



HAL
open science

Territorios en pugna: deseos e identidades en tensión

Elizabeth Marín Hernández

► **To cite this version:**

Elizabeth Marín Hernández. Territorios en pugna: deseos e identidades en tensión. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España, 2006, s.l., España. pp.1450-1469. halshs-00104329

HAL Id: halshs-00104329

<https://shs.hal.science/halshs-00104329>

Submitted on 6 Oct 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TERRITORIOS EN PUGNA: DESEOS E IDENTIDADES EN TENSIÓN *

Elizabeth MARÍN HERNÁNDEZ.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Humanidades y Educación.
Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.
elizabethmarin@intercable.net.ve

RESUMEN: La inestabilidad de los territorios que configuran a las identidades contemporáneas y la dificultad de cartografiar las representaciones que proceden de éstas, nos presentan –como escribe Homi Bhabha- un indeterminismo que es la marca de un espacio conflictivo pero productivo, en el cual los signos de las imágenes artísticas emergen como huellas de lo olvidado por las categorías determinantes de la identidad y de la diferencia.

Ambos espacios categoriales configuran saberes capaces de ocasionar tensión, cuando se plantea la recuperación de los territorios desplazados (violencia, sexualidad o identidades débiles), por medio de los deseos conducentes a la elaboración de una narratividad preparada para el cuestionamiento y la evidenciación de la fuerza inscrita en los lugares consolidados por el conocimiento de la identidad y de la diferencia.

Palabras clave: Deseo, huellas, identidad, diferencia, representación.

*El presente trabajo es parte de los resultados obtenidos en la investigación de la Tesis Doctoral: *Multiculturalismo y Crítica Poscolonial: la diáspora artística latinoamericana: 1990-2000*, defendida en la Universidad de Barcelona, España, en diciembre del 2005 y su presentación en el XII Congreso de Latinoamericanistas Españoles ha sido financiada por el programa SE del CDCHT, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

La inestabilidad de los territorios que configuran a las identidades contemporáneas y la dificultad de cartografiar las representaciones que proceden de éstas, nos presentan “un indeterminismo que es la marca de un espacio conflictivo pero productivo” (Bhabha, 2002:212), en el cual los signos de las imágenes artísticas emergen como huellas de lo olvidado, en medio de un continuo desplazamiento capaz de configurar una serie de lugares enunciativos plenos de heterotopías, diversidades y polimorfismos, difíciles de aprehender y de conceptualizar, por medio de las categorías determinantes de la identidad y de la diferencia.

La pluralidad de los desplazamientos y el nomadismo de muchas de las representaciones artísticas latinoamericanas contemporáneas, se encuentran dirigidos hacia la consolidación de nuevas (re)articulaciones, localizaciones y epistemologías, sensibles de contribuir al desalojo de las categorías de la diferencias, que las confinaban al espacio de lo marginal y de lo negado, por las formas creadas por una multiculturalidad en la que se supone la aceptación de lo diverso y no de la negociación de ello.

En este sentido, los proyectos de los artistas latinoamericanos contemporáneos activan la descentralización de las lecturas del arte en el ámbito global, a través de una serie de rupturas de las áreas geoculturales delimitadas en la conciencia de una América Latina, marcada por una identidad en continua oscilación y de carácter excéntrico. La acción de las agencias culturales de nuestros artistas restituye historias múltiples, productoras de significación y conocimiento, a la par de desafiar y de sustituir a las unicidades conceptuales de la diferencia y de la identidad, cada vez más difíciles de sostener. Estas categorías de análisis parecieran poseer un determinismo en los campos del arte latinoamericano contemporáneo, pues en él se manifiesta un tránsito permanente entre identidad y diferencia, entre hegemonía y subalternidad, entre pasado y presente, entre inclusión y exclusión.

El eje de este trabajo se halla en la posibilidad de visualizar cómo diversos artistas latinoamericanos contemporáneos asumen a través de posicionamientos diaspóricos y discursividades poscoloniales, la enunciación de lugares ambiguos de representación a partir de un estatus desplazado tanto mental como físico, por medio del cual traspasan su condición contemporánea, y en el cual – como afirma Mari Carmen Ramírez- ya no es posible circunscribirlos a fronteras nacionales ni regionales. “Al mismo tiempo, este tipo de arte habría dejado de apoyarse en el “metadiscursos” de tipo nacionalista o narrativas folcloristas. Más que nunca, parecería que habiendo dejado atrás el rezago histórico de aquel rasgo anacrónico que sometió al arte latinoamericano desde sus inicios en la condición colonial, los artistas latinoamericanos de hoy están mostrando más que nunca su capacidad para responder con presteza a los estímulos globalizantes de la cultura contemporánea(...) transformación que se genera con la puesta en escena de valores tanto extra-regionales, como de temas de carácter universal: la sexualidad, la condición femenina, los usos de las nuevas tecnologías.(...) En ellas hay incluso, la intención de ir más allá de tal manoseado esquema de *una identidad sui generis* para nuestro continente, trascendiéndolo al revelar como la naturaleza del reto que plantea la globalización si bien es ambigua también es flexible” (Ramírez, 1990:71-72).

El campo de representación y de acción del arte latinoamericano contemporáneo se adecua a las formas globales manifestadas en el campo de una *lingua franca*, que ya no sostiene a las categorías estables como elementos de análisis, sino que se despliega dentro de una serie de líneas de fuga, de utilización de residuos, del reciclaje y deseos de representación, ante la perentoria necesidad de comunicar un estatus de diferencia e identidad en continua contaminación y tensión.

De allí que, muchas de las formas expresivas excedan a las conceptualizaciones de la alteridad, el exotismo, la otredad o la subalternidad pautadas como marcas de diferencia, para ubicarse en la fragilidad de espacios fragmentados y deseosos de fracturar a las divisiones fijas, para causar como consecuencia una renovación del pensamiento, a la par de intensificar “lo nomádico, lo molecular, lo que no constituye una jerarquía sino que conecta y cruza a través de las fronteras categóricas” (Franco, 2000:3).

La representatividad artística del territorio latinoamericano, encuentra la propiedad de su acción en el cruce transversal de las categorías de identidad y diferencia, en la ambigüedad que éstas pueden provocar cuando se convierten en espacios idóneos de la representación de los depósitos o sedimentos simbólico-culturales, capaces de levantar sospecha sobre las series lógicas que fundamentan el peso de la verdad y del conocimiento objetivo en cuanto aquello que denominamos diferencia e identidad.

De esta manera, los lenguajes de los artistas registran una transformación de lo jerárquico a lo horizontal, del centro a los márgenes, de lo fuerte hacia lo débil, de lo integrado a lo no integrado, del todo al fragmento. La amplitud de los territorios significantes evidenciados en las prácticas artísticas latinoamericanas actuales se encuentra inscrita en la interioridad de una condición tensional, por medio de la cual comprueban la diversidad de los cruces y de las enunciaciones posibles de ser aprehendidas, por otro tipo de conceptualizaciones sensibles de manifestar el polimorfismo, la fuga permanente de lo establecido, pues ya no se responde a espacios fijos de contención significativa, sino que se responde a una voluntad que abarca las figuraciones simbólicas de lo cultural y del poder interpretativo de su tiempo, para dirigirse a la fragmentación de las diferencias establecidas como imperios de sentido.

● **LA RUPTURA DE LAS CATEGORÍAS: DIFERENCIA E IDENTIDAD**

El uso de las conceptualizaciones de la diferencia y de la identidad para el análisis de los territorios de los artísticos latinoamericanos, determina el empleo de metáforas que nos hablan de desplazamiento, de trasvases y de reinventiones, posibles de ser manifestadas en las experiencias migratorias tanto mentales como físicas de un numeroso grupo de artistas latinoamericanos. Sus representaciones no se corresponden a categorías únicas de una diferencia marcada por una impronta territorial, como temática fundamental, pues en ellas aparecen las reinventiones culturales implícitas en los múltiples traslados de un territorio en movimiento continuo y donde “se mantiene una voluntad deconstructiva que avanza hacia una autocrítica problematizadora de las apologías de la fragmentación y la hibridez” (Mosquera, 2000:16).

Esta situación de conciencia, en cuanto a las categorías y a las formas de análisis, constituye un ingrediente de importancia en la estructuración de las poéticas personales de nuestros artistas. Debido a que asumen los complejos cruces de una contemporaneidad flexible y dispuesta a la configuración de obras abiertas, sinuosas y viables de trascender su propia diferencia, para desplegarse hacia aspectos más generales del problema de los desplazamientos, de la construcción de identidades y la relación con lo diferente en sí mismos, junto con sus dobleces y mitificaciones que se manifiestan en los saberes del arte de un territorio expandido.

La identidad y la diferencia concebidas por medio de una conciencia deconstructiva, posibilitarían nuevas y profundas localizaciones de análisis, otras formas de estudio, capaces de conducirnos hacia la consideración de las representaciones artísticas como campos de revitalización del pensamiento visual latinoamericano. Por lo tanto, es necesario fragmentar y redefinir a las categorías establecidas de la identidad y de la diferencia, por medio de un sistema que nos permita visualizar las transformaciones, los trasvases, los desplazamientos dentro de los proyectos de representación.

De esta manera, los discursos visuales de los artistas contemporáneos latinoamericanos aportan a nuestro estudio la evidencia de una serie de líneas de fuga, articuladoras de la complejidad actual para la formación de un conocimiento de frontera, referido a la interacción múltiple de las culturas constituidas en el territorio latinoamericano a partir de diversos espacios de dominios de los saberes, que proceden del conocimiento de las condiciones de colonialidad/modernidad o de poscolonialidad/posmodernidad, y donde la realidad de la diferencia y de la identidad son aprehendidas y comprendidas a partir de los legados de las propias culturas a las que pertenecen los artistas y de su interacción con una contemporaneidad globalizante. De allí que sea factible apuntar hacia la ruptura o fragmentación de la diferencia y de la identidad, al desplazar ambas categorías hacia las fronteras de su sentido, hacia la conceptualización de las localidades, disminuyendo la idea de la dupla Yo y sus otros; rearticulación que hace que la diferencia pierda relevancia, para de esta manera hacer emerger un sistema de nuevas categorías que analicen, a partir de otras cartografías, el conocimiento desde el lugar propio de la enunciación artística.

El análisis de nuestra diferencia e identidad debe incorporar lo negado por las categorías estables de una razón basada en el Yo y el Otro, pues es necesario ubicar al otro, al diferente, como lugar de conocimiento y encontrar en él lo que fue negado, encontrarlo como mismidad, para de esta manera generar un espacio de reflexión que mantiene y trasciende a los conceptos fuertes de la diferencia y la identidad, y así plantearnos el estudio de la complejidad de los cruces que se han elaborado en este espectro categorial.

La necesidad de configurar otros lugares de reflexión para aprehender la complejidad y las tensiones del espacio identidad y diferencia contemporáneas, nos conduce a revisitarse lo que las categorías modernas del yo negaron en la construcción del otro, en medio de sus prácticas de poder. La fragmentación del mundo contemporáneo hace cada vez más difícil pensar en historias únicas, y se ha iniciado un proceso de restitución de las historias locales, de los espacios residuales, junto a la constante presencia del abandono de los espacios fijos, que exceden a categorías como individuo, sociedad, masculino o femenino, pues éstas se desarticulan cada vez que entran en acción los discursos de la simultaneidad, y que ponen en relieve un nuevo mapa posible de ser cartografiado desde otras ópticas.

El cambio de visualización de los saberes de la diferencia y la identidad, trae como consecuencia profundas transformaciones en los modos de análisis del arte latinoamericano y de sus representaciones, ya que, “El resultado de estos cambios se aprecia en el desarraigo de los sitios originales de las formas categoriales espaciales conocidas, hacia nuevas localizaciones. Hacia un nuevo espacio más fluido imposible de ser llevado a territorios fijos. Con la desterritorialización y reterritorialización, los procesos y sus construcciones se hacen mucho más visibles, los espacios de encuentro y desencuentro funcionan como las localizaciones de nuevos movimientos (...) Esta transformación contemporánea reconfigura los espacios del hogar y del otro, pues ya no se mantienen las distancias entre continentes o confinamientos, pues éstos se hacen simultáneos, se multiplican y se disuelven. Las identidades colectivas ahora son definidas en lugares fragmentarios que jamás podrán ser mapeados por las antiguas categorías”¹. (Coronil, 1996: 79-80)

La violencia de las transformaciones contemporáneas ha traído consigo la búsqueda de nuevas conceptualizaciones, así como también la presencia de nuevas tensiones, y que en el caso del arte latinoamericano, nos presenta un artista que ha perdido su hogar original, experimentando continuamente la presencia de identidades fragmentadas, para aportar un debilitamiento de las imágenes determinadas en la diferencia. Esta condición precisa la construcción de nuevas articulaciones teóricas que llenen de sentido la expresión de las realidades que se han visto inmersas dentro de diversos proyectos de saberes, de las distintas formas de discursividad, y lograr componer un espacio de pensamiento capaz de emerger a través de los intersticios, de lo fronterizo, que acepte lo negado de imágenes como la violencia, los géneros sexuales o las identidades débiles.

Otros lugares de reflexión emergen en medio de las historias negadas, débiles o calladas en las cuales las dicotomías del yo/otro, pierden su sentido, para de esta manera poder ser trascendidas, al recuperar y reescribir las simbolizaciones múltiples, al enunciar las tensiones y los deseos que han quedado atrapados en los entre medios de los diversos cruces de las representaciones artísticas de un territorio definido en una continua acción apropiativa.

El territorio de los saberes de la identidad y de la diferencia ha de ser concebido en la interioridad de formas abiertas y no limitantes. Debido a que en ellas se gestan los diversos cruces de las experiencias socioculturales que han contribuido a la formación de la cultura latinoamericana, y es en este mismo espacio donde se han ubicado a las categorías sexuales, los deseos, las desterritorializaciones, las localidades, las nuevas territorialidades, que conforman al conocimiento fronterizo, un más allá —que en palabras de Homi Bhabha— representa la mezcla del presente y el pasado, un estado liminal de distanciamiento consciente de la emergencia del límite, que disloca lo tradicional, la discontinuidad, la desigualdad y la minoría.

Lugares de conflicto y a su vez productivos, que nos permiten observar y analizar cómo las representaciones artísticas latinoamericanas, construyen nuevos espacios de discursividad, en los cuales su diferencia refuerza su crítica, en medio de lugares de acción donde se articulan las rupturas y los desplazamientos con los componentes de una cultura contemporánea globalizada, que permite la movilidad y la fragmentación en el posicionamiento de una conciencia híbrida, rizomática, hábil al cartografiar las particularidades desde las múltiples transferencias y transiciones culturales contemporáneas.

Los artistas latinoamericanos no se encuentran sujetos a posiciones fijas de diferencia, debido a que ellos se movilizan por una multiplicidad de territorios significantes, por una diversidad de

¹ La importancia del aporte teórico de Fernando Coronil radica en que sus conclusiones no sólo desplazan las categorías disciplinarias anteriores de la identidad sino que reclaman nuevas categorías geo-históricas y geo-culturales que reemplacen a las construidas por la modernidad.

inserciones dentro de los diversos universos simbólicos en los cuales se encuentran, y en los que están atravesados por el mundo y por los otros. De allí que sea necesario construir una serie de campos de conocimiento reflexivo que nos aproximen a su complejidad, en la búsqueda de un espacio que nos permita pensar a las representaciones contemporáneas, lo que éstas manifiestan como lugares de representación, y donde las categorías fuertes de la diferencia puedan fragmentarse ante las cartografías que desplazan su centralidad hacia los campos fronterizos de los saberes.

● DESEOS E IDENTIDADES EN TENSIÓN

Los territorios de las representaciones artísticas latinoamericanas manifiestan las continuas tensiones marcadas en la enunciación de la diversidad de las “entidades activas y lucidas que reorganizan constantemente sus contenidos, con la ayuda de estos mismos contenidos, que producen a través de un material y poniéndolos en relación con las necesidades e ideas, todo lo cual es en sí mismo una mezcla de lo que estaba allí antes y de lo que ellos mismos han producido”(Castoriadis,1987:106), para evidenciar los deseos y las identidades en tensión.

La reorganización constante de las existencias mezcladas impele a la formulación de otras cartografías capaces de visualizar la complejidad de los territorios representacionales, que parten de una diversidad de lugares discursivos con los cuales expresan una formulación laberíntica de contenidos híbridos, reordenados en medio de una simultaneidad factible de funcionar como vía de creación de sentido de sus particulares realidades, en las oscilaciones creativas de unas narrativas que confluyen dentro los discursos artístico que combinan a su localidad inmersa en el tiempo de la conflictividad contemporánea, con los elementos emitidos desde los espacios centrales de representación, los cuales son apropiados o antropogizados por una acción consciente posible de generar sentido a su particular realidad.

La diversidad de lenguajes, formatos y objetos, conceptualizan lugares propios de realización, para los artistas latinoamericanos que, desde la diversidad de sus lenguajes funcionan como medio para enunciar el desmantelamiento de las realidades múltiples a las cuales se ven enfrentados. De allí que, emerjan una serie de líneas de fuga que se manifiestan en distintos territorios significantes, en “una suerte de territorialización, muchas veces residual, arcaico y perfectamente funcionales (...) la intensificación de las líneas de fuga encaminan al deseo, que excede todas las categorías, pues no existen divisiones fijas entre el individuo y la sociedad ni entre lo humano y lo animal, entre lo masculino y lo femenino”(Franco, 2000: 3), para experimentar una simultaneidad transversal de las fuerzas, en las que los sujetos activos se encuentran atravesados por una diversidad de realidades, con las cuales ejercitan permanentemente la organización de la subjetividad deseante y en continuo proceso de identificación .

La ruptura de las posiciones fijas de la identidad genera una movilidad que ya no puede ser explicada por medio de una categorización estable que ésta enunciaba, pues se enfrenta a un espacio nomádico significativo que toma cualquier materia para crear sentido y evadir a lo establecido.

La identidad y los deseos en pugna habitan en la frontera, entre mundos distintos y representaciones sígnicas diversas, en las cuales los espacios de frontera y su conocimiento aluden a fuertes procesos de desarraigo, de luchas y nostalgias, como preparación a lugares frágiles en permanente proyección. La proyección continua de la fragilidad identitaria parte de la creación de los campos de deseo, como lugares de análisis que se encuentra en el exceder a las formas establecidas.

La formulación de los campos deseantes que cuestionan y tensionan a las identidades se encuentra en la existencia de las divisiones no fijas de identidad y diferencia. Debido a que las relaciones de sentido se han tornado cartográficas, múltiples y donde “El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta”²(Deleuze/Guattari, 1973: 15).

El *continuum* del enlazamiento de los deseos y de las fragmentaciones que estos producen son la manifestación de las transformaciones identitarias dentro del movimiento que desmantela a los mundos

² “Los campos deseantes”, son manifestaciones de otro orden de conocimiento y por ende de otro orden de significación. Debido a que el deseo no cesa de efectuar un acoplamiento en su producción de objetos parciales, permanentemente cortados otros objetos parciales, que a su vez producen otros flujos. Todo deseo supone la continuidad de un flujo, todo flujo la fragmentación del objeto. Cada uno interpreta al mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta todo en términos de ver –el hablar, el oír, el cagar, el besar. Pero siempre se establece una conexión con otro deseo en medio de una transversalidad en la cual el deseo primero corta el flujo de otro o <<ve>> su flujo cortado por otro en medio de un infinito proceso de significación.

diversos y en estados de pérdida de sentido, por medio de la recuperación posterior que configura la formulación de otras realidades identitarias llenas de significación. Los campos del deseo disponen de una relación con los universos vigentes de la expresión de la identidad que puede tornarse obsoleta en el momento de generarse el sentido, ya que éstos parten desde una formulación individual que observa los residuos y depósitos simbólico-culturales donde, —como afirma Nelly Richard sobre el deseo—, se juntan significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón. El campo de deseo estructurado por la multiplicidad fragmentaria registra el cambio de lo jerárquico a lo horizontal, del centro a los márgenes, de lo integrado a lo no integrado del todo al fragmento, para de esta manera insertarse posteriormente dentro del campo social colectivo, haciendo evidente el olvido y la omisión de las identidades fronterizas.

El sacar a la luz lo olvidado produce en la subjetividad del artista la acción de un pasar o desplazarse por diversas fronteras en medio de las reinserciones de los residuos como lugares representacionales. La existencia de los campos de deseo se establece dentro de una selección conciente de las materias significantes de las identidades en flujo fragmentado, siempre en producción y en permanente hibridación, debido a que el artista en su posibilidad de representar “absorbe materias de cualquier procedencia, todo lo que sirva para dar forma a los movimientos del deseo, para crear sentido son bienvenidos”³ (Rolnik, 1989:5).

De allí la tensión ocasionada por una identidad estable que es desarmada en la producción de flujos continuos de búsqueda de significación, y en la cual los procesos de desterritorialización y reterritorialización conjugan otras realidades que arrastran consigo la caída de las razones establecidas para la categorización de la identidad y de la diferencia. Los campos deseantes alteran y dislocan a las escenas establecidas al colocar en evidencia los profundos conflictos que se encuentran en la expresión de estas palabras, y que han servido como elementos limitadores de las existencias, al dirigir las hacia una búsqueda infinita de lo que debería ser un estamento estable y organizador de su experiencia.

Las identidades, vistas en su alteración deseante, expresan nuevas formas de concebirse dentro del desgaste del lugar de arraigo significativo, que anteriormente se manifestaba a través de dos movimientos; por un lado, el de ocupar territorios y construir colecciones de objetos, de monumentos y rituales que afirmaban y distinguían cada grupo, y por otro, tener una identidad era ante todo tener un país, una ciudad, un barrio, una entidad donde todo lo compartido por quienes habitaban ese lugar se volvía idéntico e intercambiable.

Ambos movimientos han devenido en la ausencia provocada por las constantes migraciones, los cruces de comunicaciones y significaciones, la dispersión de las comunidades en diversos lugares y las subjetividades fragmentadas. Agentes que hacen imposible que “la noción de una cultura auténtica como un universo autónomo internamente no es más sostenible (...) excepto quizá como una ficción útil o una distorsión reveladora.”(Rosaldo, 1993: 217).

Las identidades deseantes se nos presentan en la actualidad como lugares porosos, sin límites, capaces de desarticular, por medio del disenso, los antiguos antagonismos que presentaba la formación de las unidades conceptuales estables, para modificarse en la interioridad de los procesos de flujos significantes discontinuo, y por ende en elementos que distorsionan la seguridad que donaban los relatos que definían territorios, comunidades y patrimonios, pues “La cuestión de la identidad cultural(...) Resulta un tema natural en una nueva época donde se entrecruzan procesos de descolonización y neocolonialismo, globalización y multiculturalismo, auge de las comunicaciones, migraciones cuantiosas, reajustes poscomunistas, apertura de fronteras, racismo y guerras(...) ahora se subraya el sentido dinámico, metamórfico, de la identidad como espacio de mudanza tanto como de conservación”(Mosquera, 1994:33).

En este sentido, las identidades han de ser concebidas en el desarme que ellas mismas significan dentro de los lugares dinámicos de la mudanza, del constante pasar de fronteras, dentro de una movilidad que descansa sobre el postulado de que uno no es identificado por el nacimiento, ni por la familia, ni por sus relaciones. Las identidades originales han sido barridas por la velocidad de los

³ Los campos del deseo se convierten en la acción artística dentro de la cartografía subjetiva de una realidad individual. Debido a que el artista vive de apropiarse, robar, devorar, siempre en busca de elementos significantes, libre de escoger las entradas que generen su sentido, de descubrir las materias de expresión, de mezclarlas, de seleccionar las intensidades que recorren su cuerpo como las que recorren otros cuerpos que pretende entender y a la vez revelar; pues al querer participar en el deseo se embarca en la constitución de territorios de existencia y en la constitución de realidades.

desplazamientos, donde las cuestiones tradicionales de la identidad se encuentran en desintegración, para abrirse a lugares no contruidos, pues, las huellas de las existencias, los sustratos de memoria, y los deseos de representación, se conjugan dentro de la complejidad de nuevos territorios significantes, en los cuales las pertenencias identitarias se definen de forma de inacabada y en proceso permanente.

La movilidad de los territorios subjetivos, la formulación de otras cartografías, de otras fronteras y de otras pertenencias, ha evidenciado en la identidad las multiplicidades, las mutaciones y las diversas gradaciones, de un elemento inestable que es observado a través de las interrogantes que se plantea sobre sí misma y su papel en tiempos contemporáneos, donde las identidades planteadas desde su movilidad deseante traen consigo el conflicto y la lucha de un saber originario inauténtico, de algo que se encontraba construido de manera estable más allá de nuestra propia capacidad identitaria, para mostrarnos de manera repentina los intercambios continuos del traspasar por una diversidad de territorios subjetivos y de ubicarse en nuevos espacios de habitación no esenciales. La identidad ha perdido su asidero y su vigencia, como espacio idéntico de reconocimiento, alterando las figuras de poder y de sujeción entre el Yo y el Otro, donde comienzan a aparecer fisuras que conforman afinidades plurales, en la necesidad imperiosa de una nueva estructuración identitaria que consolide los fragmentos de las diferencias en la multiplicidad.

Las prácticas identitarias han de ser analizadas en su precariedad fragmentaria, ante la cual se convierten en lugares de visión de diferencias, de habitación, de residencia, de lo quebradizo de una concepción que ha sido transformada en la instalación de nuevos espacios de acción existencial, en medio de una realidad que ha dejado de lado sus historias constituyentes, para apropiarse de una voluntad que afirma los procesos de individualización en la interioridad de la diversidad de las interacciones sociales, comunicacionales, culturales y humanas. De manera que la inmanencia de la identidad es fragmentada, en el momento en que surgen las voluntades, para apropiarse de forma consiente de los espacios identificatorios que aparecen como posibilidades de significación. Procesos ejecutados desde la precariedad y las carencias de los sujetos que se ubican en los entre medios de otros territorios y donde realizan el rastreo de los significantes pertinentes de colocación y descolocación de las existencias en sus elementos comunes, ya sean históricos, sociales o culturales- como escribe Gerardo Mosquera- y donde las identidades “resultan más de construcciones voluntarias que de esencias, sobre todo en los casos de multiplicidad cultural y sincretismo. Estas construcciones se realizan a partir de situaciones e intereses comunes, como proyectos que persiguen objetivos de beneficio general para los implicados” (Mosquera, 1995:390).

La definición de los proyectos identitarios se expresa en la continua formulación de las conciencias híbridas, en la construcción de un proceso de collage preparado para ligar de manera flexible diversas subjetividades dentro de las líneas de fuga identificatorias, que aparecen en la negociación de las significaciones y donde la formulación de las semejanzas ha devenido en la presencia de un término con múltiples voces.

Una diversidad de transcurros de generación activa de juegos diversos donde múltiples actores ubican en la escena de las identidades tiempos e historias simultáneas, para manifestar dentro de los discursos artísticos la vinculación de las realidades que cartografían a los procesos identitarios, en medio de la desterritorialización y el desplazamiento, que conduce a los discursos plásticos a estados de disipación en los que se considera “ el análisis de la identidad en tanto construcción es el argumento contemporáneo más contundente contra el esencialismo(...) los argumentos mejores para volver a valorar al esencialismo ponen énfasis sobre la importancia del sentido de la identidad - el poder subjetivo - de la instancia política(...), para algo esencial que nos unifique”, ⁴(Brenan, 1996:1), en los fragmentos de la identidad.

La unificación fragmentaria de las identidades a través de la concreción de sus subjetividades, establece la presencia de consonancias múltiples que colocan la disparidad de los posicionamientos artísticos en la certidumbre de los procesos de reconocimiento, en los cuales se experimentan las tensiones de la desterritorialización y la transformación permanente, y donde las acciones identitarias

⁴ La necesidad de una identidad parte de la búsqueda de una unificación, de los sujetos borrados por la historia. Dicha búsqueda debe ser llevada a cabo en los estamentos políticos que impliquen una transformación de éstos. Brennan se refiere específicamente a naturaleza esencial del ser marcado por las metahistorias, las cuales dejaron de lado la presencia de otras subjetividades como las de las mujeres, mujeres de color, gays, lesbianas, gente de color, en definitiva se evidencia la búsqueda de una unificación de las minorías.

son ubicadas en medio de territorios ambiguos, en los que los mitos fundacionales circulan como notas de reinención ante el abandono de la estabilidad, pues, ya no se posee una sola lengua, una sola significación inequívoca, el mismo ser humano se transforma en la movilidad producida por la explosión de las fronteras simbólicas, que abren paso a la multiplicidad de las similitudes paralelas, en muchos casos irreductibles.

De este modo, las identidades y sus proyectos conforman campos de significación en los que la voluntad de los procesos de reconocimiento se manifiestan en las oscilaciones de una diversidad de fórmulas artísticas, donde “las culturas de la diáspora son paralelas a las de la patria, y a menudo mantienen <<centros>> arriesgados; el exilio y el sentido dividido del yo que comporta se convierten en la experiencia de identidad paradigmática de millones de personas(...) reflejan las experiencias híbridas que conforman una parte muy importante de la vida contemporánea. Surgen de la experiencia de moverse entre mundos y de sentirse como en casa (o no) en más de unos.”⁵(Fusco, 1995:95-98).

Las identidades en desplazamiento experimentan una fluidez que atestigua la imposibilidad de reducirla a paradigmas simplistas, debido a que han estallado las concepciones del origen ante la posibilidad de reflejar en sus discursos las divergencias de las existencias contemporáneas, marcadas por una diversidad de códigos que tensionan a los discursos categoriales establecidos o evidentes.

La fragmentación de los discursos identitarios llevada a cabo por las subjetividades que acuden al (re)acomodamiento de sus patrimonios y colecciones en medio de nuevos territorios, en los que las pertenencias se tornan múltiples, producen mecanismos de lectura con los cuales asumen las interrogantes que estos procesos plantean en medio de la porosidad de las significaciones, de los juegos que se ocasionan en los campos de las memorias propias y apropiadas, y en la pertenencia que une los extremos de los desarraigos derivados de la estabilidad de la identidad.

De esta forma, las identidades se deslizan en las visiones de las voluntades y deseos subjetivos de aquellos sujetos que se (re)construyen dentro de las relaciones interculturales en su poder de significación, y donde los esencialismos se evidencian en los transcurso de reconocimiento contingentes, pues, “Hoy más que nunca la cuestión de la identidad es un tema vivo, polémico: Las geografías se transforman, los pueblos y las costumbres se mezclan. El futuro en cada país de la Tierra será evidentemente multirracial (...) Y los artistas ayudan, aunque su mensaje llegue a todos por lo general debilitado, filtrado aun grupo muy reducido de personas”⁶. (Polidori, 1992:18).

La puesta en escena de los procesos y deseos de la multiplicidad identitaria, por los artistas contemporáneos latinoamericanos, demuestra el desmantelamiento de nuestra “identidad sui generis” ante la riqueza de los polimorfismos que posee la inestable definición de la identidad, pues ella se gesta en medio de la diversidad de los espacios de intercambio y de negociación que parten desde la mezcla infinita de puntos de elaboración, de diversos estados de carencia significativa, para manifestar las ambigüedades y las posibles tensiones de las necesidades subjetivas, en las que los simples enunciados acerca de la identidad no bastan para definirla, pues ésta se refiere a la representación que tiene el sujeto con la cual se identifica a sí mismo, y donde los procesos que giran en el centro de las identidades devienen en una suerte de laboratorios, en los que los intercambios configuran productos híbridos, simulacros de diversas situaciones ante las territorializaciones de las significaciones, en medio del desplazamiento que realiza la colocación libre de los actores que forman parte de los proyectos identitarios, en los que los trazos de la memoria, de la pertenencia, del desarraigo, de las huellas, de las constantes traducciones de los elementos de extrañeza, conforman otras creaciones ante la carencia de motivos y colecciones originarias, que han sido transmutados en otros, dentro de un constante simulacro.

⁵ Coco Fusco mantiene la presencia de dos posiciones que tienen que ver directamente con la conceptualización de la identidad, por un lado una concepción como poder político de intercambio y por otro, como proceso interminable, infinitamente transformable y esencialmente performativo.

⁶ Las notas sobre racismo, identidad y relaciones de poder elaboradas por Polidori, se refieren de forma pertinente a la manera en que los mercados artísticos neutralizan los cuestionamientos de los artistas contemporáneos que se encuentran trabajando sobre estos temas. Polidori manifiesta que los artistas de las periferias parten de historias generales, comunes a todos, pero se dirigen a las formas de dominación de la cultura occidental hegemónica y de las posiciones que éstas han trazado con respecto a los márgenes en la actualidad, para traer como consecuencia un supuesto interés en los temas de la identidad dentro de las esferas de poder artístico. De igual forma, Mari Carmen Ramírez argumenta que la cuestión de la identidad plantea un reto dentro de la actual globalización, la cual vendría a ser un punto de inserción dentro de la esfera contemporánea y las redes de legitimación del arte.

La diversidad de narraciones en las cuales se manifiestan las posibilidades de las voluntades identitarias experimentan la indagación subjetiva de una permanencia, la capacidad de designarse a sí mismo dentro de los continuos desplazamientos que encierran la urgencia y la carencia como estado necesario de articulación de un diálogo, que funcione como comprensión del yo en medio de su extrañeza desterritorializada, y de esta manera hallar una posibilidad de negociación dentro de los espacios interculturales, para al mismo tiempo deconstruirlos en la medida en que se realizan las interacciones de las multiplicidades, las cuales se transforman continuamente ante los cambios de escenario, en los que existe la disolución de las marcas identitarias, en un proceso de diferenciación infinito, propio de la contemporaneidad, en la que emergen otras propuestas de identidades maleables y dúctiles, ante los desplazamientos y los movimientos que cartografían realidades individuales para, posteriormente insertarlas dentro de la multiplicidad colectiva. Este proceso de inserción altera a las identidades habituales y homogéneas, pues los signos heterogéneos de identificación enuncian simulacros, entradas y salidas en los proyectos artísticos que atañen a la identidad y a los escenarios por los que ésta transita, bajo una visión que trasciende la alteridad, y que les permite atrapar las existencias en la interioridad de las ficciones de las que todos formamos parte, en un continuo pasar de fronteras para metaforizar realidades inaprensibles.

Los proyectos identitarios enuncian construcciones imaginadas de identidad, revelan su poder en la comunicabilidad de sus deseos significantes, de imágenes idóneas para representar la complejidad en la que se mantienen inmersas las subjetividades artísticas que actúan en lugares desterritorializados y donde su apreciación hacia lo estable se encuentra fracturada al convertirse en habitantes de fronteras, en sujetos liminares, en realizadores de nuevos reconocimientos que abren espacio a las historias negadas que tienden a la hibridez de las formas y de los contenidos, en medio de una (re)construcción continua y simultánea de simulacros de existencia, para asumir la diversidad de los conflictos en que se encuentran sumergidas las identidades contemporáneas.

- **CASOS DE ESTUDIO: ENTRE LA IDENTIDAD Y EL DESEO**

- **AZIZ+CUCHER: LA IDENTIDAD**

La aproximación a una identidad “real” que emerja desde la disolución de los fragmentos, de los recuerdos y de la exteriorización de éstos, posee como centro de acción la ambigüedad en la que se presentan formas múltiples de encuentro voluntario con las afinidades, y donde estos encuentros sumergen en estados de angustia a las identidades contemporáneas. La angustia muestra la crisis por la cual transitan las identidades ubicadas en la diversidad de percepciones reconocibles y en las diferenciaciones que se expresan desde la subjetividad a lo colectivo, para emerger una serie de estados narcisistas, nacidos de la pérdida de las identidades estables, del surgimiento de otras formas de arraigo dentro del culto a los *mass media*, que han convertido y transformado a los espacios de proyección identitaria reconocible. El simulacro de las identidades formulado por los *mass media*, se extiende en la contemporaneidad a través de los territorios de residencia y movimientos subjetivos como consecuencia de la alteración de los espacios habituales, en los cuales se establecen otras experiencias en cuanto a las construcciones de territorios de autoreconocimiento.

Lugares donde la individualidad y la subjetividad son borrados en medio de los conflictos y los cambios permanentes que abordan otros territorios, que resumen presencias que manifiestan de forma definitiva la ruptura de una identidad construida por medio de las evocaciones de los patrones originales o en estado de negociación, para de esta forma generar nuevas colecciones imaginales de sujetos o de colectividades como medios de representación y de enunciación de otras problemáticas de reconocimiento.

De allí que, la multiplicidad que puede percibirse en las alteraciones realizadas en las identidades, nos planteen un observarse desde fuera del sujeto como materia de existencia, capaz de establecer una relación que gira en torno de una no-identidad, y de esta forma poder interrogar este espacio como “simulación, como fabricación de imágenes, en una profusión en la que no hay nada que

ver, donde en cada una de ellas algo ha desaparecido”(Baudrillard, 1997: 21-22)⁷, ya que estas imágenes pertenecen a otra realidad, definida como una hiperrealidad en la que no puede plantearse ni siquiera su existencia, pues se han desligado de ella, de toda referencia, para transformarse en pura visibilidad.

La construcción de imágenes, el desligarse de los espacios existenciales y de sus referencias, dotan de sentido a las presencias identitarias que conforman su representatividad en los discursos artísticos, bajo la existencia de una realidad altamente estetizada en todas sus esferas, que manifiesta el vértigo de sus modelos al colocar en evidencia al campo de las relaciones de la identidad como una construcción que proviene desde la hiperrealidad y la simulación, para tratar de encontrar las sospechas que puedan tejerse en cuanto a los modos de existencia y de reconocimiento planteados sólo desde un presente en el que el cuerpo descubre en él mismo el espacio límite de su ser.

La simulación como límite, como exacerbación espacial del cuerpo, de sus posibles formas de identificación, y de su existencia hiperreal, hallan un lugar de enunciación en las instalaciones fotográficas realizadas por el equipo Aziz + Cucher. Este equipo de artistas conformado por Anthony Aziz, proveniente de los Estados Unidos, y Sammy Cucher venezolano de origen peruano, radicados ambos en Estados Unidos, representan en sus discursos fotográficos, las posibilidades combinatorias de la simulación como medio de análisis de la naturaleza humana y de las identidades que conjugan en sus territorios la angustia y la desaparición.

Las imágenes de Aziz+Cucher nos presentan el deseo de un cuerpo que funciona como excusa, como medio de sospecha, para establecer códigos con los que puedan pensarse una serie de personalidades y de subjetividades borradas, sumergidas en la ficción de los hechos imposibles. Aziz+Cucher manipulan la imagen humana, la borran, la desaparecen, los rostros pierden sus referencias y es así como la serie de rostros pertenecientes a sus *Dystopias* realizadas en 1994, muestran una serie de imágenes que proliferan en la ausencia y la angustia de no pertenecer a lo real.

Ken, María y Rick, conforman la primera serie de las *Dystopias* realizadas por los artistas. En ellos los aspectos físicos se presentan como evidencia de seres sin atributos humanos, que mantienen una identidad precaria en la disolución de su subjetividad liminar, para encontrarse dentro de umbral sin huellas. Sujetos pertenecientes a afectividades lejanas de toda evocación, de toda individualidad como construcción y fuera de toda temporalidad, en medio de una compatibilidad que los ubica en la interioridad de una existencia y una posibilidad identificatoria que va más allá de la presencia colectiva de la memoria y de sus referencias.

Las identidades de estos seres distópicos alteran lo conocido como real, como representación, pues, sus rasgos esenciales han sido borrados, ya no queda nada ellos, sus límites vacíos los hace extraños, indiferentes, y de ellos se desprende un narcisismo que oculta los estados emocionales de su simulada condición humana, para hacernos partícipes de una fragmentación de la realidad, que nos desplaza desde una posible forma de auto-conocimiento, de auto-definición y de auto-representación, hacia una visibilidad virtual que transforma a las emergencias identitarias de esta trilogía en elementos precarios. Ellos, como presencias, carecen de existencia.

Las *Dystopias* son planteadas desde la fragilidad del cuerpo como espacio contenedor de huellas y de colecciones personales. Los rostros de *Ken, María y Rick*, aparecen como las determinaciones de acciones propias confinadas a espacios provisionales, inestables, proclives a cambios constantes, en un proceso que nunca llegará a completarse. *Ken, María y Rick*, representan a las interioridades borradas, narcisas, que se reflejan a sí mismas en la proyección de “un realismo interiorizado que explora las profundidades más íntimas (...) donde elementos de la realidad se filtran en el depósito de la experiencia artística, (...) una auténtica hiperrealidad del sujeto” (San Martín, 1995: 64), por medio de la cual se pretende comprender lo que se encuentra en lo real.

Aziz+Cucher en sus rostros vacíos de toda significación aparente, pretenden una proximidad absoluta a lo real, logrando el efecto de su simulación a través de la exaltación de la memoria no como evocación, ni *continuum* de nostalgia, sino como elemento cognoscitivo de la materialidad contemporánea, debido a que “Vivimos en una época donde la identidad está ampliamente concebida

⁷ Los conceptos de simulación y de hiperrealidad de Jean Baudrillard argumentan a la simulación como una realidad virtual. Una realidad que no es la empírica y por esto no conoce ninguna referencia; se trata de una realidad inventada que produce aquello que no existe, la simulación consiste en una realidad virtual que se implanta como -la realidad- en sí, como hiperrealidad. Según Baudrillard, la simulación es la eliminación de la referencia o expresado de otra forma, es la creación de referencias artificiales que se encuentran a disposición de todos los sistemas y son altamente combinatorios. Es el reemplazo de toda referencia.

como una acción artificial, como una conglomeración de signos, una combinación de experiencias, de información, de lecturas, de sueños. Una época en la que se ha perdido, mayoritariamente, la creencia en las ideas absolutas, en el sentimiento de la verdad, en el concepto de lo real o en la noción de objetividad” (G. Cortés, 1998: 25).

La simulación de la fisicidad borra las huellas de toda identidad, y Aziz+Cucher atentos lectores de esta realidad, realizan otra serie de *Dystopias* en 1995, y rostros como los de *Pam y Kim* representan la angustia de una epocalidad plagada de pérdidas y de desasosiegos, identificadas a través de una serie de acciones artificiales que se encuentran consideradas en la manipulación y la hiperrealidad del cuerpo de estos sujetos, en su entrada a los espacios de los no-objetos, de las no-identidades, debido a que su compatibilidad como supuesta construcción colectiva se encuentra fuera, no disponible, distante y sobre todo inaccesible.

Las series de las *Dystopias* de 1994 ó 1995, ubican a estos seres en lugares ausentes de una realidad que no pertenece a ellos. Seres sin rostro, en estados inalterables, que se encuentran en medio de una fuga ante las acciones identificatorias, con las que mantienen una relación frágil y lejana. Ellas desestabilizan la mirada de lo real que se evidencia en los pliegues de la piel, en una sexualidad que desaparece en los atributos de sus ausentes sentidos. La hiperrealidad de la ausencia define a estos sujetos manipulados dentro de la configuración de relaciones inestables que se movilizan en medio de otra realidad de afinidades, transitan desde el narcisismo a la desesperación, causando un golpe a los sentidos “en el aspecto sentimental y psicológico (...), La incapacidad de nombrar - estos seres - es un buen síntoma de trastorno, aquello que nos punza, nos trastorna, que nos deja mudos sin capacidad de análisis” (Gómez Isla, 2000:22).

El equilibrio de estas imágenes como seres reales se ha roto, se ha disuelto, para funcionar como mecanismos de amplificación de una realidad que ha sido filtrada desde otro territorio y que nos coloca ante el cuestionamiento de la naturaleza humana y sus ficciones. Estos retratos disturbán, trastornan y rasgan los elementos constitutivos de la identidad en medio de “una apología de la desaparición de las posibilidades de autoreconocimiento, al igual que todas las nociones sobre la realidad: debido a que los órganos de los sentidos que nos conectan con la realidad perceptiva han sido borrados” (Fuenmayor, 1996:3).

De esta forma los sujetos manipulados representan el último desprendimiento de los espacios originarios, delimitan la borradura de elementos identificables de gran significación. Los rostros han sido operados por medio de trabajos digitales; es en esta acción donde podemos percibir la comparación de la manipulación y de los elementos que trastornan las construcciones individuales en tránsito, en las que no existe ningún tipo de profundidad, sólo superficie, pantalla –como escribe Baudrillard- que desaparece la realidad conocida ante la experiencia de la ampliación de la simulación.

La presencia de un narcisismo sin rostro se encuentra exteriorizada en estos extraños seres que abandonan toda posibilidad de auto-reconocimiento, de semejanza, pues Aziz+Cucher, pretenden definir identidades supletorias, capaces de accionar elementos pertinentes para el conocimiento de otra realidad posible, en la cual las ideas de las identidades proyectivas han sido manipuladas por la construcción artificial de lugares alterados, “que necesitan de todo aquello que el sujeto utiliza, usa y rechaza, para, socialmente hablando, configurarse como Sujeto: como el activador de la dimensión implosiva y estructural de los signos.”(Pérez S. 1995:50).

Las hiperrealidades de los sujetos enunciados por Aziz+Cucher son descubiertas en medio de su vacío, en las ausencias que les permitiría actuar como individualidades con pleno derecho, en la carencia de sentido y de una sospechosa significación capaz de evidenciar la intervención tecnológica como aviso de sus efectos en las identidades polimorfas y perversas.

Las identidades desplazadas en la inexistencia de las huellas, actúan desde distintos puntos de la corporeidad y será en obras como *Faith, honor and beauty* de 1994 que la interacción identificatoria del cuerpo sea realizada por medio de los objetos que estos cuerpos detentan, pues su sexualidad, primer espacio de delimitación de lo humano ha sido borrada. Los cuerpos *Faith, honor and beauty* nos conducen hacia una perfección aparente, debido a que en estas fotografías de gran formato, la belleza conforma “la carencia que funciona como exceso, el exceso de una materialidad espectral, fantasmagórica, en búsqueda de cuerpo ‘real’, ‘adecuado’. Los fantasmas, son formas vagas en busca desesperada de sustancia – vida en nosotros (...), ‘el lugar sin objeto’ es sostenido por un ‘objeto que carece de su

propio lugar', no es posible para las dos carencias cancelarse una a otra. Lo que tenemos aquí son dos aspectos de lo real, existencia sin propiedades y un objeto con propiedades sin existencia."(Zizek, 1996:36).

Las imágenes masculinas y femeninas de *Faith, honor and beauty*, son planteadas desde la carencia de los órganos sexuales de unos cuerpos que en su belleza se tornan monstruosos, y donde ambos espacios de fealdad y belleza hallan la imposibilidad de su mutua cancelación. Los cuerpos despojados de sus principales propiedades físicas, nos conducen a la concepción de las identidades alteradas y transfiguradas, pues en lugar de su sexualidad como identificación, se disponen objetos que marcan la funcionalidad de estos cuerpos, con los que no existen posibilidades de establecer contratos de identidad y de supervivencia.

Los cuerpos detentan la angustia de la carencia que lo confina al vacío, como rehén de sus transfiguraciones, ya que sólo funcionan como estado de habitación de identidad, para conferir una frontera definida en la ausencia de los sentidos, en su no-presencia, ya que " El lugar donde vive el cuerpo atraviesa menos nuestra percepción de ese espacio concreto que la conciencia de su misma Autoridad, o de la comprobación de que en ese locus solamente podemos aludir a los contenidos de la ausencia, -donde- perdido el rostro 'en la Batalla de la realidad' encamina ahora su seducción al espacio impotente que habita, y a la conquista de una belleza que sea dominio y rescate de la materialidad inerte que constituye el horizonte ciego con el que se enfrenta y acaba cualquier lenguaje"(Pérez S. 1995: 51-52).

Rostros ausentes, belleza sin sexo, seres en los que Aziz+Cucher, delimitan las estrategias de un sujeto colocado en otro horizonte de significación y de negociación, en el cual se inicia un sentido lejano a nuestra realidad. En ellos se define lo oculto, la nostalgia de una identidad pérdida, imposible, dentro de un sistema de carencias que les niega la posibilidad de existencia como sujetos y la aparición de objetos sin existencia. Imágenes corporales que nos remiten a otras esferas de pensamiento en medio de estados alterados, vacíos y despojados de todo contenido en cuanto a las identidades colectivas que éstos pretenden representar, ya que en "estos retratos estamos ante rostros que desautorizan los patrones clásicos de la identidad, dislocan las estructuras que los sostienen como arquitectura conceptual y se instituyen en un espacio infinito de conexiones topológicas cuya imposibilidad de representar rasgos definidos deja abierto el campo a un permanente reenvío a la desmantelada identidad"(Cárdenas M.L, 1995:6).

La manipulación y la simulación corporal registran el desmontaje de una identidad que transita más allá del acto evocativo. Rostros y cuerpos se encuentran afectados por una no-identidad en estado carencial y de derrota, donde las pieles cubren espacios para ser creídos como amos y esclavos, objetos y reflejos, ser y lugar de ser —como apunta Luis Francisco Pérez—.

Los cuerpos son la superficie sin profundidad de estas no-identidades, que adquieren de forma definitiva las alteraciones de sus espacios físicos y emocionales, inhabilitados en su poder de actuación, al mismo tiempo, dispuestos a ser colocados en situaciones de transparencias en las cuales serán atacados por otros espacios que reformulen su no-identidad y su inexistencia, dentro de una permanente simulación de realidades artificiales en las que se han perdido los espacios interrogativos de la identidad y de su modo de construcción, pues las existencias de sujetos como los de *Faith, honor and beauty*, se originan en la manipulación, en la ausencia de sus sentidos y donde sus necesidades han sido disueltas.

Las identidades manipuladas o artificiales son concebidas dentro de la fijación de un nuevo esquema que patentiza la búsqueda de una sociedad perfecta. Una realidad enunciada a partir de una no-identidad, en la que Aziz+Cucher llaman la atención sobre la fuerte " la impresión(...) que han dejado las imágenes de los desnudos en poses clásicas de una hipotética nueva raza que se identifica en el uso de su parafernalia contemporánea y en la ausencia de genitales,"(Fuenmayor, 1996:12), para conducir a estos cuerpos desnudos y sin sexo a una caracterización creíble que interviene lo que significa ser humano a través de una manipulación donde la humanidad no se genera a sí misma, sino que por el contrario se encuentra generada en la experimentación.

Los discursos de Aziz+ Cucher, representan proyectos identitarios nacidos en medio de la divergencia de conflictos irresueltos, cuestionadores de los nuevos mitos totalizadores, originados en la reescritura del ser humano por las tecnologías, donde "desaparecen las nociones sobre la individualidad

del ser que habita el interior del cuerpo humano. En su lugar aparece un cuerpo plano, sin carne, sin resquicios misteriosos, abierto totalmente a la hipervisibilidad omnisciente de la mirada científica,” (Canogar, 1999:106)⁸. Cuerpos que reaccionan en la perfección de su desnudez con afirmaciones que parten del cuestionamiento y la puesta en escena del nacimiento de identidades artificiales, no construidas dentro de los espacios socioculturales, sino en medio de la experimentación que posee la actualidad en cuanto a la creación de una nueva raza o estirpe humana.

Aziz+Cucher, afirman y cuestionan en sus obras la artificialidad de una nueva estirpe humana y sus series fotográficas parten de la manipulación de una hiperrealidad en la que se construyen campos identitarios que ya no pertenecen a la esfera de lo subjetivo, ni a la esfera de lo público, no pertenecen en definitiva a la realidad entendida como en los grandes relatos de la humanidad, en los que ella se generaba así misma. Las intencionadas de representaciones de estos artistas cuestionan al nacimiento de los colectivos que se identifican por la perfección de un canon de belleza, pero que al ser despojadas de sus genitales o de sus rasgos físicos se transforman en seres de una inmaterialidad constituyente, formas que han traspasado el umbral de lo sensitivo y lo sensual, para llegar a ser sujetos sin posibilidades humanas. En ellos, los códigos identificatorios fisiológicos y de carácter sexual han sido tachados de la existencia, para desmarcarlos de las diferencias; son seres andróginos con la única posibilidad de ser identificados y de identificarse por un oficio, por los objetos que ostentan, o por una sexualidad precaria que los llena de significación dentro de una posible forma de actuar en medio de su alterada realidad.

La realidad de estos seres perfectos se presenta filtrada y funciona como mecanismo de exploración de una existencia que se manifiesta de forma palpable. Las esferas de la identidad en este lugar de perfección hiperreal, encuentran la supuesta resolución de los discursos de un hombre universal y magistralmente acabado. Cuerpos que no necesitan afirmarse en su autoridad, cuerpos en los que no surgirá la replica, pues al ser sólo pantalla no acceden a otros, sino que se encuentran todos condensados en sí mismos. Masculinos o femeninos, las corporeidades son manejadas y manipuladas desde fuera sin referentes necesarios. Estos extraños retratos ostentan un yo sin conflictos evidentes, donde el pasado o las necesidades de reconocimiento de las individualidades subjetivas se convierten en elementos desechables ante una nueva singularidad, un individuo que comienza y termina en sí mismo, que no posee la necesidad y la búsqueda de su yo y lo otro, dentro del sistema de fuga de las relaciones identitarias.

Los seres de Aziz+Cucher, se conducen por los trayectos solitarios de la individuación extrema, sin posibilidad de reproducción y de generación de otros, sujetos que entran en crisis ante los proyectos identitarios. En ellos ya no existe pasado, ni melancolía, solo presente terminal de sí mismo y miembro de nueva sociedad en la cual no se establecen diferencias, desapareciendo de esta forma las posibles puestas en escena de las identidades en conflicto.

Vaciados los cuerpos de sus atributos identitarios, sus legados carecen de importancia, las formas en que se regeneran los procesos propios desaparecen, en este momento la crisis identitaria se convertiría simplemente en una no-identidad, o en una marca registrada, que se encuentra desligada de las tradiciones, colecciones, significaciones que la originan.

No se existe en tanto hombre o mujer, sólo se presencia un vector que se inicia y termina en sí mismo, en el cual ya no se permite la evocación o la melancolía de la pérdida que configura otras identidades. Retratos que nos ubican en medio de una de las grandes crisis de la contemporaneidad, en la que las identidades son concebidas y articuladas artificialmente. Han sido otros campos los que han invadido el territorio de la existencia humana, condenándolo a la ausencia, excluyéndolo de su capacidad de generar espacios múltiples de significación. La manipulación y su construcción como existencia borran nuestro real tangible en medio de una individualización excesiva, en la cual todos los discursos sobre la necesidad y construcción de las identidades, pierden su vigencia para desaparecer por completo.

⁸ La presencia de los seres asexuados -según Canogar- y su perfección parecen querer avisarnos sobre los efectos de las tecnologías como generadoras de identidades polimorfas perversas. En ellas desaparece toda intención de individualidad y el cuerpo plano se abre a la hipervisibilidad, una mirada científica que deja tras de sí lo humano, en consecuencia aparecen cuerpos acorazados que se defienden de la penetración visual, al cerrarse completamente al exterior, es el cuerpo armadura del body-building o de las carnes prietas del super-model.

- **FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES: EL DESEO**

Las identidades y sus procesos de elaboración se encuentran inmersos en los impulsos que poseen las existencias mismas por la conservación y reubicación de sus colecciones patrimoniales significantes, como lugares de enunciación personal, tamizados por medio de la mirada del sujeto que inserta su identidad en el territorio de las identificaciones permanentes, y donde la conclusión a la que se puede llegar parte de la posibilidad de expresión que poseen las ideas para trastornar a las identidades existentes, y su alteración depende del cómo la nueva identidad, desconocida, podrá brindarnos otros espacios significantes, otros puntos de referencia, posibles de permitir que las ideas y las percepciones de otros sujetos actuantes, encuentren asidero dentro de diversos contextos enunciativos.

Los patrimonios y las colecciones individuales de las nuevas identidades se desenvuelven en medio de una economía de símbolos y significaciones, de elementos discretos en los que se encontrarán todo tipo de metáforas para tratar de insertar en el territorio de la identidad nuevas referencias, que parten de una identidad que se desprende de sí misma para llenar de sentido los espacios significantes dejados atrás, en la pérdida y la reconstrucción del sí mismo dentro otros. De allí la importancia de los fragmentos de la memoria, de los recuerdos, y las nostalgias, que se acumulan en las obras del artista de origen cubano Félix González-Torres.

Caramelos, bombillas, copias en infinitos ejemplares, se apilan para mostrarnos y hacernos partícipes de una identidad que aporta otras referencias, que las celebra y las cuestiona a través de las peculiaridades y las contradicciones con las que se encuentra. González-Torres genera en sus obras el imperioso deseo de creación de dispositivos que le identifiquen a partir de la manifestación de cada uno de los elementos que amontona, utiliza y ubica.

Objetos de fácil reconocimiento, de una realidad material como forma de comunicación en la que ya que no es lo que permanece como función de objetos seleccionados, sino como la nostálgica relación que se instaura como *continuum* dentro del discurso del artista, obras como *Sin Título* de 1991, construyen la memoria desde un aspecto diferente.

Los recuerdos para este artista devienen en elementos vitales y sus experiencias sobre el desplazamiento de su identidad, se encuentran en atrapar los pequeños momentos que nos relatan estas fotografías, llevadas al ámbito de la fragilidad. *Sin Título*, nos ofrece la fotografía de un grupo infantil sonriente, recuerdos de una infancia desplazada, contentiva de ciertos detalles biográficos que el artista fragmenta en la utilización intencionada del rompecabezas unido por una pequeña película de plástico.

Sin Título lleva dentro de sí parte del pasado del artista, recuerdos que “se encuentran presentes como un rumor (...) y se materializan en las instantáneas de su infancia, en fotografías de antiguos amantes y en reproducciones de cartas conservadas con cariño que González-Torres transforma en pequeños rompecabezas, cuyas piezas se mantienen unidas tan sólo gracias a una fina lámina de plástico. Amenazando con deshacerse en fragmentos en cualquier momento, estos rompecabezas hacen explícita la fragilidad de la memoria, por que el recuerdo trae consigo el reconocimiento de la ausencia o la pérdida” (Spector, 1996:44).

El constante movimiento, la búsqueda de un espacio individual y particular de identidad, conducen y condenan a González -Torres a la perenne calificación de un origen o a una identidad sexual definida, trastocando su obra en una primera lectura. Su identidad y su proyección no provendrán de su origen cubano o de su sexualidad sino de los estados de carencia, de la memoria y de los recuerdos vitales considerados por el artista en las complejidades de los devenires que lo entretejen en la cultura colectiva, por medio de los referentes que el artista plantea en la fragilidad de la memoria y de sus posibilidades de reconocimiento. Grandes pilas de objetos, caramelos, fotocopias o bombillas, se colocan mucho más lejos de una especificidad identificatoria definida sólo por los aspectos esencialistas de una territorialidad o sexualidad.

González-Torres parte de sí mismo por medio de una acción en la que pone en juego las negociaciones interculturales que le permiten pensarse como identidad, para ser compartida dentro de su discursividad artística, y de esta forma abrir un espacio de significación complejo, en el que se intensifica lo que se deja atrás: trazos de sujeto ausente, un cuerpo que evidencia lo que ha desaparecido y que será nuestro punto de partida -como escribe Charles Merewether-

Las fragilidades de la memoria, los pasados por venir, se manifiestan en la obra de González-Torres dentro de una simplicidad, de una economía de objetos, que nos trasladan a la esfera de

significados ocultos. Obras como *Sin Título (Amantes-París)* de 1993, logra un campo referencial que une a las representaciones con la existencia del mismo artista, quien se acoge a los campos de las alianzas perfectas y a la tenue luz que puede arrojar la experiencia con la que el artista se identifica en su desplazamiento, pues los amantes son ubicados territorialmente.

Sin Título (Amantes-París) no sólo alude a la condición sexual del artista, sino a la posibilidad de enunciar las huellas de una negociación identitaria que parte de los espacios del silencio, en los que se encuentra sumida una identidad para ser comunicada desde su diferencia, donde las múltiples prácticas de acción y de actuación se tornan evidentes en el mantenimiento de una memoria y de sus recuerdos como lugar de identidad, al que el mismo artista se refiere como el desplazamiento en el que llevaba su identidad física, su cuerpo, para completar lo que ya había soñado.

González-Torres nos presenta las huellas experienciales de una identidad que transita por la interioridad de realidades diversas, recuerdos desdibujados en la distancia de los movimientos, la fragilidad de la memoria, los lugares de evocación, en los cuales constantemente escudriña para hacerse presentes en la profundidad de sus obras.

El artista inicia de esta forma una negociación que une sus expresiones a las formas de un autoreconocimiento plural en el que instala su interioridad como patrimonio colectivo, y donde los espacios identitarios pasarán a convertirse en los mecanismos posibles de accionar a “ las identificaciones como puntos de referencia(...) que permiten que ideas y percepciones que son comúnmente disponibles tengan acceso a identidades que las han reprimido o excluido, u ofrecen la posibilidad de prescindir de los discursos que niegan tácitamente su existencia, está identificación es vehículo del movimiento político e intelectual. Así, el cambio político no depende de la reivindicación subjetiva ‘ésta es nuestra/mi esencia o identidad’, sino que depende probablemente del hecho de pensar, nos identificamos con esto.”(Brenan, 1996:15)⁹.

La posibilidad de pensar, de identificarnos, instala en la obra de González Torres la expresión de una individualidad, de una existencia y de una identidad que se inserta dentro de un colectivo a través de la comunicabilidad que se asume en los espacios públicos, como posibilidad de reflexión múltiple y abierta. De allí que obras como *Unlited* de 1991 y *Unlited (Strange Bird)* de 1994, surjan en los espacios públicos dentro de la intencionada exploración de ese pensarnos como posibilidad identitaria, realizable a través de la conciliación de los espacios borrados de la memoria, de los que sólo quedan huellas y fragmentos y de los que el artista se vale para llenar de sentido su propia experiencia. Debido a que en “González-Torres la historia personal es siempre una excusa contextual que nos remite más a una implicación social que a un deseo de narrar aspectos muy concretos de su existencia. Ello se comprueba en las vallas publicitarias” (G. Cortés, 2001:45), que el artista ubica en las ciudades, restos de experiencias individuales inmersos en el colectivo, capaces de generar nuevos referentes ante la exposición de momentos perdidos en la habitación de los amantes o en el vuelo incierto del ave.

Las imágenes y la forma en que son expuestas, las obras de González-Torres, nos remiten a espacios identitarios múltiples, a las construcciones resolutorias de un sujeto en constante movimiento, pues las pilas de fotocopias, al igual que las vallas publicitarias, transitan junto a la mirada del sujeto que se reconoce en ellas. Las imágenes de *Sin título* de 1992-93, auguran el vuelo de esa extraña ave con destino incierto, un último trayecto en el que se presencia la pérdida de los lugares identificatorios estables y definitivos, ya que éstos deben de ser (re)armados bajo la estructuración de las interacciones de una sociedad en la que se evidencia la carencia y la ausencia “que se nos ofrece en lo que queda atrás: trazos de un sujeto ausente, un “cuerpo” de evidencia de lo que ha desaparecido,(...) es desplazar inexorablemente el original por lo que viene después(...). Tachada antes de ser escrita. Si se puede admitir el rastro de la palabra es como el índice que indicaría como borrado lo que, sin embargo, nunca ha sido trazado. La escritura completa sería esto: la ansiosa búsqueda de lo que nunca fue escrito en el presente, sino en el pasado por venir” (Merewether, 1994-95:40-41).

González-Torres juega permanentemente con la identidad del aparecerse, instituida desde el inicio del espacio borrado, de la ansiedad que puede generarse en la acción de recobrar los recuerdos fragmentados por una subjetividad individual que se reconstruye constantemente, en un momento no

⁹ La necesidad o definición de pensarnos o de identificarnos con determinadas construcciones del pensamiento deja en libertad a los procesos identitarios, considerados como una fuerza motriz productiva que nos lleva a otros lugares, para manifestar que una identificación compartida permite el encuentro entre identidades, supuestamente autosuficientes, en conflicto entre sí.

presente, es un momento que está detrás, en el pasado, del cual se rasgan trozos que disponen otras formas identitarias en las que se concibe un proceso que “entendía a las identidades como una temporalidad, un rito gestual, una marea(...). El de dejar una minúscula huella de lo que somos, y fuimos.”(De la Nuez, 1999: 144).

Es a partir de la figura del sí mismo, de una subjetividad en acción, de presencias-ausencias del pasado donde el artista articula los tránsitos del presente, para de esta manera manifestar las múltiples reescrituras de una historia que enriquecen a la nostalgia de su identidad. Las representaciones de González-Torres acuden a las imágenes de los residuos, un tránsito dejado atrás, una acción que lleva implícito el desierto de la experiencia. Obras como *Sin Título (Sand)* de 1993-94, sólo muestran las huellas de un desplazamiento que podría revelar los rastros de historias escritas por los sujetos ausentes, memorias no visibles, desapariciones de “un estado incompleto radical (...)fragmentos que tienden a disolver la totalidad que presuponen y que lleva a la disolución desde la que (estrictamente hablando) no se concibe a sí mismo, pero a la que se expone para, desapareciendo (toda identidad desaparece con éste), mantenerse a sí mismo como la energía de la desaparición”(Merewether, 1994-95:43).

Los residuos de memoria aparecen por todas partes en este desierto de las experiencias representado en *Sin Título (Sand)*, ya que las huellas de existencia sobre la arena se (re)arman de forma permanente ante el abandonado paso anónimo y desaparecido de los sujetos que las originaron. La memoria de estas huellas en la arena se mantiene en el poder de su disolución, para movilizar al discurso artístico dentro de la intimidad de una serie de identidades alteradas por los campos de los desplazamientos forzados.

González-Torres ubica cuestiones inviolables de las sociedades contemporáneas, “entiende cómo las divisiones entre los contextos domésticos y comerciales, lo sagrado y lo secular, lo personal y lo político (...) contribuyen a la construcción cultural (y espacial) de la sociedad contemporánea, de la subjetividad, la diversidad sexual y la identidad de clases. Sin embargo, no se queda satisfecho con la revelación y condena de esta dualidad mental; por el contrario, el artista crea situaciones alternativas en las que los dominios aparentemente irreconciliables coexisten y se interpenetran” (Spector, 1996:28-29).

Las huellas del tránsito se constituyen en formas de fácil reconocimiento y de enigmática significación, espacios de identidad que funcionan en los rastros de nostalgia de los lugares desaparecidos de los que posiblemente puedan emerge colecciones y patrimonios dejados atrás, y en los que se define la propia subsistencia en el horizonte del tiempo, un tiempo que se mantendrá antes y después de nosotros, que nos interroga permanentemente para aportarnos nuevas formas de significarnos, como se manifestará intencionadamente en las pirámides de caramelos.

González-Torres desea atrapar los elementos indicativos de las subjetividades que se identifican en medio de sus pérdidas. En los caramelos agrupados, el original ha desaparecido y sólo el nombre que los acompaña nos indica al sujeto ausente. Al igual que en sus rompecabezas, en las pilas de papel y en las cascadas de bombillas, las pirámides estructuran afectos posibles de relacionar los significados múltiples de una existencia que se traslada con las personas que acceden a ella.

En esta dirección de los afectos y de las posibilidades de identificarnos con ellos, se dirigen las obras realizadas con golosinas en las que el artista recuerda el placer de los seres amados. *Sin Título (retrato de papá)* de 1991 o *Sin Título (retrato de Ross en Los Ángeles)* del mismo año, nos trasladan por las existencias con las que el artista se identificó en medio de sus recuerdos vitales. Las pirámides de caramelos, en ambos casos, poseen los pesos de las personas que representan colocados sin límite en el ambiente expositivo; estos caramelos recuerdan el placer de las experiencias humanas y las perspectivas que en ellas existen.

El artista muestra en estas acumulaciones su capacidad de generar un espacio heterogéneo de significación al identificar a sus retratos con el deseo sensual, con los impulsos amorosos, las ganas de vivir, lo comestible y lo accesible a todos. Esta identificación de existencia indica “Como dice González-Torres: una metáfora. No pretendo más que esto –no salpico el suelo de plomo; te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo de otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros” (Spector, 1996:147).La necesidad permanente de identificación es lograda a través de una acción sensual que rompe –como afirma Spector- con las limitaciones físicas y al mismo tiempo asevera la pérdida dentro de la discontinuidad y la fuerza del fragmento.

La subjetividad ausente que representan los caramelos es movilizada dentro de la idea de los recuerdos vitales, de las identidades que marcaron el devenir del artista, ya sea su amante fallecido o su padre, y que en las pirámides se convierten en una narrativa ambivalente de placer y carencia, donde lo individual se une al colectivo que consume los recuerdos en la apertura de un espacio de identificación que rompe las ambivalencias irreconciliables.

La apertura significativa realizada por el artista en estas acumulaciones afianza la idea de una multiplicidad que es capaz de yuxtaponer en un único espacio real varios espacios, varios lugares que son incompatibles en sí mismos.

Lugares definidos por las heterotopías que mezclan espacios culturalmente opuestos, de tiempos cambiantes, los cuales ubican dudas permanentes sobre la implantación de los mecanismos de las colecciones culturales que otorgan a una identidad esencialista una subjetividad que nos habla desde la carencia y de la pérdida. Definiciones donde se constituyen nuevas configuraciones de las memorias en las que aún se mantienen vestigios de las identidades originales, ahora contaminadas y simuladas por el artificio de otros entes relacionales, hallados en la existencia de un tiempo presente, entretejiendo historias en los territorios: del deseo, la sensibilidad, la nostalgia, y el autoreconocimiento que se mantiene a sí mismo como energía ante la desaparición.

Sin Título (retrato de papá) o *Sin Título (retrato de Ross en Los Ángeles)* muestran la ambigüedad constituyente del tránsito que transcurre desde la ruptura de los límites establecidos a las corporeidades. a la posibilidad de la conservación de los recuerdos vitales, pues estos últimos aparecen en medio de la negociación de una identidad, dentro de un simple tócame –como manifestaba el mismo artista–.

En ambas obras se enuncia la experiencia, una salida de tono, un acto de desplazamiento, una advertencia mordaz del trayecto irrevocable en el que no puede existir el retorno, y su inexistencia siempre presente en la memoria se inscribe dentro de “una temporalidad inconclusa abierta a múltiples reescrituras del pasado. Ya que el tiempo no permite ser medido ni acotado de forma clara pues posee discontinuidades, superposiciones y heterogeneidades que permiten que lo que ha ocurrido este presente también ahora” (Cortés G. , 2001:35), al mismo tiempo estas reescrituras plantean un espacio de negociación de las significaciones de los patrimonios y colecciones que se identifican con una subjetividad desplazada, en la cual el pasado por venir siempre se encuentra presente en la narratividad subyacente en los objetos estetizados por el artista, en medio de los proyectos que confirman sus afinidades, en el cambio del antes y el después, en los momentos de fragmentación, en una suerte de rito solemne que se descubre dentro de las evocaciones del sujeto.

Bombillas, caramelos, vallas publicitarias, se circunscriben en el centro de estructuras porosas de significación para enunciarnos las frágiles construcciones que se hallan entre los territorios de partida y de llegada, pues es en medio de ambos territorios donde se generan los puntos de una negociación subjetiva que esboza nuevos referentes para disturbar a las identidades establecidas, al unir los recuerdos y sus discontinuidades con un presente que se manifiesta a través de la yuxtaposición de las heterotopías en las que las cosas ‘se ponen’, ‘se colocan’, ‘se distribuyen’ en lugares tan diferentes entre sí que es imposible encontrar un lugar de residencia para ellas.

De allí que los caramelos y las bombillas exploren los lugares imposibles de residencia física, ya que es la subjetividad de la pérdida la que se expone, -un amante, un suceso, un lugar- para llevarlo de recuerdo, un espacio de la memoria que “Daba a la experiencia un aire de graciosa solemnidad; evocaba un recuerdo sacramental que es a la vez católico y muy iberoamericano” (Enwerzor, 1997: 20).

Los elementos de pertenencia testimonian los campos de la legitimación de una identidad que se ubica en espacios múltiples, que asimila otras realidades, a través de una memoria posibilitada para exponer sus heterogeneidades en el discurso plástico. La presencia del pasado, al que ya no se tiene retorno, se encuentra presente en los elementos subterráneos de los recuerdos, donde las marcas culturales como el catolicismo y el carácter hispanoamericano se evidencian en la pertenencia a territorios híbridos de identificación.

González-Torres pertenece a un enclave que ocupa vastas fronteras híbridas de las cuales se apropia, para transformar lo palpable de estas tradiciones en espacios de territorialidad simbolizada, para avanzar por otras esferas de significación, donde la movilidad y la complejidad de su discurso nos muestran la acción permanente de una identidad proyectada dentro de su discontinuidad como reescritura. Okwui Enwerzor escribe al respecto que: “Hablando del catolicismo y del carácter

iberoamericano de estos gestos, la crítico Coco Fusco me explicó que la obra de González-Torres encarna y asimila los vestigios palpables de las ceremonias de duelo iberoamericanas. Y la asociación con el azúcar de los caramelos coincidía con unos de los mayores recortes presupuestarios de Cuba. Y las cadenas de bombillas - amontonadas o expuestas en cascadas de incandescente esplendor -, típicas también del autor, tienen que ver menos con las esculturas luminosas de Dan Flavin que con los alteres y los monumentos votivos propios de la mayoría de los países americanos.”(Enwezor, 1997: 20)

González-Torres, actúa desde su propia memoria para con ello especificar su lugar de identidad, para trastocar lo conocido y resignificarlo a través de la discontinuidad y de la heterotopía en la que confluyen sus espacios simbólicos. El artista crea un discurso plástico en el que se conservan los lazos de una identidad originaria que yuxtapone las experiencias de su existencia a partir de sus “‘recuerdos vitales’ aquellos que aparecen sin aviso, a la tenue luz del adormecimiento, como crónicas de las facetas más íntimas de su vida.”(Spector, 1996:84).

Caramelos con pesos ideales, fotocopias con números ilimitados de reproducción, testimonian una identidad que se presenta transformada en las constantes contaminaciones de la contemporaneidad, en la existencia de los procesos de desplazamiento, para de esta manera, constituir otras referencias que no le aislen dentro de un esencialismo por procedencia o de carácter sexual. El discurso artístico de Félix González-Torres fractura las concepciones de las consonancias estables. En sus obras se celebra el rito de pensar(se), de proyectar las identidades en sus posibilidades de cambio y de (re)configuración, en constante tránsito.

Los conflictos y los lugares de existencia enriquecen su obra, admiten su proyecto identitario desde el espacio roto, de la fisura del tiempo, que ubica sus fragmentos en la volatilización de una nostalgia que lo circunscribe en otras fronteras y en otros espacios. En la actuación de sí mismos como fuerza motriz, de una heterotopía que desgasta lo establecido. La discontinuidad y la memoria entendidas como un estallido, una experiencia diluida, un campo de intensidades que traen imágenes que a su vez generan otras imágenes para desencadenar la necesidad y la obligación de pensar(se) en medio de la ambigüedad de las proyecciones identitarias, abiertas a los múltiples fragmentos que emergen desde lo subjetivo, para posteriormente ubicarse en la interioridad de otras colecciones simbólicas, en otras formas del pensamiento de un patrimonio colectivo en constante cambio, pues el artista actúa en los diferentes trayectos que la identidad recorre desde lo subjetivo y lo íntimo, a lo colectivo y lo público.

La identidad de Félix González-Torres aparece gestada desde su subjetividad, desde su pérdida permanente, de su articulación a los espacios comunes, donde ubica colecciones cotidianas de fácil reconocimiento. Sus objetos colectivos operan como huellas y rastros disturbadores de las miradas establecidas.

El artista, consciente de su temporalidad, juega con los recuerdos en la ansiedad de no perderlos para poder así (re)escribir, no una renuncia a su identidad particular y a sus recuerdos vitales, pues el cuestionamiento de los patrones y códigos establecidos le permite abrir un espacio de simbolización alternativa donde los dominios irreconciliables coexisten. La identidad construida en el discurso de González-Torres parte de la integración de sí mismo en un espacio coherente, en la armonía entre sus distintas imágenes, en los recuerdos que se ubican en el lugar de lo que falta y en los que se erige una conciencia en permanente movimiento, para de esta forma disolver las totalidades de las identidades concebidas como construcciones estables en fragmentos que se pronuncian libremente, dentro de las oscilaciones de una existencia que dota de sentido los campos temporales y a los restos de la memoria en una discontinuidad permanente.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- BHABHA K., Homi. *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BRENNAN, Teresa. "Esencia contra identidad", Valencia: Episteme, 1996.
- CÁRDENAS, María Luz: *El rostro perfecto para un lugar difícil, Sammy Cucher, Dystopia*. XLVI Bienal de Venecia, Pabellón de Venezuela, junio - octubre, 1995.
- CÁRDENAS, María Luz: Signos y verdad en la fotografía de los años 90. En: *Estilo*, nº 34, 1999, pp. 55-60.
- CANOGAR, Daniel. La obscenidad de la superficie. En: *Espacio uno II*. (cat exp.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 100 -120.
- CASTORIADIS, Cornelius. *The imaginary institutions of society*. Cambridge, The Mit Press, 1987.
- CORONIL, Fernando. Beyond Occidentalism: Toward post-imperial geocultural categories. En: *Cultural Anthropology*, 1996, 11/1, pp. 70-90.
- CORTÉS G., José Miguel. La búsqueda de identidad o la acción del queer. En: CORTÉS G., José Miguel. *Crítica y creación artística. Coloquios contemporáneos*. Valencia: Signo Abierto, 1998, pp. 25-40.
- CORTÉS G., José Miguel. Llocs de la memòria/Lugares de la memoria. En: *Lugares de la memoria*. (cat.exp.) Castelló: Espai d' art contemporari de Castelló, Consors de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, pp. 120-145.
- DELEUZE, Gilles/Guattari, Félix. *El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós, 1976.
- Franco, Jean: Desde el Imperio. En: *Arte Latina*, <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/franco.html>, (en línea), 15/06/04.
- ENWERZOR, Okwui. Gabriel Orozco, silencios infinitos. En: *Atlántica*, nº 17, verano, 1997, pp. 20-35.
- FUENMAYOR, Jesús. Vacíos de identidad, anotaciones de la contemporaneidad en Venezuela. En: *Atlántica*, nº 15, invierno, 1996, pp. 10-22.
- FUSCO, Coco. Irreverencia apasionada: la política cultural de la identidad. En: *Identitat múltiple, Obres del Whitney Museum of American Art*, (cat.exp.). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 1997. pp. 90-98.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Escenas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición. En: *Art form Latin America/La cita transcultural*, (cat.exp.), Sydney, Museum of Contemporary Art, 1993, pp. 30-45.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- GÓMEZ ISLA, José. Animales mediáticos. En: *Lápiz*, nº 161, 2000, pp. 22-30.
- LAUER, Mirko. Notas sobre la plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo. En: *Debate abierto: tradición y contemporaneidad en la plástica del Tercer Mundo*, III Bienal de la Habana, La Habana, 1989, pp.240-245.
- MEREWETHER, Charles. El pasado por venir, en torno a la obra de Félix González-Torres. En: *Atlántica*, nº 9, invierno 1994-95, pp. 40-48.
- MIGNOLO, Walter: Postoccidentalismo. el argumento desde América Latina. En: *Teorías sin disciplina*, <http://www.ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/mignolo.htm>, (en línea), 30-03-01.
- MOSQUERA, Gerardo. Cocinando la identidad. En: CAMERÓN Dan. *Cocido y crudo*, (cat.exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- MOSQUERA, Gerardo. Sobre arte, política y milenio en América Latina. En: CHAMBERT Christian. *Strategies for survival- Now*, Kyrkogatan, The Swedish Art Critics Association Press, 1995 pp. 350-390.
- OLIVARES, Rosa. El final del arte. En: *Lápiz*, nº 149/150, 1999, pp. 125-130.
- PÉREZ F., Luis. El narcisismo sin rostro (Posible maqueta de los espacios emocionales). En: *Lápiz*, nº 111, 1995, pp. 50-60.
- POLIDORI, Ambra. Lecciones oscuras sobre racismo, identidad y relaciones de poder. En: *Lápiz*, nº 87, 1992, pp. 16-20.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Contexturas: lo global a partir de lo local. En: JIMÉNEZ, José; CASTRO FLORES Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999, pp. 65-80.

- RAMÍREZ, Mari Carmen. Identidad o legitimación. Apuntes sobre globalización y arte en América Latina. En: *Arte Latina*, <http://acd.ufrj.br/artelatina/mari.html> (en línea), 15/03/02.
- ROLNIK, Suely. Cartografía sentimental. Transformaciones contemporáneas del deseo. En: *De São Paulo: roteiros, roteiros, roteiros*, (cat.exp.) XXIV Bienal de São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp. 30-40.
- ROSALDO, Renato. *Culture and Truth. The remaking of social analysis*, Boston: Beacon Press, 1989.
- San Martín, Francisco Javier: Fragmentos de arte. En: *Lápiz*, n° 111, 1995, pp. 64-70.
- SPECTOR, Nancy. El viaje como metáfora. En: *Félix González-Torres*, (cat. exp.). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, pp. 44-55.
- TRABA, Marta. La cultura de la resistencia. En: V.V.A.A. *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974, pp. 200-220.
- ZIZEJ, Slavoj. Del deseo al impulso ¿Por qué Lacan no es lacaniano?. En: *Atlántica*, n° 14, otoño, 1996, pp. 30-40.