

SIKÁN, SARAH Y LAS CRIATURAS DEL MAR PROFUNDO

POR SOFÍA DOURRÓN JULIO 18, 2022



Belkis Ayón, "Sin título (Sikán con puntas blancas)", 1994

SIKÁN, SARAH Y LAS CRIATURAS DEL MAR PROFUNDO

MITOS, FICCIÓN Y REALIDAD EN LA COLECCIÓN BALANZ

Jung creía que los mitos y los sueños son expresiones del inconsciente colectivo, esa dimensión que está más allá de la consciencia y que es común a la experiencia de todas las personas. En la concepción jungiana, entonces, todos llevamos dentro las huellas de los mitos fundacionales, que nos dotan de una

experiencia primigenia compartida que nos une como comunidad.^[1] También hay quienes, como Joseph Campbell, proponen que los mitos cumplen una diversidad de funciones: una mística, una cosmológica, una sociológica y una pedagógica. Estas dos últimas, proponen que los mitos son creados por las sociedades para dar respuesta a una necesidad o para responder a una coyuntura particular que requiere una explicación que articule las ideas de esa sociedad sobre el mundo y para enseñarnos a vivir en esa visión del mundo.^[2] Ahora bien, cuál es la diferencia entre un mito heredado, creado por sociedades ancestrales y transformado por la acción del tiempo y las nuevas generaciones y un mito contemporáneo, más aún, cuál es el rol de la ficción en todo esto.

En 1931, J.R.R. Tolkien publicó por primera vez su poema *Mitopoieia*, una defensa de la fantasía como herramienta para conocer la realidad, una prima segunda de los mitos tradicionales. De allí surgió todo un género narrativo que da rienda suelta a la ficción mitopoiética, que reúne elementos de distintos orígenes, algunos ancestrales, otros históricos y algunos contemporáneos, para crear un universo propio, fantástico y misterioso. Esta, como otras formas de la ficción, puede funcionar como una alegoría del presente, cuya potencia yace en la posibilidad de disrupción de los mitos e historias heredados y la manera en que estos determinan nuestra forma de interpretar el mundo. En todas sus formas –narrativas, visuales e incluso musicales– la ficcionalización de otras realidades posibles opera como una crítica a las estructuras de poder, las estructuras sociales, las formas de conocimiento, la opresión, la violencia y la discriminación. En sus mejores exponentes, la ficción puede incluso convertirse en una herramienta de transformación.

Lxs artistas y las obras analizadas en este ensayo exploran las posibilidades visuales de la mitopoética, reconfigurando mitos ancestrales y contemporáneos para investigar la realidad e imaginar otros mundos posibles. Cada una, a su manera, postula que allí donde las funciones poéticas se cruzan con lo político, a través de la ficcionalización de la realidad y la creación de nuevos mitos, se producen nuevas subjetividades y nuevas formas de existir.

Sikán

El mito de origen de la Sociedad Secreta Abakuá –una sociedad a la vez religiosa y sociocultural afrocubana, milenaria y estrictamente masculina, que ofrece ayuda mutualista a sus miembros– tiene tantas versiones como agrupaciones (denominadas Potencias, Juegos o Plantes) y existieron en Cuba desde fines del siglo XIX en adelante. Como todo mito, especialmente aquellos que dan origen y sustentan la existencia de las estructuras de poder que organizan la vida de una comunidad, van transformándose en el tiempo, acomodándose a nuevos climas y paisajes, coyunturas económicas, sociales y políticas. El mito de la princesa Sikán, una historia que viajó en los barcos de esclavos desde Nigeria hasta la isla caribeña y se transmitió de forma oral, fue recolectado por la escritora y etnógrafa Lydia Cabrera en libros y artículos que rastrean mitos, rituales y tradiciones Abakuá. Con un tono de surrealismo etnográfico,^[3] Cabrera hizo públicos esos mitos secretos desde su nacimiento, que también habían sido invisibilizados por la cultura dominante hispano-cubana –tanto en su versión colonial y cristiana como en la revolucionaria y atea–. Cabrera logra traer al presente estos relatos, dando cuenta tanto de las complejidades y contradicciones que se alojan en su interior, como de las lecturas sesgadas y cargadas de prejuicios a las que han sido sometidos.

En los relatos recopilados por Cabrera, el personaje central es siempre Sikán, Sikanékue, una princesa, hija del jefe de la tribu Efor, que se encuentra con Tanze, poseedor del Secreto y manifestación divina de Ékue, cuando baja al río en busca de agua. De versión en versión, el paisaje cambia y las circunstancias del encuentro varían, a veces Sikán se encuentra cara a cara con el pez, otras solo percibe su peso dentro de la tinaja. Sin embargo, más tarde o más temprano, la mujer, acusada de traición por haber revelado el Secreto, es sacrificada, aunque más no sea por el mero hecho de haber sido la elegida por el pez-dios para mostrarse. En muchas versiones es Nasakó, el brujo de la tribu rival quien decide su ejecución; a veces es Efik, su marido; o incluso su propio padre. Algunos relatos cuentan que Sikán estuvo cautiva en el monte y que los hombres la sacrificaron al amanecer del día siguiente, o que fue amarrada a una ceiba bajo la cual fueron enterrados sus restos. A veces las narraciones refieren que la mantienen con vida durante días o semanas mientras los ancianos deliberan, consultan a los espíritus de sus ancestros o leen las semillas de mate.^[4] En definitiva, dice la etnógrafa, Sikán muere por haber sido la “verdadera dueña del Poder,” del cual los hombres quisieron apoderarse y al que “refortalecieron ofrendándole su sangre, y para que nunca volviese a manos de mujer, les prohibieron participar en sus ‘juegos’.”^[5] En este mito, Sikán deviene la Elegida y la primera iniciada, a la vez traidora y Gran Madre asesinada, para luego ser invocada y venerada durante más de un siglo en cada ritual de cada Plante del territorio cubano.

En 1985, a sus 17 años, Belkis Ayón se encontró por primera vez con los relatos míticos recopilados por Cabrera. En ese momento, la artista daba sus primeros pasos en la academia de Bellas Artes al tiempo que Cuba comenzaba a sentir la crisis por venir. Guiada por la curiosidad y la intuición, Ayón se sumergió en el mundo secreto y prohibido (para las mujeres) de los Abakuá. Situada en el contexto de su propio ateísmo y su condición de mujer negra y cubana, Ayón advirtió el potencial de estos mitos, relatos y tradiciones para dar cuenta no solo de la larga historia de fragmentación social –de raza, género y clase de la sociedad cubana, construida por la colonización y sostenida por los diferentes regímenes que gobernaron el país–, sino para, en sus propias palabras, darle cuerpo al “cuestionamiento de lo humano, ese sentimiento fugaz, lo espiritual.”^[6] Según la investigadora y curadora Cristina Vives, la artista extrajo de la tradición Abakuá una serie de principios y valores sobre los cuales fundó un nuevo imaginario que investiga no solo las especificidades de la

hermandad masculina, sino también las realidades de comunidades cubanas contemporáneas, trabajadores desclasados, voces marginadas y mujeres oprimidas.^[7] Con estas imágenes del dolor, el sacrificio y la justicia, Ayón construyó un discurso visual universal sobre la condición humana.

Sus obras, en su mayoría grandes colografías en las que trabaja con todo el espectro de grises, negros y blancos, son grandes palimpsestos materiales y temporales. Hacia el interior de cada imagen anidan tiempos diversos que se proyectan en diferentes direcciones en el presente: el no-tiempo del mito, el tiempo de los ancestros africanos y de la gestación de las tradiciones, el tiempo del viaje y del traslado de las personas y las religiones, el pasado colonial cubano, un presente convulsionado. Durante años, Ayón exploró sin descanso la figura de Sikán, al tiempo que se exploró a sí misma en ella, a las mujeres afrodescendientes y también a la sociedad cubana que sufría en ese momento los embates económicos y políticos provocados por la caída de la Unión Soviética. Desde los primeros bocetos, figuras con miradas que perforan el papel, pero sin boca, silenciadas como Sikán, hablan de su lucha por existir.

La obra *Añoranza* (1998), parte de la Colección Balanz, muestra un grupo de personajes congregados alrededor de cuatro formas circulares centrales, posiblemente vasijas o tambores, o quizás alegorías de todo aquello que se nos presenta como sagrado. Algunos de los personajes están completamente cubiertos de símbolos, los otros solo llevan marcas en el cráneo. Uno de ellos lleva una vela en la mano derecha. La imagen representa un ritual Abakuá, probablemente la iniciación de un grupo de neófitos. Esta obra, que pertenece a la etapa final y de mayor desarrollo de Ayón, se deshace de los minuciosos detalles con los que Ayón trabajó en años anteriores, para proponer formas más abstractas y abiertas de la narración. Así, la artista logró plasmar historias de injusticia, sufrimiento y sacrificio sin tiempo ni lugar, ancladas en sus propias condiciones de existencia. En *Añoranza*, la artista ya no distingue género ni raza, Sikán ya no es Sikán ni es Ayón, es simplemente una figura poderosa y atemporal. Sobre un fondo negro profundo, los cuerpos se sintetizan en formas universales, para dar lugar a configuraciones lábiles y porosas que se amalgaman en un sincretismo cultural y espiritual.

En la serie *Via Crucis*, de 1995, la artista se dedica a investigar de manera conceptual y material, esas posibilidades sincréticas de encuentro y entrelazamiento entre las tradiciones de la sociedad Abakuá, y el cristianismo. Ese año Ayón es invitada a realizar una exposición en la iglesia Santa Bárbara de la ciudad alemana de Breining, un escenario que utiliza para crear una puesta en escena de sus obras, que remite a formas arquitectónicas y escultóricas de la pintura religiosa europea. En esta serie, Ayón da cuenta, por un lado, del gran universo de referencias al cual recurrió para crear un sistema iconográfico para la fe Abakuá^[8], que incluye desde Bizancio al cristianismo pasando por la ciencia ficción; y, por otro, logra articular algunas de las formas que asumieron las religiones ancestrales durante el colonialismo para sobrevivir a la censura y el aniquilamiento.

En *Via Crucis*, la artista reemplaza a Cristo por Sikán en las catorce estaciones de su vida. En obras como *Sin título (Sikán con puntas blancas)* (1994) y *Siempre vuelvo* (1994), que representan las Estaciones 12 y 6 del Via Crucis cristiano respectivamente, y que forman parte de la Colección Balanz, vemos cómo Ayón superpone, teje y reconstituye fragmentos de códigos de diferentes territorios espacio-temporales, culturales y religiosos para construir una nueva cosmogonía. La artista crea así un mito y un ritual contemporáneos densos en tiempos y en imágenes, una ficción para afrontar los conflictos y obstáculos de su presente. Estas imágenes tienen a su vez una gran profundidad y multiplicidad de texturas, que la artista logra a través de un antigua y poco utilizada técnica de grabado.

La colografía consiste en la aplicación meticulosa de una diversidad de materiales sobre una base rígida de cartón, una suerte de collage, que luego se entinta y se lleva a la prensa. Esta complejidad técnica y material resultó el vehículo ideal para la creación de obras que cargan con la responsabilidad de alojar en su interior un collage de mitos y rituales, tiempos y paisajes, que emergen desde lo más profundo de la obra y se deslizan hacia el futuro. En Ayón, la investigación técnica y conceptual se fundió en un lenguaje único y polivalente al mismo tiempo. Creado de múltiples capas de objetos y de sentido, que juntos dan forma a un mundo cargado de historias y realidades. En última instancia, la práctica de Belkis Ayón mantiene una función crítica en tanto se aleja del mito-sistema que ha revelado como tal y abre un portal hacia una reconfiguración de la noción misma de mito y su potencial transformador.

Sarah

Así como Ayón realizó collages iconográficos con imágenes religiosas de diversos orígenes, la artista argentina Laura Códaga (n. 1977, Buenos Aires) explora los vínculos y articulaciones entre los discursos, las imágenes y los objetos que emergen del pasado: textos religiosos, mitos y tragedias griegas, doctrinas filosóficas, cantos piratas, cuentos folklóricos y tradiciones populares, fábulas y chistes. En ellos, Códaga rastrea los orígenes de los paradigmas que rigen nuestra existencia contemporánea y extrae las ideas, valores y principios que persisten y que estructuran nuestro pensamiento y nuestra sociedad, nuestras formas de conocer y convivir y los procesos de subjetivación que configuran nuestras identidades. Si bien sus búsquedas recorren de una vez lo universal, lo local y lo ficcional, su foco está puesto en las marcas que estos relatos e imágenes dejaron en Hispanoamérica y en la Argentina, y en las ideologías que arrastran. A través de una gran variedad de técnicas y materiales que se entrelazan –y se funden con los temas y las imágenes para darle forma a obras que capturan arquetipos y formulan nuevas mitologías especulativas–, la artista reimagina el pasado para pensar el presente y producir otros futuros posibles. Para Códaga, el arte es aquello que rompe el mito para volver a armarlo como un collage al mejor estilo surrealista.

En la serie *América negra y bruta* (2018, Mite galería, Buenos Aires) Códega repujó y pintó aluminios y cartones para traer al presente las visiones de los colonizadores sobre lo que se encontrarían en América; imágenes deformes y monstruosas que anticipan, incluso antes de atracar el barco en la orilla, la violencia de la noción de otredad y su uso como arma para la dominación y la sumisión. Códega devora estas imágenes para devolvernos sus presencias y reencarnaciones regurgitadas en el presente: la brutalidad de la otredad heredada y perpetuada. En la serie *Minerva* de 2012, Códega dibujó con limón sobre papeles para luego revelar sus imágenes por la acción del calor. La revelación, encarnada por el ácido cítrico en conjunción con el fuego, descubre un universo mitológico habitado por animales, dioses y seres antropomórficos que se encuentran y desencuentran entre las fantasmagorías ocres del óxido. Se trata de la ficcionalización de un mito que pudo haber sido y no fue, o tal vez un mito que será en un futuro no muy lejano. En estos trabajos lo que emerge a la superficie son los hilos que yacen bajo nuestros pies, bajo nuestra piel y en nuestros inconscientes, un trasfondo turbio de la realidad que habitamos.

En *Sarah* (2013), un gran cuero vacuno pintado y pirografiado que forma parte de la Colección Balanz, Códega apela a los cánones de la pintura renacentista, la tradición de la pintura de santos, los relatos bíblicos, las lecciones de anatomía y sus ilustraciones, la filosofía hindú, la astrología y los arcanos del Tarot. Sobre un cuero de 200 x 100 cm, la artista congregó un conjunto de íconos y creencias tan milenarias como las técnicas que utiliza. Esta conjunción de material, técnica e imagen hace emerger ideas, objetos y memorias que se alojan en lo más profundo de nuestro inconsciente colectivo y en los recovecos menos explorados de nuestra anatomía. La muestra en la que Códega exhibió estas obras por primera vez se llamó "Médium" (2014, Galería Otero, Buenos Aires), y reunió una serie de trabajos en los cuales la artista misma ofició como mediadora entre las herencias que no vemos ni somos capaces de nombrar y aquello que sí vemos y sentimos a diario. Códega propone así la posibilidad de canalizar el pasado y sus múltiples versiones, las que conocemos, pero también aquellas que han sido marginalizadas, invisibilizadas o simplemente destruidas u olvidadas. En "Médium", *Sarah* colgaba sobre la pared frente a *Saturno* (2013), realizada con la misma técnica. En un pequeño cubo blanco, el dios romano de la agricultura y de la cosecha, que devora a sus hijos varones a cambio de retener el poder que, cedido por su hermano, se confrontaba con la bella e irreverente profetisa, esposa de Abraham, a quien Dios le concede engendrar a su primer hijo a la edad de 90 años. Se trata de dos historias que recorren caminos opuestos, pero que se encuentran en su forma de narrar con igual potencia los derroteros del poder y de la naturaleza humana en toda su brillantez y toda su oscuridad.



La imagen de Sarah está rodeada por una serie de símbolos de diversos orígenes, que se organizan alrededor de su cuerpo de acuerdo a su anatomía y sus chakras. Como una santa renacentista o una arcana del Tarot, Sarah flota entre lagunas de colores y una serie de íconos misteriosos que tejen entre sí curiosas e insólitas relaciones. A la altura de la cabeza, entre lagunas amarillas, ocres y lilas, rodeando los chakras corona y el tercer ojo, del lado derecho la sobrevuela un águila con una serpiente entre sus garras, una imagen ancestral mesoamericana asociada al sacrificio humano como ejercicio de poder y dominio. Justo debajo del águila, Códega ubicó el Sagrado Corazón de Jesús, que representa el amor divino de Cristo hacia la humanidad y su promesa de

salvación a través del sacrificio. En este cruce entre oriente y occidente, entre conocimientos y tradiciones ancestrales e imaginaria cristiana, se resumen algunas de las tensiones y desplazamientos que propone la artista. Una serie de entrecruzamientos que crean un nuevo altar para la vida actual, un paradigma desligado de la modernidad colonial y sus políticas de la otredad. Del lado izquierdo, entre el Plexo Solar y el chakra raíz, entre la supervivencia y el ego, encontramos una triqueta, que en la tradición celta alude a la triple dimensión pero que también simboliza la vida, la muerte y la reencarnación. Abajo, un nudo, símbolo de enredos y de ataduras; seguido por una rana verde, símbolo de la abundancia en el Feng Shui. Una amalgama opaca y engorrosa, quizás algo de ese núcleo oscuro y pegajoso del mundo que intuimos pero que no logramos nombrar.

Así, Sarah, con su cuerpo monumental al mejor estilo Mantegna, rodeada de los más inverosímiles de los atributos, se nos presenta con las vísceras expuestas, un racimo de uvas en el chakra raíz, el lugar del sexo, y su hijo entre las rodillas. Las imágenes-símbolos-atributos conviven en un cosmos fantástico, plagado de tensiones e incongruencias, pero también gestando nuevas perspectivas, mitos y formas de existir en el universo. Una mitopoesis contemporánea que nos propone opciones para una posible reorganización del mundo tal y como lo conocemos.

Las criaturas del mar profundo

Uno de los mitos-ficción contemporáneos mejor resguardados es el de Drexciya: una raza subacuática, formada por lxs hijxs nonatxs de las mujeres africanas embarazadas arrojadas por la borda de los barcos que llevaban esclavos de África a Estados Unidos, criaturas que se adaptaron a respirar bajo el agua dentro de los úteros de sus madres. El mito, plagado de fantasía, cuenta historias de ciudades sumergidas, tecnologías avanzadas, razas extrañas y simas abisales, historias de guerras y de supervivencia. El mito de Drexciya fue creado por una de las leyendas del techno de Detroit de los años 90, un misterioso dúo que adoptó ese mismo nombre para editar sus discos. Ese techno, nacido en fina sintonía con el afrofuturismo y sus usos de la ciencia ficción y la atmósfera posindustrial de la ciudad, dotaron a Drexciya de una imaginaria visual única y de un contenido político que desafía la opresión, llevando nuevos sentidos de lo político a las pistas de baile. La formulación de realidades alternativas y de avances tecnológicos basados en las filosofías y diásporas africanas se traduce en sintetizadores etéreos y los ritmos industriales del Roland 808. Estas imágenes musicales de profundidades marinas, una nueva raza sobreviviente y su potencial decolonizador, es uno de los mitos que inspiran el trabajo del artista mexicano-estadounidense Felipe Baeza (n. 1987, Guanajuato, México).

Con una mezcla de técnicas que incluye tinta, grafito, hilo, papel recortado, *glitter* y temple sobre papel, Baeza crea obras en formatos medios en las cuales los personajes se funden con fondos acuosos y oscuros, mientras se transforman en plantas que emergen hacia las superficies. Se trata de personajes híbridos, acuáticos y terrestres a la vez, criaturas mitológicas y extrañas, cuyas figuras -realizadas con papeles recortados- muestran el interés del artista por las fragmentaciones y la violencia que sufren los cuerpos, así como también la posibilidad de reconstruirlos en un contexto distinto, fantástico. En *My vision is small fixed to what can be heard between the ears the spot between the eyes a well-spring opening to el mundo grande* (2018), de la Colección Balanz, una figura azul como un cielo estrellado, que recuerda por momentos a las figuras tardías de Belkis Ayón, agarra por detrás a otra figura masculina -enfundada en un traje rojo- de cuya boca brotan ramas también rojas que se elevan como intentando llegar a la luz. La relación entre los personajes no es clara, podría ser una lucha de poder o un entrelazamiento gestante entre los cuerpos, aunque esto pareciera no tener demasiada importancia. Lo más probable es que, así como no podemos identificar las identidades de estos personajes sobrenaturales, tampoco podemos comprender la naturaleza de su encuentro. La escena rechaza la posibilidad de ser comprendida en los términos moderno-coloniales que articulan nuestras formas de ver, sentir y conocer.



Baeza toma el título de la obra de un poema de la poeta chicana Cherrie Moraga, cuyo título es *Dreaming of Other Planets*. Así como Drexciya inventó una raza a través de la cual canalizó un sonido tan etéreo y burbujeante como oscuro y potente, que deconoliza la historia americana para dar forma a un mito de posibilidad y resistencia, la poeta propone soñar otros planetas y otras formas de vivir y percibir el mundo del presente. En la segunda parte de su poema Moraga escribe:

relámpago strikes
 between the legs
 I open against
 my will dreaming
 of other planets I am
 dreaming
 of other ways
 of seeing
 this life^[9]

Sus palabras, como las pinturas de Baeza, son también un movimiento hacia la resistencia, en el borde entre culturas e identidades que calcifican las subjetividades de uno u otro lado de una frontera invisible, al tiempo que se oponen a los nacionalismos, la opresión, la discriminación y la violencia de raza y de género. Es la pulsión utópica de Drexciya y de Moraga lo que alimenta los mundos híbridos del artista, en los que “busca hacer visible esos cuerpos e historias que han sido invisibilizados y que han desaparecido”^[10].

Es la posibilidad de soñar y de crear nuevas mitologías lo que hace de estas obras no solo espacios para la crítica y acción decolonizadora, sino territorios en los cuales se engendra de manera productiva la posibilidad de transformación. En “Feeling Brown” José Esteban Muñoz escribe sobre el poema de Moraga: “For Moraga, the dream of another time and place is achieved through the auspices of poetry and the act of writing. This notion of dreaming is ultimately descriptive of a critical approach that is intent on critiquing the present by imagining and feeling other temporalities and spaces”^[11].

Coda: cuerpos mitológicos

Ayón, Códega y Baeza despliegan en sus obras una multiplicidad de cosmogonías posibles, utópicas, revueltas, llenas de mitos y ficciones. En ellas, el cuerpo aparece como la figura central, el vehículo para la utopía. Un cuerpo que ya no es el contenedor de un “Yo” kantiano, sino la herramienta para la transformación profunda, facilitadora de encuentros y conexiones insólitas entre temporalidades, lugares, terrenos, lo humano y lo no-humano. Herramientas, como dice Muñoz, para imaginar y sentir tiempos y espacios otros. Proponen una posibilidad de redención o, al menos, el potencial de su ficcionalización.

En todos los casos, lxs artistxs alteran los cuerpos, crean cuerpos híbridos, algunos provenientes de la ciencia ficción que imagina alienígenas que llegan de otros planetas, algunos contruidos desde la tradición pero desplazando los paradigmas que dieron lugar a las nociones biológicas de género y raza, algunos como cuerpos ancestrales que se presentan fantasmagóricos ante la invocación. Se trata, finalmente, de cuerpos porosos y subjetividades cambiantes siempre en proceso de ser, que emergen en la diferencia y desbordan los límites impuestos de las identidades monolíticas.

[1] Jung, C. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós: Buenos Aires, Argentina.

[2] Campbell, J. (2016). *El poder del mito*. Capitán Swing: Madrid, España.

[3] Clifford, J. (1981). "On Ethnographic Surrealism", en *Comparative Studies in Society and History*, 23(4), 539-564. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/178393>

[4] Gómez-Cásseres, P. G. (2016). "Sikanékue, mujer fundacional en Abakuá", en *Afro-Hispanic Review*, 35(2), 111-123. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/44797202>

[5] Cabrera, L. (1969). "Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua", en *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 58, 1969. pp. 139-171; doi : <https://doi.org/10.3406/jsa.1969.2101>

[6] Entrevista citada en Vives, C. (2021). Belkis Ayón. Detrás del velo del mito. *Belkis Ayón Colografías*. MNCARS: Madrid, España.

[7] Vives, C. (2021). Belkis Ayón. Detrás del velo del mito. *Belkis Ayón Colografías*. MNCARS: Madrid, España.

[8] La fe Abakuá no tiene un sistema iconográfico, salvo por la presencia del Ireme, también conocido como "Diablito".

[9] Moraga, C. (1993). *Dreaming of Other Planets. The Last Generation: Prose and Poetry*. South End Press: Boston, Estados Unidos.

[10] Statement del artista publicado en: <https://www.maureenpaley.com/exhibitions/felipe-baeza-unruly-suspension>

[11] Muñoz, J.E. (2020). "Feeling Brown", en *Ethnicity and Affect in Ricardo Bracho's The Sweetest Hangover (and Other STDs)*. Duke University Press: Durham, p. 16.

ARTISTAS RELACIONADOS

RECENT POSTS

La mano y el enredo: visiones hápticas del cuerpo y la creación en la Colección Balanz Junio 6, 2023

La Argentina que se lleva dentro Diciembre 20, 2022

FUTUROLOGY Diciembre 19, 2022

El retorno a la forma humana Octubre 13, 2022

Sikán, Sarah y las criaturas del mar profundo Julio 18, 2022

[Manage cookies](#)