

//PASSING FOR WHITE: BLANQUITUD Y PERFORMATIVIDAD EN LA OBRA DE YINKA SHONIBARE, MBE//

SARA MANZANARES RUBIO
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

///

PALABRAS CLAVE: Blanquitud, Performatividad, Yinka Shonibare MBE, Estudios Poscoloniales, Dandy.

RESUMEN: Este artículo propone una revisión crítica de la Blanquitud, entendida como construcción identitaria performativa, desde la perspectiva de los Estudios Poscoloniales. Para ello, partimos del análisis del propio concepto de Blanquitud y nos introducimos en la obra de Yinka Shonibare, MBE, que nos sirve de catalizador para abordar la presencia de las jerarquías de poder (neo)coloniales en los sistemas de representación contemporáneos. Como ejemplo, tomaremos dos series fotográficas del artista en las que la figura del dandy encarna la inversión de los estereotipos raciales, valiéndose de la performatividad como estrategia subversiva. Por último, observaremos las similitudes entre la performatividad de Raza en la obra de Shonibare y la tradición del *Racial Passing*.

KEYWORDS: Whiteness, Performativity, Yinka Shonibare MBE, Postcolonial Studies, Dandy.

ABSTRACT: This paper puts forward a critical revision of Whiteness, understood as a performative identity construction, from a Postcolonial Studies perspective. To that purpose, we start from the analysis of the concept of Whiteness and we get into the work of Yinka Shonibare, MBE, which serves as a catalyst to discuss the presence of (neo)colonial power hierarchies in contemporary visual arts. As an example, we take two photographic series of the artist, where the character of the dandy embodies the inversion of racial stereotypes, using performativity as a subversive strategy. Finally, we

note the similarities between the performativity of Race in Shonibare's work and the tradition of Racial Passing.

///

Pese a la fecunda, y cada vez más extendida, tradición de los Estudios Postcoloniales, mencionar el concepto de Blanquitud fuera del contexto anglosajón continúa siendo anecdótico y relativamente tabú.

En el ámbito académico -normativo, Blanco, Occidental- de los estudios críticos en torno a la Raza¹, se ha revisado con frecuencia la configuración de la imagen del Otro, siendo ésta revelada como artificio y construcción. Sin embargo, en un momento en el que el discurso de Raza ha sido relevado por las ideas difusas del Multiculturalismo, se ha obviado, en la mayoría de los casos, el proceso de autorreflexión y análisis de la Blanquitud como parte de las relaciones de poder en las que el no-Blanco ha quedado relegado a la subalternidad. La Blanquitud se ha erigido como "ideología" dominante gracias al discurso de naturalización que la ha mantenido invisible para aquellos que la habitan. La "Raza Blanca" se presenta, no sólo como superior, sino también como normativa. Dentro de estas dinámicas, los códigos de representación y la creación de estereotipos juegan un papel fundamental en la definición del Otro y la consolidación de la "Raza Blanca" como "no-Raza"².

La revisión de los estereotipos está frecuentemente ligada a la desarticulación de las ideas preconcebidas en torno al Otro. Es fácil encontrar análisis teóricos que deconstruyan el papel del subalterno dentro de los sistemas de representación a lo largo de la historia. Sin embargo, el mundo académico no ha prestado tanta atención a la sobrerrepresentación del que ejerce el poder, su artificio y los mecanismos de dominación que lo sustentan. Invertir este enfoque será el objetivo del presente artículo.

Desplazando la noción de hibridación y el cuestionamiento de la autenticidad -referidas generalmente a lo no-Occidental- hacia lo normativo, trataremos de desarticular las oposiciones binarias sobre las que se sustenta el discurso esencialista. Shonibare ofrece relecturas o (re)representaciones de estereotipos y obras canónicas, confeccionando "híbridos poscoloniales" que invitan al espectador a dudar de sus ideas preconcebidas acerca de las relaciones entre (neo)colonizadores y (neo)colonizados. Sus obras generan lo que Homi Bhabha denomina identidades de *entre-medio* (*in-between*) (Bhabha, 2002), espacios transfronterizos de negociación y diálogo.

1. La Blanquitud como concepto.

Una vez presentadas nuestras intenciones, nos vemos en la obligación de preguntarnos a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de Blanquitud. La elección de este concepto y no otro -como Occidente, por ejemplo- es una elección

¹ No consideramos necesario detenernos en la evidencia de que la única manera de referirse a la Raza es en alusión a la Raza humana, y que rechazamos, por tanto, cualquier discurso de segregación racista heredado del pasado. Su empleo en el texto se debe a motivos metodológicos y adopta, en todo momento, un carácter crítico.

² En el sentido de "universal" o "genérica".

política como cualquier otra. La capitalización del término lo desvincula de una lectura superficial en términos de mera diferenciación entre individuos en base al color de su piel, para dotarlo del contenido ideológico y simbólico que se le ha atribuido a lo largo de la historia. Teniendo en cuenta que trabajamos en los márgenes de un debate eminentemente anglosajón -debemos puntualizar que su uso en lengua castellana es prácticamente anecdótico, y se restringe al contexto latinoamericano-, nos limitamos a proponer una traducción de *Whiteness* que funcione paralelamente a la de *Blackness* -Negritud-, más presente en la lengua que manejamos. Es por esto que no tomamos otra posible palabra como es *blancura*, marcando así una distancia prudencial entre el sustantivo de uso común relativo al color blanco y el concepto ideologizado que alude a la "Raza Blanca".

De la misma manera que justificamos el empleo de Blanquitud, es importante aludir a cómo denominaremos a todos aquellos que quedan fuera de esta categoría. Aquí seguiremos a Richard Dyer (1997: 11), que propone el uso del término no-Blanco en lugar de otros más frecuentes como Negro o Persona de Color. La negación presente en no-Blanco posee connotaciones de exclusión y homogeneización, al tiempo que refuerza las oposiciones binarias; sin embargo, resulta más útil para un estudio que pretende ahondar en las particularidades de lo Blanco. Por otra parte, las otras dos resultan, quizás, más excluyentes. Mientras no-Blanco se ofrece como un concepto poco preciso, Negro, más utilizado en Estados Unidos, esencializa al Otro bajo un estereotipo que no representa su complejidad, fomentando una dualidad que dejaría fuera a otros "grupos Raciales" como los Nativos Americanos, los Latinos o los Asiáticos. El uso de "Persona de color" nos lleva a una confusión que entra en crisis directamente con el objeto de nuestro trabajo, ya que parece dar por hecho que los Blancos no poseen color, son neutrales, invisibles.

La invisibilidad es una de las principales características que se constatan en los estudios críticos en torno a la Blanquitud. Ya bell hooks, en uno de los textos pioneros en este campo, plantea cómo los Blancos han mantenido y mantienen la convicción de que su existencia es tan neutra y natural, que su presencia pasa desapercibida para el Otro. La autora concluye que, bajo la presunción de invisibilidad, se esconde una de las estrategias más primarias de preservación del poder. En la relación entre amo y esclavo, el amo es a la vez omnipresente e invisible, superior y universal. Su diferencia, como producto de su especificidad Racial, se presenta como norma. Sin embargo, dicha invisibilidad opera únicamente para aquel que la encarna, puesto que, para todo el que habita en sus márgenes, la Blanquitud se halla construida y estereotipada de la misma manera que lo está la Otredad para el Blanco.³

Esta relación de poder funciona también en términos de posesión y control de la mirada. Occidente no sólo ha construido al Otro en oposición a sí mismo -y viceversa-, sino que le ha negado el derecho a la autorrepresentación. Esta idea de interdependencia será uno de los ejes principales de la obra de Yinka Shonibare, MBE.

Dentro de los sistemas de representación (neo)coloniales, la Blanquitud como *unmarked marker* (Frankenberg, 1993: 199) pretende asegurar su dominio por medio de un complejo código visual, escondiendo tras él un aparato ideológico que, aunque

³ Para ampliar este aspecto ver bell hooks. "Representing Whiteness in the Black Imagination": *Black looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, pp. 165-178.

implícito, consigue pasar desapercibido en tanto estrategia de poder. Como apunta Eduard Said (1996), muchos son reacios a asociar el Imperialismo o la opresión Racial con las brillantes producciones culturales del momento, respaldando una "ideología de la (no)ideología" (Méndez, 2003: 115-131) que presenta la imagen como carente de discurso.

Definimos la Blanquitud, referida a todo lo relativo a la "Raza Blanca", como construcción entendida en términos históricos, sociales, políticos y culturales, y que, por tanto, no responde a causas biológicas o naturales. Su naturalización, en tanto identidad neutra y normativa, ha contribuido a perpetuar el privilegio Blanco desde una presunción de universalidad, entendiendo como Otros a todos aquellos que no se integran dentro del estándar. Se entiende, por tanto, que los no-Blancos poseen Raza, así como una serie de especificidades que de ella se derivan, mientras los Blancos son simplemente personas (Dyer, 1997: 1). Nuestro uso del lenguaje no considera necesario constatar el adjetivo Blanco al hablar de un sujeto determinado, resulta reiterativo puesto que su omisión connota en sí misma la Blanquitud del individuo aludido.

Resulta ingenuo limitar los motivos de la adscripción a uno u otro grupo en función del color de la piel, la textura del cabello o la forma de los ojos, ya que son muchos los factores -históricos, políticos, sociales, culturales...- que intervienen en dicha clasificación. También lo es pensar que la Blanquitud garantiza un estatus análogo a todos sus miembros. Sin embargo, si bien existen en ella diferentes grados de Otridad -véase por ejemplo el caso de la *White Trash*⁴-, el hecho de "parecer Blanco" -lo que alude a elementos estrictamente físicos- otorga, a priori, un cierto privilegio.

El punto más conflictivo dentro de los estudios en torno a la Blanquitud es el propio objetivo último -y utópico- al que se enfrentan sus autores. Encontramos dos vías defendidas por dos líneas teóricas que, pese a presentarse como antitéticas e irreconciliables, pueden entenderse como discursos complementarios.

Por una parte, los llamados *Critical White Studies* o *Whiteness Studies*, desarrollados desde la década de los 90 por autores como Ruth Frankenberg, John Berger o Richard Dyer, proponen una toma de conciencia crítica a partir del análisis y la deconstrucción del privilegio Blanco, con el fin, más o menos compartido, de construir una nueva Blanquitud, positiva y apta para el diálogo multicultural.

La otra alternativa, el *New Abolitionism*, abanderada por la revista *Race Traitor*⁵ -fundada en 1993 por Noel Ignatiev y John Garvey como respuesta al creciente interés por los Whiteness Studies- cuyo lema *Treason to Whiteness is loyalty to humanity*⁶ y su objetivo de "abolir la Raza Blanca" en lugar de debatir sobre ella les ha convertido en un sujeto conflictivo y desestabilizador dentro del ámbito académico.

En el seno de ambas corrientes encontramos contradicciones, como el objetivo lejano de Dyer de acabar con cualquier tipo de clasificación Racial, o el hecho de que David Roediger, uno de los más prestigiosos defensores del *New Abolitionism*, sea, a su vez, uno de los más prolíficos investigadores en la materia. Mientras desde ambos posicionamientos se parte de la idea de Raza en tanto construcción, por tanto, no natural

⁴ Este concepto, traducido como "Basura Blanca", es usado con frecuencia en Estados Unidos para referirse al estrato social más bajo dentro de la población Blanca del país.

⁵ Una parte de su contenido puede consultarse en su página web <http://racetractor.org/>

⁶ Traducción: La traición a la Blanquitud es lealtad a la humanidad.

ni biológica, sólo los abolicionistas proponen llevar ese convencimiento hasta el final. ¿Por qué trabajar por una Blanquitud positiva cuando ésta sólo existe en tanto oposición a una entidad subalterna dentro de una relación de dominación? ¿Y, por qué hacerlo cuando, por otra parte, se acepta que seguir hablando de Razas es una falacia?

2. Yinka Shonibare, MBE: la belleza como herramienta política.

La producción artística de Yinka Shonibare, MBE nos permite extrapolar este aparato teórico al terreno de la representación, ofreciéndonos las claves necesarias para abordar y deconstruir la Blanquitud en clave (neo)colonial.

Partiremos de unos datos biográficos sumarios. Sabemos que Yinka Shonibare, MBE es un artista nacido en Londres, en 1962, de padres nigerianos, criado en Lagos y formado en la capital británica, donde reside en la actualidad.

Esto nos da una primera clave para desvelar el enigma. El error está en condicionar nuestro análisis en función de este dato, deduciendo así que nuestro artista, en tanto no-Blanco integrado en un contexto Occidental, nos propone una reflexión en torno a su propia condición de Otro. La obra de Shonibare suele ser analizada en términos reduccionistas que reclaman y encuentran en ella una voluntad de cuestionar el estatus de subalternidad del no-Blanco a partir de la transformación de los cánones Occidentales. Esta perspectiva esencializa las intenciones políticas del artista y excluye una lectura más compleja que no se integra dentro de la oposición Occidente-Otro. Si bien es cierto que Shonibare subvierte la presunción de Otredad, también lo es que su principal estrategia para llevarlo a cabo es desplazar esa misma Otredad al terreno de lo normativo, es decir, construyendo lo Blanco en tanto Otro.

La hipótesis que manejamos en el presente estudio plantea la obra de Shonibare desde su cuestionamiento y deconstrucción de la Blanquitud, entendida como identidad Racial natural y normativa. Su estrategia es muy similar en todas sus obras, y constituye, como él mismo afirma, una elección política: *Beauty is political when it's appropriated by the other* (Griffin, T. *et al.*, 2003: 159).

Para entender el deseo de subversión de los apriorismos del espectador Blanco con respecto a la producción y el uso de la belleza, es necesario volver la vista atrás hacia las teorías del Racismo Científico del siglo XIX. Recomendamos aquí una visita al Conde de Gobineau, uno de sus principales representantes.

Las ideas de Gobineau son fácilmente extrapolables al pensamiento colonial del siglo XIX, y sus principios básicos, aunque solapados por los valores del Multiculturalismo, permanecen de manera residual en la mentalidad Occidental contemporánea. Las páginas de su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* establecen una división de la humanidad en tres grupos Raciales: la Raza Blanca, la Raza Amarilla y la Raza Negra. De estos individuos, los Blancos se nos presentan como los más bellos y perfectos, mientras los Negros, o melanios, constituyen el estatus más bajo dentro de la escala natural.

La variedad melania es la más humilde y yace en lo más bajo de la escala. El carácter de animalidad impreso en la forma de su pelvis le impone su destino a partir del momento de la concepción. [...] Si sus facultades mentales son mediocres o incluso nulas, posee,

en cambio, en el deseo y, por consiguiente, en la voluntad, una intensidad a menudo terrible (Gobineau, 1937: 149).

A la inferioridad con respecto a la Raza Blanca, Gobineau añade una especial predisposición para los placeres sensuales. La Raza Negra se aproxima, en mayor medida que ninguna otra, a la animalidad, y es por esto que, en lugar de las facultades intelectuales, ha optado por desarrollar sentidos primarios como el gusto o el olfato.

Frente a la racionalidad Blanca, el Negro encarna lo que Gobineau denomina el "principio melanio". Este "principio melanio" interviene directamente en la producción artística, y es imprescindible, puesto que integra el componente pasional que agita la imaginación y permite desarrollar el genio artístico.⁷ Sin embargo, este elemento presente en la Raza Negra no es suficiente para crear lo que Gobineau considera una verdadera obra de arte, es decir, el "principio melanio" aporta la fuerza arrebatadora necesaria para la creación artística pero carece del componente intelectual que trasciende la mera sensualidad animal (Gobineau, 1937: 229). Este aspecto racional es el que debe aportar, y aporta, la Raza Blanca, la única capaz de crear, y apreciar, objetos bellos.

La sensibilidad artística de este ser, en sí extraordinariamente poderosa, permanecerá, pues, necesariamente, limitada a los más bajos menesteres. Se inflamará y se apasionará: mas ¿por qué? Por unas imágenes ridículas y groseramente pintadas. [...] Débese a que el negro puede elevar su pensamiento hasta la imagen ridícula, hasta un repugnante pedazo de madera, y que ante lo verdaderamente bello este pensamiento está sordo, mudo y ciego de nacimiento (Gobineau, 1937: 230).

Según el esquema de Gobineau y sus contemporáneos, el no-Blanco no es únicamente feo en sí mismo, e inferior en sus capacidades intelectuales, sino que se encuentra incapacitado para producir objetos bellos. Si, como dice Gobineau, el no-Blanco no es capaz de producir objetos "bellos", es porque la categoría de bello es un producto de la tradición Occidental y únicamente funciona dentro de ella. Shonibare manipula esta idea y ofrece al espectador Occidental la posibilidad de verse reflejado en su propio espejo, un espejo que devuelve una imagen repensada en términos poscoloniales.

La respuesta de Shonibare ante las representaciones de Occidente propone una relectura, y una re-representación, de aquellas imágenes que consideramos desvinculadas de toda ideología. La propia belleza se nos presenta como una construcción política. En determinadas épocas, como el período victoriano, la belleza de lo Blanco se ha definido de manera más explícita en oposición a un Otro. La Blanquitud se convierte en metáfora de la luz divina, y lo Blanco se concibe como ausencia, una ausencia que evoca castidad, virginidad y pureza, frente a la sensualidad, el erotismo y la perversión del no-Blanco (Dyer, 1997: 74)⁸.

Sin embargo, no todo son referencias a lo Europeo; también encontramos en las elecciones estéticas de Shonibare una referencia clara a sus orígenes africanos. La belleza

⁷ La idea de genio presente en Gobineau se ajusta en gran medida al estereotipo del genio difundido por el Romanticismo.

⁸ Para una aplicación de la vinculación platónica entre belleza y bondad a la cultura visual contemporánea ver Davis, J.; Smith, C. R., 1999: 131-158.

funciona para Shonibare como una evasión y una alternativa a la imagen del sufrimiento y la muerte⁹.

La estética afroamericana ha explorado en mayor medida el potencial escapista de la belleza dentro del contexto de segregación en Estados Unidos. Los objetos bonitos forman parte de un territorio íntimo de reafirmación de la identidad y se presentan como continuadores de un legado de resistencia simbólica. La propia capacidad de producir objetos bellos transita entre lo personal y lo político. En palabras de bell hooks (Livingstone, 2007: 318): “Art was necessary to bring delight, pleasure, and beauty into lives that were hard, that were materially deprived”¹⁰.

Otro elemento fundamental en la obra de Shonibare es la ironía. Junto a su proyecto crítico, reafirmado a lo largo de su trayectoria y reiterado en numerosas entrevistas, ensayos y declaraciones públicas, el artista mantiene una actitud de distanciamiento que le aproxima al, tan presente en su obra, personaje del dandy.

BM: Is Garden of love a political installation?

YS: I am not that kind of polemical intellectual, I am an aesthete, an artist. (VV.AA., 2007: 12)¹¹.

3. *Passing for White*: qué hace un dandy como tú en un sitio como éste.

La figura del dandy tiene una presencia clave tanto en la literatura como en la plástica del siglo XIX, mecanismos mediante los cuales se convierte en un paradigma de la Modernidad y, en consecuencia, en uno de los actores que participan en la compleja construcción de la identidad europea y sus estereotipos. Concebido como mascarada y emblema del hedonismo y el culto a la belleza, el dandy no comparte sus preocupaciones con el mundo práctico, y se desentiende del discurso político en la medida en que éste no parece interferir en sus hábitos e intereses. En su comportamiento bohemio, aunque marcadamente ideológico, se confiesa ajeno a la realidad más pragmática y, como tal, se presenta como un sujeto capaz de dibujar su propio camino. Sin embargo, tal y como constata Shonibare, el dandy disfruta de una situación que es producto, directa o indirectamente, de un sistema de Imperialismo y dominación.

La relectura de Shonibare, lejos de constituir una revisión del estereotipo del dandy en sí mismo, funciona como metáfora y catalizador de un proceso de desenmascaramiento de las relaciones coloniales y la explotación imperialista presentes en la cultura y la sociedad de la era victoriana. El artista visibiliza la estructura de poder que se esconde detrás de cada uno de los actores que intervienen en la conformación de la Europa del siglo XIX, arrojando, a su vez, un signo de interrogación sobre nuestro presente.

⁹ “Yes, seduction is most important for my work, because I think: where I come from, abjection and blood are too closely to reality”. (Traducción: Sí, la seducción es lo más importante para mi obra, porque pienso: de donde yo procedo, lo abyecto y la sangre están demasiado cerca de la realidad). Declaraciones de Yinka Shonibare (VV.AA., 2004: 41).

¹⁰ Traducción: El arte era necesario para traer deleite, placer y belleza a unas vidas que eran duras, con carencias materiales.

¹¹ Fragmento de una entrevista realizada por Bernard Müller.

Una rápida observación de las series fotográficas *Dorian Gray* y *Diary of a Victorian Dandy* nos permite detectar que se trata de obras construidas en tanto reinterpretación de productos anteriores. En el primer caso, la novela de Oscar Wilde *The picture of Dorian Gray* funciona como principal hipotexto, con una gran influencia de la adaptación cinematográfica dirigida por Albert Lewin en 1945.

Por su parte, *Diary of a Victorian Dandy* dispone de una referencia pictórica, la serie *A Rake's progress* realizada por William Hogarth en 1732, a la vez que, como la anterior, se asienta sobre una tradición que podemos resumir en la descripción del personaje del dandy contenida en el ensayo *Le peintre de la vie moderne*, de Baudelaire, con el que entra en contradicción en varios aspectos¹². En ambos casos, los textos canónicos originarios son fácilmente constatables, en la medida en que la reinterpretación de Shonibare, de la misma manera que hemos visto en otras de sus obras, se basa en una reproducción "casi" exacta del modelo. Sin embargo, para el artista, y el espectador, este grado de fidelidad no es suficiente, dado que la estrategia performativa que separa el texto de su hipotexto invierte el sentido de ambos. Y es que entre ellos sólo encontramos una diferencia: el protagonista, interpretado por el propio Shonibare, ha dejado de ser Blanco.

Nada explícita en las palabras de Baudelaire que el estereotipo del dandy pertenezca a un sujeto necesariamente Blanco, y, sin embargo, una vez más es la omisión la que delata la presencia de lo normativo. No obstante, no es esto lo que nos llama la atención; lo verdaderamente curioso es que la simple aparición en escena de un dandy encarnado por Shonibare convierte lo que antes no era visible, el color de piel, en una variable a tener en cuenta. La obra pasa a interpretarse en su dimensión Racial, y el significado de los textos primigenios se ve sustituido por un aura de extrañeza.

Si nos fijamos en *Diary of a Victorian Dandy* observamos cómo todas las imágenes que componen la serie están construidas al servicio de un único personaje y protagonista, el dandy, mientras los demás desempeñan papeles estrictamente secundarios. Pese a esto, su integración dentro de la acción no deja de representar una nota de Otredad frente a un escenario coherente. Llama la atención cómo los propios personajes de la escena se muestran sutilmente extrañados, evidenciando lo inusual de tal reparto de papeles. El dandy no-Blanco no dispone de un respaldo histórico, por lo que lo entendemos como ficticio. Shonibare encarna un interrogante desde su posición dentro del relato, apelando al espectador con un cuestionamiento de tipo ético mediante la visibilización de lo que, sin duda, no sucedió pero podría haber sucedido. La posibilidad del dandy Negro se ofrece como alternativa a las relaciones de poder entre Occidente y el Otro, mientras continúa planteando una incógnita. ¿Es, acaso, posible -y consecuente- la existencia de un dandy no-Blanco?

This is not to say that the African dandy did not exist [...] Shonibare's point is presumably that he could have been there, but was painted out of the official historical canvas. And if he wasn't there in body, his own heritage, was there in the goods brought

¹² A diferencia del dandy más canónico, encarnado por la descripción de Baudelaire, el personaje de Dorian Gray o el propio Wilde, el sujeto de Shonibare ha dejado a un lado su faceta bohemia y marginal para virar hacia un status más próximo al de la alta burguesía victoriana, entendida ésta en su sentido más normativo. Conserva, eso sí, sus principales connotaciones estéticas.

back and prominently displayed as signs of wealth and conspicuous consumption in the drawing rooms of the Victorian upper classes (VV.AA., 2004: 65)¹³.

Si el dandy es el abanderado del hedonismo y la belleza, también lo es de los valores y connotaciones que ella comporta. Si recordamos las palabras de Gobineau, la belleza, entendida en sentido clásico, es una cualidad restringida a la Raza Blanca. Su propia definición, como la de arte, es el resultado de un debate desarrollado por Occidente, por lo que no se adapta, o lo hace de manera forzada, a los principios estéticos generados fuera de su discurso. La piel de Shonibare parece anunciarnos la presencia de un Otro cultural, estético y geográfico. Su dandismo responde a una identidad performativa contradictoria. Sin embargo, es sólo el color de la piel lo que nos lleva a semejante conclusión. El artista no plantea cambio alguno en la diégesis, y, sin embargo, la introducción del no-Blanco parece remitir a un cambio de nacionalidad del protagonista. Shonibare, en su papel del joven Dorian Gray, es percibido como Otro, y su acción performativa se concibe como una presencia parcial. Es aquí donde observamos el significado de las palabras de Homi Bhabha cuando afirma que "ser anglicizado es *enfáticamente* no ser inglés" (Bhabha, 2002: 114).

Al adoptar la parodia de Raza, Shonibare pone en duda la autenticidad de la Blanquitud asimilada y naturalizada como identidad normativa. *Diary of a Victorian dandy* o *Dorian Gray* no parodian exclusivamente el estereotipo del dandy como producto de la Modernidad, sino que colocan en el punto de mira las connotaciones Raciales de dicho personaje. Nuestra reacción ante las fotografías de Shonibare delata la relevancia narrativa y simbólica de sus rasgos físicos, su color nos remite a una realidad diferente, mientras el acto performativo legitima su recién adoptado papel. No es menos imitativo el personaje de un dandy Blanco ni su identidad es menos construida. El empleo del estereotipo del dandy actúa como frontera histórica entre lo posible y lo imposible, permitiéndonos revisar la validez de nuestras ideas preconcebidas en un caso en el que el elemento Racial se encuentra implícito como resultado de una lógica contextual.

Ya hemos comentado que la factura de Shonibare es impecable, su interpretación del dandy victoriano cumple con todas las exigencias del guión más canónico, y, sin embargo, no deja de resultar poco verosímil. El resultado es, citando a Bhabha, "casi lo mismo pero no blanco" (Bhabha, 2002: 115).

La idea de la presencia parcial a través de lo performativo tiene una larga tradición en el discurso Racial, fundamentalmente el estadounidense. Si bien Blanquitud y Negritud performativa tienen la misma presencia en el ámbito de la cotidianeidad y las costumbres populares, debemos constatar que ambas poseen sentidos divergentes.¹⁴ El fenómeno conocido como *Racial Passing* -hacerse pasar por una Raza distinta a la "propia"- posee connotaciones muy diferentes en función de la dirección del acto performativo. Mientras el *passing for White* significa casi una práctica de supervivencia, y

¹³ Traducción: Esto no quiere decir que el dandy Africano no existiera [...] el tema de Shonibare es que presumiblemente pudo haber estado ahí, pero que fue pintado fuera del lienzo histórico oficial. Y si él no estuvo allí de cuerpo presente, su propia herencia, estuvo allí en los bienes traídos y prominentemente expuestos como signos de riqueza y ostentación en los salones de las clases altas Victorianas.

¹⁴ Una visión más amplia de este aspecto se puede encontrar en Ahmed, S., "'She'll Wake Up One of These Days and Find She's Turned into a Nigger': Passing through Hybridity", en Vikki Bell (ed.), *Performativity & Belonging*, Londres, SAGE, 1999, pp. 87-106.

se basa, tradicionalmente, en un deseo de ser aceptado dentro de los parámetros de la normatividad Blanca, *passing for Black* suele constituir un acto lúdico y una reivindicación de la supremacía Blanca.

Within the Anglo-American tradition there was also a substantial tradition of blacking the skin or of dressing up as Indians on occasions of festivity, rebellion and "misrule". [...] Nonetheless, in the racially charged atmosphere of antebellum America, blacking up (or redding up) was not simply traditional, joyous or decorative. It also usually involved a conscious declaration of whiteness and white supremacy, even as it identified celebration and popular justice with adopting a racial disguise (Roediger, 1999: 104)¹⁵.

Por el contrario, tal y como apunta David Roediger en su estudio sobre el desarrollo del Minstrel Show en Estados Unidos, el acto de *passing for White* es frecuentemente ridiculizado.

Minstrels claimed the right to turn Black for as long as they desire and to reappear as white. They forcefully denied Blacks that right, parodying fancy dress, "larned" speech, temperance and religion among Blacks as ridiculous attempts to "act white" (Roediger, 1999: 125).¹⁶

Shonibare invierte los términos y convierte en parodia el tan denostado fenómeno de la Blanquitud performada por el Otro. *Passing for White* ha dejado de ser una estrategia de integración o el objeto de burla para aquellos que se consideran legítimamente Blancos, es un acto de interrogación dirigido a ambos lados del discurso.

Si nos alejamos un poco, no cuesta mucho darse cuenta de que la idea de performatividad que maneja Shonibare es una aplicación de la teoría de la performatividad de género de Judith Butler (2001). En tanto constructo, el sexo es al género lo que el color de piel o demás rasgos físicos son a la Raza. La idea de Raza como identidad se nos presenta como una sucesión de imitaciones sin original, una construcción en constante cambio que existe en la medida en que se reproduce y tiene lugar en el espacio y en el tiempo.

El acto performativo presenta todas las ventajas del trampantojo y a la vez un único inconveniente: que, al cruzar la falsa puerta pintada en la falsa pared, probablemente no encontremos nada.

¹⁵ Traducción: En la tradición Anglo-americana hubo también una tradición importante de ennegrecer la piel o de disfrazarse como Indios en ocasiones de fiesta, rebelión y desorden. [...] Sin embargo, en la racialmente cargada atmósfera de la América de preguerra, ennegrecerse (o enrojarse) no era simplemente tradicional, alegre o decorativo. También solía implicar una declaración consciente de blanquitud y supremacía blanca, aún cuando identificaba celebración y justicia popular con la adopción de un disfraz racial.

En esta obra, David Roediger plantea una interpretación marxista del racismo en Estados Unidos, observando en la asimilación de estereotipos como la pereza o la vinculación a los instintos no racionales, el origen de una identificación de la Raza Negra con los valores preindustriales. A partir de aquí, analiza el papel del personaje del *Blackface* como pretexto y vía de escape para huir de la disciplina y los valores morales derivados de la industrialización.

¹⁶ Traducción: Los "Minstrels" reivindicaba el derecho a volverse Negro por tanto tiempo como desearan y reaparecer como blanco. Ellos negaban a la fuerza este derecho a los Negros, parodiando la ropa elegante, "larned speech", temperamento y religión entre los negros como intentos ridículos de comportarse como blancos.

///BIBLIOGRAFIA///

- AHMED, S. "'She'll Wake Up One of These Days and Find She's Turned into a Nigger': Passing through Hybridity". Bell, V. (ed.). *Performativity & Belonging*. Londres: SAGE, 1999, pp. 87-106.
- BAUDELAIRE, CH. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.
- BELL HOOKS. *Black looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.
- BERGER, M. *White: Whiteness and Race in Contemporary Art*. Baltimore: Center for Art and Visual Culture / University of Maryland, 2004.
- BHABHA, B. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BUTLER, J. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2001.
- DAVIS, J.; SMITH, C. R. "Figuring white femininity: Critique, Investment and the example of Princess Diana". Brown, H. et al.. *White? Women: Critical Perspectives on Race and Gender*. York: Raw Nerve Books, 1999, pp. 131-158.
- DYER, R.. *White*. Nueva York: Routledge, 1997.
- FRANKENBERG, R.. *White women, race matters. The social construction of whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- GILROY, P. "'...To be real': The dissident forms of black expressive culture". Ugwu, C. (ed.). *Let's get it on. The politics of black performance*. Seattle: Bay Press; Londres: ICA, 1995. Pp. 12-33.
- GOBINEAU, A. Conde de. *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*. Barcelona: Apolo, 1937.
- GRIFFIN, T. et al. "Global tendencies: Globalism and the large-scale exhibition". *Artforum*, XLII, núm. 3, noviembre 2003, pp. 152-163.
- LIVINGSTONE, J.; PLOOF, J. (eds.). *The object of labor: Art, Cloth and Cultural production*. Cambridge : The Mit Press, 2007.
- MÉNDEZ RUBIO, A. "La ideología de la no-ideología: Disney y otros imperios". *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social*. Valencia: Montesinos Ensayo, 2003, pp. 115-131.
- ROEDIGER, D. *The Wages of whiteness: race and the making of the American working class*. Londres: Verso, 1999.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- SHONIBARE, Y. "Fabric and the irony of Authenticity". En: Papastergiadis, N. (ed.). *Annotations 1: Mixed Belongings and Unspecified Destinations*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1996, pp. 38-41.
- THIEME, J. *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*. Londres: Continuum, 2001.
- VV.AA. *Yinka Shonibare : Double Dutch* (catálogo de exposición). Rotterdam: NAI Publishers, 2004.
- VV.AA. *Yinka Shonibare, MBE: Jardin d'amour* (catálogo de exposición). París: Musée du Quai Branly / Flammarion, 2007.
- WILDE, O. *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Salvat, 1970.

