



# Desde los feminismos : Patty Chang

Autor:  
Aznar, Sagrario

Revista  
Mora

2007, N°13 , pp. 23-28



Artículo



## Desde los feminismos: Patty Chang

---

Sagrario Aznar\*



### RESUMEN

El presente artículo analiza la obra de la artista chino-norteamericana Patty Chang, que en sus obras explora las construcciones simbólicas planteadas por Occidente y por Oriente.

A través de elementos de tipo biográfico, cuestiona aquellas cimentaciones que se realizan por medio del lenguaje. Pero además, las obras artísticas de Chang revelan contradicciones dentro del propio feminismo - blanco, heterosexual y burgués - que deja afuera a quienes que no se ajustan a la norma. Este es el caso de las mujeres inmigrantes que se encuentran atravesadas por la fricción entre sus tradiciones y la absorción de la cultura que las recibe.

Palabras clave: Arte contemporáneo- feminismo- arte de acción- minorías- género.

### ABSTRACT

The aim of this article is to analyse the work of chinese american artist Patty Chang who studies different constructions of identity raised by the Occident in its dialogue with the Orient in her productions.

Through the analysis of different biographical elements, "sedimentations" derived from the language are discussed. Also, Chang's pieces of work reflect the contradictions of white feminism, heterosexual and bourgeois, that has left aside individuals who cannot adapt to a norm. This is the case of women immigrants who are marked by significant frictions between their own traditions and the absorption the culture that receives them.

Key words: Contemporary Art - Feminism - Action Art - Minorities - Gender.

---

\* Universidad Nacional de Educación a Distancia (España).

Dentro del más lúcido feminismo de fines de los 90, *Melones* (1998) de Patty Chang, constituye una dura reflexión sobre la identidad, la intimidad y la construcción del cuerpo real como producto de ficciones sociales. Un cuerpo que debemos entender como artificial, cotidiano pero extraño y, por supuesto, ajeno, resultado de normas que se filtran a través de la experiencia. Normas desdibujadas pero contundentes, terriblemente autorizadas, que Patty Chang hará llegar esta vez desde un territorio diferente, más doloroso, si cabe la palabra, dormido en su memoria, rescatado ahora con la certeza de que ningún olvido es involuntario y con la seguridad de que la memoria, selectiva y fragmentaria, es siempre el lugar originario<sup>1</sup>.

Si aceptamos, con José Luis Pardo<sup>2</sup>, que la comunicación de masas a través de la televisión, es, además de una forma de recibir un mensaje, una manera de relacionarnos con nosotros mismos -porque lo que contemplamos son nuestros gustos, preferencias y deseos- y si, por otro lado, consideramos que el éxito de determinados programas



de gran audiencia -en concreto, los *reality shows*- es un índice de la búsqueda de una aparente intimidad en el 90% de los telespectadores<sup>3</sup>, no tenemos más remedio que reconocer que Patty Chang es muy astuta.

En un primer plano de medio cuerpo, corto y frontal -el medio de imagen directa más utilizado por los profesionales de la televisión para resultar absolutamente convincentes- Patty Chang nos introduce de lleno, nos obliga a identificarnos con su discurso. Un discurso, en apariencia, pertinente y correctamente feminista, que no nos cuestiona (tal es nuestra costumbre como televidentes) porque vemos a la protagonista como en un espejo, como en aquel espejo lacaniano<sup>4</sup> en el que constituimos nuestra identidad ideal, en una relación que sigue siendo dual, aunque esta vez, es también múltiple.

No deja de ser irónico que, como decía Pardo, sea la televisión la que nos muestre nuestra identidad. Pero como suele suceder en la publicidad, el discurso está cargado de engaños, y el video, el objeto artístico, toma la apariencia esperada por

<sup>1</sup> Ver Jiménez, José (1996). *La memoria*. Madrid, Tecnos y, por supuesto, Freud, Sigmund (1990). 'Los recuerdos encubridores' en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

<sup>2</sup> Pardo, José Luis (1996). *La intimidad*, Valencia, Pro-Textos, pp. 25 y ss.

<sup>3</sup> Pardo en Op. Cit., p. 26, afirma: "si alguna vez la han tenido (la intimidad), ahora la han perdido y se ven obligados a comprarla en el espacio público; tienen que adquirirla en el mercado de la televisión (...) Mientras los telespectadores escuchan la confesión de alguien desde la pantalla tienen la impresión de ser alguien y no sólo uno más, de tener algo con lo que encolar su existencia fragmentaria".

<sup>4</sup> Ver Lacan, Jacques (1995) "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos*, vol. I. México, Siglo XXI, y Rossa, L. (1984). *El estadio del espejo. El narcisismo*, en VV AA. *Lecturas de Lacan*. Buenos Aires, Lugar.



Baudrillard<sup>5</sup>, la apariencia de un fericho triunfante, cuyo efecto es extraño, inquietante y autodestructivo.

Es evidente que, en esta acción, Patty Chang utiliza de manera consciente el sistema de comunicación audiovisual normalizado por los medios; sabe que en toda imagen los códigos se mezclan<sup>6</sup>. Durante el video, las imágenes que vemos se relacionan muy difícilmente o no lo hacen en absoluto con las palabras que oímos, lo que crearía una fuerte tensión si no estuviéramos acostumbrados a aceptar en los anuncios televisivos una presunción de falsedad y, a la vez, una cierta certeza en la imagen del objeto que se pone a la venta.

Lo que se ofrece a la vista es enigmático: la artista se coloca un plato sobre la cabeza, luego se corta un pecho -que en realidad es un melón (una identificación muy corriente en el lenguaje vulgar)-, y lentamente, sin prisa, lo va comiendo como si se "tragara" -también en lenguaje vulgar- su propia femineidad. No es la primera vez que Patty Chang se come o se bebe a sí misma. Mas adelante analizaremos otra acción en este mismo sentido. Por muy extraño que nos parezca, la respuesta tiene que estar, una vez más, en el lenguaje, pero en las sutilezas del lenguaje y no en lo que éste realmente dice.

Es necesario parafrasear a Pardo<sup>7</sup> para afirmar que, desde luego,

es posible utilizar palabras para referirse a las cosas sin necesidad de hablar (así lo hacen los loros, las máquinas parlantes, algunos políticos, los técnicos de la publicidad), pero a quien sabe hablar, no le da lo mismo una palabra que otra, un género que otro. Es casi imposible dejar de notar que, además de decir algo en forma explícita, las palabras quieren decir algo más, algo que pasa a través de ellas como de contrabando, algo que dicen (o intentan decir) sin hacerlo de manera directa, pero que sin embargo, albergan en su interior.

Normalmente, entendemos la palabra como un estado acabado del pensamiento que se pierde al exteriorizarse. De hecho, en el mundo occidental, la palabra se emplea frecuentemente para expresar conflictos psicológicos particulares que, por su misma naturaleza, no necesitan en absoluto de la escena para resolverse. Patty Chang, sin embargo, considera a la palabra como una fuerza activa que nace de la destrucción de las apariencias y se eleva hasta el espíritu. Deixa Antonin Artaud: "Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente: es emplearlo de un nuevo modo, excepcional y desacostumbrado; es devolverle la capacidad de producir entretenimiento físico; es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio;

<sup>5</sup> Baudrillard, Jean (1970). *La economía política del signo*. México: Siglo XXI.

<sup>6</sup> Ver Barthes, Roland (1968) (1977) "The Death of the Author", en *Image Music Text*, Nueva York: Hill & Wang, pp. 142-148 y "The Rhetoric of the Image", de la misma obra, pp. 98-111.

<sup>7</sup> Pardo, J.I. (1990), *Op. Cit.*, p. 56.

es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo; es volverse contra el lenguaje y sus fuentes, básicamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada; es, en fin, considerar el lenguaje como una forma de reencantamiento<sup>8</sup>.

En el video, Patty Chang cuenta cómo una tía suya, a la que reconoce una autoridad muy especial, le regala un plato de porcelana con su propia fotografía, en la cual sonríe de una manera llamativa. Por supuesto, aclara la artista, este plato era más pequeño y más barato que el de los demás, porque ella era mujer (usa el género gramatical femenino) y más joven que el resto (para los que usa el genérico masculino). Esta es la única mención, solapada, sutil, en lenguaje común, al sexo o al género en toda la acción. A continuación, describe la fotografía de su tía en el plato como la de alguien feliz, sonriente, pero ciega (llega a compararla con Santa Lucía). Luego habla un rato de sí misma para contar una historia de sumisión y crueldad que mantiene un cierto paralelismo con la de su tía, porque en la anécdota vuelven a aparecer la ceguera y los ojos. De nuevo nos remite a su predecesora

para confesar cuánto la admiraba, hasta que un día la niña fue castigada por no obedecer, lo que tradicionalmente ha constituido el gran pecado de las mujeres. A partir de ese momento, la relación de la artista con su tía es social, no natural. Deja de ser un vínculo establecido por los lazos naturales, familiares, entre tía y sobrina para convertirse en un vínculo determinado por el orden social, por un modelo educativo que rige dentro del patriarcado.

Llegado este punto, Patty Chang rompe el plato que lleva en la cabeza con un gesto que la libera de la autoridad femenina sobre su propia femineidad, un gesto que repetirá cuantas veces sea necesario en las múltiples proyecciones del video. De hecho, en la senda lacaniana, la artista habla de un modelo educativo en el que, desde el principio, el lenguaje inscribe unívocamente a las mujeres en la realidad patriarcal, de forma que están abocadas a la alienación asimiladora o al silencio. Quedan fuera del modelo impuesto y sólo en la aceptación de ese modelo parece posible la existencia. Lo malo es que en demasiadas ocasiones ellas son las principales transmisoras del orden establecido. La falocracia no es una cuestión bio-

lógica, sino un problema cultural e ideológico en el que las propias mujeres han sido, a veces, el peor enemigo de ellas mismas.

El guiño de Patty Chang habla del pasado, de un sistema ya envejecido, pero es probable que aluda también a determinados discursos feministas actuales que indudablemente pecan de patriarcales y autoritarios. No olvidemos que ella es de origen asiático, no es una mujer blanca occidental capaz de imponer con facilidad su modelo ideológico a otros ámbitos culturales en los que, a todas luces, no resulta operativo o, como mínimo, coherente. El poder, como ha demostrado Michel Foucault, lo ejercemos todos... y todas. Aunque, por supuesto, una vez más, es necesario aclarar que se ejerce a través del lenguaje, a través de todos los discursos universalistas que pretenden unir a las mujeres del mundo bajo un mismo modelo, como si constituyeran un gran grupo homogéneo con los mismos problemas. Un poder discursivo que, en su dogmatismo, no tiene en cuenta que ni siquiera en el occidente blanco las mujeres tienen por qué tener los mismos intereses. Mujeres no blancas y no occidentales han acusado al movimiento feminista de excluirlas<sup>9</sup> o, lo que es peor, de

<sup>8</sup> Artaud, Antonin (1978). *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, pp. 51-52.

<sup>9</sup> En este sentido, es interesante, entre otras cosas, ver la crítica que artistas latinoamericanas como Ana Mendieta o afroamericanas como bell hooks (*Feminist Theory: from Margin to Center*, South End Boston, 1984) han hecho al paradigmático libro de los 60 de Friedan (*La mística de la femineidad*, Madrid, Júcar, 1974). También es muy interesante ver el libro de Spelman, E.V., *Inessential Woman. Problems of Exclusion in Feminist Thought*, Londres, The Women's Press Ltd. 1988 que, con el mismo sentido crítico, revisa una buena parte del pensamiento teórico feminista.

utilizarlas. Tampoco es la primera vez que Patty Chang enfrenta a las mujeres con las mujeres<sup>10</sup>, pero esta vez se maneja en el territorio intermedio e incierto que tiene lugar entre el lenguaje y el gesto. Es necesario volver a Artaud: "No importa saber si los gestos pueden alcanzar los mismos objetivos que las palabras. Lo que importa es averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra y que los gestos alcanzan con mayor precisión<sup>11</sup>."

Cuando Patty Chang rompe el plato introduce un extraño momento de locura (o de lucidez) que violenta un monólogo aparentemente banal, en tono monótono, pero que contiene todo el discurso olvidado de las mujeres. La ley lingüística aprendida queda rota. Por eso, sólo escuchando la totalidad del discurso podemos escuchar



a la mujer. Entonces vemos la historia de la artista como una historia particular, vivida en un tiempo concreto por alguien con un rostro, por un ser humano que ya no volverá a ser anónimo, a perderse en el genérico; se impone desde la pantalla con la autondad que la autenticidad de su discurso le otorga. Con un simple gesto, agresivo y contundente, salva a su discurso de la banalización y de la neutralización a la que el flujo infinito de información que viaja a toda velocidad por las autopistas de la aldea global condena inmediatamente a cualquier historia, por importante que sea.

Porque Patty Chang apela a la intimidad desde el momento en que, casi sin notarla, nos hace tangibles la desilusión, la tristeza y la rabia que le produjo toda aquella situación, sin necesidad de nombrarlas directamente. Ya decía José Luis Pardo<sup>12</sup> que los últimos discursos de la intimidad se han refugiado en el lenguaje artístico: "El discurso artístico nos permite conocer la intimidad del personaje sin violarla ni profanarla, sin ensuciarla ni publicarla, sino, simple y misteriosamente, comunicándola... Porque la intimidad, más que una función del lenguaje, es un efecto suyo. Cuando no tiene esa resonancia interior, el lenguaje sólo es artificio y charlatanería<sup>13</sup>."

Lo que realmente nos inquieta de este video es que en lugar del

charlatán televisivo habitual, escuchamos a una persona en todo el sentido de la palabra: mujer, racional e irracional, vulnerable y cruel, absolutamente densa, porque se sabe acompañada, sobre todo, de sí misma. Y a transmitir todo eso la han ayudado la televisión y las otras mujeres. Podemos terminar el análisis de esta acción con un poco de optimismo y con la famosa frase de Hölderlin que tanto le gusta citar a Paul Virilio: "Allí donde está el peligro, allí crece también lo que salva".

En este mismo sentido, es interesante detenernos a analizar el video titulado *Fuente* que Patty Chang realizó en 1999 y en la que la artista se mira en un espejo (de agua) y se autoconsume como producto o ficción producida en clara alusión al personaje mitológico de Narciso.

Cuenta el mito, según Ovidio<sup>14</sup>, que cuando nació Narciso, hijo de la ninfa Lisiope, el oráculo Tiresias aseguró que sólo llegaría a viejo mientras no se contemplara nunca a sí mismo. Con el tiempo, Narciso se convierte en un guapo adolescente, incapaz de enamorarse. Entre las muchas amantes a las que había despreciado se encontraba la ninfa Eco, castigada por Juno a no poder hablar; podría repetir únicamente las últimas palabras que escuchaba. Al ser rechazada, Eco consume su cuerpo hasta convertirse en una roca a la que sólo le queda la voz, pero no la palabra, porque

<sup>10</sup> Recordar a este respecto el video *Ven conmigo, nada contigo*, de 1998, durante el cual la artista lucha contra otra mujer.

<sup>11</sup> Artaud, A., *Op. Cit.*, 1978, p. 81.

<sup>12</sup> Pardo, J.L., *Op. Cit.*, 1996.

<sup>13</sup> Ovidio. (1983). *Metamorfosis*. Bruñera, pp. 85 y ss.

su voz estaba condenada a la repetición.

Otra de las muchachas despreciadas, por despecho, le pide a Némesis, la diosa de la venganza, que el joven amara del mismo modo en que ella le había amado a él y que tampoco consiguiera el objeto de sus deseos. La diosa se lo concedió. Un día, Narciso vio su propia imagen reflejada en el agua de una fuente y se enamoró. En vano intentó cogerla, hacerse de alguna manera con ella, pues era sólo un reflejo que siempre se desvanecía. De este modo, Narciso muere consumido por el deseo, deseo de sí mismo y termina convertido en una flor. Durante su final, Eco responde constantemente a su llanto.

Narciso tiene que morir cuando se ve en el espejo porque ya nunca volverá a ser él mismo. Mirándose en el agua es el niño laciano reconociendo su propia imagen y acusando el carácter conflictivo de su relación con ella. No puede reconocerse en la imagen ideal que le devuelve el espejo porque es, al fin de cuentas, una imagen cuidadosamente construida. El niño laciano pasará el resto de su vida intentando ajustarse a ella, intentando ajustarse al sujeto normalizado.

Cuando Patty Chang se mira al espejo también se siente construida y normalizada. Como mujer que pertenece a la etnia china con nacionalidad norteamericana, su imagen social ha sido meticulosamente manipulada a partir de lo que tristemente se ha dado en llamar "la cuestión del otro". En el otoño de 1993, la revista *Time* editó un número especial titulado "La nueva cara de los Estados Unidos: cómo

los inmigrantes están formando la primera sociedad multicultural del mundo". La muchacha de la portada/espejo es 15% anglosajona, 17,5% de Oriente Medio, 17,7% africana, 7,5% asiática, 35% europea del sur y 7,5% hispana o latinoamericana. A pesar de que este hecho parece prometer asimilación y tolerancia racial, la muchacha de la portada es sólo una combinación creada por los cibergeneístas virtuales que combinaron seis razas para crear una metamorfosis que hablaría de la belleza ideal.

Con justa razón, entonces, las minorías son escépticas ante la palabra "asimilación": la composición elimina todas las marcas étnicas y raciales, aunque los cibergeneístas parecen no haber sido conscientes de que un descuido así podría muy bien ser percibido como racista. Las sociedades tardocapitalistas occidentales no integran, no aceptan ni asimilan a sus inmigrantes. Parece, más bien, que pretendieran hacerlos desaparecer mediante un proceso artificial de homogeneización -tolerante en apariencia- que, con toda evidencia, conlleva una importante falta de comprensión, de educación y de respeto.

Al final, ser "el otro" es "no ser": no ser hombre, no ser blanco, no ser joven, no ser occidental. Lo diferente siempre funciona a partir de otros, de otras cosas que ya existen. Se es diferente con respecto a algo concreto que, además, funciona como un modelo (en este caso, el individuo occidental masculino, e incluso femenino, blanco, joven y de clase media). Por lo tanto, lo diferente es un ser cuya esencia consiste precisamente en no ser con plenitud; en ser un individuo alejado del mode-

lo, un desubicado, al margen, sin voz propia, un eco.

Es necesario insistir: como mujer de etnia china y nacionalidad norteamericana, Patty Chang se encuentra irremediamente inmersa en medio de este discurso. Ella mira en el espejo su propia imagen construida por otras (la de la artista con rasgos chinos inmersa en el discurso feminista occidental) y decide beberse, tragársela, hacerla desaparecer o integrarla a su propio discurso. Da igual, porque al final de la acción la imagen especular permanece allí. Y permanece, a diferencia de Narciso, porque Patty Chang no muere. Mientras ella y otras como ella existan como "el otro", sustentarán irremediamente el discurso que las construye sin consultarlas, sin darles el derecho a la palabra, permitiéndoles ser sólo un simple eco, pero un eco que, apropiándose de las palabras de otros, como en el mito de Narciso, continúa lamentándose.

