene su reflejo paradójico en la ciudad más elegante de los Estados Unidos, la californiana San Diego. Sayak Valencia utiliza el concepto de *capitalismo gore* (Valencia, 2010, 25-33, 70-78) para referirse a esta paradoja, a las demandas de los mercados del norte, que han instalado sucursales y laboratorios de ilegalidad en el hemisferio sur para proveer de servicios ilegales y desestructurar las posibilidades económicas. Esto genera un tipo de economía basada en la violencia, el derramamiento de sangre y el comercio de servicios y productos ilegales. En Tijuana se hace evidente el discurso del terror y la paranoia generada por Estados Unidos, para someter y vigilar más a los ciudadanos, una atrocidad que

se instala en los huesos de los cuerpos que existen, mueren y desaparecen. La vida se convierte así en un valor de intercambio monetario y transnacional, cristalizando una episteme de violencia que transforma los cuerpos en mercancías.

En este sentido trabajo en la reconstrucción de un cuerpo atrapado, codificado, controlado, limitado, oprimido, alejado de la idea de corporeidad como refugio, casa segura, de elemento propio en el que se vive y se es, para aproximarme más a una vorágine de obsesiones y culpabilidades. En nuestras vidas nómadas y migrantes la vergüenza se apodera de gran parte de nuestra identidad, generando un sentimiento de ser diferentes, que nos dice que hay algo malo en nosotros. Es distinta de la culpa y del miedo, aunque a menudo las tres coexisten. El mensaje de la culpa dice que como he hecho algo malo, me merezco que me pasen cosas malas, pero mientras la culpa se expulsa mediante el castigo simbólico, la vergüenza permanece y se apodera de nuestro ser de manera paralizante. Se reactiva durante los procesos nómadas y migratorios al vivir en contextos nuevos, de comparación con los demás, de aquello que ellos son capaces de hacer y yo no, de aquello que ellos entienden y yo no. Porque como nómadas o migrantes nos comunicamos en idiomas que no son los nuestros, en contextos de normas socioculturales donde puedo equivocarme y ser objeto de burla, donde puedo ser humillada o sentirme humillada. Como cuerpos nómadas nos enfrentamos a situaciones en las que, si se compara con los nativos del país, nos desenvolveremos peor; situaciones en las que no siempre se puede cumplir con las expectativas socioculturales, hecho que reactiva experiencias de vergüenza, de ser defectuosa, diferente e insuficiente. Desde esta manera de ser sujeto encarnado intento trascender mi relación con el mundo, yendo al origen del problema y experimentándolo en primera persona, encarnándolo, corporalizándolo para filtrar la crítica, el dolor, el afecto, y vivir la empatía en primera persona para poder comunicarla desde el amor y el humor, como herramienta de sanación. Y en la aplicación práctica de este discurso se comprenderá lo patológico de nuestras sociedades que exigen la pacificación de áreas conflictivas que, al juzgar las diferencias como peligrosas, justifican las suspensiones y violaciones de derechos humanos bajo el pretexto de un bienestar común que en realidad le falta el respeto a la vida y a otros modos de vivirla.



Fig. 13: Diana Coca, *TIJUANA48* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 150 x 150 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

Por una resignificación

A través de una práctica artística feminista propongo ejes de resistencia para subvertir una realidad anclada en un sistema capitalista caduco, violento y hegemónico. Soy consciente de que la manera de performar el género es contextual, relacional y varía culturalmente, sin embargo, existen características hegemónicas que se repiten una y otra vez de Este a Oeste a lo largo del planeta. Es posible plantear otros ángulos no heteropatriarcales, pacíficos y sostenibles desde los que interpretar el mundo. Las identidades fluyen y son modificables, por

lo que las características que son definidas como masculinas y femeninas deben ser cuestionadas porque su significado es resultado de una práctica histórica y social que las ha naturalizado artificialmente. Este descentramiento lleva implícita una reconstrucción discursiva que multiplique las posibilidades de construcción de nuevas subjetividades, tanto para las mujeres como para los hombres, creando un marco que ensanche las posibilidades de acción y reconocimiento. Supondría un cambio epistemológico y discursivo sin precedentes, desplazando atributos definidos durante siglos, a través de un desplazamiento hacia lo no hegemónico ni predeterminado por la biología. Es decir, ser mujer es haberse vuelto mujer, esto es, obligar al cuerpo a conformarse con la idea histórica de *mujer*, hacerlo como proyecto corporal repetido. Siguiendo a Judith Butler:

Al declarar que “la mujer no nace, se hace”, Simone de Beauvoir se apropia de esta doctrina, la de los actos constitutivos, inscrita en la tradición fenomenológica, y la reinterpreta. En este sentido, el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el locus operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente. Esta formulación desplaza el concepto de género más allá del terreno de un modelo sustancial de identidad, hacia uno que requiere una conceptualización de temporalidad social constituida. Significativamente, el género es instituido por actos internamente discontinuos, la apariencia de sustancia es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia. Y si el cimienta de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán las posibilidades de transformar el género. (Butler 1998, 296-297)

El feminismo es una posibilidad de redireccionar y trazar otras subjetividades que no busquen afianzarse en elementos biológicos, identitarios o nacionalistas, sino que dinamiten estos preceptos. El movimiento queer es un movimiento de disidencia sexual y de género que resiste a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, unas prácticas de resistencia pública, de activismo lúdico-crítico anticapitalista que no se ancla en preferencias sexuales, negando las esencias al considerarlas opresoras. Esto sitúa en el mapa discursivo y de resistencia las acciones artísticas performativas que revisan las prácticas de violencia simbólica efectuadas a través del lenguaje, así como la ocupación, manifestación y visibilización de la disidencia tanto en el espacio público, como en el privado y en el académico. Para cambiar este orden de cosas es necesario analizar el culto a la violencia, y hacerlo desde otro prisma, evitando romantizarla o banalizarla. Solo si somos capaces de pensar el dolor en el cuerpo de los otros, podremos reactivar nuestra relación con ellos, negándonos a legitimar esa violencia porque todos los cuerpos tienen derecho a una vida digna. Necesitamos que el dolor del otro me estremezca en mi propio cuerpo, que los medios de comunicación no consigan invisibilizar ni banalizar la violencia tras una pantalla que nos separa del dolor extremo del otro, generando empatía con el sufrimiento de los demás como alternativa para construir nuevas realidades. Si el capitalismo es la única opción,

hagamos que nos resignifique y nos lleve a repensarnos, transformemos las opciones a través de la crítica y la desobediencia creativa para trazar fugas del sistema, resistencias micropolíticas que den respuesta a estos cuerpos nómadas. Porque, al fin y al cabo, la frontera y la libertad más grande existe en nuestro interior, y es esa la que nos permite entrar en comunión con los demás y generar la empatía suficiente para amar al diferente, ponernos en y dentro de su piel. Para ello hay que ser capaces de salir de la propia corporalidad, como el éxtasis que se acontece en el encuentro con los cuerpos otros, un salir de los propios límites desde lo espiritual y poético hacia lo político. El arte tiene mucho que ver con esto, con el éxtasis, con volver a poner en el centro al sujeto, al principio de goce y la celebración de la vida como forma de interacción con el entorno. El mundo donde vivimos es un esperpento y, si hay algo que se vuelve mágico en la práctica artística, es que nos permite restituir la alegría dionisiaca por la vida, volviendo a poner en el circuito del sujeto el principio del goce como forma de interacción con el entorno.

La migración es un dato incontenible, la humanidad va a seguir migrando y eso no lo va a parar nadie. Las políticas están desfasadas, hay una contradicción insalvable entre el orden político y el jurídico, que no está pudiendo dar una solución política a los cuerpos que se mueven en el espacio por motivos económicos generados con la globalización. La solución que dan los Estados es deficitaria, como está pasando en la Unión Europea, que responde con campamentos terroríficos donde se encierra a seres humanos del hemisferio sur, donde sus derechos no solo no están garantizados, sino que sus prácticas recuerdan a los campos de concentración. Los seres humanos que han tenido que migrar carecen de reconocimiento de ciudadanía y estatuto jurídico, a la vez que Occidente no está siendo capaz de garantizarles los derechos sociales básicos de salud, educación, vivienda y trabajo. Es una crisis del modelo de Estado y del derecho nacional occidental, no es una crisis migratoria. Nuestras utopías y sueños tienen una difícil subsistencia diaria con las realidades más hostiles e insolidarias del mundo en que vivimos, pero el deseo de un mundo mejor siempre me ha acompañado, metas en las que proyectarme, aunque sean inalcanzables. Utopías y sueños que se rompen cada día, pero que a la vez reconstruyen nuevos horizontes por los que luchar con la fuerza evocadora de Ulises en *La Odisea*, una poesía de migrantes, intercultural, pero a su vez testimonio de los sufrimientos de los seres humanos que viven alejados de sus países y de su medio. Una vida que es furia, incontrolable, poderosa, misteriosa y creativa.

Como conclusión, remarcar que relaciono mi proceso artístico con la política a través de la reconstrucción de las posibilidades de lo sensible en el espacio social, en la forma en que los cuerpos y sus significados actúan en ese espacio. La vinculación entre arte y política tiene que ver con la capacidad que tenga el primero de apropiarse de la forma en que los cuerpos y sus significados actúan en el espacio común. Este modo de apropiación es un ejercicio poético, que se distancia estéticamente del proceso artístico. El acontecimiento que presento y represento está demasiado cercano a la vida, es un cuerpo viviente que afecta y es afectado, con lo que identificar arte y belleza de cada vez se hace más problemático. También es un punto de vista que reta al pensamiento académico y a los teóricos del arte,

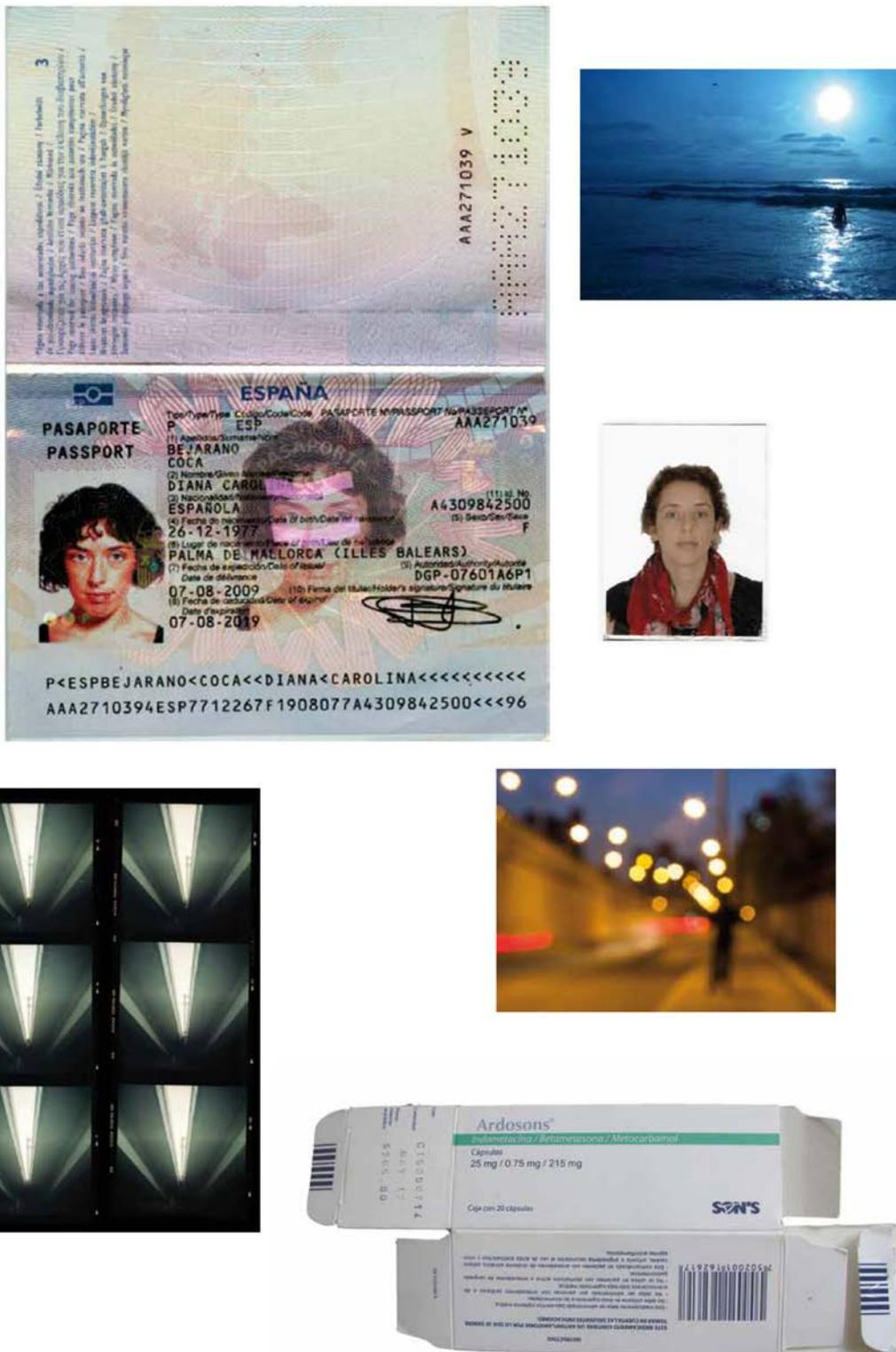


Fig. 14: Diana Coca, *TIJUANA1* from the serie *Where is Diana?*, Tijuana, 2014, 130 x 130 cm, digital print in museum quality paper, analog negative.

que se preguntan por el arte, pero no por aquello que ocurre en el artista. La relación entre arte y política que aquí planteo no tiene tanto que ver con el nivel discursivo, sino más bien con el gesto artístico, que permite que la afección que deja una impronta en el cuerpo (que tiene una implicación sensorial) pueda ser comunicada. Porque es en ese modo de comunicar donde podremos construir un registro diferente de la experiencia, que no se construye desde el discurso político tradicional. El registro político de lo artístico permite conectar con la experiencia en el sujeto, tomar consciencia de una situación, de una política entendida como la manera en que los cuerpos y su química ocupan los espacios. Al fin y al cabo, si estoy en una manifestación pública, su éxito radica en la masa social, en el cuerpo

social, en el modo en que los cuerpos empiezan a colisionar en el espacio común, y esa misma forma de colisionar puede ser capturada por el gesto artístico, produciendo la noción política del arte. Si pensamos en el movimiento zapatista en México, su éxito radica en que lograron enunciar un síntoma, y no tanto configurar un discurso político. El modo en que se desarrolló la protesta zapatista tenía que ver con una desestabilización del referente de sus quejas, unos enmascarados reivindicando sus derechos. A nivel del campo semántico de la representación es una desestabilización absoluta. Si solo se puede intervenir sobre lo representado, ¿qué puede hacer el poder cuando hay fugas de la representación?

Fig. 15: Diana Coca, processual materials from the serie *Where is Diana?*, Beijing, Tijuana &



Mexico City, 2013-2015, variable measures.

Bibliografía

- ANZALDÚA, Gloria. 2016 (1987). *Borderlands/La Frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. 1995. Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas. *Debate Feminista* 12, 299-317.
- BUTLER, Judith. 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theater Journal* Vol. 40, No. 4, 519-531.
- BUTLER, Judith. 2002 (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2006 (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2007 (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. 2015 (1972). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DIÉGUEZ, Ileana. 2014. *Escenarios liminales. Teatralidades-Performatividades-Políticas*. Mexico City: Paso de Gato.
- HARAWAY, Donna. 1995 (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Institut de la Mujer.
- HARAWAY, Donna. 1999. Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y sociedad* 30, University of California, Santa Cruz, 121-163.
- HARAWAY, Donna. 2019 (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- MORAGA, Cherríe & Ana Castillo. 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press.
- VALENCIA, Sayak. 2010. *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- VANDANA, Shiva & María Mies. 2016 (1997). *Ecofeminismo*. Madrid: Icaria.