

**Raza, cultura nacional y heterotopías anticoloniales en *mexican*  
(in)documentado de Guillermo Gómez-Peña**

---

**Race, national culture and anticolonials *heterotopías* in *mexican*  
(in)documentado by Guillermo Gómez-Peña**

Marcelo Silva Cantoni\*  
silvacantoni@gmail.com

*Enviado para su publicación: 31/05/19*

*Aceptado para su publicación: 25/11/2019*

## **Introducción**

*aquí, tu miedo encarnado  
en mi cuerpo*

Guillermo Gómez-Peña, "1492"

En marzo de 2017 tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México la primera exposición retrospectiva realizada en dicho país de la obra del performancero Guillermo Gómez-Peña. La instalación fue concebida como un "archivo viviente" de sus prácticas artísticas realizadas a lo largo de más de treinta años en distintos países del mundo, pero sobre todo en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos. La curaduría estuvo a cargo de Janice Alva, del equipo del MAM y del propio Gómez-Peña; y no solo tuvo amplia concurrencia del público, sino que también estuvo armada como un espacio interactivo, en el cual el artista tuvo la posibilidad de dictar un taller sobre *performance*, lo que confirma también el carácter pedagógico de La Pocha

---

\* Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Becario doctoral de la Secyt (UNC-Ciffyh). Profesor asistente en la cátedra Literatura de Habla Francesa de la Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC.

Nostra, el grupo de arte transfronterizo fundado en los noventa por Guillermo Gómez-Peña.

El presente artículo busca explorar algunas de las posturas que movilizó la muestra en relación a las formas en que se ve interpelado un sistema colonial en el campo artístico y político. El foco está puesto no solo en la crítica explícita a ejercicios coloniales de poder vigentes en la actualidad en nuestras sociedades, sino también en cómo se entrelazan con nociones como raza y nación como elementos de un entramado colonial. Nos interesa analizar en qué medida las prácticas artísticas registradas en la exposición apuntan al desmontaje de ciertos imaginarios coloniales y a la puesta en marcha de políticas descolonizadoras.

Mantenemos en este artículo diálogos explícitos con algunas de las formulaciones teóricas críticas al colonialismo, especialmente situadas en lugares de enunciación como Argentina y México. Nos interesa principalmente lo planteado por Laura Catelli (2017) en torno a lo que describe como "lo racial como formación imaginaria", Mario Rufer (2018) en su análisis de la "raza como efecto estructural de la conquista", Rita Segato (2007) quien entiende, desde la crítica de la colonialidad, la raza como signo, y también la lectura que hace Alejandro De Oto (2013, 2015) de los textos fanonianos. Creemos que estas discusiones en torno a la raza, al cuerpo del colonizado ("fijado" o marcado racialmente) y su relación con lo que Catelli llama "la institución de lo imaginario" (Catelli, 2017a) pueden ser pertinentes a la hora de analizar un proyecto artístico como el de Gómez-Peña. De ahí nuestro interés en reponer una lectura de la muestra que nos lleve a preguntarnos qué sentidos adquieren las acciones del artista en la actualidad, sobre todo con el florecimiento y la emergencia de discursos xenófobos y racistas, tanto en Estados Unidos, condensados en la figura política de Donald Trump, como en el Cono Sur de nuestro continente.

La muestra *Mexican (In)documentado* resulta entonces un eje a partir del cual se pueden problematizar nociones claves para las teorías críticas al

colonialismo. En ese sentido, nos queremos detener principalmente en algunos de los aspectos que consideramos más relevantes, los cuales marcan hitos en las prácticas artísticas de larga duración del performancero "postmexicano". Para ello analizamos el catálogo de la exposición, de consulta libre en el Museo de Arte Moderno (MAM), pero también material de archivo facilitado por trabajadores que tuvieron acceso al montaje de la retrospectiva.

### **Lugares de la política y heterotopías anticoloniales**

*Trough the performance ritual, the audience vicariously experiences the freedom, cultural risks, and utopian possibilities that society has denied them*

Guillermo Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossers*

Tanto en la exposición dedicada a Guillermo Gómez-Peña en el MAM, como en la mayoría de sus intervenciones artísticas de las que tenemos registro, hay un tema predominante y es el de la nación. Una de las preguntas que podrían surgir con respecto a esta insistencia es ¿por qué un artista que se define como "posmexicano", en un gesto permanente de transgredir y cruzar fronteras, retoma para sus *performances* elementos propios de la simbología y el imaginario nacional mexicano? Si nos detenemos en sus acciones más conocidas, estas se despliegan en escenarios y contextos caracterizados por un auge del multiculturalismo (nos referimos particularmente a los noventa) y una predominante hegemonía de discursos celebratorios de la globalización. No sería entonces paradójico (o quizás sí, pero sin quitarle legitimidad a su discurso) que, en un corpus dilatado de sus escritos, Gómez-Peña reniegue y critique un incremento del neonacionalismo, a la par que en sus *performances* apele satíricamente a todo un arsenal simbólico mexicano y chicano, que va desde la vestimenta hasta la pose y los distintos artefactos y objetos que rondan la puesta. Esta aparente contradicción no hace más que confirmar el territorio de los discursos sobre la nación como arena concreta de luchas y prácticas anticoloniales.

Hacia 1996, por ejemplo, en un ensayo titulado "The free trade art agreement/El tratado de libre cultura", Gómez-Peña advierte sobre el peligro

que representaba el Tratado de Libre Comercio (o como lo llamaba en ese tiempo "tratado de libre cogercio") firmado entre EEUU, México y Canadá, como apertura de fronteras comerciales, mientras que esas mismas fronteras se volvían cada vez más densas y rígidas para la libre circulación de bienes culturales y de personas, en especial en la dirección de sur a norte. En este sentido creemos que su propuesta de un "Tratado de libre cultura" ponía énfasis en un intercambio en que las particularidades de una "cultura mexicana" no cedieran terreno a la estandarización multicultural con hegemonía estadounidense, que las fijaba como parte de una cantera folklórica o de un acervo de color local.

En un contexto de época similar, pero geográficamente diferente, el pensador y poeta antillano Édouard Glissant advertía, frente a un escenario de asimilación francesa, sobre los riesgos de lo que él llamaba "*mondialisation*", como una especie de "estandarización por lo bajo<sup>1</sup>" y anti-diversidad, a la que oponía como contrapartida una "estética de lo diverso" y una "poética de la relación".

Nos referimos a Glissant por varias razones. En primer lugar, porque él también está reflexionando críticamente, al igual que Gómez-Peña, en contextos y situaciones que podríamos caracterizar como poscoloniales en donde las narrativas de nación, en tanto procesos de subjetivación y producción de identidades culturales, son problematizadas y discutidas. En segundo lugar, porque en la época (fines de los ochenta y durante la década de los noventa) en que elabora categorías claves como "*mondialisation*" o "*relation*", podemos reconocer en ciertas zonas de la discursividad social de varios de los países occidentales centrales, principalmente en Europa *post* caída del muro de Berlín, similitudes con el discurso multicultural de hegemonía estadounidense al que nos referíamos más arriba. Esta dimensión es más reconocible si la comparamos con los discursos de asimilación que mantenía la metrópolis francesa en relación a sus excolonias. Es decir, tanto Glissant como Gómez-

---

<sup>1</sup> Ver la referencia en la entrevista a Édouard Glissant siguiendo el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=AzHx2Hm7ZNo> [consultado por última vez 4 de nov. de 19]

Peña están discutiendo en situaciones poscoloniales, como sujetos racializados (no-blancos) que insisten, particularmente, en procesos de subjetivación en que intervienen eficazmente distintas narrativas y significaciones de la nación.

Con esto queremos dar cuenta, en principio, de que las prácticas artísticas de Gómez-Peña, en relación al multiculturalismo, no se dan en un contexto geopolíticamente aislado, sino que forman parte de tramas más complejas de carácter y escala global. Luego, la reseña de Glissant nos permite retomar a otro pensador anticolonial crucial para nuestro análisis, también de lengua francesa y de su misma generación, que apela a la importancia de territorializar la lucha anticolonial en el lugar concreto de lo que llamaba la "cultura nacional". Nos referimos a Frantz Fanon, quien, si bien escribe en otra época (a mediados del siglo XX) y en geografías coloniales diferentes a la del artista que nos compete, algunos de sus escritos, sobre todo a partir del análisis que propone Alejandro De Oto, pueden ser pertinentes para la lectura que proponemos del archivo de las *performances* de Gómez-Peña, en donde aparecen intrínsecamente relacionadas categorías como las de raza, lengua y nación. Esta referencia comparativa lleva a preguntarnos: ¿cómo se entrelazan esas tres nociones en una interpelación crítica a narrativas hegemónicas que se articulan en torno a "identidades políticas globales" (multiculturales) (Segato, 2007) y a formas de *apartheid* (por su despliegue de prácticas y discursos xenófobos y racistas) que reconocemos en estrecha vinculación a un "patrón de poder colonial" (Quijano, 2014)?

Alejandro De Oto (2015; 2013) reconoce el carácter crucial que le daba Fanon a la problematización de la nación, más específicamente a la "cultura nacional", dentro de una contingencia política descolonizadora. Deteniéndose en una lectura de *Piel negra, máscaras blancas* y de *Los condenados de la tierra*, traza una genealogía de la escritura fanoniana que aborda los procesos de subjetivación y agenciamiento en sociedades coloniales (De Oto, 2013). En esta genealogía, el autor va a reconocer tres momentos de "emergencia de una subjetividad subalterna que desafía órdenes políticos y sociales" (De Oto, 2013,

p.68), los “lugares fanonianos de la política”, en donde intervienen el cuerpo colonial, racialmente “fijado”; la lengua colonial, ambivalente y desviada; y la cultura nacional<sup>2</sup>, como espacio en donde territorializar las luchas anticoloniales:

[...] hay una secuencia en Fanon que comienza con la lengua en la que se habla, sigue con el problema de cómo se habla en ella y luego aparece el cuerpo con el que se experimentan en el colonialismo los procesos de racialización de la subjetividad. Estos tres pasos son fundamentales para entender que la descolonización ocurrirá en un espacio que tienda a la desracialización en el cual Fanon hará converger la política poscolonial concreta bajo el nombre de “cultura nacional” (De Oto, 2015: 233)

De Oto analiza los pliegues de la escritura de Fanon desde su contingencia política y atendiendo a la crítica que le hace a la noción definida por Césaire y Senghor de “negritud”. Reconoce que, para Fanon, la apuesta de la descolonización está en destrabar los cuerpos que el colonialismo configura, los cuales constituyen el primer territorio a descolonizar. Pero para que esos cuerpos racializados puedan “acontecer” (De Oto, 2013) es necesario, a su vez, que estén territorializados, para lo cual la negritud resultaba un terreno demasiado abstracto. Ese territorio o “lugar fanoniano de la política”, como lo entiende De Oto, va a ser entonces el de la “cultura nacional”. El tejido de la discusión que entabla Fanon está atravesado, según esta lectura que seguimos, por las formas en que se dirime la subjetividad y los procesos de subjetivación de los colonizados. Por ello, para De Oto, la descolonización en la escritura fanoniana implicaría al menos tres procesos: “refundar la subjetividad (desracializarla), constituir una comunidad y mantenerla en movimiento” (De Oto, 2015: 233).

Si partimos del hecho de que las condiciones de producción de las intervenciones de Gómez-Peña responden a un orden y a un “sistema colonial” (Fusco, 2011) es también evidente que las condiciones en que escribe Fanon

---

<sup>2</sup> Estos tres momentos de la escritura fanoniana también aparecen señalados, aunque desde una perspectiva distinta por Gandarilla y Ortega: “El lenguaje, la dimensión epidérmica y corporal, el problema de la raza, de la cultura nacional, otrora muy poco visibles en las lecturas de sus contemporáneos, aparecen como verdaderos ejes articuladores de nuevas lecturas” (Gandarilla y Ortega, 2017: 42).

son diferentes y responden a una contingencia política alejada del contexto multicultural de los noventa. Por tanto, no queremos caer en el error de afirmar que esta lectura de Fanon pueda ser aplicable a cualquier situación de opresión colonial. Pero sí nos parece pertinente señalar que, para ciertos casos particulares como el que nos compete, que tienen que ver con lógicas en que un orden o sistema colonial organiza los espacios<sup>3</sup> y gestiona los cuerpos "fijados" racialmente, la lectura de Fanon en esta clave, puede constituir un territorio fértil para pensar y analizar prácticas artísticas que consideramos descolonizadoras.

Un ensayo temprano y ya clásico que también aborda el tópico de los espacios fronterizos y las prácticas artísticas y culturales que en ellos se desenvuelven es el de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (2005). El autor señala aquí las diversas estrategias y formas de agenciamiento identitario y producciones simbólicas de artistas como Gómez-Peña, poniendo especial énfasis en las zonas de la frontera de México/Estados Unidos. Para García Canclini estos artistas asumen de forma radical las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización (2005: 281) como estrategias para entrar y salir de la modernidad.

A fines de los ochenta el antropólogo argentino estudiaba este proceso de hibridación y lo que él mismo junto con Renato Rosaldo y en consonancia con algunos alegatos posteriores del mismo Gómez-Peña llama la "implosión del tercer mundo en el primero" (García Canclini, 2005: 285), lo cual da cuenta a modo de síntoma de la época, de la necesidad de proponer categorías alternativas a la hora de cartografiar los espacios fronterizos y sus dinámicas culturales. Esta forma de problematizar las concepciones binarias y maniqueas del espacio y el territorio en relación a los agenciamientos identitarios queda sintetizada en la referencia a una entrevista radial a Gómez-Peña que cita

---

<sup>3</sup> Nos parece pertinente también en esta línea de sentido traer a colación la lectura que hace Bhabha en su texto "Para (re)situar a Fanon" recopilado en *Nuevas minorías, nuevos derechos* en donde analiza las lógicas "compartimentadas" y "maniqueas" con que se organiza el espacio en una situación colonial (Bhabha, 2013).

García Canclini: "Periodista: Si tanto ama a nuestro país como usted dice ¿por qué vive en California? Gómez-Peña: Me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme..."<sup>4</sup> (2005: 294). La ironía del performancero como crítica de cualquier tipo de identidad nacional fija puede relacionarse, a su vez, con la lectura de Fanon y su insistencia en situar a la cultura nacional junto al pueblo en una zona de "oculto desequilibrio"<sup>5</sup>. Podemos, así, establecer una relación entre la crítica de Fanon, los procesos de agenciamiento identitarios, la desterritorialización y reterritorialización en espacios fronterizos, y el artivismo que propone Gómez-Peña, en donde los tópicos de cuerpo, lengua y nación aparecen problematizados y cuestionados permanentemente y de manera interdependiente.

El título que se propuso para la exposición retrospectiva en el MAM, *Mexican (in)documentado*, invita a repensar este lugar problemático de la producción de identidad cultural en relación a narrativas de nación, atravesadas por relaciones coloniales de poder. El artista se reconoce como (post)mexicano o como quien detenta algún tipo de documento que verifica su identidad y pertenencia, pero

---

<sup>4</sup> Este mismo fragmento es retomado por Gómez-Peña como epígrafe de su ensayo "Wacha esa border, son", publicado por primera vez en español en *La Jornada Semanal* en 1987 y luego como un capítulo de *El mexterminator: Antropología inversa de un performancero postmexicano* (2002). En dicho ensayo vuelve sobre la desterritorialización y la reterritorialización que habilita el arte del performance como ejercicio descolonizador (o al menos disruptivo) que invierte los órdenes establecidos, pero también como territorio ambivalente y fronterizo: "En nuestro 'país conceptual', las periferias son centros de otras periferias y los marginados son aquellos que jamás han sido desterritorializados. Me refiero a la minoría que constituyen los puristas de lenguaje y etnia, los centralistas, los xenófobos y los nacionalistas" (49)

<sup>5</sup> En la nota editorial del primer número de la revista a la que alude García Canclini (*La línea quebrada/The broken line*), Gómez-Peña caracteriza la situación en torno a las representaciones ambivalentes de la época: "¿Qué somos pues?, ¿criaturas de la síntesis o víctimas de la fragmentación? ¿víctimas de un doble colonialismo-Europa y Estados Unidos- o portadores de una nueva visión en gestación? ¿Qué diablos somos?, ¿mexicanos, desmexicanizados, prechicanos, cholo-punks, *mexamericans*, o algo que aún no tiene nombre?" y llegando al final afirma su propuesta editorial "El proyecto de *La línea quebrada* intenta codificar una acción que apenas cobra conciencia de sí en los últimos años: la acción del artista que crece justo en la grieta de las dos culturas, y el gesto desconcertante y original de un creador que desarrolla dos códigos de símbolos y equivalencias, se expresa en dos o más lenguajes e intenta la síntesis de todo esto" (Gómez-Peña, 1986). Agradecemos a Sol Henaro y Alejandra Moreno del Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Ciudad de México) quienes nos habilitaron el acceso al Fondo Guillermo Gómez-Peña, en el cual pudimos consultar sus primeras publicaciones entre las que se encuentra el proyecto editorial de *La línea quebrada/The broken line*.

al mismo tiempo, al incluir el prefijo entre paréntesis, cuestiona dicha aseveración. El "documentado" del título puede aludir tanto al registro (im)posible de sus *performances* como al contrapunto que establece en referencia a su nacionalidad. De modo que lo nacional constituye, en consonancia con las lecturas que hace Bhabha de Fanon<sup>6</sup>, un lugar ambivalente, pero también un espacio de resistencia anticolonial, o como diría Eduardo Grüner (2009) una zona de "identidad resistencial", la cual va a ser reconocible en la dinámica fronteriza de gran parte de los trabajos de Gómez-Peña y que, desde nuestra postura analítica, vamos a caracterizar como "heterotopías anticoloniales"<sup>7</sup>.

La categoría de heterotopías, definida por Michel Foucault en su conferencia "Los espacios otros" (1967), nos parece adecuada para analizar estos lugares de enunciación y praxis política de resistencia que interpelan la sintaxis "maniquea" (Bhabha, 2013) de un orden colonial, sobre todo si los analizamos en relación a la "cultura nacional", como venimos proponiendo. Dice Foucault:

[...] hay probablemente en todas las culturas y todas las civilizaciones, unos lugares reales, efectivos, unos lugares que se perfilan en la institución misma de la sociedad y que constituyen una especie de contra-emplazamiento, una especie de utopías hechas realidad y en los cuales se hallan representados, contestados e invertidos todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el seno de una cultura [...] Dado que son otros lugares totalmente diferentes de los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, yo los llamaría "heterotopías", por oposición a las utopías. (1994: 93).

---

<sup>6</sup> El fragmento célebre de Frantz Fanon al que aludimos más arriba y en donde se refiere a una "zona de oculto desequilibrio" para situar la cultura nacional, es retomado en la interpretación de Homi Bhabha (2002) para referirse a la nación como signo ambivalente, heterogéneo y diseminado en donde convive una doble temporalidad de narración, por una lado una temporalidad pedagógica ligada a las tradiciones y a un tiempo teleológico, vacío y homogéneo, y por otro lado una performativa que busca borrar permanentemente esos sedimentos e introduce una temporalidad del *entre-medio*.

<sup>7</sup> La problematización y puesta en relación de la categoría foucaultea de "heterotopías" para pensar estos espacios liminales como lugares que impugnan la sintaxis maniquea colonial la debemos a diversas conversaciones con la Dra. Mirta Antonelli en torno al marco más general del proyecto doctoral en que se inscribe este artículo. Al mismo tiempo, nos resulta llamativo señalar las coincidencias entre Gómez-Peña y otra pensadora y artista fronteriza como Gloria Anzaldúa al abordar esta serie de lugares de la enunciación. Desde esta lectura también podemos remarcar una nueva relación con Fanon, de hecho, José Gandarilla y Jaime Ortega abordan esta dimensión fanoniana como un "pensamiento de frontera" (Gandarilla; Ortega, 2017: 42), que resultaría medular para la reflexión sobre un nuevo humanismo.

Estos lugares reales, y por tanto distintos a la utopía<sup>8</sup>, son para el pensador francés espacios que impugnan la sintaxis diferenciadora de los lugares comunes. La ruptura de un paradigma de la espacialidad como algo homogéneo la podemos encontrar en la construcción de zonas fronterizas en la obra de Guillermo Gómez-Peña que documenta la muestra en el MAM. Por ejemplo, en la irrupción en el espacio público con la *performance Cruci-fiction*<sup>9</sup>, junto a Roberto Sifuentes, o en la escenificación de la "jaula" (en *Dos amerindios no descubiertos*), que veremos en el próximo apartado, en donde la dinámica del espacio mismo del museo aparece cuestionada.

En ese sentido, el territorio *conceptual* del arte del *performance* se constituye no solo como un lugar de hibridez de géneros, sino también en plataforma

---

<sup>8</sup> Quisiéramos referenciar la lectura que hace Emanuela Fornari en su libro *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, poscolonialidad* (2014), sobre todo por el "dinamismo" (más pertinente para un análisis del archivo de performance) que le da a su formulación de la heterotopía y por la interpretación en torno a la apertura de una multiplicidad de "contra-espacios" a la que da lugar dicha categorización. Una "heterotopía (dinámica) anticolonial", como las que analizamos en el archivo de performances de Gómez-Peña, daría lugar entonces a una multiplicidad de (contra)lugares desde donde impugnar y desmontar el orden hegemónico en que un sistema colonial distribuye los espacios y gestiona los cuerpos que los ocupan y transitan. La autora italiana escribe: "El espacio heterotopológico implica no solo diferenciación, sino también alteridad radical: lugares *otros* que suspendan [...] las normas que regulan las relaciones cotidianas del Espacio social 'ordinario'. La escena *otra* de la heterotopía se presenta como lo inverso al *mundo otro* de la Utopía. Por dos razones simples pero decisivas. Primero: la utopía remite a un lugar ideal; la heterotopía a lugares *otros*, heterogéneos pero reales [...]. Segundo: la utopía es un diseño, su espacio es un espacio alternativo, normativamente proyectado, que-literalmente- no *tiene-lugar*, mientras que *la heterotopía da-lugar a una multiplicidad de contra-espacios realísimos que son representantes, para Foucault, de contextos específicos visibles y localizables [...], mientras que desde mi perspectiva se remiten más bien a campos dinámicos o a zonas de tránsito, como los umbrales, las líneas de frontera, las fallas en las que se producen los cambios. Para sintetizar: si las heterotopías foucaultianas son contextos, lugares diferenciados, aunque, en su peculiaridad, en última instancia funcionales al gobierno espacial de la sociedad, mis heterotopías son realidades de movimiento disfuncionales a los dispositivos de control* (Fornari, 2014: 10, el destacado es nuestro)

<sup>9</sup> El 10 de abril de 1994 Gómez-Peña y Roberto Sifuentes realizaron una *performance* de gran impacto mediático que consistió en ser crucificados durante casi tres horas en una playa de San Francisco. De este modo aludían al mito bíblico como forma artística de protesta contra la criminalización de los migrantes y jóvenes latinos en Estados Unidos, quienes eran "simbólicamente crucificados por el estado y sus dedos mediáticos" (Gómez-Peña: 2006: 196). El artista describe la escena del siguiente modo: "Estábamos disfrazados como los dos enemigos públicos de California. Vestido de mariachi, yo era un 'bandido indocumentado', crucificado por el terror que Norteamérica le tiene a la otredad cultural del sur. Sobre mi cabeza había un letrero con las siglas INS ('Immigration and Naturalization Service'). A mi izquierda estaba Roberto, vestido de *lowrider* estereotípico; el rostro cubierto de tatuajes. Roberto representaba un pandillero genérico, y su cruz portaba un cartel con las siglas LAPD (Departamento de Policía de Los Ángeles)" (196).

fronteriza caracterizada por hospedar el gesto del cruce, práctica que resignifica dicha frontera atribuyéndole un aura ambivalente, inestable, de lugar político de enunciación desde donde es posible, e incluso necesario, confrontar las narrativas neonacionalistas, racistas y xenófobas, las cuales accionan como elementos de un dispositivo biopolítico de poder<sup>10</sup>.

En el ensayo "En defensa del arte del performance" (publicado previamente en varias revistas y libros y recopilado en el catálogo del MAM), Gómez-Peña (2011) da algunas señales que nos permiten reconocer el espacio en que despliega sus performances como un lugar heterotópico (un "santuario"):

Para mí, el arte del performance es un "territorio" conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no solo son toleradas, sino estimuladas [...] Somos criaturas intersticiales y ciudadanos fronterizos por naturaleza-miembros e intrusos al mismo tiempo- y nos regocijamos en esta paradójica condición. Justo en el acto de cruzar una frontera encontramos nuestra emancipación...temporal. A diferencia de las fronteras impuestas por un Estado-nación, las fronteras en nuestro "país del performance" están abiertas a los nómades, los emigrantes, los híbridos y los desterrados. Nuestro país es un santuario temporal para otros artistas y teóricos rebeldes expulsados de los campos monodisciplinarios y las comunidades separatistas (496-497).

El giro que proponemos con respecto a esta afirmación del artista consiste en entender las espacialidades presentes en sus trabajos, no solo como espacios conceptuales o metafóricos, sino como lugares reales (heterotópicos) de praxis política.

Nuestra generación- afirma Gómez-Peña (2002)- pertenece a la población flotante más grande del mundo: los transterrados, los descoyuntados, los que nos fuimos porque no cabíamos, los que no llegamos o no sabemos dónde llegar, o incluso ya no podemos regresar: los latinos y orientales en los E.E.U.U y los árabes y negros y africanos en Europa Occidental. Somos el tercer mundo incrustado en el primero (49).

---

<sup>10</sup> Nos referimos al modo en que Foucault entiende la categoría de dispositivo como: "un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo" (Foucault, citado por Catelli, 2017: 99). Nos parece interesante, en este sentido lo que propone Laura Catelli al concebir lo racial como dispositivo para analizar el ejercicio de poder y la justificación de prácticas racistas. Ver Catelli (2017a)

Este enunciado, en el afán de situar al tercer mundo dentro del primero (algo que ya había notado García Canclini), apunta nuevamente a desmontar el carácter fijo de la frontera, da cuenta de los modos en que se impugna, a partir de prácticas artísticas, el maniqueísmo y el racismo propio de los espacios coloniales.

La figura del cruce permanente, como práctica fundamental para constituir un espacio heterotópico y fronterizo, es analizada por Laura Catelli (2017b) como un arte "transmedial". No queremos dejar de recuperar esta lectura ya que también enfatiza en el gesto político de los artistas de habitar deliberadamente esos espacios del *entre-medio* que, en el despliegue de imaginarios nacionales, "subvierte[n] la funcionalidad normativizadora de conceptos como mestizaje e hibridez" (Catelli, 2017b: 176). La autora destaca lo que denomina la "pedagogía fronteriza" de La Pocha Nostra como contradiscurso de un orden social que reconocemos como colonial. Coincidimos en este punto con Catelli al enfatizar cómo se tensionan desde la transmedialidad categorías como mestizaje e hibridez, tópicos de las narrativas de nación latinoamericanas, apelando, a su vez, a los lugares fronterizos<sup>11</sup> de enunciación que habilitan la *performance* de Gómez-Peña y La Pocha Nostra.

Estos lugares funcionan como espacios políticos y epistémicos desde donde se vuelve verosímil organizar y proponer la emergencia de subjetividades subalternas. Es a partir de ahí que La Pocha Nostra puede entenderse, como afirma Gómez-Peña en el manifiesto publicado en el catálogo del MAM, como un "laboratorio conceptual", un espacio de resistencia frente a un medio cultural racista:

La Pocha es anti-esencialista y anti-nacionalista por naturaleza, por lo que asume una posición extremadamente impopular en EEUU, no al miedo;

---

<sup>11</sup> Escribe Catelli: "Habitar la frontera es tensar la subjetividad en todas sus facetas, particularmente en aquellas que tienen que ver con la construcción de identidades con relación a los imaginarios nacionales y los procesos de subjetivación normalizadores de la nación" (Catelli, 2017b, 179)

no a las fronteras; no al patriotismo; no a los estado-nación; no a la ideología imperante; no a la censura (Gómez-Peña, 2017)<sup>12</sup>

### **Dioramas coloniales: una retrospectiva sobre *La pareja en la jaula*.**

*Como artistas transnacionalizados, nuestro reto es recomponer la crónica fragmentada de esta extraña fenomenología de fin de siglo*

Guillermo Gómez-Peña, "Terreno peligroso" (1995)

Una de las acciones más conocidas de Guillermo Gómez-Peña, aludida a partir de la constitución de un archivo en la muestra en el MAM, es la de *Two undiscovered Amerindians*, que realizó junto a la artista cubano-estadounidense Coco Fusco como reacción a las conmemoraciones y los festejos oficiales del quinto centenario de 1492<sup>13</sup>. Si bien hay una discusión en torno a la ontología del arte del *performance* como acción efímera (Phelan, 2011) y sobre el registro y el archivo de dicha acción (en donde por ejemplo Diana Taylor distingue entre el "archivo" y el "repertorio")<sup>14</sup>, no es nuestra intención pretender que la acción que se montó en el MAM fuera parte del repertorio con que iniciaron la gira Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco en 1992. Sin embargo, no nos parece menor el hecho de que la jaula se haya montado nuevamente durante la exposición en el Museo de Arte Moderno, ya que interpela el archivo de la *performance* realizada en los noventa en una muestra retrospectiva en donde, de alguna manera, al recuperarla como hito en la trayectoria del artista se

---

<sup>12</sup> Si bien ponemos el año en que se publica el catálogo del MAM, dicho manifiesto fue redactado y publicado por Gómez-Peña en el año 2002, por lo cual podemos rastrear las huellas (sobre todo en el fragmento citado) de una discusión e interpelación latente con la administración de Bush post 9/11. No consignamos el número de la página ya que el catálogo no lo presenta.

<sup>13</sup> Dice Coco Fusco: "Buscamos una manera estratégicamente eficaz de examinar de examinar los límites del 'multiculturalismo feliz' que reinaba en las instituciones culturales, así como de responder a los formalistas y relativistas culturales que rechazan la proposición de que la diferencia racial es absolutamente fundamental para la interpretación estética" (Fusco, 2011: 313)

<sup>14</sup> Para la autora mexicana, tanto el archivo como el repertorio constituyen actos de transferencia, pero mientras que el repertorio sería más efímero, ya que alude a formas de conocimiento y prácticas corporalizadas (tales como la danza, el lenguaje hablado, el deporte, el ritual, etc.), el archivo abarcaría materiales supuestamente más duraderos (textos, documentos, edificios, huesos, etc.) (Taylor, 2015: 55). Por eso, cuando Taylor se propone hacer un análisis o un estudio sobre alguna *performance*, aclara que está trabajando sobre el repertorio (la *performance* en sí), pero cuando analiza los registros (ya sea en video, foto o testimonio) de dichas *performances*, está haciendo un trabajo sobre el archivo.

resignifica y se insiste en algunos tópicos como la raza, la conquista y la exhibición, enmarcada en una especie de diorama viviente, del "otro". Ese otro es el otro de la nación (y de cada nación particular en que se llevó a cabo la *performance*), es decir el excluido de los marcos contextuales específicos en que se narra dicha nación; creado a partir de lo que Rita Segato (2007) llama las "formaciones nacionales de alteridad", que no son otra cosa que "representaciones hegemónicas que producen realidades" y alteridades a partir de ciertas narrativas propagadas desde el Estado, las artes y la cultura (29).

A continuación, nos gustaría describir brevemente la acción realizada por Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco en los noventa junto a algunas de las lecturas que nos parecen más relevantes para nuestro análisis. El artista mexicano (Gómez-Peña, 1996, 2017) relata que, en 1992 durante las conmemoraciones y discusiones en torno a la figura de Cristobal Colón y el "descubrimiento", decidieron "recordarles" a Europa y E.E.U.U "la otra historia del performance intercultural", que consistía en las exhibiciones humanas, es decir, los dioramas y "cuadros vivientes" de carácter pseudoetnográfico que fueron populares tanto en Europa como en Norteamérica durante el siglo XVII hasta bien entrado el siglo veinte. Para ello, decidieron exhibirse en una jaula por diversos museos y ciudades occidentales, como dos representantes de una tribu "todavía no descubierta" del Golfo de México. Así lo describe Gómez-Peña<sup>15</sup>:

The meta-fiction of 'The Guatnai World Tour' was as follows: Coco and I lived for three-day periods in a gilded cage, on exhibition as 'undiscovered Amerindians' from the fictional island of Guatnai (Spanglishization of 'what now'). I was dressed as a kind of Aztec wrestler from Las Vegas, and Coco as a Taiana straight out of *Gilligan's Island* [...] Besides performing 'authentic rituals', we would write on a laptop computer, watch home

---

<sup>15</sup> Para imágenes y descripciones de la acción, así como el documental "The couple in the cage" que funciona como un video/archivo de la performance (según Diana Taylor), se puede consultar el sitio web del Instituto Hemisférico de Performance y Política, como así también la página de La Pocha Nostra y el link del documental, siguiendo los siguientes enlaces: <https://hemisphericinstitute.org/en/enc09-films/item/245-09-couple-in-the-cage-guatnaiodyssey.html> <http://www.pochanostra.com/> <https://www.youtube.com/watch?v=qv26tDDsuA8>  
[Fecha de última consulta: noviembre de 2019]

videos of our native land, and listen to Latin American rock music on a boom box. For a modest amount, we would perform 'authentic' Guatinaui dances, and chant or tell stories in our (made-up) Guatinaui language.

[...] We brought this performance to Columbus Plaza in Madrid, London's Covent Garden, the Smithsonian Institution in Washington, The Field Museum in Chicago, The New York's Whitney Museum of American Art, The Australia Museum in Sydney, and the Fundación Banco Patricios in Buenos Aires [...] Sadly, over 40 percent of audience, no matter where we were, believed that the exhibit was real (at least during their first visit), and did not feel compelled to do anything about it (Gómez-Peña, 1996: 97-98)<sup>16</sup>.

Entendemos que los tópicos que nombramos más arriba (raza, conquista, nación y exhibición estereotipada del otro) son interdependientes en la propuesta de la *performance* y adquieren nuevos sentidos bajo las condiciones de producción en que fue concebida la instalación en el Museo de Arte Moderno. Resulta llamativo que más de veinte años después se repita una acción concebida como contradiscurso del multiculturalismo celebratorio vigente a principios de los noventa, pero es más curioso aún que, insistiendo en esa crítica, dicha *performance* no haya perdido vigencia. ¿Qué interpelaban los artistas hace más de veinte años y qué tiene para decirnos la "jaula" en la actualidad? ¿Qué condiciones se mantienen y cuáles se ven modificadas para que, aunque con recepciones disímiles, la acción de exhibirse como "amerindios no descubiertos" siga siendo eficaz?

Es posible que estas preguntas adquieran una dimensión particular si las pensamos en relación a ciertas continuidades coloniales que, junto con Quijano (2014), podríamos reconocer como un patrón de poder que se mantiene desde

---

<sup>16</sup> En la sección "Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (Una cronología performática)" del catálogo de la muestra en el Museo de Arte Moderno (2017), el artista describe esta misma experiencia en una versión en español que transcribimos a continuación a modo de traducción: "En la pareja en la jaula Coco y yo vivimos durante periodos de tres días dentro de una celda metálica, como "amerindios aún no descubiertos" de la isla (ficticia) de Guatinau (adaptación al inglés de 'what now') situada en el Golfo de México. Estoy vestido como luchador azteca de Las Vegas y Coco como una taína salida directamente de la Isla de Gilligan. Guías de museos falsos nos alimentan en la boca y nos llevan al baño con una correa. Junto a la jaula se colocan placas taxonómicas en las que se describen nuestras costumbres y características físicas. Recorremos Estados Unidos, Europa, Australia y Argentina. Tristemente más del 40% del público cree que la exposición es real y, sin embargo, no hace nada para liberarnos o protestar. La respuesta más drástica del público viene de parte de un militar argentino, quien me arroja ácido durante el performance en Buenos Aires. La película *Couple in the Cage* es una crónica de la gira" (sin número de página en el catálogo).

la conquista o, para ironizar junto al título de la acción que eligieron los artistas, “el descubrimiento”. Pero también condensan y problematizan discusiones en torno a las dinámicas en que se desplegaron históricamente prácticas y ejercicios coloniales de poder y cómo se manifiestan esos pliegues en la actualidad. Retomamos para nuestra lectura unidades discursivas que tienen que ver con la raza y las temporalidades en que se narra la nación y con la forma de presentar y exhibir al otro subyugado (a partir de la conquista) y marcado racialmente. La raza, como afirma Segato (2007), funciona como signo y como índice en el cuerpo de una posición en la historia particular de cada nación. En este esquema, la jaula cumple la función de ser a la vez metáfora y heterotopía de los lugares asignados a dichos cuerpos en las sociedades coloniales. Lugares fijamente determinados por el despliegue de prácticas biopolíticas, pero también enmarcados por el gesto voyerista de quien, en la *performance* colonial, asume el rol del colonizador/espectador.

El caso de que, como señala Taylor (2015), la obra fuera montada en países occidentales o poscoloniales con una larga historia de exterminio y genocidio de los pueblos indígenas apunta a problematizar en el plano actual dicho escenario de conquista. En este sentido es también interesante el hecho de que la *performance* tuviera lugar en 1994 en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires. Resulta curioso señalar que, en una entrevista brindada al medio *Página/12* en 2005, Gómez-Peña insistiera en el desconcierto generado en el medio artístico local por la *performance*: “Los artistas de Buenos Aires no entendían por qué estábamos haciendo eso, pensaban que los temas sobre la identidad que les planteábamos no les concernían. La obra cayó en el vacío, no había contexto”<sup>17</sup>. Nos podríamos preguntar, entonces, por qué en un país caracterizado por la violencia sistemática contra los pueblos originarios, en donde se había secuestrado a miles de niños pertenecientes a poblaciones indígenas y en donde incluso fue común la práctica de los zoológicos humanos que parodiaban Gómez-Peña y Coco Fusco (pensemos, por ejemplo, en el caso

---

<sup>17</sup> La reseña se puede consultar en el siguiente link:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/subnotas/11-17516-2005-06-14.html>

de Modesto Inakayal), no hubo contexto para interpretar la *performance* que proponían los artistas en los noventa. De igual manera, cabría preguntarse qué cambios se produjeron en ciertas zonas de la discursividad social en la actualidad con respecto a la problemática indígena en Argentina (y también en muchos países latinoamericanos), en particular si lo pensamos a partir de ciertos hechos relativamente recientes como la desaparición y muerte de Santiago Maldonado y el asesinato de Rafael Nahuel en el sur argentino durante 2017.

Si bien tratar de responder a dichas preguntas implicaría otro tipo de trabajo, creemos que persisten ciertas narrativas hegemónicas vinculadas a los dispositivos de poder del Estado<sup>18</sup> en donde el componente indígena como marca racial aparece intencionalmente neutralizado. Un ejemplo de cómo se filtran dichos discursos lo reconocemos en enunciados como el del presidente Mauricio Macri, cuando afirmó en enero de 2018 que "En Sudamérica todos somos descendientes de europeos"<sup>19</sup>, o en palabras de su ministra de seguridad Patricia Bullrich cuando sentenció en agosto de 2017, a pocos días de la desaparición de Santiago Maldonado, que no iba a permitir la emergencia de una república mapuche en medio de la Argentina<sup>20</sup>. Esta tendencia en los discursos del gobierno argentino de borrar cualquier componente indígena de las narrativas posibles de nación responde a un orden colonial que opera sobre los imaginarios simbólicos. Entendemos, por tanto, la pertinencia de referenciar una entrevista como la realizada por Darío Aranda a Diana Lenton (2011), en donde la antropóloga argumenta que, en Argentina, el Estado se constituyó sobre un genocidio (el de los pueblos originarios) el cual no tuvo todavía ni su duelo ni su instancia reparadora. Sería interesante en este punto analizar qué imaginarios y narrativas de nación, vinculadas a procesos de conquista y

---

<sup>18</sup> Y también en alianza con los medios y empresas vinculadas a proyectos extractivistas, lo que Mirta Antonelli llama la "alianza hegemónica". Ver Antonelli (2009)

<sup>19</sup> <https://www.pagina12.com.ar/91480-en-sudamerica-todos-somos-descendientes-de-europeos>

<sup>20</sup> <https://www.infobae.com/politica/2017/08/08/patricia-bullrich-de-ninguna-manera-vamos-a-permitir-una-republica-mapuche-en-medio-de-la-argentina/>

colonialidad (para usar el término acuñado por Quijano), acompañan y refuerzan dicha impunidad.

Al igual que en Argentina, gran parte de las narrativas de nación de los estados latinoamericanos omiten y ocultan la violencia fundacional en el origen mismo del Estado/nación. Dichas narrativas responden a una temporalidad teleológica, vacía y homogénea con tendencia al "progreso" y el "desarrollo" futuros, en donde lo indígenas, o comunidades que resisten a los proyectos de los estados moderno-coloniales se presentan desde estos discursos como enemigos y obstáculos para la nación, pero también como aquellos sujetos excluidos de todo relato nacional. En ese sentido la performance de la jaula como "recordatorio" o como irrupción "performativa" (Bhabha, 2002) de un pasado de "descubrimiento", conquista y representación estereotipada de la otredad pone en escena ciertos factores que merecen ser discutidos.

A partir de nuestra interpretación, creemos que la jaula, como heterotopía que impugna e irrumpe en la sintaxis de los lugares comunes, afirma y expone la intrínseca relación entre narrativas de nación, isotopías del "descubrimiento" y la noción de conquista, vinculadas a su vez a los modos en que se concibe la raza en tanto índice, en el cuerpo vencido, de esa historia de subyugación (Segato, 2007). Desde el dispositivo del ojo colonial se refuerzan, como afirmación victoriosa, los marcos y estereotipos que fijan los cuerpos coloniales. En ese escenario, la jaula performática de Gómez-Peña y Coco Fusco funciona como metáfora crítica y expresión reveladora de este ejercicio de poder colonial.

Nos parece importante, en este punto, retomar la lectura que hace Mario Rufer (2017) del libro de Michel Foucault *Defender la sociedad*. El autor propone como hipótesis de trabajo pensar la raza como interdependiente de las nociones de conquista y soberanía. Según su lectura el argumento de Foucault enfatiza en señalar lo que permanece oculto bajo el discurso de la soberanía, es decir: que el derecho se instaura a partir de la conquista, y que la conquista es el hecho que no deja de suceder. Por esta razón sería más certero pensarla, en

contextos locales, como estructura americana en lugar de concebirla como acontecimiento<sup>21</sup>. El teórico argentino insiste en el hecho de que los pueblos indígenas del continente por ser conquistados fueron susceptibles de ser inferiorizados:

la fijación de la impureza sobre el cuerpo del indio no refiere, en términos indécicos, al pueblo en sí ni a su color ni al hecho de ser o no cristianos, cristianizados o cristianizables: refiere a la marca indeleble e irrevocable de haber sido conquistados (Rufer, 2017: 111).

En esta línea argumentativa también dialoga con Rita Segato (2016). La antropóloga argentina piensa que en la actual fase depredatoria del capitalismo, que ella reconoce como "fase apocalíptica del capital" (21), la categoría de colonialidad acuñada por Quijano se vuelve insuficiente para pensar el orden del discurso americano. Es por ello que propone, frente al avance extractivista en los cuerpos y territorios, reflexionar en términos de conquistualidad:

Para nuestro continente, América Latina, las formas extremas de crueldad que se expanden desde México, América Central y Colombia hacia el sur, su atmósfera dramática, caótica y crecientemente violenta, pueden ser atribuidas a la idea de que en nuestros paisajes la Conquista nunca se completó, nunca fue consumada, y es un proceso continuo todavía en marcha (Citado en Rufer, 2017: 116)."

Los análisis de Mario Rufer y Rita Segato, sus focalizaciones en los escenarios de violencias y el entramado con las nociones de "descubrimiento" y "conquista", nos permite articular retrospectivamente un análisis de la propuesta de Gómez-Peña y Coco Fusco como puesta en escena, a partir de la *performance* satírica de la raza, de la conquistualidad. Si la raza, para Rufer, funciona como un efecto estructural de la conquista, podríamos pensar que para Gómez-Peña la *performance* disidente de la raza, en el espacio heterotópico de una cultura nacional ambivalente y fronteriza, habilita la manifestación de dicha estructura y un posible desmontaje de la misma a partir de los efectos de estas prácticas artísticas y de su potencial pedagógico y descolonizador.

---

<sup>21</sup> Para ver la discusión sobre estructura y acontecimiento ver Rufer (2017).

De este modo, las acciones como las de Gómez-Peña y La Pocha Nostra montadas a modo de archivos vivientes en la instalación del MAM trabajan sobre los imaginarios<sup>22</sup> de nación que justifican y habilitan prácticas racistas y coloniales. La *performance* de la jaula devela eso que está escondido en las narrativas hegemónicas del Estado/nación, lo que Foucault, según la lectura de Rufer, reconoce como lo oculto del discurso filosófico-jurídico, es decir: la estructura de conquista (permanente) y la guerra de razas. En esta línea podríamos afirmar también que esta *performance* trabaja sobre lo que Suely Rolnik (2019) llama el "inconsciente colonial". De hecho, es la misma Coco Fusco la que lo explicita en su ensayo: "[...] las exhibiciones humanas representan el inconsciente colonial de la sociedad estadounidense. Para justificar los genocidios, esclavismo y la ocupación ilegal de tierras [es decir la "conquistualidad"], debía establecerse una separación "natural" de la humanidad a lo largo de líneas raciales" (Fusco, 2011: 326). No hay que olvidar que dichas líneas raciales son contextuales y que cada matriz de nación genera sus propios procesos de otrificación a partir de marcas situadas. Siguiendo nuevamente a Rita Segato (2007) cada nación en particular genera sus propios otros a partir de "formaciones nacionales de alteridad" (27), es decir a partir de narrativas maestras que producen divisiones reales en torno a la consolidación de la línea racial. Por eso es relevante que, en el contexto norteamericano, los artistas acentúen explícitamente las facetas más recurrentes de la cultura popular latinoamericana, a la par que evidencien los rasgos físicos, genéricos y las marcas raciales que los diferencian del estereotipo hegemónico del ciudadano estadounidense.

El inconsciente funciona acá como metáfora de aquello que queda enterrado bajos densas capas discursivas y simbólicas, pero que la acción disruptiva de la *performance* quiere exhumar. Si Rufer reconoce, en consonancia con Segato,

---

<sup>22</sup> Ver Catelli y su texto sobre lo racial como dispositivo y como formación imaginaria. Catelli cita la noción de imaginario desde Catoriadis, como 'la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen' que media la relación fluida que se establece entre el simbolismo institucional y la vida social. Lo imaginario reviste la capacidad que pone en movimiento a lo simbólico, a su vez 'la manera de ser bajo la cual se da la institución' (Catelli, 2017a).

que la raza funciona como signo en el cual la conquista es el "referente último que no debe ser nombrado"<sup>23</sup> (113), Gómez-Peña y Coco Fusco nombran y escenifican, o más bien "descubren" dicho escenario de conquista y la violencia que conlleva.

Creemos que los "paisajes de conquista" de los que habla Segato (2016) se vinculan con los "escenarios de descubrimiento" que analiza Diana Taylor. La autora mexicana se pregunta qué hay en esos escenarios, "como sistemas de visibilidad paradigmáticos" (2015) para contar sobre la atrocidad de la conquista. El escenario, para Taylor, construye un régimen de visibilidad (o campo de visión) para los "otros" (nativos, colonizados, racializados) en donde se concibe al "descubridor" (conquistador) como el único con capacidad de ver y narrar la escena. Para la autora, gran parte del mérito de la apuesta de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco fue resaltar y teatralizar el colonialismo y situar en el corazón de las ciudades coloniales estas prácticas que componen el orden en que se edifican. Es aquí donde entendemos que la jaula extiende su funcionamiento heterotópico, ya que instala en el centro de la "civilización" (en el aquí y ahora) una práctica no nombrada desde los discursos y narrativas que componen esa idea colonial de nación. Al mismo tiempo la jaula impugna la sintaxis diferenciada y maniquea de esos espacios coloniales que inhabilitan ciertos lugares por donde pueden desplegarse y acontecer los cuerpos racializados. Al exponerse voluntariamente al ojo del espectador, los artistas lo interpelan y desestabilizan, apelando a desmontar un imaginario colonial que, en su formulación retórica, escamotea y oculta la estructura de la conquista.

El escenario de descubrimiento evoca, para Diana Taylor, una historia de presentación y representación de la otredad que no ha terminado (Taylor, 2015). Nos preguntábamos, al comienzo de este apartado, sobre qué condiciones discursivas consolidan un imaginario de verosimilitud para que la

---

<sup>23</sup> Dice Rufer: "La raza funciona como signo y la no blancura es el significante de un código complejo de subyugación; y si el referente último de ese signo es el despojo primario como conquista, es también fundamental que ese referente sea constantemente hecho fracasar en el lenguaje: no debe ser nombrado" (113)

*performance* de la jaula (o más bien el objeto en tanto archivo de dicho repertorio) siga teniendo eficacia. Creemos, en principio, que el hecho de que se monte en una institución de la capital mexicana explicita que en dicho país también se llevó a cabo un proceso narrativo que buscó sintetizar, bajo la noción de mestizaje, prácticas y violencias sobre los pueblos conquistados. En este sentido, el orden republicano de la mayoría de los Estados/nación latinoamericanos sigue reproduciendo, como diría Quijano, un patrón colonial de poder. El “descubrimiento” parodiado en la *performance* de la jaula es una puesta en escena de la conquista continua que se repite, ya sea en el corazón mismo de las ciudades occidentales situadas en el “Norte global” (Sousa Santos, 2011: 35), como así también en las repúblicas blanqueadas/mestizas de los Estado/nación latinoamericanos. Como dice Coco Fusco, refiriéndose a la experiencia en la jaula en 1992, “aunque se tome con reticencia la idea de que EEUU [y agregaríamos nosotros de muchos países latinoamericanos] sea un sistema colonial [...] las reacciones del público indicaron que los papeles colonialistas se internalizaron de manera muy eficaz” (Fusco, 2011: 326).

### ***Performance* (in)documentado. Los marcos de la raza y la nación.**

*Lo que me parece distinguirlos del resto de la población es su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarlos en cuero.*

Octavio Paz, “El pachuco y otros extremos”

Para concluir este artículo nos gustaría remitirnos al papel de ciertas imágenes expuestas durante la instalación en el Museo de Arte Moderno, algunas de las cuales ya cumplen una función icónica en la obra de Guillermo Gómez-Peña. Uno de los ensayos del catálogo (Emma Tramposch, 2017) se refiere a las fotos montadas en el museo como “foto-performances”, un género analizado y problematizado también por el propio artista y que, según Tramposch, permite un viraje conceptual respecto del retrato tradicional y la documentación del *performance*.

En un ensayo sobre fotografía latinoamericana contemporánea, Diana Taylor (2009: 30) estudia imágenes que constituyen archivos, pero también despliegan, en su puesta en escena, un *repertorio* vivo de un imaginario cultural en permanente cambio. Decíamos que hay algo en las fotos de Gómez-Peña, en los gestos y en la pose, en el modo de desafiar a la cámara y al espectador que le dan una aspectualidad durativa, una acción que se repite de manera diferente cada vez que se aborda la imagen y en donde el cuerpo cumple un rol central. En estas prácticas que Gómez-Peña llama explícitamente “foto-performance” y Diana Taylor (2012) caracteriza como *still performance*, entran en juego y se interpelan ciertos íconos y estereotipos que tienen que ver con la manera de concebir la raza y la cultura nacional.

Un rasgo característico de esta parte de la muestra consiste en el carácter disruptivo que adquieren las poses de Gómez-Peña en su *performance* de los estereotipos nacionales. En una entrevista con Jéniffer González (2009) se refiere a este tema: “México siempre ha estado fascinado por la puesta en escena en extremo de *performances* de personas. A veces estas personas encarnaban identidades idealizadas o demonizadas; otras veces representaban identidades codificadas por la *fantasía colonial*”<sup>24</sup> (236). Esta posibilidad de encarnar, desde la puesta en escena, distintas identidades es lo que Gómez-Peña trabaja en sus imágenes. Aquí quisiéramos hacer énfasis en la parte final de la cita, cuando se refiere a las “identidades codificadas por la fantasía colonial”, ya que nos introduce, por un lado, al imaginario de las sociedades que responden a un orden (y al inconsciente) colonial al que nos referíamos anteriormente, y, por el otro, a las dinámicas en que dichos imaginarios, enmarcan y codifican la trama de las subjetividades de los cuerpos atravesados por la marca racial. Es por ello que se vuelve importante, en este género artístico, la puesta en escena de esos cuerpos que resignifican críticamente la noción de raza desde su entrelazamiento con la cultura nacional.

---

<sup>24</sup> La traducción es nuestra.

En una de las fotos icónicas (de Cinthia Wallis) que se desprende de una acción a la que nos referimos anteriormente (el proyecto *Cruci-fiction*), podemos ver a Gómez-Peña vestido estereotipadamente de mariachi y crucificado en una playa de San Diego como método de protesta contra la demonización, en Estados Unidos, de los migrantes mexicanos. Si bien dicha puesta no fue pensada estrictamente para la cámara, sí funciona como lo que Diana Taylor (2012) llama "performance quieta", una acción durativa que constituye un testimonio y una crítica de la violencia y los desplazamientos de nuestra época y que nos moviliza en el frenesí y el movimiento acelerado de las imágenes cotidianas. En esta especie de diseños de *tableaux vivants*, lo que cuenta para la teórica mexicana no es el movimiento sino la pose, la pausa y el "marco inmóvil" (Taylor, 2012: 95).

Otra foto-performance clásica presente en la exposición, y que apela nuevamente a la isotopía del "descubrimiento", es la del "*Warrior for Gringostroika*", en donde aparece Gómez-Peña mirando fijamente a la cámara (o para el caso que nos compete al espectador) con máscara de luchador, pantalón y chaleco de mariachi, en el gesto de desvestirse (o "descubrirse") y con una paradójica inscripción en el pecho que dice "*Please don't discover me*". En este ejemplo podemos advertir la continuidad de la acción de la que habla Taylor. La puesta interpela directamente al espectador y a su gesto colonialista de enmarcar, conquistar y descubrir aquellos sujetos atravesados por las marcas de la otredad en la performance de la raza y la nación. La foto-performance de Gómez-Peña, como una forma "otra" de arte acción, estaría trabajando sobre los regímenes de visibilidad establecidos desde un orden colonial. En este sentido, también intervendría en un entramado de relaciones al nivel del archivo y los modos de documentación, introduciendo en el mismo una temporalidad disruptiva y un espacio heterotópico desde donde se alienta a una discusión sobre las políticas de las imágenes.

El imaginario de las identidades codificadas de la fantasía colonial despliega sus regímenes de visibilidad y de construcción de alteridad sobre sujetos a los

que considera “los otros de la nación”, a los cuales configura como potencialmente peligrosos. Esa otredad se reconoce, como venimos diciendo, desde un dispositivo de visibilidad en el cual las marcas raciales son uno de los elementos centrales, junto a los distintos factores que funcionan como índice de extranjería. Por eso es que insistimos, en este tipo de objetos artísticos, en la conjunción entre la raza y la “cultura nacional”<sup>25</sup>, como territorio y arena de disputas y como el espacio político a partir del cual puede emerger una política subalterna que ponga en entredicho los “modos de ver” de los sistemas coloniales.

En este sentido, nos interesa finalizar retomando una discusión que venimos abordando desde el comienzo de este trabajo y que tiene que ver con el contrapunto que puede establecerse entre la “cultura nacional” como territorio para la emergencia de una política subalterna y los discursos y prácticas neonacionalistas que despliegan sus narrativas como ejercicio de poder sobre esos mismos sujetos subalternos. Pensamos que, en la exposición que problematizamos en este artículo, el eje de lo documentado/indocumentado, en relación a los ejercicios de violencia en un contexto (pos)colonial, es de crucial importancia, particularmente si lo leemos, como el mismo Gómez-Peña lo propone, en relación a los cambios producidos a partir al 11 de septiembre de 2001, fecha que Grüner (2009) reconoce como el acta de defunción de la posmodernidad.

La filósofa norteamericana Judith Butler (2009) analiza, en su libro *Marcos de guerra*, las condiciones geopolíticas de recrudescimiento de un discurso nacionalista en Estados Unidos luego del 11 de septiembre de 2001, y cómo ciertas vidas representan un duelo para la nación y otras no. Reconoce en su lectura cuáles son las vidas que cuentan y son dignas de duelo y qué vidas no merecen ser vividas.

---

<sup>25</sup> A la que se suma el lugar político que ocupa la lengua, si bien no lo desarrollamos en este trabajo por cuestiones de espacio.

Para la pensadora norteamericana se montan marcos de inteligibilidad como regímenes de visibilidad y enunciabilidad que determinan qué vidas son reconocibles como humanas a partir de un proceso de distribución diferencial del dolor y de la afección. Butler desarrolla la tesis de que el Estado (moderno-colonial), en alianza con los medios (que podemos asimilar a la "alianza hegemónica" (Antonelli, 2009) de la que hablábamos antes) y a partir de normas preestablecidas, interviene en los modos en que se construyen dichos marcos de interpretación, trabajando en el ámbito de la percepción y de la representabilidad con el fin de controlar la distribución del afecto. La pregunta que intenta responder a lo largo de los ensayos que componen el libro pasa por reconocer qué formas de poder social y estatal se hallan incorporadas al "marco". En este sentido, cobra crucial importancia la regulación del campo visual y cómo, a partir de una interpretación construida o incorporada al marco, trabaja en la proyección y reconocibilidad de ciertas formas de lo humano o de lo no-humano. Desde una lectura atenta de Susan Sontag (de su libro *Ante el dolor de los demás*) Butler va a proponer un giro a sus investigaciones, argumentando la capacidad de las fotografías de no solo producir afecto (como era la tesis de Sontag), sino también de acumular y proponer una forma de interpretación.

El análisis de las fotografías de las torturas perpetradas por los soldados estadounidenses en Abu Ghraib le sirve como punto de partida para analizar el funcionamiento de los marcos donde el poder del Estado despliega su "dramaturgia coercitiva" (Butler, 2009). Butler afirma que hay una forma de distribución diferencial de la precariedad (condición de vulnerabilidad compartida por toda vida) a la que llama con el neologismo precaridad. Si pensamos, como lo propone Isabel Lorey (2016), la precaridad no solo en su dimensión negativa sino como instrumento de gobierno y organización de la seguridad en condiciones neoliberales y también como productora de subjetividades, entonces no es menor tratar de comprender cómo a partir de

ciertos marcos interpretativos se construyen figuras de lo humano (y de lo no-humano).

Como diría Butler (113), hay maneras de enmarcar que ponen a la vista lo humano en su fragilidad y precariedad y nos permiten reaccionar con indignación (o no) a ciertas vidas que están siendo vulneradas. Si la condición precaria, como afirman Butler y Lorey es la que nos expone a los demás, pero también la que nos hace dependientes de ellos, ocultar dicha condición a partir de ciertos marcos habilita a romper determinados lazos de comunidad. Estos marcos de inteligibilidad que nos atraviesan y nos habilitan para aprehender y vernos afectados por la condición precaria de ciertas vidas (vidas que merecen ser lloradas) por encima de otras, no son solo marcos de visibilidad, sino que también establecen regímenes discursivos.

En ese sentido, uno de los aportes cruciales de Butler para el desarrollo de este artículo consiste en reconocer que en las condiciones de producción de escenarios bélicos (a partir de los cuáles se establecen marcos de guerra), los imaginarios y narrativas de nación producen cierta legitimidad en el discurso, a partir de las pasiones y afecciones que despiertan en los distintos públicos, y que sirven para establecer y consolidar el “verosímil de los tiempos de excepción” (Antonelli y Giorgi<sup>26</sup>):

“En las condiciones actuales de la guerra y del nacionalismo potenciado, imaginamos que nuestra existencia está ligada a otros con quienes podemos encontrar afinidad nacional, que nos resultan reconocibles y que se conforman a ciertas nociones culturalmente específicas sobre lo que se puede reconocer culturalmente como humano” (Butler: 2009: 68-69)

Es ahí donde se vuelve urgente una discusión sobre una política de las imágenes, sobre las formas en que se enmarca y exhibe al “otro” de la nación, ya que en un entramado discursivo como el que se vivió tras la caída de las Torres Gemelas emergen con más fuerza las gramáticas nacionalistas de los dispositivos estatales y de gobiernos neocoloniales.

---

<sup>26</sup> Mirta Antonelli y Gabriel Giorgi. Nota editorial de e-misférica (4.1) *Passions, Performance, Public Affect*. Recuperado de: <https://hemisphericinstitute.org/es/e-misferica-41/e41-editorial-comments> [revisado por última vez el 4 de noviembre de 2019]

Si apelamos a dicha contingencia política es que podemos volver a una página entera del catálogo, en donde reconocemos, en otra foto-performance icónica tomada por Zarch Gross (2009) y titulada *Divino Corpo*, tres maneras distintas de "representar" la otredad "peligrosa" en el contexto norteamericano, desplegadas en los rostros del migrante latino que porta una corona de espinas y el estigma escrito en la frente en el que podemos leer "rechazado" (Roberto Sifuentes), la mujer árabe o palestina (Violeta Luna) y el artista de performance (Gómez-Peña), los tres en primer plano. En este punto, creemos que el encuadre del rostro apela directamente a intervenir en los modos de sentir afecto por parte de quien se acerca como espectador a la imagen. Es la "cara del otro", como dice Butler (2009) leyendo a Levinas la que nos interpela a una respuesta ética, la que comunica la norma de lo humano mediante "marcos visuales y discursivos" (113-114).

En el caso anterior, el rostro borrado desde los dispositivos de visibilidad estatales y gubernamentales es el que aparece resignificado en la puesta. No es casual, tampoco, que el "artista" performanceado por el propio Gómez-Peña forme parte de esa "ciudadanía otra" que es considerada peligrosa para el orden nacional y colonial. Es el arte crítico, como dice Nelly Richard (2013), el que se aventura en esas "zonas de secreta discordancia, de tumultuosa opacidad, donde se aloja lo más refractario al régimen traslúcido de visibilidad satisfecha que acompaña el despliegue neoliberal" (86). Ese "régimen de visibilidad traslúcida" es el que naturaliza los imaginarios coloniales como justificación e iteración de la violencia, pero es también el eje de la identidad fetichizada sobre el que se articula toda la producción artística de Gómez-Peña. El artista trata, hasta el límite de la exasperación, de espectacularizar las identidades extremas deformadas por los medios masivos de comunicación y "acentuar en la imaginación dominante los rasgos del miedo y el deseo" (Gonzalez y Gómez-Peña, 2009).

Volvamos, para concluir, a este eje que involucra las nociones de cuerpo y nación en relación a lo disruptivas y peligrosas (para el montaje de un orden

colonial) que pueden resultar las prácticas artísticas. Una acción polémica que fue censurada en Estados Unidos durante los primeros años de su realización (de 2003 a 2005) fue *Mapa/corpo*<sup>27</sup>.

En dicha acción (que, aunque no fue recreada en la muestra retrospectiva, sí se dispusieron imágenes de archivo de la *performance*, en especial en el catálogo) los artistas buscaban “descolonizar” el cuerpo atravesado por un orden geopolítico simbolizado por banderitas de distintos Estados-nación que, mediante la técnica de una “acupuntura inversa”, se insertaban en el cuerpo de los performancers. Gómez-Peña (2017) destaca como telón de fondo la guerra en Medio Oriente y aclara que dicha acción surge como una respuesta política y artística a la invasión de Irak, y como un intento de “reconstrucción del cuerpo político, post 9/11”. En la interpretación del archivo de esta *performance*, vemos cómo la instalación del museo se vuelve también un espacio heterotópico, un lugar temporario de resistencia y emancipación, desde donde se invita y moviliza al espectador a la acción política de destrabar (en el gesto de ir quitando las agujas/banderitas) los cuerpos colonizados, atravesados por lógicas que los enmarcan y los fijan. Gran parte de la política y de la pedagogía descolonizadora del grupo reside, por tanto, en la participación de los asistentes (ya sea de las *performances* o de los diversos talleres). La acción *Mapa/corpo* podría plantearse como el reverso de la de la jaula. Allí se consolida y espera un espectador ideal que es el que descoloniza tanto el cuerpo trabado del artista

---

<sup>27</sup> Así describe Gómez-Peña, en el catálogo del MAM, la acción: “El cuerpo desnudo de Violeta yace en una mesa quirúrgica cubierto por la bandera de las Naciones Unidas. Tras el cuerpo, un acupunturista se prepara para la cirugía desplegando 40 agujas. En la punta de cada aguja se ha plegado una pequeña bandera: cada una representa a una nación de las ‘fuerzas de la coalición’. El 80% son gringas. Vestido de chamán travesti declamo un texto multilingüe, mientras el acupunturista enrolla la bandera revelando el cuerpo de Violeta. De forma metódica inserta una a una las agujas en su cuerpo/mapa, dejando que el público pondere la imagen remanente del Medio Oriente. Luego le pido al público que “descolonice” el cuerpo de Violeta, removiendo con cuidado las banderas. De forma paralela, en una segunda estación, una curadora o una bruja (dependiendo del lugar) afeitada y aseada de manera ritual el cuerpo de Sifuentes, como si lo preparara para enterrarlo. Es el cuerpo moreno del inmigrante universal. Al terminar el lavado ritual, la piel expuesta de Roberto se transforma en un lienzo para que los miembros del público escriban sobre su cuerpo ‘una poética de la esperanza’ [...]” (Gómez-Peña, 2017)

como su propia mirada y percepción con respecto a las marcas y estereotipos de orden colonial.

La situación colonial, escribía Albert Memmi (2010) en *Retrato del colonizado*, configura la trama subjetiva tanto de los colonizados como de los colonizadores. Entendemos que la acción que citamos más arriba es un ejemplo más de cómo ciertas prácticas artísticas, que involucran ineluctablemente a quienes ocupan distintos roles, pueden generar espacios de autonomía y agenciamiento, lugares reales desde donde se pueda trabajar en el desmontaje de las diversas posiciones dentro del entramado colonial (performer/espectador; colonizador/colonizado; nacional/extranjero; etc.). Es posible que en la cartografía de estas zonas pueda operarse una intervención crítica en torno a los imaginarios y las narrativas consolidadas. Las heterotopías anticoloniales apelarían entonces a una impugnación en los diseños del espacio como método para ampliar el despliegue de aquellos cuerpos que exceden los marcos coloniales de la documentación.

### **Referencias bibliográficas**

Antonelli, M. (2009) "Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura". En Antonelli, M. y Svampa, M. (eds.) *Minería transnacional. Narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Biblios.

Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2013) "Para (re)situar a Fanon". En *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Butler, J. (2009) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós

Catelli, L. (2017a) "Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional". *Revista Intersticios de la política y la cultura/ intervenciones latinoamericanas*. Vol. 6 N°12. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/18900/18872>

----- (2017b) "Mestizaje, hibridez y transmedialidad. Categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez-Peña y La pocha

Nostra". *El taco en la brea* Año 4 N° 6. Recuperado de: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EITacoenlaBrea/artic/le/view/6970>

De Oto, A. (2013) "Lugares fanonianos de la política: de la lengua al cuerpo y del cuerpo a la cultura nacional". En Oliva, E.; Stecher, L; Zapata, C. (editoras) *Frantz Fanon desde América Latina. Lecturas contemporáneas de un pensador del siglo XX* de. Buenos Aires: Corregidor.

----- (2015) "Frantz Fanon y el lugar de la "cultura nacional"". *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos n° 12, IMESC-IDEHESI/Conicet*, Universidad Nacional De Cuyo. pp. 229-247. Recuperado de: <http://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=7325>

Fornari, E. (2014) *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, poscolonialidad*. Villa María, Córdoba: Eduvim.

Foucault, M. (1994) "Espacios diferentes". En *Toponimias. Ocho ideas del espacio*. Madrid: Fundación la Caixa.

Fusco, C. (2011) "La otra historia del performance intercultural". En Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gandarilla Salgado, J. y Ortega Reyna, J. (2017) "Todas las cicatrices: hacia una fenomenología de lo colonial en Frantz Fanon". En *Revista Intersticios de la política y la cultura/ intervenciones latinoamericanas*. Vol. 6 N°12. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/18490/18869>

García Canclini, N. (2005) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Gómez-Peña, G. (1986) "La cultura fronteriza: un proceso de negociación hacia la utopía". En *La línea quebrada/The broken line*, Año 1, Número 1. Tijuana-San Diego.

----- (1996) *The new world border. Prophecies, poems & loqueras for the end of the century*. San Francisco: City lights.

----- (2002) *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México D. F.: Océano

----- (2006) *Bitácora del cruce*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

----- (2011) "En defensa del arte del performance". En Taylor, D. y Fuentes, M. (comp.) *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

----- (2017) *Mexican (In)Documentado*. Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.

González, J. y Gómez-Peña, G. (2009) "Pose and poseur. The racial politics of Gómez-Peña Photo-Performances". En Katzew, I. y Deans-Smith, S. (eds.). *Race and clasification: The case of Mexican America*. Standford University Press

Grüner, E. (2009) "Sobre el estado-bifurcación y otras perplejidades dialogantes". En Spivak, G. C. y Butler, J. *¿Quién le canta al estado-nación?* Buenos Aires: Paidós.

Lenton, D. y Aranda, D. (10 de octubre de 2011) El Estado argentino se construyó sobre un genocidio. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-178560-2011-10-10.html>

Lorey, I. (2016) *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficante de sueños.

Memmi, A. (2010) *Portrait du colonisé. Portrait de colonisateur*. París: Folio

Phelan, P. (2011) "Ontología del performance: representación sin reproducción". En *Estudios avanzados de performance* Taylor, D. y Fuentes, M. (comps). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Quijano, A. (2014) *Cuestiones y Horizontes. De la dependencia Histórico estructural a la Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO.

Richard, N. (2013) *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI

Rolnik, S. (2019) *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Rufer, M. (2017). "La raza como efecto estructural de conquista: una hipótesis de trabajo". En R. Parrini, Y. Arce y E. Alcántara (eds.) *Lo complejo y lo transparente. Investigación transdisciplinar en ciencias sociales*, (pp. 101-127). México: UAM

Segato, R. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

----- (2016) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de Sueños

Sousa Santos, B. (2011) "Epistemologías del Sur". *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 16. Número 54. Pp. 17-39. Maracaibo-Venezuela.

Recuperado de:

[http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/EpistemologiasDelSur\\_Utopia%20y%20Praxis%20Latinoamericana\\_2011.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/EpistemologiasDelSur_Utopia%20y%20Praxis%20Latinoamericana_2011.pdf)

Taylor, D. (2009) "Cuerpos políticos". En Pantoja, J. y Brodsky, M. (eds.) *Body politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora.

----- (2012) "Performance quieta". En Gómez-Peña, G. *Homo Fronterizus 1492-2020*. Madrid: CAAM.

----- (2015) "Escenarios de descubrimiento. Reflexiones sobre performance y etnografía". En *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado

Tramposch, E. (2017) "El fotoperformance de Guillermo Gómez-Peña: un desafío a la "documentación" corporal". En *Mexican (In)Documentado*. Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.