

Caricatura y performance en los diálogos interculturales*

POR JUAN CARLOS GUERRERO**

FECHA DE RECEPCIÓN: 18 DE MARZO DE 2008
FECHA DE ACEPTACIÓN: 3 DE JUNIO DE 2008
FECHA DE MODIFICACIÓN: 25 DE JUNIO DE 2008

RESUMEN

El artículo ofrece un breve análisis de la caricatura desarrollada en *performances* de los artistas contemporáneos James Luna, Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes, con el fin de identificarla y proponerla como referente y objeto particularmente especial para los estudios sociales interculturales. La importancia de la caricatura para estos estudios radica en que estos *performances* develan que la caricaturización hecha no sólo sobre el sujeto intercultural sino también por él mismo, nos ofrece la confesión y el testimonio como dinámicas clave que hacen posible este sujeto como interlocutor en los diálogos interculturales.

PALABRAS CLAVE:

Caricatura, performance, sujeto intercultural, estudios interculturales, testimonio, confesión.

Caricature and Performance in Intercultural Dialogues

ABSTRACT

This article analyzes the role of caricature in performances by contemporary artists James Luna, Guillermo Gómez Peña, and Roberto Sifuentes. The aim is to highlight caricatures and suggest how they be a central axis of analysis within intercultural studies. These performances demonstrate how caricatures, not just done to intercultural subjects but also by them, makes confession and testimony key dynamics that makes it possible for this subject to be a mediator in intercultural dialogues.

KEY WORDS:

Caricature, performance, intercultural subjects, intercultural studies, testimony, confession.

Caricatura e performance nos diálogos interculturais

RESUMO

O artigo oferece uma breve análise da caricatura desenvolvida nas *performances* dos artistas contemporâneos James Luna, Guillermo Gómez Peña e Roberto Sifuentes, com a finalidade de identificá-la e propô-la como referente e objeto particularmente especial para os estudos sociais interculturais. A importância da caricatura para esses estudos reside em que essas *performances* develam que a caricaturização, feita não somente sobre o sujeito, mas também por ele mesmo, nos oferece a confissão e o testemunho como dinâmicas-chave que tornam possível esse sujeito como interlocutor nos diálogos interculturais.

PALAVRAS CHAVE:

Caricatura, performance, sujeito intercultural, estudos interculturais, testemunho, confissão.

* Este artículo presenta algunos resultados de la primera y tercera etapas de la investigación *Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea*, realizada dentro del grupo "Reflexión y creación en el arte contemporáneo" de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, entre los años 2005 y 2008.

** Profesor e investigador en el área de Crítica, Estética y Filosofía del Arte Contemporáneo de la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ingeniero y Magister en Ingeniería Eléctrica, Universidad de los Andes. Actualmente está finalizando su Maestría en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: El Museo como lugar de presentación de la Historia: Donación, apropiación y testimonio. En: *Estética, Fenomenología y Hermenéutica-Congreso colombiano de Filosofía. Memorias. Volumen I.* (Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2008); Unland: The Orphan's Tunic. La Escultura como Lugar del Testimonio y Trazo de la Memoria. *Premio Nacional de Crítica: Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia, tercera versión* (Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes, 2007); Sobre el encuentro de Arte y técnica: el caso Génesis de Eduardo Kac. En: *Estética: Miradas Contemporáneas 2. Teoría, Praxis, Sociedad* (Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2007); Lo Público y el Arte Público. *Premio Nacional de Crítica: Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia, segunda versión* (Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes, 2006). Correo electrónico: juguerr@yahoo.com.

El multiculturalismo ha planteado la necesidad de reconocer que en toda sociedad hay una diversidad de culturas que en su encuentro y tensiones desarrollan ciertas dinámicas que hacen poco pertinente hablar de una cultura hegemónica. Pero como bien señala Delfín Grueso, el multiculturalismo se ofrece como un contenedor de las más dispares posiciones, entre las que están aquellas que apuestan por la reivindicación y reconocimiento de tradiciones culturales antes ignoradas, y aquellas otras que se atrincheran “en la diferencia étnica o racial concebida de manera esencialista y convertida en un refugio contra todo lo otro” (Grueso, 2007, p. 1) y que, en un espíritu “neohegeliano”, afirman que la identidad supera y sustenta la diferencia (Oliver, 2004, p. 80). Estas dinámicas de “integración y segregación”, por ejemplo, no sólo afectan al “blanco” frente a la comunidad afrodescendiente, sino también a aquellos afrodescendientes que de un modo u otro ya estaban “integrados” a otras dinámicas sociales, o a aquellos “mestizos culturales” que consideran que habrían de pertenecer a tales comunidades y, sin embargo, encuentran que son rechazados porque difícilmente cumplen con los criterios estipulados de reconocimiento racial, religioso, cultural, etcétera.

En esta dirección, Robert Bernasconi señala que mientras el multiculturalismo rechaza la hegemonía cultural y propone elementos críticos a la tradición moderna occidental, no obstante no ofrece elementos que ayuden a fomentar de manera activa una ruptura de las clausuras culturales, y a dar relieve y cuenta de dinámicas de cruce que en efecto existen entre las culturas. Por esto mismo afirma que, a diferencia del multiculturalismo, “el interculturalismo es un término mejor para describir la porosidad de las culturas [...] plantea el asunto de cómo ocurre la comunicación entre las culturas inconmensurables” (Bernasconi, 1998, p. 289). La porosidad indicada nos plantea, en efecto, una idea de que hay lugares donde las culturas se confunden. Y eso significa que al hablar de interculturalidad no hemos de limitarnos a constatar el carácter *multi* de las sociedades, ni a apostar porque la reflexión intercultural esté matizada por el problema del reconocimiento (que es, en definitiva, una herencia del multiculturalismo a ser asumida) dentro de los márgenes de culturas definidas. Pero tampoco nos hemos de limitar a abogar por diálogos entre culturas que, aunque in-

comensurables, sean más o menos diferenciables y a las que los interlocutores pertenezcan. Si bien es claro que la indicación de Bernasconi hace eco de la necesidad de plantear el problema de la interculturalidad en un sentido político e histórico de reconocimiento de la otra cultura, se corre el riesgo de pensar el diálogo intercultural desde la apuesta, algo romántica, por la centralidad de la comunidad, sin dar la suficiente y necesaria atención –que merecen– a las experiencias que tiene el “sujeto intercultural” de un desencuentro consigo mismo: su identidad es problemática, difícilmente pertenece claramente a alguna de las culturas en cuestión. Él está en el lugar de fusión. Y esto quiere decir que para propiciar y posibilitar los diálogos interculturales es menester preguntarse cómo deviene posible el “sujeto intercultural” como interlocutor y qué caracteriza particularmente las dinámicas de diálogo de él y con él.

En este sentido, no sólo habríamos de atender a la necesidad que indica Néstor García Canclini de pensar mapas de comunicación entre culturas (García, 2004), sino, sobre todo, de profundizar en lo que él llama “sujetos interculturales”, de modo que la indagación que propone sobre los modos de comunicación entre sujetos y comunidades se desarrolle atendiendo al qué y cómo del diálogo del sujeto intercultural como sujeto nada evidente. Para ofrecer una mirada que ayude a enriquecer la discusión sobre la interculturalidad, la siguiente reflexión opta por pensar este problema con la atención puesta en la “caricatura cultural” dentro del *performance* en el arte contemporáneo. Y para ello nos limitaremos a atender a algunos *performances* en los que no sólo esa caricaturización es central, sino también al hecho de que aquel que caricaturiza y aquel caricaturizado es el “sujeto intercultural”, quien desarrolla la confesión como posibilidad de diálogo intercultural. Con ello se busca invitar a pensar, parafraseando a Bernasconi, que el *inter* en interculturalidad no sólo es lugar de tránsito, sino sobre todo lugar de fusión, confusión y crisis, lugar de habitación, condicionamiento, apertura y transformación ontológicas, es decir, del *quién* del sujeto intercultural.

El artículo tendrá tres partes. En la primera se hace un breve esbozo de qué se habrá de entender aquí por caricatura. La segunda parte ofrece una mirada a la “caricatura cultural” del siglo XIX; siglo que no sólo se caracteriza porque con él emerge con claridad y fuerza la caricatura, sino también porque en clave hegeliana emerge la caricatura del “otro” no europeo, en la que se evidencia una apuesta tradicional para pensar la identi-

dad cultural. La tercera parte cierra con un análisis de *performances* de James Luna, Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes que invitan a problematizar esta postura tradicional en vínculo con la lectura hegeliana sobre la caricatura, de modo que se invita a pensar la caricatura como referente clave para la consideración de la identidad cultural y de lo que consiste ser un sujeto intercultural.

LA CARICATURA

La caricatura se comprenderá aquí en atención a la deformación de una forma inicial establecida y determinada; deformación que rompe la proporción entre el momento exagerado de la forma y la totalidad de la forma inicial. Forma no quiere decir mera figura o imagen. Forma significa aquí para nosotros, apropiándonos de la interpretación que hace Heidegger de Aristóteles, el *aspecto* de algo, es decir, su aparecer como lo que es (Heidegger, 2000). Ahora bien, en tanto que deformación de una forma establecida, la caricatura puede ser interpretada como deformación de una forma que había alcanzado su reposo; en cuanto que por reposo no entendemos lo contrario a movimiento, sino que la forma en su propio e inherente movimiento ha alcanzado su fin (se tiene en su fin, *entelequia*), es decir, ha alcanzado su propia dinámica de movilidad en su pertenencia a ese espacio de juego en que es. Así, por ejemplo, el aspecto del águila es el de ave rapaz, i.e., el águila *es* ave rapaz y su espacio de juego es el de volar, el aspecto de Álvaro Uribe es el de presidente, i.e., Álvaro Uribe es presidente y su espacio de juego es el de gobernar.

Planteando lo anterior de cara a la caricatura, tenemos que la deformación consiste en tomar una forma inicial establecida y determinada y exagerar un momento de esa forma. Esta exageración rompe la relación inicial entre el momento (ahora exagerado) de la forma y la totalidad de la forma inicial, pero no de manera que, por así decirlo, haga explotar la forma inicial sino que más bien la saca del reposo alcanzado: Álvaro Uribe ya no es presidente sino *praesidiarius*, i.e., “sirve para la defensa y protección”, su espacio de juego ya no es el de gobernar sino el de proteger y salvar.

La deformación hace que ahora, al perder su reposo, la forma deformada entre en un movimiento propiamente dicho de acomodación, que consiste en un ejercicio de determinación de un nuevo espacio de juego en que habrá posiblemente de adquirir su reposo. Caricaturizar es de este modo un deformar que invita y empuja a



Figura 1. Matador, “Álvaro Uribe”, *El Tiempo*, 2 de noviembre de 2007¹

la configuración de un espacio de juego para la forma deformada. De este modo, la caricatura es representación en un doble sentido: al hablar de una forma inicial y de una forma deformada se afirma que la caricatura es “representación de” una forma inicial bajo la forma deformada y “representación de” un nuevo espacio de juego de la forma discordante. Precisamente esta ambigüedad es la que le da a la caricatura su riqueza y posibilidades críticas. La deformación de la forma inicial abre un posible tránsito entre el espacio de juego inicial y un nuevo espacio de juego que se habrá de configurar de manera invertida, pues ahora el momento exagerado (v.g., el presidir *qua* proteger y salvar) deviene momento central de la forma.

LA CARICATURA CULTURAL: IMAGEN Y CONTRA-IMAGEN DE SÍ MISMO

El siglo XIX vio a la caricatura cobrar no sólo un papel político sin precedentes en la historia, sino también protagonismo dentro de las problemáticas culturales. Es así como la caricatura no sólo tuvo lugar entre las mutuas burlas de ingleses y franceses (Lynch, 1926), sino también dentro de las distintas dinámicas de reconocimiento del otro no occidental y de la configuración de los imaginarios sobre ese otro. La caricatura impresa

1 Reproducción autorizada por Julio César González (Matador) para esta publicación.

en el periódico y en el pasquín se convirtió en un lugar público de exposición del otro cultural, tan importante como lo fueron las exposiciones mundiales y las ferias coloniales decimonónicas también conocidas como “Exposiciones etnológicas”.

Respecto a estas exposiciones, la artista neoyorquina y crítica cultural Coco Fusco nos ofrece un breve pero elocuente recuento de algunos de los dioramas de indígenas (o supuestos indígenas) provenientes de África, Asia y América, que tuvieron lugar en museos, zoológicos, parques, tabernas y circos en Europa y Estados Unidos (Fusco, 1995, pp. 42-44). Al parecer, estas exhibiciones comenzaron en el mundo moderno europeo con los indígenas arawak que Colón llevó de regreso a Europa y, especialmente, con el que vivió en la corte española por cerca de dos años (Jonassohn, 2000). Pero estas exposiciones sólo llegan a tener su apogeo en el siglo XIX, siglo de la conformación y configuración de las ciencias humanas y sociales. Y esto es significativo, en cuanto marcaron el desarrollo de miradas y métodos, la configuración de lugares de estudio y exhibición (como el museo natural y museo de artes, entre otros), y la no siempre explícita pregunta por el quién del otro exhibido.

Uno de los casos de exhibición fue el de Saartji Baartman, a quien se le conoció como “La Venus de Hottentot” en Inglaterra y Francia. Nacida en la actual Sudáfrica, fue llevada desde Ciudad del Cabo por un médico que quería mostrar públicamente su steatopygia (acumulación extrema de grasa en las nalgas y zona genital). Como era de esperarse, al ser exhibida desnuda fue objeto de burlas. En Francia fue examinada por el anatomista Georges Curviery, quien, al morir Baartman en 1815, decidió conservarla en el *Musée de l'Homme* y diseccionar sus genitales en cera para exposición y estudio. En efecto, ella fue objeto de “investigadores” de la “sexualidad primitiva”, quienes afirmaron que el tamaño de sus genitales era prueba fehaciente de los “primitivos apetitos sexuales de la mujer africana”. Su cuerpo desmembrado permaneció en Francia hasta que en el año 2002 fue devuelta a Sudáfrica, después de muchas y absurdas negociaciones.

Otro caso es el de Máximo y Bartola, dos personas con microcefalia que fueron presentadas en Europa y Estados Unidos como niños procedentes de América Central y *cedulados* como “Niños aztecas” y “Aztecas liliptienses” (Aguirre, 2005, Cap. 4). Y un último caso a mencionar, por razones de espacio, es el de Ota Benga, un africano que fue exhibido en el zoológico del Bronx



Figura 2. Cartel de la época anunciando la exhibición de “La Venus de Hottentot”, 1810²

en una jaula con monos, según consejo de Hermon Bumpus (por entonces director del Museo Americano de Historia Natural) y *cedulado* como “El vínculo perdido” entre el hombre europeo y el mono. Hoy en día se pueden encontrar una máscara y un vaciado de su cuerpo en bronce en el Museo de Historia Natural en Nueva York, donde sigue siendo *cedulado* como “Pigmeo” (Verner y Blume, 1992).

2 Imagen obtenida de los Archivos de la ciudad de Westminster: <http://www.westminster.gov.uk/libraries/archives/> (recuperado el 27 de julio de 2007). Nota editorial: se agradece al City of Westminster Archives Centre, fuente de la imagen, por autorizar su reproducción en este número de la Revista de Estudios Sociales.

Estos casos dejan ver que las exhibiciones y los modos de representación y reconocimiento decimonónicos del otro están atravesados por deseos y miedos (sexuales, civilizadores, progresistas, etc.) que acerca del otro tienen quien lo exhibe y el público que lo disfruta. Las exposiciones afirman esa necesidad propia del deseo de *captar* y *capturar* aquello a lo que se le teme, razón por la cual es poseído y conservado morbosamente a una corta pero segura distancia, bien sea enjaulándolo o bien categorizándolo dentro de lo que se afirma como domesticado y familiar, aunque no completamente conocido, por su evidente carácter ominoso. De allí que estas exposiciones “culturales” compartan el regusto del morbo con los “freak shows” o exposiciones de “anormales”, con las exhibiciones del hombre elefante y la mujer barbuda. No obstante, estos últimos se caracterizan porque no les son fundamentales cuestiones de índole cultural sino más bien “natural”: su “otredad” es “natural-normativa”, aun cuando incluso se les señale o no como pertenecientes a la cultura que lo exhibe y disfruta. Por su parte, las exhibiciones que nos interesan se caracterizan por apostar a un *dominio cultural* a partir de un “deseante miedo a”, que da paso a la *exotización* del otro y no solamente a considerarlo como algo monstruoso.

Como lo señala la raíz griega del término, *exótico* es lo que está fuera de su origen. Al otro, en cuanto exotizado, se le capta como proveniente de otro *lugar* (v.g., América: que no debe entenderse sólo en términos espaciales o geográficos sino como lo descubierto, conquistado y colonizado) y de otro *tiempo* (v.g., la Edad de Piedra, que por cierto no debe entenderse sólo en términos cronológicos sino como lo congelado, inalterado e intransformable), y es presentado de manera que no *es* en su origen. Su tiempo y lugar de origen le son también impuestos cuando se le viste para ser objeto de disfrute y burla, para ser clara prueba de las virtudes civilizadoras o para corroborar su estatus como extraño y su proveniencia fantástica. Por más vestido de “cortesano” que estuviese el indígena arawak en la corte española, él era allí *lo otro capturado* símbolo del poderío y alcances de España: lo otro con y en que la Corte se veía a *sí misma* y reía de *sí misma*.

A esto no escapan los casos mencionados arriba, especialmente el de Baartman. Que ella fuese llamada “Venus de Hottentot” obedece no sólo a una clara referencia figurativa de las “Venus” neolíticas, sino sobre todo a que se plantea la *veneración* a lo *venéreo*. La denominación de “Venus” devela a Baartman como punto en que se entrecruzan deseos y miedos de aquel que la ve y la reconoce como dicha “Venus”. Es bajo esa mirada que en ella se entrecruzan lo mundano-profano y lo divino;

entrecruzamiento que para la mirada occidental y moderna decimonónica es “propio” de “primitivos” y culturas “aborígenes”. A este entrecruzamiento no escapan las consideraciones de Freud sobre los maoríes.

Estos señalamientos a la exhibición del otro son determinantes para una caracterización del comportamiento hegemónico cultural de Occidente, incluso después de la Segunda Guerra Mundial, y en buena medida ayudan a comprender que a la hora de hablar del otro las ciencias sociales y humanas modernas se han construido de manera significativa a partir y/o mediante imaginarios, deseos y miedos. En este sentido, la *exotización* debe ser reconocida como mecanismo protagonista, incluso en la actualidad, en las dinámicas de reconocimiento del otro. Y esto significa que el otro deviene interlocutor (cuando tiene la suerte de serlo y no es mero objeto de estudio), en cuanto puesto en un lugar y tiempo desde donde lo que dice y/o hace deviene audible e inteligible. Pero que sea audible e inteligible justo en la exotización significa a su vez que sólo se escucha y ve al otro en y desde lo que es propio de aquel que exotiza. No se trata entonces de un mero ejercicio interpretativo e ineludible de la comunicación (al decir de los “posmodernos”), pues el otro exotizado es *dispuesto* dentro de discursos e imaginarios históricos del que exotiza: la exotización plantea una clara predisposición en el “diálogo cultural” que no es puesta en tela de juicio y afirma su cercanía al monólogo.

Ahora bien, esta predisposición se entiende aquí en términos de la pareja “Imagen y Contraimagen”, nombre que la historiadora Karla Bilang da a uno de sus libros en que estudia el arte moderno y las peripecias “culturales” de la historia moderna del arte (Bilang, 1990). En un juego dialéctico de contrarios, la imagen exótica del otro exotizado es la imagen que surge no sólo en su contraposición con la imagen que tiene de sí quien exotiza, sino que tiene sentido y es comprensible a partir de su propio ejercicio de representación (en su ambiguo sentido indicado arriba) de quien exotiza. El otro exotizado deviene representación del sí mismo de quien lo exotiza, es decir, del *quién* de aquel que exotiza. La imagen del exotizado, es decir, su representación y modo de hacerle presente, pertenece también a aquel que lo exotiza y disfruta.

Tal es el caso de Baartman, como se hace expreso en varias de las caricaturas que circularon en la época. Una de ellas toma una copia romana de una escultura griega en la que un centauro viejo es molestado por el pequeño Eros, pero de modo que el viejo “monstruo fantástico” es reemplazado por una Baartman “real”. Pero ahora Baartman



Figura 3. Centauro molestado por Eros (copia romana)³

no es molestada por el pequeño sino que éste monta en su “grupa” y, apuntando su flecha y arco al público, dice: “take care of your heart”. Lo divino, lo sexual, lo extraño, lo familiar, lo miedoso y lo deseado de aquel *quien* exotiza se entrecruzan en esta caricatura cultural. En este sentido, el interés de la presente reflexión no es indicar la importancia que tiene el estudio de las caricaturas culturales para una perspectiva “liberadora” y “postcolonialista” que pretenda denunciar los modos y las dinámicas de segregación, exclusión y desconocimiento en Occidente y de cara al otro no occidental. Menos aún, el interés de esta reflexión es juzgar una “mala conciencia” de aquel caricaturizado (Baartman accedió a ser expuesta a cambio de



Figura 4. Caricatura de “La Venus de Hottentot”, 1810⁴

dinero). Se trata más bien de que estas caricaturas sirvan como ejercicio de representación en el ambiguo sentido indicado en la primera parte, ejercicio no siempre consciente, de los miedos y deseos culturales, de manera que la caricatura se mueve entre los polos de aquel *que* caricaturiza y aquel otro *que* es caricaturizado. Precisamente en esto recae la pertinencia de la caricatura para pensar al sujeto intercultural cuando, como veremos en la tercera parte, es este sujeto quien se caricaturiza él mismo.

Por lo pronto, es menester plantear cómo es que este dominio sobre el otro no occidental tiene lugar precisamente dentro de esta dinámica de caricaturización de sí dentro de la tradición hegeliana, clave para la consideración de la caricatura en la filosofía occidental. Para ello es necesario retomar lo indicado en la primera parte sobre la caricatu-

³ Copia romana (perteneciente al Museo de Louvre) de los siglos I o II d.C. del original griego del siglo II a.C. Fotografía de Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons, dominio público (recuperada el 30 de agosto de 2007).

⁴ Imagen obtenida de los Archivos de la ciudad de Westminster. <http://www.westminster.gov.uk/libraries/archives/> (recuperada el 30 de agosto de 2007). Nota editorial: se agradece al City of Westminster Archives Centre, fuente de la imagen, por autorizar su reproducción en este número de la Revista de Estudios Sociales.

rización como inversión y reconfiguración de reglas, en la que la sátira, la parodia y la burla tienen lugar.

Esta inversión será vista por la tradición hegeliana como claro ejemplo en que se despliega un juego en que el Espíritu se *autoimpone* sus propias reglas de juego y delimita así un nuevo espacio de juego e interpretación de la forma ahora deformada. Es así como emerge una consideración clave para nuestra reflexión y para la tradición hegeliana: que existe un vínculo fundamental entre *caricatura y libertad*, a saber, que la caricatura es un ejercicio particular pero importante de despliegue de la libertad *qua* autolegislación. En este sentido, la caricatura puede ser afirmada como un *lugar de la libertad*; lugar que no antecede a la libertad sino que es abierto por el despliegue mismo de la libertad. Es en atención a este vínculo que un alumno de Hegel como Rosenkranz plantee que en la caricatura acontece el movimiento de la conciencia sobre sí misma; movimiento en el que ésta se invierte y niega para, confrontándose con su propia negación, superarla y absolverla en sí. Es de esta manera como, según Rosenkranz, frente a la caricatura mejor desarrollada acontece la risa serena del *autorreconocimiento* (Rosenkranz, 1992).⁵¹

Y eso es así, pues dentro de la tradición hegeliana la libertad se afirma como la legislación *del* Espíritu absoluto, en el doble sentido del genitivo. Con ello, lo que sostiene y da fundamento al movimiento de autoconciencia del Espíritu absoluto es la libertad,⁶² en cuanto despliegue esencial de la mismidad (*auto*), entendida ésta como identidad dialéctica absoluta que absuelve la diferencia. Así es como, al pensar la caricatura desde la dialéctica absoluta, la forma deformada que no ha alcanzado su reposo es afirmada como *potencialmente* en reposo. Pero llamarla así es posible sólo en cuanto ella es forma del despliegue del Espíritu absoluto y acontece como tal en el *acto* propiamente dicho de despliegue del movimiento de autoconciencia del Espíritu absoluto. Así las cosas, la forma es lo *actualmente* legislable: no ha alcanzado su reposo pero la dialéctica absoluta legisla su llegar a él. Por esto, dado que este Espíritu absoluto hegeliano se tiene él mismo como su propio fin, la forma

tiene ya asegurado su reposo, aunque no lo tenga aún determinado en su particularidad. Éste es entonces el modo como esta tradición afronta la ambigüedad de la representación en la caricatura. Pero precisamente por ello, como veremos a continuación, absuelve la problemática de la representación en la caricatura, lo que la hace ciega a la no obviedad del *quién* de la caricatura y de la identidad del sujeto intercultural que se caricaturiza a él mismo.

CRISIS Y CONFESIÓN

Precisamente, con miras a indicar y subrayar la problemática del *quién* se mueve el *performance ShameMan* realizado por James Luna, cuyo título juega en inglés fonéticamente con el término *Shaman* (chamán). En este *performance*, Luna ha tomado objetos del todo cotidianos, como una raqueta de tenis de campo, y se ha vestido de manera tal que desarrolla una caricaturización en que curiosamente su vestimenta diaria y los objetos cotidianos ofrecen una imagen del indígena buscada por aquellos a los que Luna llama la tribu “Wanna-bee”, es decir, ofrece una contraimagen de esos que quieren encontrar en todo indígena al chamán, que exigen de manera rousseauiana que éste mantenga la supuesta identificación con la naturaleza, de modo que no sólo vista llamativamente y sea *naive*, sino que además se muestre como *ab*-origen, remitiéndonos a un origen lejano prácticamente fuera de la historia.

Al hacer esta caricaturización, Luna evidencia que el problema de reconocimiento debe atender a las dinámicas mismas de la configuración de la identidad y a sus condiciones de posibilidad para el “sujeto intercultural”. Esto se hace expreso de nuevo en la experiencia que da lugar al *performance Shame-Man: to feel shame* por encontrarse en esa contraposición de imágenes y contraimágenes de sí: el de “ser indígena” y a la vez “hacer de indígena”. Esta contraposición devela una situación crítica y una experiencia de esa crisis que no debe pensarse sin más desde la victimización del indígena, como tampoco mediante una “revolucionaria” y abstracta superposición o hibridación –como si el problema de la identidad se resolviese sin más al tomar elementos de aquí y de allá–. Por el contrario, esta crisis subraya que uno mismo no sólo *es* otro sino que *hace de* otro, de manera que esta ruptura que vive Luna en su propia imagen de sí nos plantea que la pregunta por la identidad debe ser más bien pensada, en atención a que se *es* en plena ruptura y cisión, y no apostando por una afirmación afirmada desde la tradición hegeliana.

5 Esta consideración, aunque no tan desarrollada, se hace presente en el romanticismo alemán, para el que la caricatura sería el destello de una “autoobservación genial”, tal y como lo afirma Novalis en los párrafos 92 y 94, de sus *Granos de polen*: “el hombre procede en todo momento según sus leyes, y la posibilidad de dar con éstas por la vía de la autoobservación genial es indudable”, y “El primer genio que se compenetró consigo mismo encontró aquí el embrión de un mundo inconmensurable, [infinito y absoluto]” (Novalis, 1994, p. 51).

6 “La sustancia del Espíritu es la libertad” (Hegel, 1994, p. 68).



Figura 5. James Luna, *Shame-Man*, 1992⁷

Esta irónica obra devela la dificultad y ambigüedad propia de ser indígena en el siglo XX. En esta dirección apunta también la instalación fotográfica *Half Indian/ Half Mex*, en la que Luna se muestra como mestizo, pero lo hace precisamente mediante una sutil ironización de clichés de reconocimiento del otro como indio o como mexicano: el cabello largo, el arete y el bigote charro. Luna *es* en esa cisura. Pero ésa no es simple y llanamente aquella “entre” indio y mexicano, en cuanto tomados desde los clichés. La cisura es más bien el estado determinante y central al que éstos no atienden: que en el *inter* tales patrones y clichés étnicos no se constituyen ni se muestran como elementos claros de identidad de sí, y que además, aunque pueden en efecto obstaculizar el reconocimiento de sí mismo, no obstante, son obstáculos que se han de abordar, asumir y revocar como propios, pues no se puede comenzar de cero.

Esto significa que en la experiencia de sí como otro, es decir, en la experiencia de ser en la crisis, no se gana

mucho con presentarse como víctima o victimario, ni con esgrimir una oposición entre colonizadores y colonizados –oposición que se puede encontrar aún en el “postcolonialismo”, en el que supuestamente hay una aparente “superación” del europeo en su rol de colonizador–. Más que concentrarnos en la mera oposición, debemos atender a la cisión que se anuncia en ella y que la sostiene. Es así como la obra de Luna no ofrece sólo una crítica al indígena que produce y trabaja para lo que Luna llama el “McIndianismo” (por ejemplo, las empresas turísticas que nos presenta al “aborigen” y que incluso son dirigidas por indígenas), sino también su propia confesión de una crisis interior, como lo hacen expreso el *performance* titulado *Indian Tales* y la instalación titulada *Drinking Piece*.

En este *performance* se desarrolla una narración plana que progresivamente se vuelve angustiada para quien la escucha: “No quiero ser más un indio. Todo el mundo quiere ser un indio. No quiero ser más un indio... No lo quiero ser por razones históricas, no lo quiero ser por razones comerciales, no lo quiero ser por razones sentimentales...”. Por su parte, la instalación consiste en una pila de cajas de cervezas, botellas y latas vacías regadas por el piso y un escrito confesional en la pared: “Nunca he podido controlar la bebida, pues algo siempre pasa. Comencé a beber a los trece años...”. Luna no simplemente da a conocer su alcoholismo, sino que, además, como él mismo lo señala, nos plantea que “no sólo estoy criticando una condición. Yo soy esa condición” (Weintraub, 1996, p. 99). Y ésta es precisamente su confesión, que nace de la experiencia de su ser en la ruptura, en la cisión que no siempre y necesariamente es superable, como tampoco lo es el alcoholismo. No sobra insistir en evitar comprender que la crisis no tiene aquí un sentido peyorativo. Más bien indica esa cisión de que hablamos.

El juego irónico y la ambigüedad planteados en *Shame-Man* señalan a todas luces que Luna sabe que se *es* en el reconocimiento, un reconocimiento que se da necesariamente en esa confrontación con la imagen impuesta y exigida a él, imagen que casi siempre es comprendida, consumida y demarcada a los ojos del público (que puede ser incluso el indígena mismo) como una puesta en escena que confirma su condición de otro presente en la contraimagen indicada. Por esto mismo, lo que Luna consciente y continuamente subraya en su obras es que uno mismo no sólo *es* otro sino que *hace de* otro, de manera que en esa crisis y ruptura que vive el indígena en su propia imagen de sí es que tiene lugar el reconocimiento de *Sí Mismo Como Otro*, tal y como se titula un libro de Paul Ricoeur.

7 Fotografía tomada por Francisco Domínguez y autorizada por James Luna para esta publicación.

Es precisamente en este sentido que debe comprenderse (*to feel shame*) como un modo como el “sujeto intercultural” experimenta su propia crisis que es a la vez interna y externa, íntima y pública. Pero al hablar de *shame*, Luna no despliega simplemente una “buena conciencia” frente a la “mala conciencia” de aquel indígena que patrocina al “McIndianismo”. No hay en Luna la típica “crítica cultural” de lo que en términos neohegelianos y marxistas sería una “falta de conciencia de clase” y, por extensión, de identificación cultural. Más bien, *shame* es la manera de hacer explícita la condición ontológica de hallarse en la cisura cultural, de ser en el *inter* como lugar del reconocimiento: *shame* significa no sólo un “sentimiento doloroso” sino sobre todo una conciencia que se despliega desde el respeto *qua re-spectus*: “mirar hacia atrás”, en el sentido de tenerse en consideración a uno mismo. Con esto no se busca negar la consideración ética y moral de la conciencia, sino recalcar el carácter ontológico de la conciencia. Así las cosas, al hablar de *shame* de lo que se trata es ante todo de una *conciencia de ser deudor* (Heidegger, 2003, p. 302, y Ricoeur, 1996, p. 392).

Para captar en qué consiste esa conciencia haremos una breve mención de *El Templo de las Confesiones*. Este *performance* e instalación, realizado por Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes (mexicano y chicano de nacimiento, respectivamente), fue presentado en varias ciudades de Estados Unidos. En esta obra ambos artistas combinaron el formato del “diorama pseudoetnográfico con el diorama religioso, como los que se encuentran en las iglesias coloniales de México”. Por un período de ocho horas diarias, durante tres días se exhibieron “dentro de vitrinas de plexiglass como ‘santos’ finiseculares vivientes” (Gómez, 2002, p. 96). El templo fue organizado en tres áreas principales. La primera de ellas fue la capilla de los deseos, en la que Sifuentes se exhibió como un “pandillero sagrado que ejecuta acciones rituales en cámara lenta. Sus brazos y su rostro ostentan tatuajes precolombinos y su playera estilo lowrider está cubierta de sangre y agujeros de bala. [Compartía...] su caja transparente con 50 cucarachas, una iguana viva de más de un metro de largo, y una pequeña mesa cubierta de aparatos tecnológicos inútiles, armas de fuego y sustancias sospechosas que simulan droga”. Por su parte, Gómez se exhibió en la capilla de los miedos como un “chamán” extraído de alguna de esas “tiendas de curiosidades para turistas espirituales, [que vestía...] decenas de talismanes tribales y souvenirs indígenas [sobre su atuendo] ‘Tex-Mex-teca’ [y era acompañado de...] grillos vivos, varios animales embalsamados e instrumentos musicales ‘tribales’” (Gómez, 1999). Por último había una cámara mortuoria en la que estaba lo que parecía



Figura 6. Gómez Peña y Sifuentes, *El Templo de las Confesiones*, 1995⁸

ser un cadáver amortajado con logotipos del Servicio de Inmigración Americano.

Al entrar en la instalación-*performance*, el público fue invitado a “performar” mediante la confesión de temores y deseos interculturales a los “santos vivientes”, para lo cual bien podría confesarse a través de micrófonos colocados en los reclinatorios frente a los dioramas (habiendo un sistema de alteración de la voz que garantiza el anonimato), escribir confesiones y depositarlas en la urna, o llamar a un número telefónico. Las confesiones más impactantes fueron editadas e incorporadas a la pista de sonido de la instalación. Éstas son algunas de ellas:

8 Cortesía de los Archivos Pocha Nostra. Fotografía autorizada por Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes para esta publicación. Tomada de www.pochanostra.com/antes/pages/pocha_home.html.

“Cuando llevé a mis dos hijos a Ciudad Juárez sentí mucho miedo al cruzar la frontera. Siendo güeros [i.e., estadounidenses] sobresalíamos entre la muchedumbre. Los mendigos nos veían lascivamente y un niño me jaló el vestido. ¡Fue una pesadilla!”, “Quiero ser rubio”, “Quisiera enamorarme de un hispano y ser maltratada por él”, “Lo que siento al caminar por esta galería es algo muy confuso. Hay una frontera tenue entre mis miedos y mis deseos. Quiero ser mexicana, bueno, de hecho lo soy, aunque nací en Chicago, pero no quiero sacrificar los privilegios de mi mundo anglosajón, suburbano y seguro”, “Me muero por una mexicana, pero estoy paralizado de miedo” (Gómez, 1999).

Gómez Peña y Sifuentes proceden a realizar una exageración propia de una caricatura del mexicano y del chicano, de manera que el público en Estados Unidos es confrontado con esas exageraciones, con caricaturas que develan sus miedos y deseos culturales. Y para ello toman como referencia la antigua tradición cristiana de la confesión presente no sólo en las dinámicas religiosas dominantes en Latinoamérica sino también en los “talk shows” en Estados Unidos. Y esto es fundamental indicarlo, en cuanto la confesión no tiene aquí (como tampoco en el caso de James Luna) el mero sentido de “confesar un pecado” ni el de “declarar públicamente y mantenerse en lo dicho”, es decir, no es afirmada en su mero sentido “religioso” ni jurídico. Y si bien es cierto que la confesión tiene este doble sentido recién indicado, es porque de manera radical es despliegue de la conciencia del ser deudor, con lo que se abre la posibilidad del cruce de lo profano y lo sagrado, de lo mundano y lo divino.

Es en atención a aclarar de este modo la conciencia de ser deudor que nos ayudaremos de las *Confesiones* de Agustín de Hipona; que no consisten en un mero relato de su vida y sus “pecados” antes de tomar el camino “correcto”, sino que nos hablan de su peregrinación (no como mero desplazamiento sino como *per ager*, i.e., andar y ser en tierra extraña, en necesidad de *trans-formación*). La peregrinación en Agustín tiene el sentido de un trasegar surgido desde la crisis que da sentido a la confesión. Y esta crisis es necesidad de reconocimiento de sí, necesidad que acontece como indagación ontológica y ética por *quién soy* y que, como tal, en los términos de Agustín, implica la búsqueda de una tierra “originaria”. Por esto mismo la crisis no sólo le lleva a *re-spectare* a él mismo i.e., volver la vista atrás hacia momentos clave de su vida hasta su conversión (capítulo I-X), sino también a preguntar *quién es el hombre*, en atención a la memoria y al tiempo (libros X y XI), y a dedicar los libros XII y XIII a una interpretación del *Génesis* bíblico.

Si bien es claro el contexto cristiano de las confesiones de Agustín, debemos captar que la interpretación del *Génesis* no tiene el lato sentido de indagar por un “Edén perdido” ni tiene la preocupación de una indagación de la *arche* en la “historia sagrada” cristiana. Nos interesa afirmar que la pregunta por el *Génesis* sea comprendida como pregunta por el *surgimiento* (*genesis*) de su ser y saberse hombre. Por ello, la memoria y el tiempo cumplen un papel central para él, no como temas sino como supuestos fundamentales. Y esto significa, en términos de lo que queremos desarrollar aquí, que la indagación por el origen emerge de la crisis y tiene el sentido del movimiento propiamente dicho del peregrinar, en cuanto que origen significa ese fin (*telos*) hacia lo que se mueve el peregrinar. De este modo, el origen no está prescrito sino en cuanto crisis, viene a ser configurado y reconfigurado en el movimiento y desde la puesta en obra del peregrinar. Por esto mismo tiene sentido que Agustín se plantee el problema de la confesión en relación con Dios, pues es a éste al que busca como origen.

Ahora bien, dejando de lado la fe cristiana en Agustín, interpretamos que la indagación por el hombre logra desplegarse en cuanto éste se *decide* a “tenerse en su origen”. Pero a diferencia de Hegel, decidirse no significa sin más “tenerse [de antemano] en su origen”. Como bien indica Heidegger en su crítica a Hegel, la dialéctica hegeliana se configura desde la consideración de que desde su primer despliegue el Espíritu absoluto ya se tiene a él mismo (Heidegger, 1992). Con ello, en términos griegos, la “capacidad de entrar en acto” (*dinamis*) se comprendería desde la “consumación del acto”, es decir, desde el “tenerse en su fin” (*entelequia*). Esto supondría claramente un tránsito ya asegurado desde la primera a la segunda, y con ello, una legislación sobre el *quién* en crisis. Por su parte, Heidegger insiste en que la decisión es fundamentalmente *de-cisión*, ruptura, de manera que la decisión consiste en asumir la crisis y, desde ella, parafraseando a Agustín, peregrinar arriesgándose a que en dicha peregrinación no se encuentre el origen, que esa peregrinación no llegue a su fin.

Precisamente esto es lo que obras como las de James Luna ofrecen: dicho tránsito no está asegurado ni es evidentemente legislable sin más. La confesión, en el sentido que hemos indicado, es un *declarar-se* en el que quien confiesa no sólo *da testimonio* sino que *se da él mismo* en el testimonio desde la experiencia de su crisis. Este darse significa abrirse al otro desde su finitud: quien confiesa se declara *con* lo confesado y *se da* a otro en lo confesado. La confesión es esa apertura al otro que nace y brota de la crisis y en la que acontezco en el encuentro y desen-

cuentro conmigo mismo y con el otro. Y esto es así, pues el ejercicio de testimonio supone un ejercicio de libertad, pero en cuanto éste no se comprende desde la autodeterminación de ese sentido romántico-idealista, sino desde la *convicción* de entrega y apertura al otro.

Es aquí donde debe comprenderse que, en *Sí mismo como otro*, Ricoeur hable del testimonio en vínculo con la piedad. Pero aquí no debemos caer en la postura de García Canclini, quien rechaza la propuesta de Ricoeur por considerar que se mueve en el mero ámbito de la religión (García, 2004, p. 156). García Canclini olvida que la piedad, en sentido amplio, significa esa entrega (que también se hace presente en la religión y en el ámbito jurídico y político) en que uno reconoce que algo lo sobrepasa. La piedad afirma una superioridad no entendida como prevalecer, dominación y “falsa conciencia” (que supone, a su manera, una visión hegeliana de la autoconciencia), sino que afirma la convicción, propia del testigo, de que al dar testimonio debe jugarse su condición de testigo de su propia experiencia de ser en crisis. En este sentido, el testigo ha de abrirse a la posibilidad de que su testimoniar (su dar testimonio y su darse al testimoniar) no sea atendido y escuchado. El testigo ha de asumir que algo lo supera. En eso consiste la peligrosidad del testimonio de la confesión, por cuanto la superación no descansa *solamente* en el “yo” sino en el otro, incluso en “sí mismo como otro”. En esta conciencia de la finitud radica la conciencia de ser deudor: me debo a mí mismo y al otro.

Por esto es que esta convicción no ha de leerse en el mero sentido de la fe religiosa, sino en el sentido de la fianza, de la con-fianza en el otro y en sí mismo como otro. En este sentido, Luna, Gómez Peña y Sifuentes son claramente conscientes del peligro y de la fuerza del *performance* como fenómeno contemporáneo (no sólo dentro del arte) que se mueve entre lo teatral y ritual, como lo indica Schechner en su estudio antropológico (Schechner, 1988, p. 120). De este modo, sus propuestas artísticas atienden a este carácter del *performance*, pero en cuanto lo desarrollan como ejercicio de confesión. Y, precisamente debido a que el *performance* de Luna, Gómez y Sifuentes se enraíza en la crisis y es desplegado como ejercicio de confesión, aparecen “chamanes” y “santos” como representaciones en que acontecen el vínculo y cruce de lo divino, lo sagrado, lo mundano y lo profano. Y que esto sea así significa que lo divino y lo sagrado no significan “entes” superiores que gobiernen al mundo y estén por fuera de éste y de la cotidianidad. Los dioses son modos de nombrar y representar la finitud, y nacen de esa convicción de que algo nos supera, del modo mismo que

quien confiesa se sabe *ad portas* de un tránsito fundamentalmente *trans*-formativo en y de su cotidianidad.

Nos hemos apropiado aquí de la reflexión de Schechner para indicar cómo el *performance* plantea esa confrontación con el otro y, en particular, de cara al sujeto intercultural, con él mismo; encuentro que no resulta necesariamente ser feliz. Pero esto lo logra el *performance* precisamente mediante el despliegue de una caricaturización de sí mismo como otro. No todo *performance* propone esta caricaturización, pero cuando lo hace, y en cuanto nace de la crisis, afirma una convicción de ser superado. Por esto mismo, retomando lo inicialmente indicado sobre la caricatura, quien “performa” caricaturizando no sólo representa un papel, sino que “performa” de manera que toma una forma (bien sea, por ejemplo, un rol social) y la deforma, para abrir la posibilidad de paso entre el inicial espacio de juego de la forma y un nuevo espacio de juego del que las reglas se están configurando. Con ello se abre la posibilidad de que este nuevo espacio de juego se reconfigure de vuelta al espacio inicial, desplegando lo que Schechner llama “transportación” (Schechner, 1985), o bien se despliegue como transformación reconfigurante que descansa en la asunción de la finitud y en la convicción de ser en deuda consigo mismo y con el otro.

Podríamos pensar en este mismo sentido que la caricatura que el “sujeto intercultural” hace de sí mismo puede ser un referente clave para las ciencias sociales, con miras a captar las vicisitudes y las dinámicas propias de cómo aquél asume su ser en crisis y cómo desarrolla o busca desarrollar el ejercicio de reconocimiento más allá de una apelación a la “falsa conciencia”, enriqueciendo entonces la discusión sobre los diálogos interculturales. Vistos estos diálogos desde lo aquí propuesto, se trata de que el “sujeto intercultural” deviene posible como interlocutor y adquiere fuerza allí, mediante mecanismos de caricaturización en los que él asume los deseos y miedos del y hacia el otro, de modo que ese ejercicio de deformación de los mismos caracteriza la dinámica de diálogo con él. ∞

REFERENCIAS

1. Aguirre, Robert (2005). *Informal Empire: Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
2. Bernasconi, Robert (1998). Stuck Inside of the Mobile. En: Cynthia Willet (Ed.), *Theorizing Multiculturalism. A Guide to Current Database*. Oxford: Blackwell Publishers.

3. Bilanz, Karla (1990). *Bild und Gegenbild: Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
4. De Hipona, Agustín (1999). *Confesiones*. Madrid: Alianza Editorial.
5. Fusco, Coco (1995). *English is Broken Here*. NY: The New Press.
6. García, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
7. Gómez, Guillermo (1999). *Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de "antropología inversa"*. La Pocha Texts. Recuperado el 10 de junio de 2007, de <http://www.pochanostra.com>.
8. Gómez, Guillermo (2002). *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México D.F.: Editorial Océano.
9. Grueso, Delfín (2007). Multiculturalismo, interculturalidad y reconocimiento. En: *Memorias XII Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, CD.
10. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1994). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal (Vol I y II)*. Barcelona: Editoriales Altaya.
11. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1999). *Hegels's Aesthetics (Vol. I y II)*. Oxford: Clarendon Press.
12. Heidegger, Martin (1992). *La Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Madrid: Alianza Editorial.
13. Heidegger, Martin (1995). *Aristotle's Metaphysics IX 1-3*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
14. Heidegger, Martin (2000). Sobre la esencia del concepto de fisis. Aristóteles, Física B, 1. En: Martin Heidegger, *Hitos*. Madrid: Alianza Editorial.
15. Heidegger, Martin (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.
16. Jonassohn, Kurt. (2000). On A Neglected Aspect of Western Racism. Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies. En: *Occasional Paper Series*. Recuperado el 15 de septiembre de 2006, de <http://migs.concordia.ca>.
17. Lynch, Bohum. (1926). *A History of Caricature*. London: Faber and Hwyer.
18. Novalis (1994). Granos de polen. En: *Fragments para una teoría romántica del arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
19. Oliver, Kelly (2004). Witnessing and testimony. *Parallax, Vol. 10, No. 1*, 79-88.
20. Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores.
21. Ricoeur, Paul (2006). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
22. Rosenkranz, Karl (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Otero Editor.
23. Schechner, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
24. Schechner, Richard (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
25. Verner, Philip y Blume, Harvey (1992). *Ota Benga: The Pygmy in the Zoo*. New York: St. Martins Press.
26. Weintraub, Linda (1996). *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society (1970s-1990s)*. Lichtfield: Art Insights Inc.