



**Imágenes de la negritud.
Intersecciones entre la
obra de Tracey Rose y
el Black Feminism.**



IMÁGENES DE LA NEGRITUD. INTERSECCIONES ENTRE LA OBRA DE TRACEY ROSE Y EL BLACK FEMINISM.

IMAGES OF BLACKNESS. INTERSECTIONS BETWEEN THE WORK OF TRACEY ROSE AND BLACK FEMINISM.

Miguel Alfonso Bouhaben

Universidad San Gregorio de Portoviejo

mabouhaben@gmail.com

RESUMEN

El objetivo del presente artículo consiste en mostrar las tácticas de producción artística que Tracey Rose desarrolla en su obra fotográfica y en sus performance. Para ello, evaluaremos el modo en que aparecen cristalizadas en su obra algunas de las premisas fundamentales del *black feminism*. Asimismo, el análisis de sus textos visuales servirá para evaluar la distancia teórico-práctica que se establece entre el feminismo occidental y el feminismo postcolonial.

PALABRAS CLAVE: Tracey Rose; black feminism; performance; decolonización; etnocentrismo

ABSTRACT

The aim of this article is to show tactics Tracey Rose artistic production that develops in his photographic work and its performance. To do this, we will evaluate the way they appear crystallized in his work some of the fundamental premises of black feminism. Also, the analysis of visual texts will consider the theoretical and practical distance established between Western feminism and postcolonial feminism.

KEYWORDS: Tracey Rose; black feminism; performance; decolonization; ethnocentrism



I. Introducción

El *black feminism* parte de concepciones y experiencias vividas que son ajenas a la mirada del feminismo occidental y, en este sentido, sus prácticas y sus formas de activismo político no se pueden entender desde dichas coordenadas, que tratan de imponerse como hegemónicas. Por ello, las feministas africanas se empeñan en relatar su historia y no quieren que nadie tome la palabra por ellas, como ocurre en esa suerte de compasión y complejo de superioridad que a veces muestra la mujer blanca.

Partiendo de esta premisa fundamental, podemos distinguir dos críticas, que sin duda van imbricadas, dentro del marco del *black feminism*: la crítica al colonialismo y la crítica al feminismo occidental.

En la crítica al colonialismo, uno de los problemas a los que se enfrentan las feministas africanas radica en el arsenal de prejuicios y estereotipos que se han ido configurando desde los procesos coloniales. El término “negra”, en el contexto colonial, no tiene un uso ligado a los caracteres biológicos, a su raigambre fenotípica, sino que es una construcción cultural e ideológica que tiene su genealogía en los inicios de la colonización, ligados a los procesos de esclavitud. Es por esta razón, por la que el feminismo que defienden las africanas, tiene como objetivo primordial el desenmascaramiento y la deconstrucción de tales prejuicios raciales. Chandra Mohanty arroja luz sobre esta cuestión cuando crítica que el feminismo occidental elude las diferencias de etnia a la hora de evaluar las problemáticas de género, a la vez que parecen mostrar, de modo implícito, una distinción marginadora entre la mujer occidental feminista y la mujer del llamado tercer mundo (en Kumah, 2000: 6). Por tanto, las diversas propuestas del feminismo negro van a tener muy en cuenta las cuestiones raciales.

Por otro lado, el *black feminism* se posiciona de manera crítica respecto al defendido por las mujeres blancas. Si en la segunda mitad del siglo XX el feminismo tiene como elementos nucleares la crítica al patriarcado y a la familia (Monica Witting, Betty Friedan), la crítica a los roles de género (Judith Butler) y la concepción de que lo personal es político (Kate Millet); el *black feminism* hace una defensa de la familia, ya que supone un modo de organización social que permite el desarrollo de las mujeres y que no es vista como una estructura opresora. Según Obianuju Acholonu, al adoptar una perspectiva ajena



a su propia cultura se estaba alentando a la mujer africana a rehuir de su rol tradicional en la familia (1995: 80). Hay, por ello, un proceso de resignificación de la mujer africana en la medida en que sus singularidades y su contexto resulta muy diferente al occidental. Se trataba de escuchar su propia voz más allá de las propuestas del feminismo que como apunta siempre tienen un sesgo paternalista:

Las mujeres blancas que se dedican a publicar ensayos y libros sobre cómo desaprender el racismo continúan teniendo una actitud paternalista y condescendiente cuando se relacionan con mujeres negras (...). Nos convierten en el “objeto” de su discurso privilegiado sobre la raza. Como “objetos” continuamos siendo diferentes, inferiores. (Hooks, 2004: 46)

Este paternalismo potencia que muchas mujeres africanas descubran un cierto matiz etnocéntrico en el feminismo occidental (Boyce Davies y Savory Fido, 1993: 338). Ello se debe a que parece que cuando en Occidente se refieren a las mujeres, lo hacen siempre teniendo sólo en cuenta a la mujer blanca (Veit-Wild y Naguschewski 2005: 159), como si fuese la norma ontológica, negándose así su existencia social. Parece como si la mujer africana fuese una atracción de feria sobre hacia la que sentir compasión, a la que hay que, como asevera Ama Ata Aidoo hayq que hacerle el favor de escucharla (1998: 20-25).

Estas dos críticas van a servir de base para que el feminismo africano constituya su identidad, sus prácticas de acción política y sus concepciones teóricas. Dado que hacer un estudio pormenorizado de las diversas corrientes feministas que han emergido en el continente africano excede nuestras pretensiones teóricas, vamos a continuación a describir las características básicas y fundamentales del *black feminism* que sean útiles y operativas para nuestro análisis de la obra de Tracey Rose.

a) Valoración de la experiencia vivida. Los planteamientos del *black feminism* no nacen de la teoría, sino de la experiencia vivida. De ahí que, aunque reconozcan la importancia del feminismo occidental, consideran que el feminismo africano tiene necesidad y objetivos diferentes (Boyce Davies 1986: 9-10).

b) Exploración de la autonomía y la cooperación entre mujeres. La cooperación entre mujeres tiene una estructura dialógica y compartida, lo cual, establece una diferencia determinante respecto al carácter monológico del discurso teórico. Se trata de trabajar más con la negociación que con la confrontación (Nnaemeka, 2005: 32). Así, podemos decir



que la gestación del pensamiento feminista africano está más cerca de la poética, la mitología y de la narrativa que del método científico. Su proceso de construcción consiste en analizar narrando.

c) Valoración de los roles activos de la mujer en el ámbito familiar. Hay que tener en cuenta que la mujer africana asume que la maternidad es un elemento básico de su construcción sociocultural. Para muchas feministas africanas las feministas occidentales cometen un error al rechazar la maternidad (Catherine Obianuju (1995: 108) (Nnaemeka, 2005: 32). Ahora bien, hay que señalar que la actividad no se reduce al cuidado de los hijos ya que su papel en la producción es de vital importancia. Por ello, considerar que la mujer africana es pasiva y apolítica no deja de ser una afirmación superficial (Jagne, 1998: 11).

d) Critica los factores globalizadores, coloniales y postcoloniales que oprimen a la mujer africana. Entre otros: el capitalismo global y el consumo que empobrece a los pobres, las economías políticas de raza, los feminismos occidentales, los fundamentalismos religiosos de las religiones tradicionales africanas, del Islam y del Cristianismo (Arndt, 2002: 39-40).

e) Critica a la noción de subjetividad propia de los discursos modernos. Dado que su identidad es cuestionada o reducida a un vacío irrepresentable, ellas se rebelan a través de la demanda y la vindicación de su reconocimiento ontológico más allá de la grisalla y los procesos clasificatorios que imponen los grupos dominantes de occidente. Se trata de crear o mostrar ese no-espacio o esa deslocalización.

f) Entiende que el hombre es parte integral en el proceso de emancipación. No se da una antagonismo frontal respecto al hombre y se les invita a participar de los problemas de las mujeres (Boyce Davies 1986: 9-10) (Ogundipe-Leslie, 1994: 226-7). (Obianuju, 1995: 105-112). (Nnaemeka, 2005: 32).

g) Valoración de la mujer en sentido integral. Critican en cierto modo que una parte del feminismo occidental se centre demasiado en los temas sexuales (Ogundipe-Leslie, 1994: 226-7) (Nnaemeka, 2005: 32).

II. Crítica de los arquetipos sexuales occidentales y africanos

La obra de la artista sudafricana Tracey Rose está marcada por la crítica a los arquetipos sexuales forjados por el patriarcado dominante. Estos roles preestablecidos, que definen las reglas de comportamiento y las actitudes normativas de la mujer, han sido objeto de crítica por parte del feminismo occidental, que entiende que el patriarcado ha funcionado como una máquina de significar el cuerpo de la mujer para hacerlo dócil (Witting, 2006; Butler, 2007). Muchas artistas occidentales como Martha Rosler, Barbara Kruger o Cyndi Sherman han forjado su obra a contracorriente que los dictados de la dominación masculina.

Hay que apuntar que la obra de Tracey Rose es deudora de las prácticas y las tácticas de construcción audiovisual de estas artistas occidentales en la medida en que también construye sus fotografías desde la teatralización y la parodia de los arquetipos sexuales. Algunos estudiosos han señalado el vínculo existente entre la artista sudafricana y Cyndi Sherman, sobre todo, respecto al uso de los aspectos performativos y a los juegos de rol que pone en práctica en su obra (Murray, 2002: 91). Asimismo, algunas de sus fotografías muestran una crítica al sistema clasificatorio occidental que, como apuntábamos más arriba en el párrafo e), parece desentenderse de la entidad mujer negra. Veamos algunos ejemplos de ambas perspectivas críticas.

Respecto a la crítica de la mujer occidental, la artista sudafricana parece focalizar su atención en los modos hipersexualizados de algunos roles prototípicos de las mujeres occidentales. Si en *Cicciolina* (Fig. 1) la artista muestra una crítica paródica a los arquetipos sexualizados de occidente, mostrando a modo de caricatura, a la estrella del porno italiano vestida de *dominatrix*; en *Lolita* (Fig. 2), el rol sexual muestra a la mujer como una muñeca de trapo sumamente sexualizada y a la vez grotesca. Asimismo, en su obra *Maria Antonieta* (Fig. 3), la artista aparece disfrazada de una figura histórica que fue muy criticada por su promiscuidad.



Fig. 1. *Cicciolina*

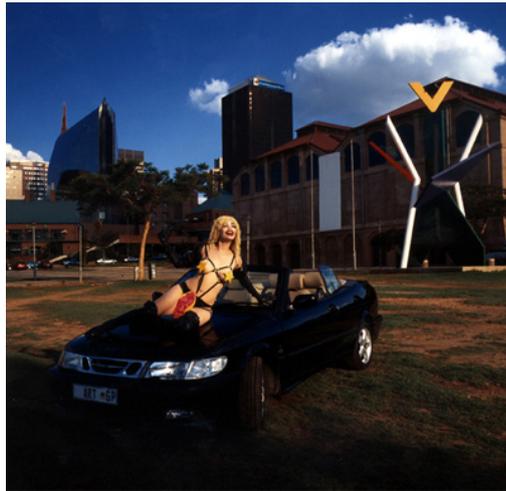


Fig. 2. *Lolita*



Fig. 3. *Maria Antonieta*



Estas fotografías componen una serie de visiones refractarias de la realidad (Cicciolina y Maria Antonieta) y de la ficción (Lolita), una suerte de *remakes* que arrojan luz sobre los roles de género. Son imágenes fracturadas cuyo objetivo no es otro que transgredir los estereotipos restrictivos (Reilly, 2010: 170). Por ello, podemos rastrear como en su obra hay todo un trabajo intertextual en el uso y la apropiación de algunos arquetipos de la cultura occidental. Asimismo, la intertextualidad de su obra tiene una vocación de recontextualización histórica que produce una repetición desviada de prototipos de mujeres occidentales con la intención de configurar un acto político (Ngcobo, 2010:14)

Sin embargo, en otras fotografías se centra en los problemas de identidad de la mujer africana. En *Venus Baartman* (Fig. 4) reivindica la figura de Sara Baartman para reivindicar una tipo de mujer que está más cercana a la naturaleza y a lo instintivo. La pose de la artista simula un estado de alerta, mientras que la desnudez se muestra como algo natural. Baartman, mujer del pueblo *khoisan*, fue una esclava que fue mostrada en espectáculos de feria como una rareza anatómica y como un bicho raro bajo la mirada etnocéntrica del occidental. La de Baartman es una historia de humillación que refleja el morbo de los científicos coloniales y su racismo científico en el estudio de la anatomía humana. En *Lucie's Fur Version 1:1:1* (Fig. 5) Rose se posiciona de manera crítica contra los discursos que la definen, en el marco de la historia, como una artista “de color”. Así, su identidad multicolor elude cualquier esencialismo con una intencionalidad política. Hay que señalar que en esta fotografía configura un dispositivo en torno a la pregunta ¿Qué es una persona de color? Jugando con los parámetros de la ironía, la artista se rocía con purpurina de diversos colores, ejecutando así una acción que supone un enmascaramiento de la identidad, una representación desviada que ponen en cuestión el fetichismo racial. De algún modo, el simulacro multicolor sirve para configurar una identidad multifuncional, una identidad “lo suficientemente flexible para negociar siempre que sea necesario” (Mbembe, 2001: 105).



Fig. 4. *Venus Baartman*



Fig. 5. *Lucie's Fur Version 1:1:1*



Los dispositivos estéticos de Rose suponen tanto una reflexión sobre la noción de simulacro como un acto de subversión carnavalesca. En Fig. 1, Fig. 2 y Fig. 3 parece burlarse de los valores occidentales, mientras que en Fig. 4 y Fig. 5 de lo que se trata es de transformar los estereotipos de mujer y no de sublimarlos. Recordemos que una de las críticas más repetidas del arte contemporáneo es aquella que entiende que el arte como sublimación no es más que una coartada para el sometimiento y la alienación.

Hay que señalar que las técnicas del simulacro y de lo carnavalesco se llevan a cabo a través de la inserción del cuerpo de la artista en la obra, lo cual es un modo de introducir y de penetrar la subjetividad como respuesta rebelde contra las formas hegemónicas de objetivación de la maquinaria colonial. Pero no se trata de buscar una identidad, sino más bien de disolverla y deconstruirla. Y dado que el trabajo de Rose es ajeno al cualquier esencialismo, su modo de ejercer esta deconstrucción es a través del trabajo sobre la superficie. Este es quizá su estilema más significativo: pintar su cuerpo de color blanco, rosa o multicolor de cara como forma de mostrar el simulacro de la identidad. No se trata de desenmascarar, ni de eliminar las superficies. Todo el trabajo se ejerce sobre ella. Todo un trabajo del simulacro: trabajo sobre la superficie, sobre el gesto, el traje, la expresión.

III. *Performances decoloniales*

En sus performances, Rose también va a hacer patente un ejercicio de deconstrucción de la identidad.

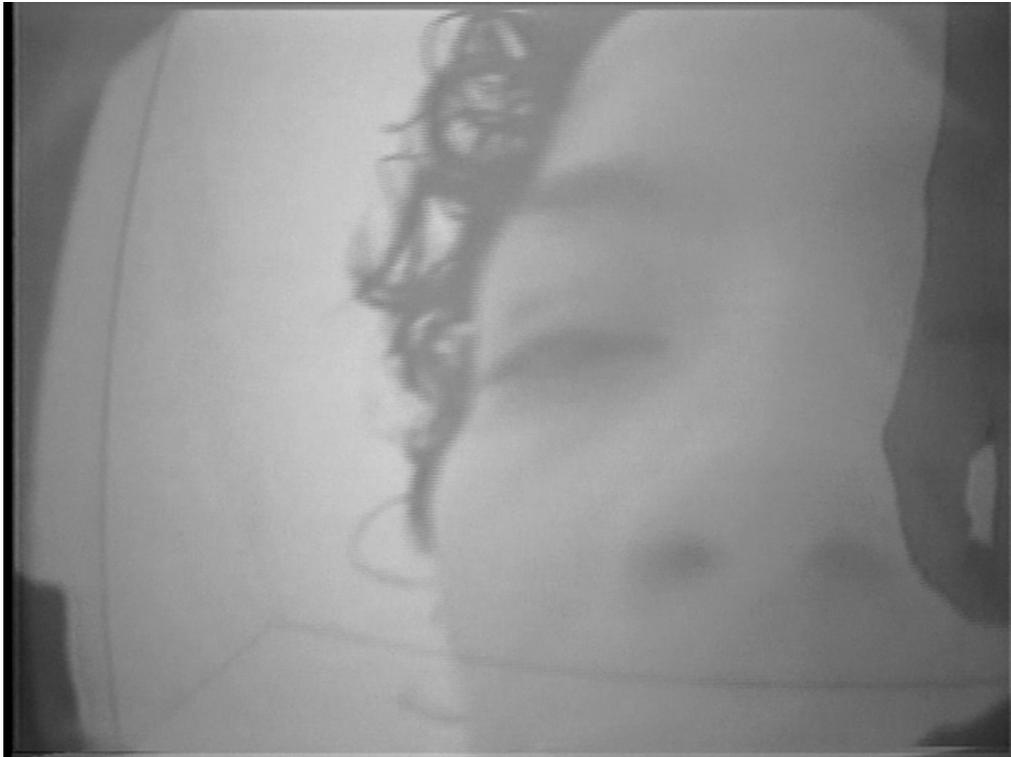
En *Span II* (Fig. 6), por ejemplo, la artista aparece encerrada en una jaula de vidrio, transparente, entregada a la mirada del otro, mientras cose. La podemos observar en la F6, sentada sobre un televisor, En la imagen, la artista aparece cortando su pelo, mientras que durante la acción, lo que cose es su propia cabella. Así, al igual que el F5 se revelaba contra la función identitaria. Se trata de reconstruir lo destruido. Tras el acto de destrucción un acto conciliador. Tras la herida, la sutura. En una entrevista sugiere: “El trabajo es un acto de purificación. El anudamiento no sólo invoca el rosario de mi infancia, sino también el trabajo con las manos”.

Fig. 6. *Span II*

En *TKO* (Fig. 7) también nos encontramos con una poderosa expresión deconstructiva de la identidad de género. En esta videoperformance, la artista localiza cuatro cámaras que la graban golpeando a un saco de boxeo, desde diferentes ángulos, pero una de ellas, está incrustada en el saco y nos permite ver su rostro en un vaivén dinámico que simula un acto de autoagresión. A través de la ocultación y revelación de su cuerpo desnudo, donde desdibuja los límites entre lo privado y lo público y esto, junto con su ataque agresivo y violento en el saco de arena, implica una transgresión de la conducta femenina aceptada. Sus golpes ritualistas y repetitivos también pueden considerarse como el acto reiterativo de la performatividad de género (Jacobs, 2007: 35).



Fig. 7. *TKO*



En *San Pedro V* (Fig. 8) la artista desarrolla una *performance* en el muro que divide Israel de Palestina. Su cuerpo aparece pintado de color. Sus gestos humorísticos y paródicos van acompañados de una interpretación desafinada del himno nacional de Israel. Su intención era provocar una reacción sobre lo absurdo de esa situación terriblemente injusta. Podemos ver en este trabajo un *remake* de la interpretación de Jimmy Hendrix del himno de USA, justo en el momento de máxima efervescencia del conflicto bélico con Vietnam. La idea era crear un acto de la imaginación que sirviese para derribar muros y conciencias, para atravesar las fronteras y las diferencias políticas.

Fig. 8. *San Pedro V*

En *The Prelude The Gardenpath* (Fig. 9) la artista va a elaborar una crítica a la colonización religiosa que sufrió en continente africano desde finales del siglo XIX. Para ello, va a ponerse en la piel de una Eva africana, maquillada como un esqueleto, que se que revela contra el cristianismo y contra los prejuicios raciales inscritos en los procesos de evangelización. La artista cuenta como Dios la empujó con agresividad y ella cayó al suelo. Ante esto, el personaje encarnado por Rose termina por definir a Dios como un ente de ficción. Cuando una voz en off le pregunta ¿Qué es Dios? Ella responde: “El Mago de Hoz”.

Fig. 9. *The Prelude The Gardenpath*

IV. Conclusiones

La obra de Rose dibuja una doble vertiente de las formas de opresión: ya no sólo se trata de mostrar los mecanismos de la opresión sexual, sino también de la racial y la política. El trabajo conceptual de Tracey Rose era un declaración política y social radical, un grito de rabia contra la condición de las mujeres de color en Sudáfrica. En todas sus obras de performance, Rose explora la intersección entre el género, la raza, la memoria y la autobiografía como un medio de expresión de ideas en torno a la subjetividad de género (Jacobs, 2007: 35). En cierto modo, late una crítica a todo sistema de clasificación, en especial, con aquel que se erigió en la época del *apartheid* (Ngcomo, 2010: 14). La historia diseñada por el mundo occidental no coincide con la que se está construyendo en África, desde la crítica decolonial. Dado que el colonialismo fue un sistema de disciplinamiento de los cuerpos con el objetivo de volverlos en dóciles y productivos, la obra de Rose supone un acto e inversión que, por medio del cuerpo, desvela aquellas problemáticas inherentes al dominio del cuerpo colonizado. Rose muestra su cuerpo como parte de una tarea



decolonizadora. Ella misma apunta en una entrevista que usó el pelo como símbolo de la diferencia racial, esto es, como una forma de deshacer la identidad impuesta por el colonialismo para rehacerla de otro modo. Se puede comprobar como en este trabajo su figura se convierte en un ser andrógino, asexuado, y por tanto, en un ser que transgrede los órdenes identitarios dominantes

Referencias bibliográficas

Achille Mbembe (2001). *On the Postcolony*. California: University of California Press.

Aidoo, Ama Ata (1998). "Literature, Feminism and the African Woman Today." Leonard A. Podis and Yakubu Soak (eds.). *Challenging Hierarchies: Issues and Themes in Colonial and Postcolonial African Literature*. New York: Peter Lang, 15-36.

Boyce Davies, Carole and Elaine Savoir Fido (1993). "African Women Writers: Toward a Literary History." Owomoyela, Oyekan (ed). *A History of Twentieth-Century African Literatures*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Fall, N'Goné (2007). "Providing a Space of Freedom: Women Artists from Africa", en <http://blogs.fu-berlin.de/wp-includes/ms-files.php?path=/thesoapbox/&file=2013/03/NGone-Fall-Providing-a-space-of-freedom.-Women-artists-from-Africa-2007.pdf>

Hooks, Bell (2004). *Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista*. En *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.

Kumah, Carolyn (2000). "African Women and Literature." *West Africa Review*, N° 1, pp. 1-15.

Jacobs, Ilené (2007). *Performing the Self: autobiography, narrative, image and text in self-representations*. Stellenbosch: University of Stellenbosch.

Reilly, Maura (2010). "Curating Transnational Feminisms," *Feminist Studies*, N° 36, pp. 156-173.



Murray, Soraya (2002). “Africaine: Candice Breitz, Wangechi Mutu, Tracey Rose, Fatimah Tuggar”. *Journal of Contemporary African Art*. N° 16/17, pp. 88-93.

Ngcobo, Gabi (2010). “All that glitters is not gold in the works of Wangenshi Mutu and Tracey Rose”, en

[http://www.konsthallen.goteborg.se/prod/kultur/konsthallen/dalis2.nsf/535e371e7fd657aec1256a5c0045675f/cb0ae2195d8c6066c12577d800311ce4/\\$FILE/Catalogue.pdf](http://www.konsthallen.goteborg.se/prod/kultur/konsthallen/dalis2.nsf/535e371e7fd657aec1256a5c0045675f/cb0ae2195d8c6066c12577d800311ce4/$FILE/Catalogue.pdf)

Nnaemeka, Obioma (2005). “Mapping African Feminisms.”. En Andrea Cornwall (ed.) *Readings in Gender in Africa*. London, Oxford and Bloomington: SOAS, James Currey and Indiana University Press, pp. 25-30.

Obianuju Acholonu, Catherine (1995). *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism*. Owerri: Afa Publications.

Oyewùmi, Oyèrónké (2003). *African Women & Feminism. Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Trenton, NJ: Africa World Press.

Veit-Wild, Flora and Dirk Naguschewski (2005). *Body, Sexuality, and Gender. Versions and Subversions in African Literatures. Vol 1*. Amsterdam: Rodopi.

Witting, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.