

WHERE IS DIANA?

Diana Coca



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE



Diana Coca La realidad y el muro —Begoña Torres González

Todo el arte —de la pintura al cine, de la escultura al teatro, de la fotografía a la literatura— incluye un irremediable enfrentamiento con la realidad. El propio Nietzsche ya se preguntaba, en su libro sobre *El nacimiento de la tragedia*, acerca de si no será el arte, al fin y al cabo, la consecuencia de un descontento de los artistas ante la realidad.

En un mundo empeñado en no ver la cruda realidad, en negar los hechos que nos rodean, a veces atroces, como si no fueran otra cosa que una mala película hollywoodiense, algunos artistas como Diana se concentran en una lucha muy particular, en mostrarnos la angustia que nace de esa parte carente de sentido, la irracionalidad ética que acompaña la vida del ser humano. Su actividad artística habrá que buscarla en un campo antropológico, más atento a la condición humana en general, que a los individuos en particular.

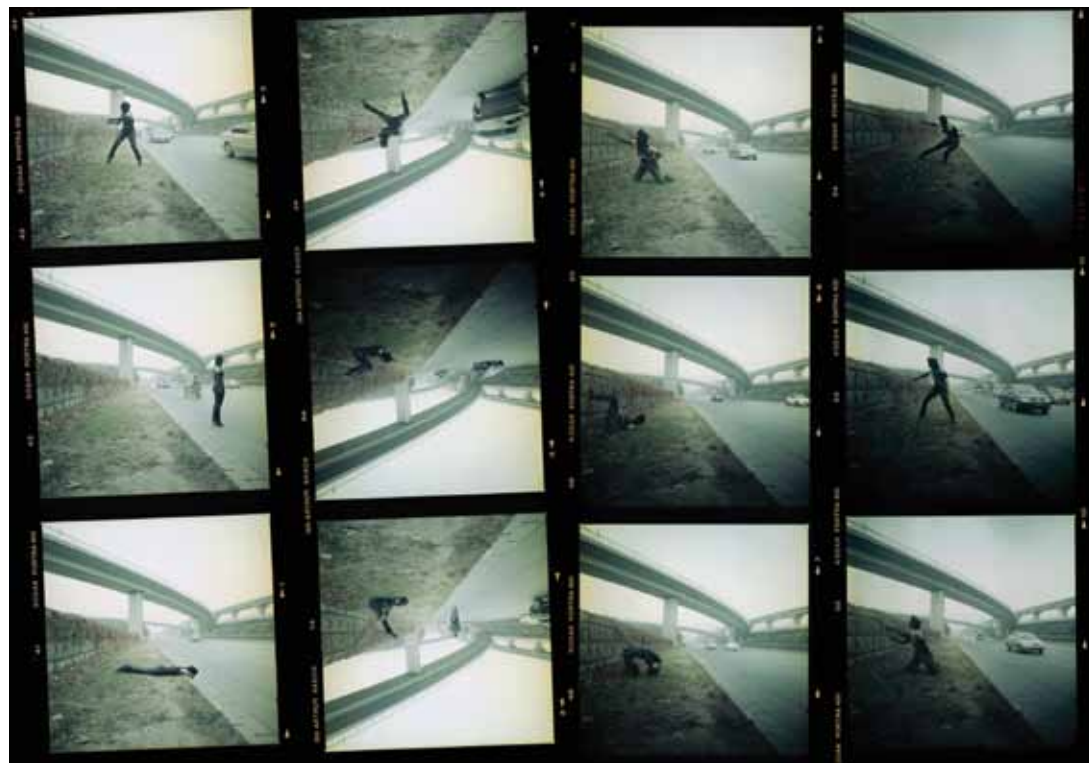
Como bien argumenta Steward Whaley, recogido por Fernando Castro Florez, en su interesante libro *—En el instante del peligro. Postales y souvenirs del viaje hiper-estético contemporáneo—*, el engaño es la deformación intencionada de la realidad y puede dividirse en dos categorías principales: la disimulación (ocultar lo real) y la simulación (mostrar lo falso). Dentro de la disimulación, se pueden identificar tres clases: el encubrimiento (ocultar lo real haciéndolo invisible), la tergiversación (ocultar lo real disfrazándolo) y el despiste (ocultar lo real confundiendo). Dentro de la simulación, se incluye la imitación (mostrar lo falso a través de los parecidos), la invención (mostrar lo falso a través de una realidad diferente) y la atracción (mostrar lo falso desviando la atención).

Pero Diana actúa precisamente en un sentido contrario, muy característico del surrealismo,

capaz de poner en conexión fragmentos y cosas, en principio, inconexas, allí donde reina la incoherencia o lo que es invisible. Diana no oculta lo real sino que, con su peculiar pirueteo, se disfraza ella misma para visibilizar más aun lo que ocurre en la realidad, realzándola, mostrándola, haciéndola más visible.

En los juegos interactivos cibernéticos se suele adoptar una identidad virtual, un ser imaginario o avatar, estrategia utilizada, sin duda, como una escapatoria temporal de la impotencia de la vida real. Bien, pues Diana también crea un avatar de sí misma: es un simulacro, una ficción del yo, que discurre entre la identificación —aunque sea simbólica e imaginaria— y el vacío. Enfundada en un traje negro, enmascarada, como una heroína de ficción, una *catwoman* de comic o de película, exhibe un humor extraño que le lleva a subrayar lo absurdo de muchas situaciones sociales y políticas, descubriendo, a veces bajo las más despreciables condiciones, situaciones en las que se fomenta el choque con el otro, situaciones límite entre las relaciones humanas.

A veces esa máscara simbólica sobre la cara de Diana, puede ser tan real como el “rostro verdadero” que se oculta tras ella, ya que el disfraz tiene su propia verdad y lo auténtico también puede estar ligado a la ficción. Su interés por encontrar algo que arroje luz a una experiencia insistente y perturbadora, algo que haga que consiga hacer clic en nuestros cerebros “occidentales”, se contradice plenamente con la incansable búsqueda, por parte de algunos artistas de la “imagen-shock”, de lo nunca visto, de la aventura por la aventura, del horror... Bien al contrario, Diana siempre es “auténtica”, no es una impostora, ni alguien que simplemente posa.



No.1299129

临时住宿登记表

表(三)

REGISTRATION FORM OF TEMPORARY RESIDENCE

英文姓 Surname	BEJARANO COCA	英文名 First Name	DIANA CAROLINA	性 别 Sex	女
中文姓名 Name in Chinese		国 籍 Nationality	西班牙	出生日期 Date of Birth	19771226
证件类型 Type of Certificate	普通护照	证件号码 Certificate No.	AA271039	签证类别 Type of Visa	访问签证
签证有效期 Valid Visa		抵达时间 Date of Arrival	20130631	离开时间 Date of Departure	20130823
住房种类 Housing Status		住 址 Address	朝阳区将台西路19号院1号楼617号 H区民警 李连伟64346971		

派出所联系电话: 64346971

La artista hace de su obra el relato de su transcurso vital, “jugando” con distintos grados de veracidad, ocultación, recreación, deseo, farsa, esperanza o negación. Un juego de escalas y detalles que establecen un plegamiento de unas imágenes sobre otras: la realidad frente a la ficción.

Desde la distancia, podemos sentirnos “a salvo”, podemos sentir compasión ante esas situaciones, ante esa condición de ser otro, sensación que se ve inmediatamente modificada cuando ese otro se visibiliza en nuestra proximidad, y el diferente se transforma en vecino. Diana nos recuerda que esos “horrores” están cada vez más cercanos, que cada vez hay más muros, más prohibiciones, más incomprensión, un raro deseo de ser vigilados. Ya sabemos que los mecanismos disciplinarios del poder pueden constituir directamente a los individuos.

Teóricamente, nuestro sistema democrático se basa en la garantía y protección de los derechos fundamentales de las personas, por lo que permite y promociona la diferencia y, con ella, el cambio, la alternancia, el movimiento. Frente a esto, constatamos que no hay nada menos democrático que lo inmutable y ¿hay algo más inmutable que un muro, una barrera? Las ideologías totalitarias sin excepción pretenden dominar el tiempo vivido, imponer un lugar, un centro desde el que sea posible acceder al sentido global de la sociedad. El totalitarismo tiene como finalidad la estandarización de los comportamientos y, por ello, siempre tiene un interés por instaurar la inmovilidad temporal. Su principal objetivo es la consecución de un tiempo estandarizado y controlado. Detesta el tiempo como creación y, por ello, como bien insistía ya Foucault, lo que más detesta es la vida.

La invención del muro requiere tomar posición, se quiera o no. Diana practica un arte en tiempo real, bajo el que se esconde una forma de estar y de ser ante la vida, una lucha política que pasa por el control del cuerpo y el dominio de su identidad sexual o social, con propuestas que rozan lo provocador e insólito, y nos invitan a una toma de conciencia.

En sus relaciones con el mundo, Diana sabe poner en evidencia funcionamientos ocultos, y es capaz de desvelarlos, dejándonos ver a través de agujeros decisivos que practica

en el cuerpo social. Las imágenes finales de su “acciones” no son el resultado de un gesto, sino del producto de un cálculo previo y medido, un análisis de lo real. Diana lleva a cabo un verdadero programa de resistencia, comprometida y vigilante, que le obliga a desvincularse de las zonas de confort, de la rutina, para experimentar situaciones inéditas e incluso extremas, muchas veces ligadas a la improvisación. Porque la aventura y el viaje como riesgo son una tentación, son algo muy intenso, que nos sitúa de un modo particular ante la vida.

Según el antropólogo Marc Augé “es preciso aprender a salir de sí mismo, a salir de su entorno, a comprender que es la exigencia universal, la que relativiza a las culturas y no al revés”. La aparición de Diana, su puesta en escena en el mundo, es siempre “en directo”, sin intermediarios. Esta experiencia es también una provocación, una perturbación de todo aquello que ya ha sedimentado el orden establecido, siendo capaz de precipitar fenómenos absolutamente nuevos, que siempre tienen como finalidad una mejor comprensión del mundo y también un secreto anhelo de mejorarlo.

Artista viajera y nómada, como le gusta calificarse a sí misma, a Diana no le sirve simplemente caminar por el mundo, como solía ocurrir con aquellos románticos, sino que su movilidad es crítica, es un modelo de comportamiento, atravesado por caminos conceptuales trazados por la propia obra y la provocación crítica que ésta pueda llegar a suscitar. Es una imagen de sí misma, al mismo tiempo heroica e insignificante, un arte de acciones ejemplarmente banales, un trabajo sobre su propia identidad.

Una reivindicación feminista que toma en cuenta las expectativas de las mujeres, en una sociedad siempre dispuesta a socavarlas, a alienar el cuerpo femenino, con la finalidad de aniquilar sus adquisiciones sociales. Diana se disloca, se transforma en actriz, con una personalidad a la vez activista y crítica, perturbadora y vigilante; esboza movimientos de una danza extraña, utiliza estrategias de rivalidad mimética, de mero camuflaje, se fusiona con el entorno como el camaleón, se introduce físicamente en el paisaje para modificarlo, convirtiéndose así en productora de acontecimientos, en vigilante de los hechos y descifradora de los enigmas.





Mapeando a Diana —Esteban Andueza

Barcelona, mayo de 2017

Contestar a la pregunta que abre esta muestra, *Where is Diana?* no debería resultarnos complicado. La respuesta nos la podría dar el análisis de los espacios que Diana utiliza e invade para la conformación de su práctica artística. La artista, como si de un animal salvaje se tratara, nos va dejando pistas de su trayectoria, pistas que quedan en el terreno, en los territorios que con su cuerpo explora. Por otra parte, sus fotos, a modo de *storyboard*, nos dibujan una historia que tanto tiene que ver con su evolución personal y artística como con la deriva del mundo, la sociedad y el entorno en el que nos movemos. Por tanto, no deberíamos tener mayor problema en el momento para mapear a Diana, tanto geográfica como emocionalmente.

El trabajo artístico de Diana Coca se enmarca tanto dentro de las artes performativas como de la fotografía. Diana performa ante su cámara pero sus fotos son algo más que el registro de una acción: su práctica gira en torno a tres focos claramente comprometidos entre sí: el entorno, la cámara y, entre medio de ambos, el cuerpo... su cuerpo.

Sus obras muestran una trama en la que se conjuga la complicidad entre lo emocional, lo racional y lo radical, y que a la vez supone un verdadero intento por apoderarse de los espacios: el espacio entendido como territorio, pero también el cuerpo, entendido este último como espacio para la experimentación y la reivindicación. Y cómo no, el espacio fotográfico, su soporte, el cual expande el acto creativo más allá del objeto estético y brinda la posibilidad de ser leído en clave de archivo.

En sus *performances* Diana se transforma en un sistema complejo que disipa su energía en el entorno. Elige para sus intervenciones lugares que evoquen un significado público, o espacios en muchas ocasiones invisibles al sistema económico y político. Y tomando como punto de partida sus propias tensiones emocionales, las combina y las hace dialogar con las tensiones culturales, sociales, económicas y políticas del entrono en el que trabaja. La cámara se convierte ahí en un cómplice vivo y autónomo que se encarga de recoger sus experiencias. Es por lo tanto un trabajo orgánico y cargado de espontaneidad en el que la combinación fluida de espacio, cuerpo y cámara va creando un discurso posmoderno, con el que la artista analiza la realidad como una dimensión fragmentada y la identidad personal como una dimensión inestable.

La fotografía —y en ocasiones también el vídeo— es pues el medio que le permite convertir sus acciones privadas en públicas. En sus primeros trabajos realizados mayormente en estudio, Diana investigaba las posibilidades comunicativas que su cuerpo y su movimiento ofrecen a un soporte como es el fotográfico. Son trabajos íntimos, personales e individualistas, y centrados

principalmente en experimentar la capacidad y la resistencia de su ser en los cuatro ángulos que conforman el espacio fotográfico. En uno de esos primeros trabajos, *Escorzos para la ansiedad* (Madrid, 2007) Diana muestra sus tensiones contenidas en un espacio anónimo y amorfo, y en *Mujer araña* (Nueva York, 2008) aparece ella misma testando los límites espaciales tanto de la habitación como de la fotografía. Mientras que en *Last Dinner* (Nueva York, 2008) se vislumbra ya el inicio de sus preocupaciones por el elitismo, el fetichismo y la opulencia que caracterizan a la sociedad contemporánea.

Diana conjuga el cuerpo en su doble vertiente de envoltura externa y sustancia interna. En la disciplina fotográfica, en sentido amplio, el fotógrafo se convierte en un informador, utilizando la fotografía para explicarnos o transmitirnos lo que él está viendo y que queda materializado en un instante. En el caso de Diana, sus fotografías nos transmiten lo que ella está investigando, experimentando y sintiendo en ese instante, ofreciendo al espectador toda esa sustancia interna de la que hablaba, su furia coreografiada con el entorno y con la que logra desafiar las convenciones de la belleza.

No tardará Diana en escapar del espacio cerrado para iniciar una exploración de las posibilidades que el mundo exterior le ofrece para la realización de sus acciones. Es verdaderamente entonces donde comienza a emerger una conciencia de dimensión social más amplia. El escape es una constante en el trabajo de Diana, pero no un escape entendido como huida (aunque también), sino más bien una salida hacia otros mundos en busca de las nuevas posibilidades de investigación y aprendizaje que el entorno ofrece. En *Naturaleza extrema* (Oxaca, Pekín, 2009-2010) Diana considera no sólo los diferentes aspectos políticos del espacio público en México y China, sino también la carga cultural y la forma en que son usados o abandonados esos lugares. Este intento de escape del paisaje corporal hacia el paisaje urbano para analizar los distintos aspectos que definen a un espacio público como lo que es, prepara el escenario de un cambio significativo de dirección en la obra de Diana Coca.

El desafío de aprender a descodificar las posibilidades que el mundo exterior ofrece para la generación de discursos sociales nos conduce hasta su serie *The City of the Broken Dolls* (Pekín, 2010), donde pone de relevancia las condiciones que constriñen a la mujer, por el simple hecho de ser mujer, en las sociedades contemporáneas. Sociedades que son, en definitiva, sociedades de consumo, pero con una carga cultural, política e incluso patriarcal y religiosa que es imposible ignorar. En su ambición por esa toma del espacio público Diana demuestra una maestría singular. Crea un arte *in situ*, realizado siempre en un lugar específico, y elaborado según las dimensiones espaciales, económicas, ecológicas, políticas o simbólicas del lugar. Diana utiliza los inhóspitos espacios abiertos que la propia metamorfosis de la ciudad genera, lugares que por lo general quedan excluidos del ejercicio de los valores cívicos y de las funciones sociales, y entabla un dialogo espacial convirtiendo al espacio público en el sujeto, y a su cuerpo en un elemento social y

político que provoca interacciones entre sus propuestas, el espacio urbano y la esfera cívica.

Su terreno de experimentación, superado el medio que es la fotografía, reside pues ahora en los vectores artísticos que son su cuerpo y el espacio en el que se instala, y sus fotos tienen la capacidad de hacer de la naturaleza tanto escenario como espectáculo. Partiendo de la idea de que la cultura occidental ha puesto un muro entre el hombre y la naturaleza, Diana consigue hacernos reflexionar sobre el modelo patológico de la relación del ser humano con el medio natural, y reivindica planteamientos urbanos, éticos y estéticos que ahonden en las carencias y deseos de los ciudadanos, tanto en su condición de sujetos urbanos como de seres emocionales.

Para sus nuevas creaciones, Diana prescinde del estudio y se focaliza en intervenir en el medio urbano, fuera de los marcos académicos, tratando de configurar y redefinir nuevos territorios para el arte. Es pues un arte público que busca intervenir en el espacio público, el espacio común, creando tensiones o constatando la realidad social y política del medio urbano. Gran parte del trabajo de Diana Coca explora la forma en que las nuevas arquitecturas, que son las que definen el modo y el hacer de la gente en su entorno, han convertido a las ciudades en lugares hostiles, preparados para la vida rápida y el consumo impulsivo. Es decir, nuestras ciudades responden hoy a un modelo que no deja de ser capitalista en esencia. En su trabajo en video *Compró luego existo* (Pekín, 2012) Diana reflexiona de forma irónica sobre la fascinación consumista de la China poscomunista y la esclavitud que implica para el sujeto, y en particular para el sujeto femenino, sucumbir a las tendencias de la moda. A tal propósito, Diana define así la intencionalidad de su práctica artística:

no tengo intención moralizante, no creo que eso sea tarea del arte –para ello ya hay otras estrategias humanas, como la religión– pero sí que mi trabajo sea un pequeño acto de resistencia, donde el cuerpo individual actúa como metáfora del cuerpo social. Con mis obras, a través de lo personal intento tratar temas universales con los que el espectador pueda conectar.

Y en realidad, el término hombre y el termino mujer no dejan de ser construcciones culturales universales, y las dinámicas que en este aspecto Diana genera inciden en temas sobre los que es urgente reaccionar o incluso resistir. Desarrolla por tanto un arte comprometido mediante el que invita a reflexionar sobre las incógnitas de la era posindustrial en la que nos encontramos, y ahonda en cuestiones como el multiculturalismo y el feminismo tratando de convertirse en vehículo del cambio. Es destacable en este aspecto su campaña publicitaria para la firma de zapatos hongkonesa Carolina Espinosa; un experiencia esta última, que requeriría ser narrada en un capítulo aparte por la manera en la que incidía directamente con el establishment de una economía de mercado configurado en forma de compañías transnacionales. Diana desarrollo aquí una forma de contrapublicidad y contracultura que trataba de distorsionar la onda expansiva de la

cultura dominante en el lenguaje publicitario, donde citando a Zadia Muxi en su texto *Ciudad próxima. Urbanismo sin genero*, "...se muestra el cuerpo de la mujer como objeto plausible de ser poseído, adueñado, y el hombre sigue apareciendo en el mismo espacio como la autoridad y el reglamentador de aquello que es aquí y ahora necesario".

De este último trabajo Diana extrae su serie *Contranarrativas femeninas* (Pekín, 2011), en la que por exigencia de la industria, su cuerpo será sustituido por el de una modelo situando el ojo de la artista de forma excepcional detrás del objetivo. Las premisas de las que parte Diana Coca para este trabajo es: ¿quién y para quién piensa la moda?, ¿quién y para quién piensa la ciudad?, reflexionando con ello cómo el cuerpo femenino, entendido no sólo como cuerpo sino como condición social, se integra con el espacio público del mundo contemporáneo, y reivindicando con ello una igualdad de oportunidades en el uso y disfrute de la ciudad.

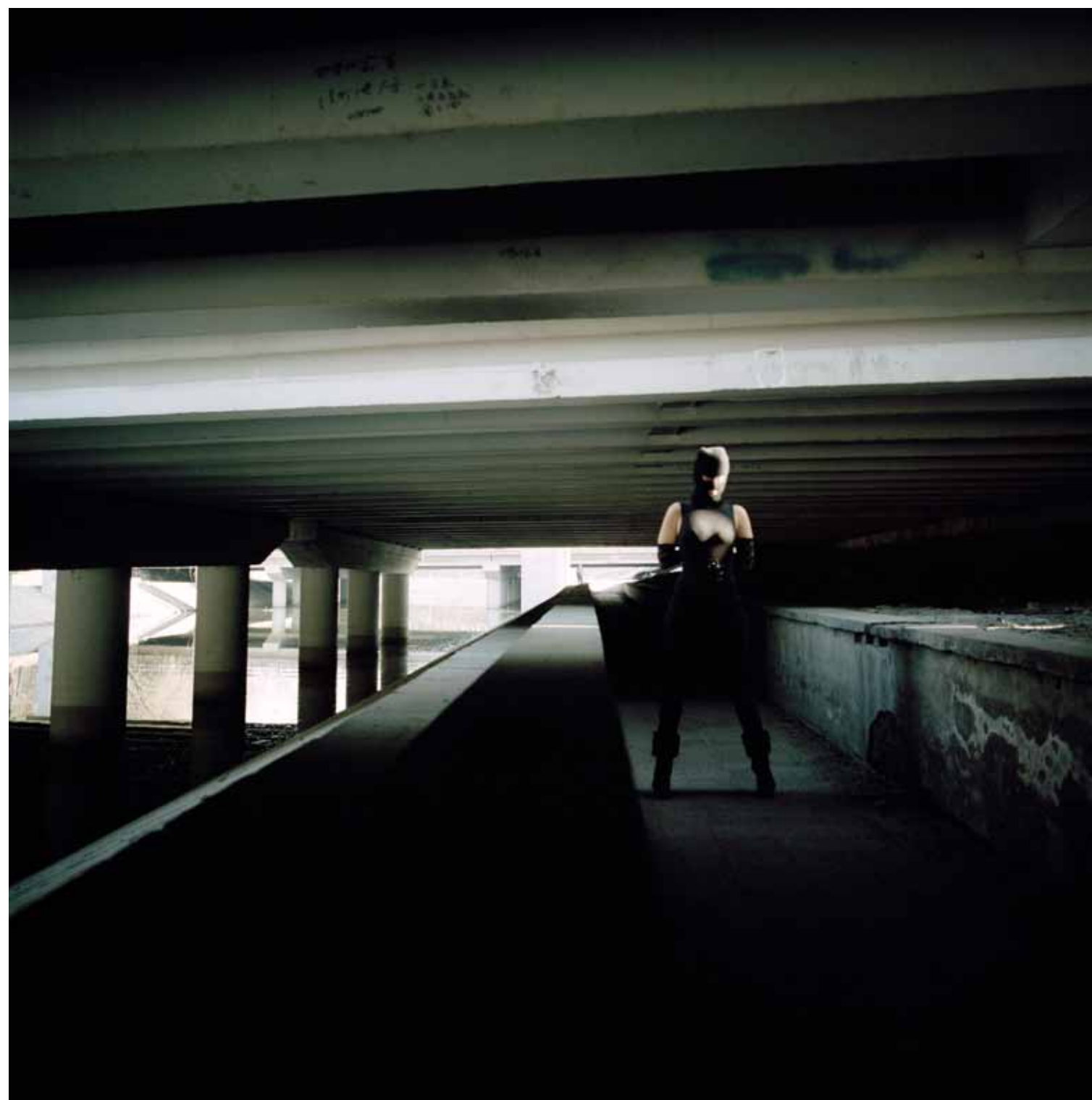
Pero, además, la trazabilidad del trabajo de Diana trasciende y con mucho el soporte fotográfico. Diana practica el sabotaje cultural mediante expresiones y formatos disidentes y subculturales. Buen ejemplo de ello es su llamada de *skype*, con la que mediante el vídeo *The artist is not present* (2015) se infiltraba en una conferencia haciendo creer a la audiencia que estaba siendo víctima de un secuestro exprés. Siempre en el borde entre legalidad e insumisión Diana convierte la realidad en su principal preocupación y rechaza las formas tradicionales de representación, implicándose ella en cuerpo y mente en el proceso, en una forma que a menudo resulta perturbadora. Diana emprende sus propias micropolíticas de descentramiento destinadas a crear nuevos territorios para su discurso artístico. Y es en ese encuentro entre lo real y lo artístico, donde Diana Coca utiliza la realidad para dotar al arte de credibilidad y eficacia.

En sus últimos trabajos que son los que se presentan en esta muestra de *Where is Diana?* la artista continua testando sus posibilidades en el espacio público, pero ahora su cuerpo ya no es su cuerpo, sino el de un ser extraño que parece haberse originado por generación espontánea, y que continua explorando las condiciones culturales e históricas que el espacio encierra, pero ahora, más expandidas a preocupaciones más globales que inciden en los aspectos geopolíticos del orden establecido.

En *Where is Diana?* somos testigos de cómo Diana se va tapando, va ocultando su cuerpo del espectador y de si misma a la vez que expande su análisis hacia un mundo más amplio, más complejo, diverso e incierto. Como individuos, cada vez pintamos menos en el mundo. Y el mundo, como mundo, se va transformado a velocidad vertiginosa en un lugar que cada vez es más difícil de entender y de ser controlado por el sujeto. Diana hoy está donde estamos todos, imbuidos por un universo de confusión y desafío en el que lo único que marca el horizonte es la incertidumbre. Queda claro entonces dónde está Diana, por lo que la pregunta pertinente sería más bien ¿Dónde estará Diana en un futuro próximo? O lo que es lo mismo, ¿dónde estaremos todos?







Where is ecofeminism/s? —Blanca de la Torre

Necesitamos una nueva forma dialéctica de pensamiento sobre nuestra relación con la naturaleza para realizar el significado pleno y potencial del feminismo, un feminismo social ecológico.

Ynestra King (1997), *Curando las heridas: feminismo, ecología, y el dualismo naturaleza/cultura*

Una mirada rápida a algunos de los supuestos clave del ecofeminismo nos ayudan a diseccionar el trabajo de Diana Coca, y en especial el cuerpo de obra seleccionado para esta exposición. Su particular reconstrucción de una identidad femenina fluida y variable —un concepto de identidad, como el de raza o patria, que no debería ser utilizado como excusa para levantar muros, sino puentes—, a partir de fotografía, *performance* y videoarte se funde en un solo gesto donde la presencia de la ecología social se hace notar.

Para Alicia Puleo ecologismo y feminismo serán los dos movimientos sociales fundamentales del siglo **xxi**. En su defensa de un ecofeminismo crítico, Puleo señala el fin de la naturaleza como la entendemos y señala cómo los efectos del deterioro del medioambiente y los desastres naturales son claramente más notorios en las mujeres.

Los orígenes del ecofeminismo se sitúan en la confluencia de tres movimientos sociales: feminista, pacifista y ecologista de finales de los 70 y principios de los 80, y el vocablo fue acuñado en 1974 por Francoise d'Eaubonne, en su texto *Le Feminisme ou la mort* (“feminismo o muerte”). Pero el término no se popularizó hasta que acontecieron desastres ecológicos como los de Three Mile Island (1979), Bophal (1984) o Chernóbil (1986). El primero de estos, impulsó en 1980 la primera conferencia ecofeminista, “Mujeres y vida en la Tierra: conferencia sobre el ecofeminismo en los ochenta”, así como el primer manifiesto ecofeminista tras el cercado del pentágono por parte de un grupo de mujeres. A partir de aquí, comienza el desarrollo de los ecofeminismos, que engloban un conjunto de posturas bastante diversas que comparten la interconexión entre la dominación de la naturaleza y la de la mujer.

Algunos de estos enfoques se pueden traducir a través del lenguaje de Diana Coca, donde siempre prevalece una crítica a las dinámicas de dominación y poder que en esta exposición se ponen en relación con la explotación de los entornos tanto naturales como urbanos.

En realidad, como afirma Vandana Shiva, el ecofeminismo es un término nuevo para designar un saber antiguo. Shiva identifica un proceso de masculinización de la tierra madre;

el país como Tierra Madre ha sido sustituido por un estado nacional masculinizado. Curiosamente, antes del nacimiento de esta disciplina ya han surgido obras clave de artistas que a mí me gusta situar como ejemplos de un protoecofeminismo, tales como Nancy Holt, Cecile Abish o Athena Tacha. En España, un ejemplo a destacar serían las intervenciones en el entorno natural de Fina Miralles, utilizando los propios materiales que la naturaleza le proporciona.

Durante los mismos años de desarrollo de esta corriente, también se sitúan algunos proyectos clave de mujeres que, aunque no necesariamente influenciadas por este movimiento aún incipiente, creo que comparten muchas de sus preocupaciones. Tales serían Agnes Denes, con obras icónicas como *Wheat Field* (1982) o algunas pioneras de lo que será conocido como *Remediation Art*, como Patricia Johanson o Harriet Feigenbaum.

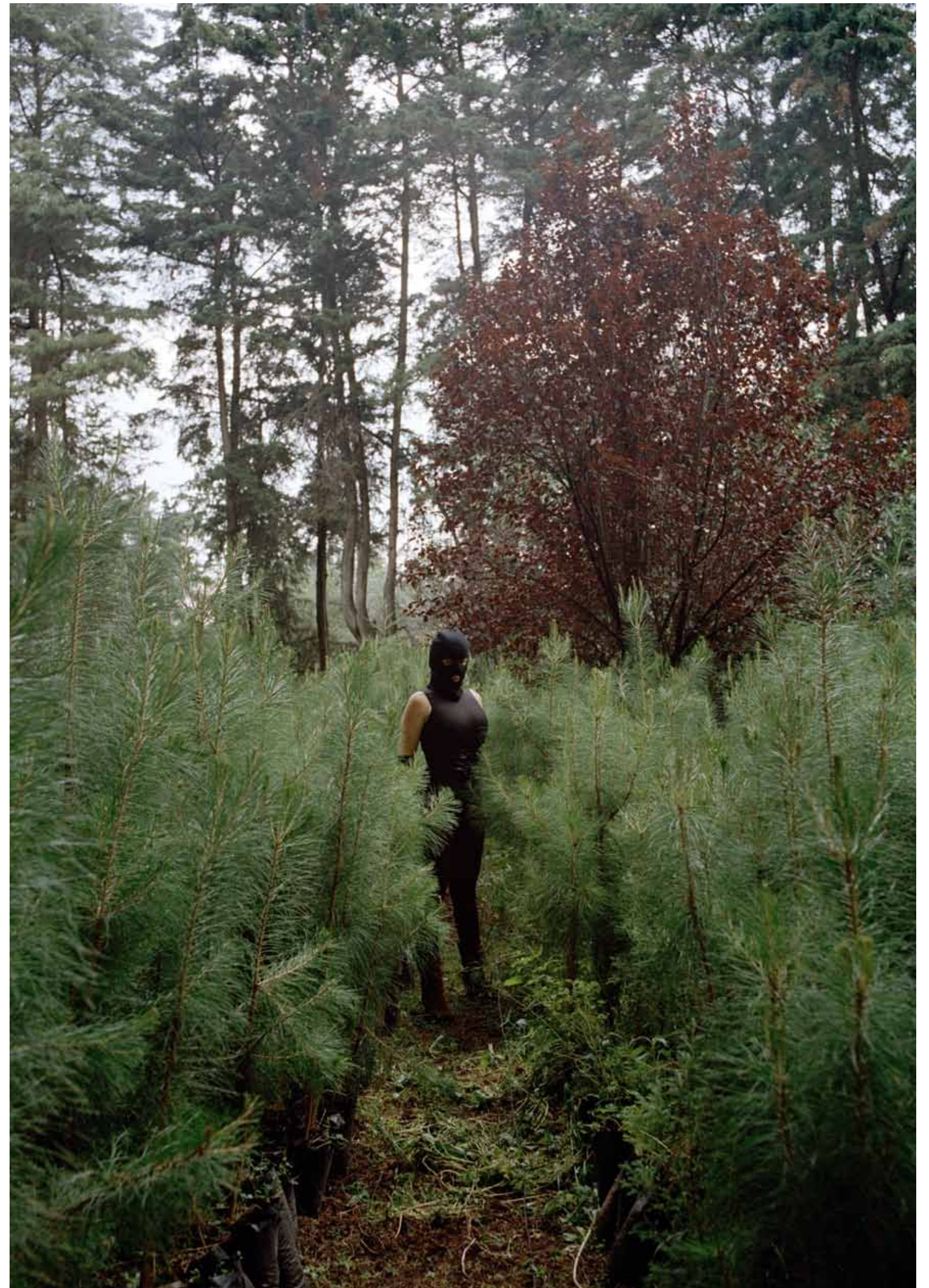
La marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos. En Diana Coca, cuerpo y naturaleza son campos de batalla.

El antropocentrismo y el androcentrismo en particular, están vinculados por la concepción racionalista del yo humano como masculino y por la explicación de las características, auténticamente humanas, centradas en la racionalidad y la exclusión de sus opuestos (especialmente las características consideradas femeninas, animales o naturales) como menos humanos.

Val Plumwood King (1991), *Naturaleza, Yo y Género: Feminismo, Filosofía medioambiental y crítica del Racionalismo*

En esta selección de trabajos la artista ha relajado las posturas de equilibrios inestables a las que nos tenía acostumbrados y ahora se abraza a las ramas, a los troncos, emerge de la tierra. El suelo representa el *oikos* ecológico y espiritual para la mayoría de las culturas, así como la Tierra como madre —o “tierra amante”, que proponen Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens— y fuente de toda trascendencia, nos sitúa en una óptica más holística que nos ayuda a dejar de lado esas dicotomías en las que la sociedad capitalista patriarcal se ha basado: hombre/mujer, metrópolis/colonia, trabajo/vida, naturaleza/cultura.

Al igual que el pensamiento ecofeminista, Coca desconfía de la dependencia tecnológica y fe en lo científico como panacea para la solución al ecocidio actual, germen del desarrollo industrial y posterior capitalismo. En su lugar se aboga por un proceso de investigación llamado



metodología de la *conscientização*, basada en las ideas de Paulo Freire según el cual el estudio de una realidad opresiva no lo pueden realizar las personas expertas sino los objetos de la opresión.

En lugar de la tecnología se apuesta más por una participación consciente de los ciclos de la naturaleza, una conexión que Ana Mendieta ya manifestaba con sus siluetas grabadas en la tierra o la corteza de los árboles, y que también se trasluce en las acciones del cuerpo de Diana fusionándose con la vegetación o los troncos de los árboles.

Carolyn Merchant critica las ciencias modernas que, basadas en la destrucción y subordinación de la naturaleza, asociaron, como hicieron la mayor parte de los científicos —desde Bacon, a Descartes o Max Weber— el descubrimiento y conocimiento de la naturaleza con el poder. La filósofa ecofeminista también establece un nexo entre la tortura de las brujas —también impulsada por Bacon— y el auge del método científico empírico: la destrucción de la integridad tanto del cuerpo femenino como del de la naturaleza.

El objetivo de esta persecución que tuvo lugar en Europa hasta fines del siglo XVIII fue someter a la mujer fuerte e independiente a un hostigamiento que desembocó en una nueva construcción de lo femenino, frágil y delicada, a través del arte y la literatura. Esa romantización viene pareja a la de la naturaleza, idealizada por el hombre blanco en un esquema similar de exotización que se aplica a la construcción del “buen salvaje” rousseaoniano. Los tres son creados simbólicamente como “otro” complementario al moderno hombre racional y deben mantenerse en una suerte de estado natural. De este modo, como señalan Maria Mies y Vandana Shiva, las mujeres, la naturaleza y los pueblos extranjeros son las colonias del hombre blanco. Diana Coca huye de toda exotización, romantización e idealización de la naturaleza y sus acciones siempre se desarrollan en espacios exteriores, como oposición a la costumbre del arte clásico occidental de representar a la mujer en interiores domésticos.

Merchant también demuestra que el principio epistemológico del método científico está basado en la violencia y el poder, y lamentablemente perpetuamos ese modelo de conocimiento en el que se siguen basando las actuales nociones de “crecimiento” y “desarrollo”. Los estilos de vida autosostenibles no interesan al sistema capitalista. En las culturas dispares en las que ha vivido Coca, reflejadas en su obra, lo que se ha justificado como “desarrollo”, destruye las economías de subsistencia —calificadas de “primitivas”— y se identifica la pobreza con cualquier esquema que no siga el paradigma de consumo capitalista.

y los elementos de la naturaleza, que la visión dominante ha catalogado de “improductiva”, son el principio de la sostenibilidad y de la



riqueza de los pobres y marginados. Pone en tela de juicio los conceptos de improductivo, desperdicio y prescindencia definidos por el Occidente moderno.

Vandana Shiva (1995), *Abrazar la vida: mujer, ecología y supervivencia*

De este modo, el modelo de sociedad actual que arrastramos desde la época moderna, está basado en un paradigma de crecimiento económico incompatible con la sostenibilidad de un planeta limitado, al tiempo que incompatible con la justicia social y la igualdad entre hombres y mujeres, un discurso que también puede leerse en las series que Diana Coca realizó en China y México, dos países en los que tuvo ocasión de pasar tiempo con ella.

Este concepto de desarrollo está basado en un uso despilfarrador, detonador del cambio climático y los problemas derivados de éste. En el caso de China, la artista ya señalaba los efectos devastadores de las inundaciones que ella misma vivió en este país a través su serie de fotografías *Umbilical* (2012). A la misma línea responden su crítica al desarrollo y polución de las series de autopistas, desarrollo industrial y urbano desmesurado. Entornos donde el cemento ya hace tiempo ganó la partida y donde el cuerpo de Coca se funde con los elementos industriales, para casi desaparecer.

Como buena *radicante*, las raíces de Diana Coca se expanden en todas direcciones. Está enraizada a la tierra, a ninguna concreta, a todas, y a través de la ocupación de ésta, de los espacios públicos y de su propio cuerpo, desarrolla su propio espacio de resiliencia. Un camino por otro lado de resistencia simbólica ante el Capitaloceno, término propuesto por Donna Haraway como oposición al manido Antropoceno, y acuñado originalmente por Andreas Malm y Jason Moore. El ecofeminismo(s) reivindica ese rol que han venido asumiendo las mujeres como cuidadoras, no solamente en el sentido de “guardianas de la tierra”, que diría Shiva, sino también de las labores del hogar, de la interrelación, de la asistencia a los enfermos, y de todas esas tareas no remuneradas que aún no entran dentro de la categoría de “trabajo”. Coca propone reconsiderar la política de la visualidad y algunas de sus series, de apariencia deliberadamente banal, nos recuerdan esas tareas invisibilizadas por el sistema capitalista, como las de los cuidados y mantenimiento de la vida, sin las cuales paradójicamente el sistema no podría funcionar.

Las bases de los actuales modelos de pensamiento y progreso, así como las relaciones entre los seres humanos y naturaleza comienzan a forjarse en el siglo XVII, especialmente a partir de la publicación de el *Discurso como método* (1637) de Descartes. Estos discursos se afianzarán con la llegada de la ilustración en el siglo XVIII que termina de asentar la visión occidental como paradigma del mundo, en una sociedad ilustrada heredera de un ya enquistado patriarcado anterior.

La ironía como herramienta crítica, al igual que en los anteriores trabajos de la artista, visibiliza ahora todos estos temas a través de espacios naturales invadidos por elementos industriales, por torres eléctricas que retratan la prevalencia de un capitalismo patriarcal y androcéntrico que ha considerado tanto a la Naturaleza como a la mujer como meras materias primas, y seres salvajes que hay que aprender a dominar para el disfrute del hombre, como víctimas de la “Slow Violence” o violencia lenta de la que nos habla Rob Nixon.

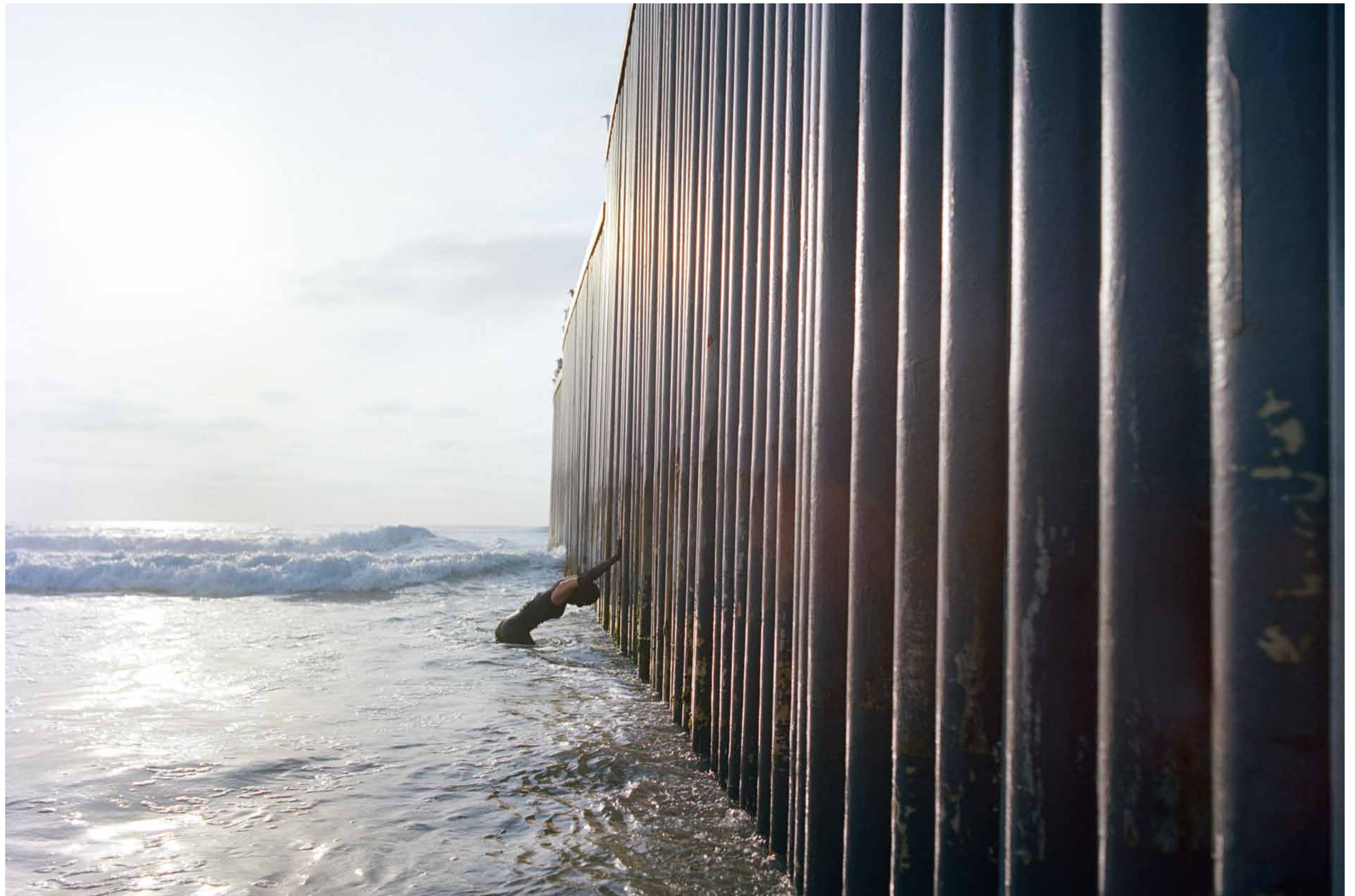
Emergiendo de un árbol o escondida en su tronco, Coca crea un nuevo orden simbólico para mostrar esa naturaleza intervenida junto a su cuerpo y las herramientas de control construidas alrededor de ambos. Su rostro siempre aparece tapado, generalmente por un pasamontañas. Un rostro que no importa, es el de todas. Al igual que su cuerpo, también el de todas, en especial las que han sufrido el colonialismo de su cuerpo.

En otras fotografías el cuerpo de la artista emerge de la tierra, los cultivos superando su altura. También brota entre las plantas con flores en la cabeza, una naturaleza sobre la que cada día pesan más patentes, en una impasible carrera hacia la privatización. Y es que otro de los ejes de crítica del feminismo ecologista se centra en la soberanía alimentaria, los cultivos modificados genéticamente y la biopiratería. Las consecuencias, entre muchas otras, son la erosión genética y desposesión de las agricultoras y agricultores. En regiones como la India donde estos usos están más extendidos la mayoría de las mujeres no son amas de casa sino agricultoras. Para Shiva, las mujeres han sido las guardianas de las semillas y de la biodiversidad desde tiempos inmemoriales, y “la colonización de las semillas reproduce los patrones de la colonización de los cuerpos de las mujeres”. El cuerpo de Diana Coca parece aquí danzar entre los cultivos en actitud desafiante y reparadora, en simbiosis y empatía con una naturaleza amenazada.

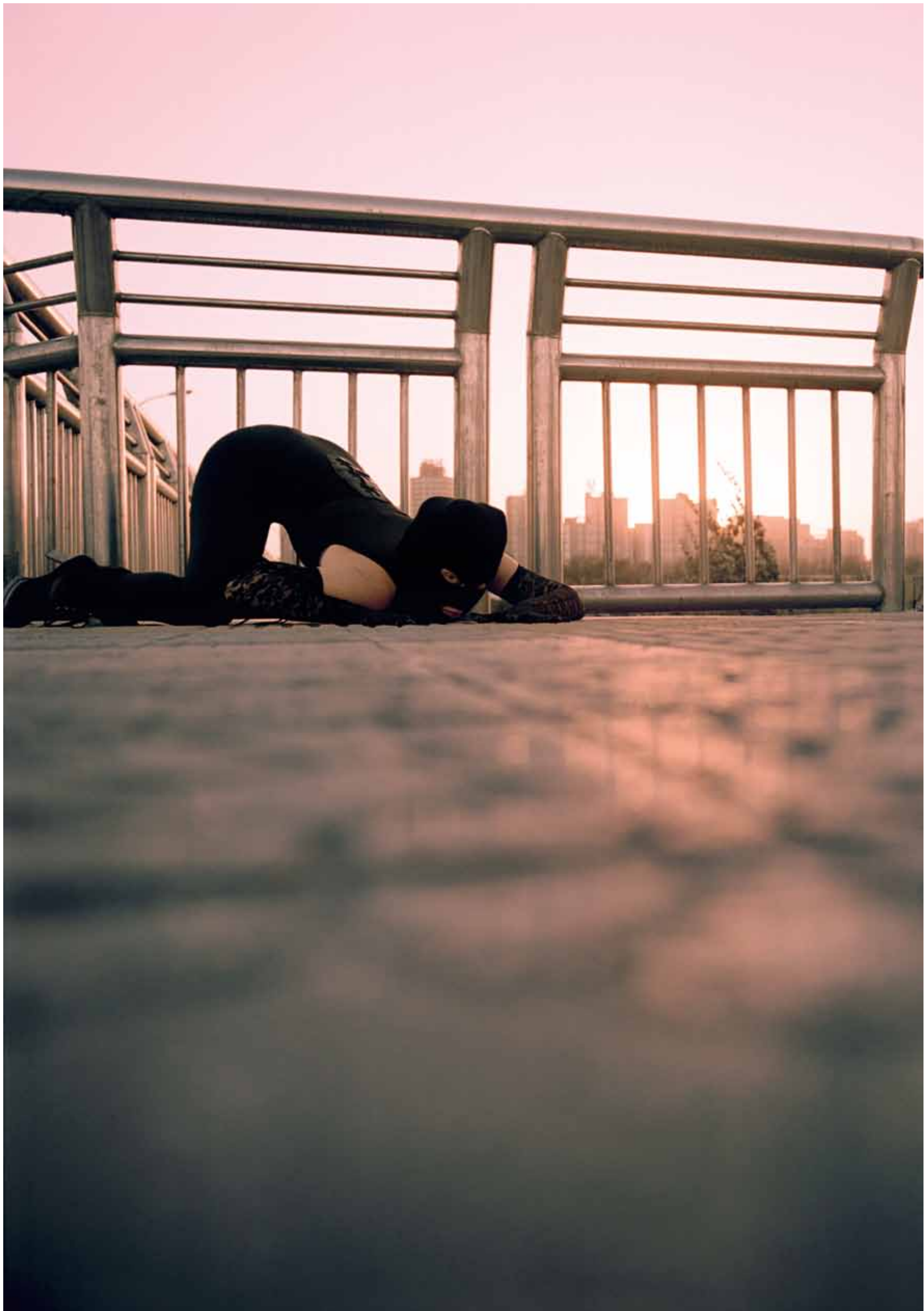
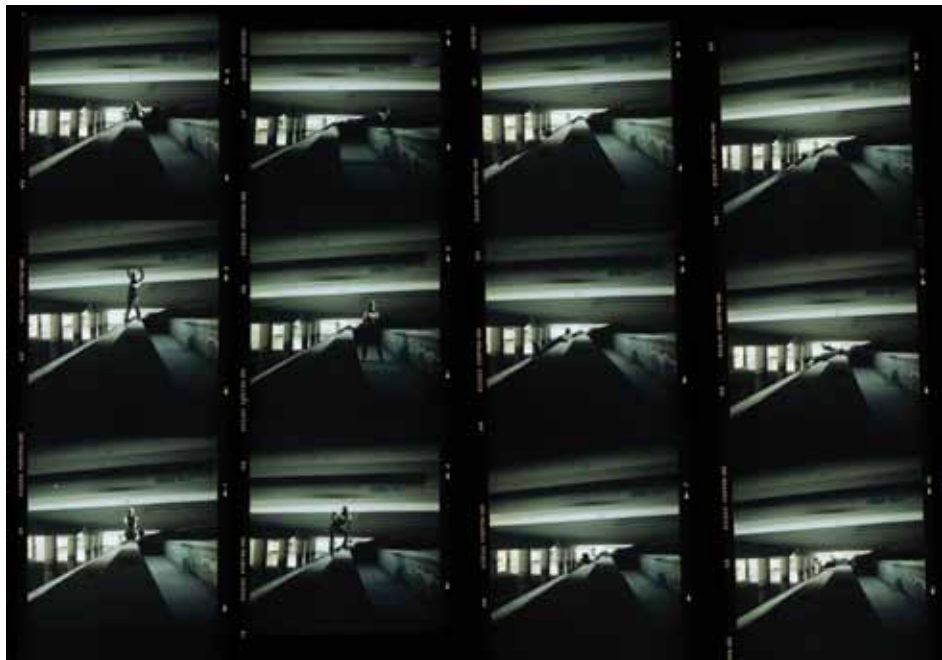
La naturaleza no declaró la guerra a la humanidad; la humanidad patriarcal declaró la guerra a las mujeres y a la naturaleza viviente.

Ynestra King (1997), *Curando las heridas: feminismo, ecología, y el dualismo naturaleza /cultura*

Diana Coca aborda su particular concepto de identidad dirigido hacia una dimensión ético-estética, aunque, como defienden Mies y Shiva, el ecofeminismo no pretende sugerir que las mujeres vayan a remediar el desastre ecológico que el capitalismo patriarcal ha causado sino que hay que superar las dualidades establecidas y situar interdependencia de “toda la vida” en el centro de una ética y política nuevas.















Ser y convertirse: los paisajes del cuerpo y las fronteras —Jill Marie Holslin

En su último trabajo, *Where is Diana?* Diana Coca utiliza el paisaje y la *performance* para invitar al espectador a contemplar la relación entre el cuerpo, los sistemas de control y la construcción del sujeto en el contexto de las fronteras nacionales y la globalización. La interconectada economía mundial y, en los últimos años, las guerras, el terrorismo y el crimen organizado, han acelerado el movimiento de personas que cruzan las fronteras entre países.

En la actualidad, unos 244 millones de personas, el 3,3 % de la población, viven fuera de su país de origen. Otros 40 millones de personas viven como refugiados en su propio país, tras huir de la guerra, la extorsión o la violencia de bandas locales. Es frecuente que estos desplazados internos queden fuera de los sistemas de apoyo diseñados para refugiados. Los estados nacionales han respondido a esta realidad con nuevas formas de control tecnológicas y sociales y han invertido en sistemas de vigilancia para gestionar los cruces fronterizos. Como resultado, nuestros cuerpos se han convertido en lugares repletos de múltiples fronteras codificadas.

Coca hace suyo este problema de los cuerpos y los códigos del control estatal y, a través su propio viaje, sitúa las fronteras y el cruce de las mismas en el epicentro de su práctica artística. Tras completar residencias en Pekín, Ciudad de México y Tijuana, crea una serie que representa las características de compresión espacio-tiempo de la condición post-moderna y utiliza sus imágenes para mostrar la desorientación y la violencia de los protocolos que establecen los reglamentos nacionales sobre la movilidad migratoria.

Sus imágenes de una figura solitaria vestida de negro en medio del paisaje son emocionantes y perturbadoras al mismo tiempo, vinculando espacios dispares mediante la migración y la presencia de la misma figura singular. Tanto el paisaje como la figura sugieren la alienación y la desintegración de las identidades que una vez tuvieron sus raíces en historias particulares y lugares concretos, ya que el paisaje desempeña un papel social y cultural en la identidad y como representación expresa la ideología de una cultura.

Como señala el geógrafo Joan Nogué, las personas se sienten parte del paisaje a través de una “complicidad profunda e interconectada” que se establece a lo largo de generaciones. La globalización pone en peligro la sensación de pertenencia a un lugar y al mismo tiempo millones de personas luchan por reproducir dicha sensación y su identidad en nuevos entornos.

En sus paisajes, Diana Coca representa estas tensiones y provoca nuestras preguntas sobre la relación entre la subjetividad y el territorio, la movilidad y la identidad, las fronteras y el cuerpo.

Se podría defender que como artista Coca ocupa una posición privilegiada como viajera cosmopolita. Pero en realidad su proyecto muestra al espectador, que al igual que cualquier otro inmigrante internacional, la comodidad y certeza de su identidad se ve amenazada en el momento en que se acerca a la frontera de una tierra extranjera. De inmediato, la viajera se verá obligada a justificar el acto errante de cruzar la frontera, a verificar su condición, a demostrar su legitimidad.

El proyecto de Coca incluye la recopilación de las pruebas físicas de los nuevos protocolos para demostrar la identidad y origen a los que tuvo que someterse cuando llegó a China: pasaportes y numerosos documentos de identidad, cartas oficiales, un documento con su nombre en caracteres chinos, un documento final escrito enteramente en chino... Para diferenciar las acciones “legítimas” como el turismo y los negocios, de las acciones “ilegítimas”, como el terrorismo y a inmigración ilegal, los protocolos nacionales por lo general utilizan categorías de riesgo. De hecho, el Estado traza una línea clara y nada ambigua entre los grupos legítimos de bajo riesgo y los grupos ilegítimos de riesgo alto; obviamente, esta línea es imposible de fijar.

Uno de los documentos de identidad de Diana Coca pone de manifiesto esta distinción simplista. En un contrato con el Estado, Coca declara estar dispuesta a seguir las normas y de no ser así, a asumir las consecuencias: “Yo Diana Coca, declaro que durante mi viaje a China no voy a realizar ninguna otra actividad no relacionada con el tipo de visado que pido. En caso contrario asumo las consecuencias, responsabilidades y penalizaciones que podrían surgir”.

La declaración demuestra la forma en que el tecno-poder codifica múltiples identidades de forma preventiva en los mismos protocolos en que las deja fijadas. En vez de distinguir entre lo legal y lo ilegal, la declaración los reúne en uno solo: el acto ilegal y transgresor se anticipa en el mismo documento que establece la residencia temporal legal; tanto la identidad legal como la ilegal son identidades producidas del mismo modo como una función de la ley.

El tema de la construcción de la subjetividad contemporánea bajo el capitalismo, en concreto la construcción de la “ilegalidad migratoria”, se ha convertido en objeto del debate en numerosos campos, desde los derechos

humanos y la justicia, hasta la filosofía y el arte. Del mismo modo, hay una larga historia de representación de los paisajes de las fronteras de México en dibujos, cuadros, películas y fotografías. “El Oeste” aparece en los cuadros del paisaje del siglo XIX de una forma parecida a como lo hace en los últimos cuadros de Georgia O’Keeffe o en fotografías de Ansel Adams y Edward Weston: como una tierra salvaje, aunque desolada, que no ha sufrido la intervención del ser humano. Más tarde, los nuevos fotógrafos topográficos rompieron el hechizo con retratos de una naturaleza irremediablemente alterada y saqueada por los estragos causados por el hombre. Pero ambas representaciones están basadas en la misma noción sobre este lugar: “el Oeste” o “el desierto” como un paraíso prístino. Saqueado o no, incluso un paraíso perdido fue una vez un paraíso. Así, el paraíso y su reverso coexisten como funciones de un discurso.

El discurso político actual de la frontera entre México y Estados Unidos se basa en los mismos supuestos y estrategias que el discurso estético en su representación del paisaje. La imagen de la frontera se inspira en la tradicional narrativa de la pérdida y la degradación. El nuevo presidente de los Estados Unidos, Donald Trump, describe la frontera como un lugar donde reina la impunidad, poblado por delincuentes, traficantes de drogas y violadores. Un espacio sobre el que las autoridades han perdido todo control.

En un discurso el pasado abril, el Fiscal General Jeff Sessions describió estas tierras fronterizas como un espacio marcado por la muerte y la violencia. “Pero es también desde aquí, a lo largo de esta frontera, donde bandas internacionales como la Mara Salvatrucha y los carteles de la droga inundan nuestro país de narcóticos y dejan muerte y violencia a su paso. Y es aquí donde los delincuentes extranjeros, los coyotes y los falsificadores de documentos pretenden derrocar nuestro sistema de inmigración legal... Es aquí, en esta franja de tierra, donde debemos empezar a ser firmes contra esta escoria”.

Este retrato de la frontera entre Estados Unidos y México no comenzó con el presidente Trump. Al aislar la frontera sur de Estados Unidos y describirla como una zona peligrosa, este discurso enmascara la larga historia de militarización de la zona y oculta la relación dialéctica de la frontera con el conjunto global.

Como nos recuerda David Harvey, la representación de la naturaleza como remanso de autenticidad, y por lo tanto un oasis frente a la alienación que producen las condiciones de vida contemporáneas, es parte del proceso de *marketing* que experimentan tanto el espacio como los seres humanos y que los transforman en mercancía. “El lugar encuentra su esencia como el centro de una interacción potencialmente sensual, directa y no-alienada con el entorno. Pero lo hace escondido en el fetichismo de las mercancías y acaba por convertir el cuerpo humano, el ser y las sensaciones humanas a su vez en un fetiche, en el lugar de todos los seres del mundo”.

Las representaciones de lugares, espacios y naturaleza como un retiro independiente marcan el



punto hasta el cual los lugares específicos y locales no sólo están conectados entre sí, sino que son un producto dialéctico de la globalidad.

Estas representaciones radican en una identidad unitaria del espacio y el lugar basada en un enfoque científico de la geografía y el paisaje que se asemeja a los enfoques tecnocráticos del estado del cuerpo y la identidad: un enfoque que pone de manifiesto la autoridad y el control al reclamar acceso a lo transparentemente real. La historia del muro fronterizo ilustra hasta qué punto la frontera es un producto dialéctico de la economía global y las fuerzas políticas. La primera barrera fronteriza se construyó en 1911 en la frontera de San Diego-Baja California y no era más que una alambrada de espinos para impedir que cruzase el ganado. Pero a lo largo del siglo XX los ciudadanos descontentos del sur de California proyectaron todo tipo de miedos, desde el comunismo a la enfermedad pasando por las malas perspectivas económicas, en la frontera. Durante décadas, los ciudadanos exigieron una valla fronteriza que les protegiese de comunistas cargados de explosivos y de perros portadores de enfermedades que creían podrían cruzar desde México, y también que impidiese a los mexicanos de habla española cruzar la frontera. Estos ciudadanos mexicanos llevaban viviendo en el sur de California desde hacía décadas pero cruzaban con frecuencia para visitar su país. Finalmente, los líderes políticos solicitaron a Washington D.C. la construcción de una valla financiada con fondos federales en su frontera.

De hecho, los primeros muros de la frontera entre México y Estados Unidos se construyeron como una estrategia para gestionar y regular los flujos económicos globales de drogas ilegales y la mano de obra inmigrante. Hacia mediados de los 80, el uso ilegal de cocaína en Estados Unidos se había disparado hasta los 22 millones de usuarios. En 1986 el entonces presidente Ronald Reagan declaró el tráfico de drogas internacional una amenaza para la seguridad nacional y ese mismo año la Ley de Reforma y Control de la Inmigración vincula la reforma migratoria con mejoras en la seguridad fronteriza. Como resultado, las zonas fronterizas quedaron clasificadas como zonas de tráfico ilegal de drogas que se convierten en un escenario de guerra. En 1989, el Departamento de Defensa de Estados Unidos crea el grupo Joint Task Force-Six (JTF-6) y durante una década, agentes militares de incognito llevan a cabo operaciones secretas de vigilancia en ciudades y comunidades rurales situadas en la frontera entre Estados Unidos y México. En 1990 se empieza a construir una valla con un sistema de paneles procedentes de pistas de aterrizaje de portaaviones de guerra utilizados en Vietnam. La guerra había vuelto a casa.

En 1994, el NAFTA (Tratado del Libre Comercio, TLC) abrió las fronteras entre México, Estados Unidos y Canadá para la libre circulación de mercancías. El gobierno de Estados Unidos subvencionó a los productores norteamericanos para que pudiesen vender productos básicos en

México al mismo precio o más baratos incluso. Los salarios de México cayeron de forma dramática, los trabajos en las fábricas empezaron a escasear y al menos 4,5 millones de agricultores mexicanos resultaron desplazados junto con sus familias y acudieron a Estados Unidos a buscar empleo. Ese mismo año, Estados Unidos puso en marcha dos nuevos programas de seguridad fronteriza: Operation Gatekeeper (Operación Guardián) y Operation Hold the Line (Operación Mantenerse Firme). Estos programas estaban basados en una línea política llamada "prevención mediante la disuasión": aumento considerable de agentes de la patrulla fronteriza, vigilancia electrónica, mediante cámaras y sensores de movimiento colocados en la superficie, fuerte iluminación y el proyecto de construcción de más muros fronterizos.

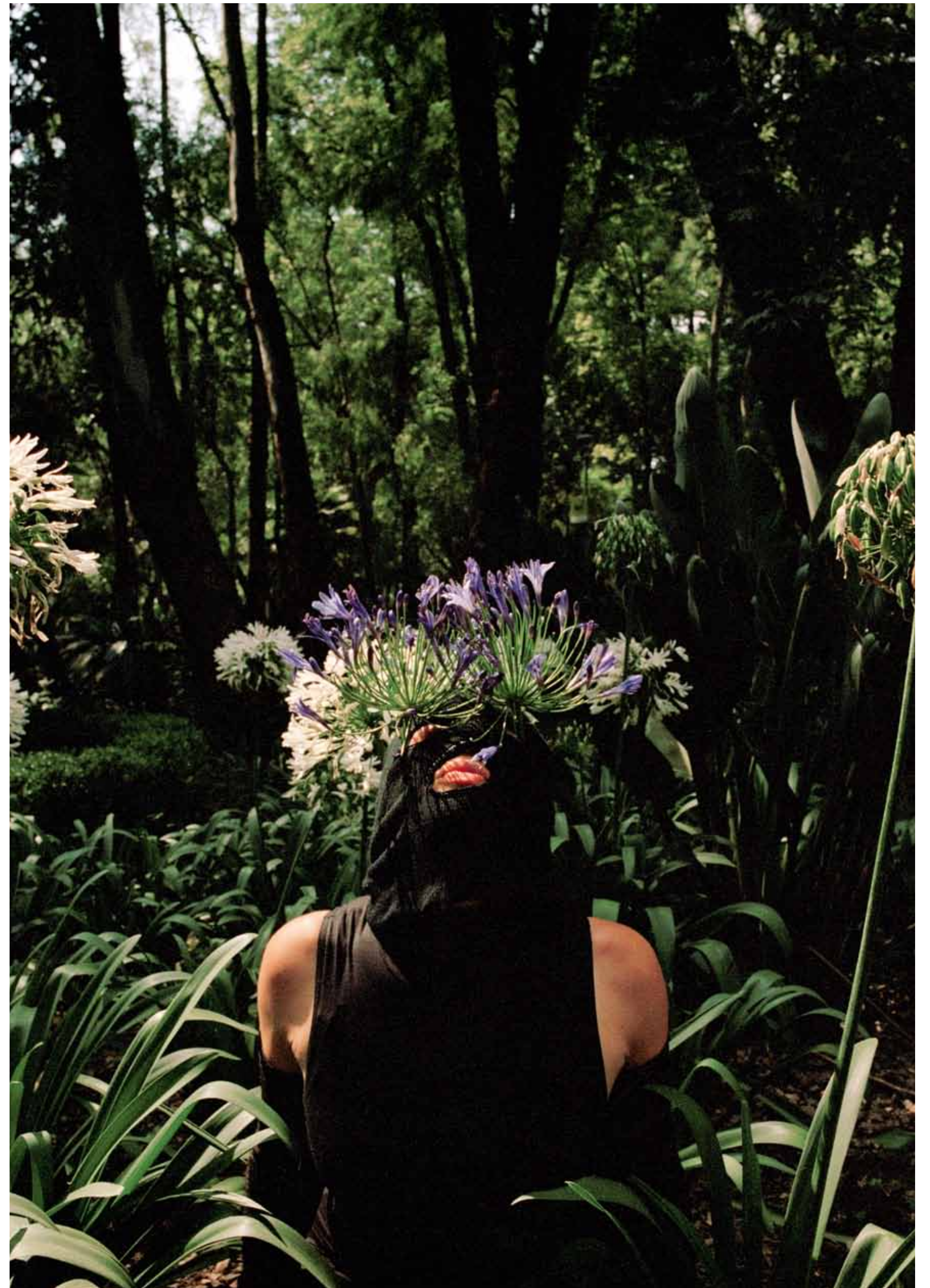
La estrategia resultó cruel y causó muchos muertos. La idea se exponía de forma explícita en los documentos policiales: perturbar las rutas migratorias conocidas y aumentar los riesgos al trasladar la migración al terreno hostil del desierto. Desde 1994, más de 6000 personas han muerto cruzando el durísimo desierto de Arizona. Y sin embargo, Estados Unidos sigue construyendo muros. En 2006, el Congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley del Cerco Seguro que establecía la previsión de construir 700 millas de muros en la frontera entre Estados Unidos y México. La Administración Bush y el entonces Secretario de Seguridad Nacional Chertoff lucharon por la rápida construcción de muros fronterizos entre Estados Unidos y México que este año ha aprobado el Congreso.

Las imágenes de Coca del sujeto contemporáneo en los paisajes fronterizos posmodernos no buscan los recursos en lo auténtico o lo real. Más bien, la figura del balaclava es un personaje ambiguo y sorprendente y los paisajes que crea la artista resultan fantásticos y surgen de su presencia.

Por lado, la figura de negro que esconde su rostro tras un balaclava es un personaje amenazante que al instante recuerda a los terroristas del ISIS, los sicarios mexicanos y la violencia derivada de las drogas en un marco tropical bucólico. Por otro lado, la mujer del balaclava es una figura de Resistencia que hará pensar al espectador en el desafío punk de las Pussy Riot o la determinación del movimiento Zapatista.

En las imágenes más tropicales de Coca, la artista evoca un paisaje prístino. El espectador, en comunión con la naturaleza, perdido en la contemplación de lo sublime, verá interrumpida su ensoñación por una figura amenazante vestida de negro que le observa. Sus obras rompen nuestra fe en un paisaje singular y unitario y nos recuerdan cómo se construye la naturaleza tanto de la subjetividad como del lugar.

En el contexto de sus viajes y de su compromiso con los protocolos nacionales de identidad y legalidad, las imágenes de Coca demuestran que ni el paisaje ni la identidad están fijados: no son sólidos, sino que su condición de ser siempre está en pleno acto de convertirse.





Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Subdirección General
de Promoción de las Bellas Artes

Comisariado
Begoña Torres González

Coordinación
Mariflor Sanz

Diseño gráfico
Jaime Narváez

Textos
Begoña Torres González
Blanca de la Torre
Jill Marie Holslin
Esteban Andueza

Producción Obra
Movol

Traducción
Gabriela Díaz

Enmarcado
Magallarte

Gigantografías
Boomerang graphics, s.l.

Producción audiovisual
Ricardo Roncero

Montaje expositivo
Tema, s.a.

Seguro
Vadok arte—Axa art

Comunicación
Conchita Sánchez

WHERE IS DIANA? Diana Coca
La Fragua—Tabacalera
22 junio—3 septiembre, 2017

Agradecimientos: Secretaría de Relaciones Exteriores / Agencia Mexicana de Cooperación Internacional / Embajada de México en España ILLENC Institut de la Llengua i la Cultura de les Illes Balears / TJINCHINA Project Space / R.A.T. Residencias Artísticas por Intercambio / La Casa Encendida / Centro Cultural de España en México / Centro Cultural Tijuana / Begoña Torres González / Guillermo González Mariflor Sanz / Ricardo Roncero Jaime Narváez / Antonio, Olga y equipo de Movol Blanca de la Torre / Jill Marie Holslin / Esteban Andueza / Gina Valdés / Lucía Melgar / Marisa Belausteguigoitia / Luz Bejarano / Isabel Coca Elena Coca / Rut Coca / Mely Barragán Daniel Ruanova / Carlos Ruiz / Sofía Mata María Jesús Urtarán / Josep R. Cerdà / Karen Müller / Marta Palau / Jean Von Borstel / María Guadalupe Kirarte / Mariel Fernanda Abarca Sarah A. Zarza / Ching Art / Roberto Romero Molina (Bocho) / Gelasio Moreno / Paula Flores Absque Carlos / Danna Levin / ZerJio / vecinos y amigos de la comunidad artística IOWA Caochangdi Carlos Sebastián / Deneb Martos / Raquel Tomás / Raquel Sardá / maestros y colegas de la Maestría en Investigación de Danza (CENART) Doctora Rebeca Arteaga / Doctora González Pérez / Doctor del Moral / ArtCage Condesa Acelerador de Artistas Elvira Rílova / Juan Manuel Razo / Emanuel Razo / Martha Emilia Lozano Moreno y todos los colaboradores anónimos que han ayudado en la realización de las imágenes / a mi familia

©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría General Técnica
Subdirección General de Documentación y Publicaciones

©Diana Coca. VEGAP. Madrid. 2017
©De los textos: sus autores

NIPO: 030-17-096-3
Depósito legal: M-17269-2017

