

- TKKL- THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)
- TCCL- TEORIA Y CRITICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIOTICA-EPISTEMOLOGIA-INTERPRETACION)
- TCCL- THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION)
- TCCL- THEORIE ET CRITIQUE DE LA CULTURE ET LITTERATURE
RECHERCHES DES SIGNES CULTURELS
(SEMIOTIQUE-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)

Vol. 56

HERAUSGEBER/EDITORES/EDITORS

| | | | |
|---|---|--|--|
| Alfonso de Toro Universität Leipzig sekretariatdetoro@rz.uni- leipzig.de | Bradley S. Epps Harvard University bsepps@fas.harvard.edu | Ruth Fine The Hebrew University of Jerusalem msruthie@mscc.huji.ac.il | Roberto González Echevarría Yale University roberto.echevarria@yale.edu |
|---|---|--|--|

| | | | |
|---|--|--|---|
| Dieter Ingenschay Humboldt-Uni- versität zu Berlin dieter.ingenschay @rz.hu-berlin.de | Rafael Olea Franco Colegio de México rolea@colmex.mx | Michael Rössner Ludwig-Maximilians- Universität München Michael.Roessner@ romanistik.uni-muenchen.de | William Rowe Birkbeck, University of London w.rowe@spanish.bbk.ac.uk |
|---|--|--|---|

BEIRAT/CONSEJO ASESOR/PUBLISHING BOARD

| | | |
|--|--|--|
| Prof. Dr. Efraín Kristal University of California, LA kristal@ucla.edu | Prof. Dr. Christopher Laferl Universität Salzburg christopher.laferl@sbg.ac.at | Prof. Dr. Christian Wehr Katholische Universität Eichstätt Christian.Wehr@ku-eichstaett.de |
|--|--|--|

Prof. Dr. Gerhard Wild
Universität Frankfurt
g.wild@em.uni-frankfurt.de



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012

Claudia Gronemann / Cornelia Sieber (eds.)

**Fiestas infinitas de máscara:
actos performativos de feminidad y
masculinidad en México**



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012

Con el apoyo de / Mit freundlicher Unterstützung der FONTE STIFTUNG

Cubierta / Umschlagmotiv: „Mexicanidad to go“,
Foto: Cornelia Sieber und Alexander Heiß



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Trotz intensiver Recherchen und gewissenhaften Bemühens konnten nicht alle Rechteinhaber
ausfindig gemacht werden. Sie werden gebeten, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2012

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagentwurf: Anna Braungart, Tübingen

Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau

Herstellung: Bookfactory, Bad Münde

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-487-14867-0

ISSN 1865-343X

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| <i>Claudia Gronemann / Cornelia Sieber</i> Introducción | 7 |
| <i>Renate Kroll</i> Bailando sobre el volcán. Acerca del papel de las mujeres en los <i>Corridos</i> , o bien – De cómo las mujeres se inscriben en el discurso masculino: María Luisa Ocampo – Chabela Villaseñor – Concha Michel | 13 |
| <i>Christopher F. Laferl</i> “Soy ridículamente cursi y me encanta serlo”. La masculinidad extravagante de Agustín Lara | 29 |
| <i>Claudia Gronemann</i> Pasajes entre lo original y lo falso. El performance de Frida Kahlo como base epistemológica de un concepto para una exposición (futura) de su obra | 45 |
| <i>Beatrice Schuchardt</i> Adaptaciones (trans-)mediales de la obra de Frida Kahlo: Entre apropiación y resistencia | 63 |
| <i>Annegret Richter</i> Construcciones de género y memoria cultural en la obra histórica de Diego Muñoz Camargo | 81 |
| <i>Erna Pfeiffer</i> Las múltiples máscaras de Carmen Boullosa | 97 |
| <i>Barbara Dröscher</i> Cruzar fronteras y reivindicar identidad en tiempos de reconquista-conquista. Bailes y máscaras intertextuales en la novela <i>La otra mano de Lepanto</i> de Carmen Boullosa | 123 |
| <i>Adriana López-Labourdette</i> ¿Devenir mujer, devenir monstruo? | 149 |

| | |
|---|-----|
| <i>Krzysztof Kulawik</i> Des-escribir el hombre y la mujer: la performance de la sexualidad enmascarada en algunas novelas de Mario Bellatin | 169 |
| <i>Magda Sepúlveda</i> Las máscaras de la violencia y el femicidio en 2666 de Roberto Bolaño | 185 |
| <i>Cornelia Sieber</i> Un nuevo papel. Las mexicanas en el cine de Hollywood entre la 'búsqueda de felicidad' y 'los valores de familia'. <i>Real Women Have Curves</i> (2002) y <i>Spanglish</i> (2004) | 195 |

INTRODUCCIÓN

Las contribuciones del presente volumen se dedican al tema de las fiestas de máscaras femeninas y masculinas en la tradición y en la actualidad mexicana. Es en este contexto que queremos enfocar el performance de códigos sexuales y sus representaciones estéticas. Partimos del concepto de máscara para destacar el aspecto de la creación de sentido en el momento de actuar aparentando una naturalidad y anterioridad de los sexos que no existe fuera del discurso (Butler).

Como consecuencia de la investigación sobre mujer y género desde los años 70 del siglo XX, el género ha dejado de ser componente natural e inherente al individuo para convertirse en categoría producida dentro de un marco cultural de fabricación de significados, signos, símbolos y sentidos. El género se revela así como una categoría histórica y cultural específica que está formada de manera normativa, pero que también puede ser elaborada de manera subversiva o deconstructivista. Asentados en estas comprensiones, las investigaciones reunidas no se centran en la especificidad del género en el sentido de una esencia cultural, sino que se proponen analizar los mecanismos discursivos de la producción de 'género' así como los procesos de re-elaboración e hibridación de esta categoría.

A pesar de que en las discusiones históricas sobre los padrones genéricos — por ejemplo, el debate de la Iluminación europea— sea la feminidad la que preponderantemente se encuentra tematizada como componente *divergente*, los debates implican siempre ciertas críticas a los modelos de ambos sexos, por lo que se trata menos de *las mujeres* que, concretamente, de un tema de *los sexos*. En este sentido, también la problemática de los géneros en el contexto mexicano evoca el complejo más general de la inscripción del sexo tanto femenino como masculino en las estructuras comunicativas de esa cultura y, así, las estrategias culturales y estéticas de la auto-constitución femeninas no pueden ser analizadas sin considerar los conceptos de virilidad correspondientes.

Para este conjunto de cuestiones en el contexto mexicano, la conquista y la sucesiva asignación de roles socio-culturales pueden ser consideradas como punto de partida histórico. En las crónicas de la conquista, especialmente en el relato testimonial de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* ([1568]/ 1632), el atribuir a los opositores indígenas comportamientos considerados poco viriles como la sodomía y la cobardía, junto con la asignación de prácticas consideradas poco humanas como el canibalismo y el sacrificio religioso de seres humanos, sirve para justificar la violenta ocupación del territorio.

- . (1993). "Serenata con trío en cementerio de rockolas. Notas sobre el bolero y sus enamorados oyentes", en: Mendizábal/Mejía, pp. 113-120.
- Orovio, Helio. (1995). *El bolero latino*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Pedely, Mark. (1999). "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity", en: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 20/1, pp. 30-58.
- Pineda Franco, Adela. (1996). "The Cuban Bolero and its Transculturation to Mexico: The Case of Agustín Lara", en: *Studies in Latin American Popular Culture* (SLAPC) 15, pp. 119-130.
- Poe, Karen. (1996). *Boleros*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.
- Quiroga, José. (2000). "Tears at the Nightclub", en: José Quiroga. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York/London: New York University Press, pp. 145-168.
- Ramos, Mario Arturo. (2002). "Cien canciones para celebrar los cien años de Agustín Lara", en: Lara, Agustín. *Cien años, cien canciones*. México, D. F.: Oceano, pp. 11-14.
- . (2002a): "Breve mito-biografía del Flaco de Oro", en: Lara, Agustín: *Cien años, cien canciones*. México, D. F.: Oceano, pp. 117-122.
- Sontag, Susan. (1964/1990). "Notes on 'Camp'", en: Susan Sontag. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, pp. 275-292.
- Soussloff, Catherine M. (1997). *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Taibo I, Paco Ignacio. (1985). *Agustín Lara*. México, D. F.: Ediciones Júcar.
- Torres, José Alejandro. (2004). *Agustín Lara*. México D. F.: Grupo Editorial Tomo.
- Zavala, Iris M. (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza.

Discografía

- Freddy [Fredesvinda García]. (1960/1998). *La voz del sentimiento*. Acompañada por la Orquesta de Humberto Suárez. Antilla.
- Lara, Agustín. (1997). *20 éxitos*. Serie Platino. Sony.
- Toña La Negra [María Antonia del Carmen Peregrino Álvarez]. (1995). *20 éxitos*. RCA.
- Toña La Negra. (2003). *Antología*. Warner.
- Vargas, Chavela. (2002). *Sus 40 Grandes Canciones*. Blanco y Negro.

Claudia Gronemann
Universidad de Mannheim

PASAJES ENTRE LO ORIGINAL Y LO FALSO. EL PERFORMANCE DE FRIDA KAHLO COMO BASE EPISTEMOLÓGICA DE UN CONCEPTO PARA UNA EXPOSICIÓN (FUTURA) DE SU OBRA¹

La negación del origen, la negación de la mimesis y de la réplica resulta no solamente de una actitud filosófica, sino del transcurrir del tiempo [...] de allí la necesidad del debate, de reescribir el pasado, no de actualizarlo.

Alfonso de Toro: *Borges infinito*, 2008: 78

1. Introducción

Con el telón de fondo del alejamiento de la lógica representativa en la filosofía postmoderna, mi contribución trata la problemática de la originalidad frente a la performatividad centrada en la obra de la artista mexicana Frida Kahlo. Examinaré la cuestión desde dos planos diferentes que a su vez interrelacionaré; de modo que, por un lado, analizaré los cuadros de Kahlo como objetos de una exposición pública – una ya realizada y otra futura. Me dedicaré, por otro, a la estética de Kahlo, de la que pretendo inquirir el posicionamiento epistemológico y cultural respecto a cuestiones como el origen y la representación para traducirlo y para transformarlo en un concepto de exposición.

El hecho que ha motivado mi investigación es un 'evento extraordinario': "la mayor colección de óleos de Frida Kahlo de todos los tiempos", reza el titular

¹ Transmito mis felicitaciones por el sexagésimo aniversario de Alfonso de Toro a través de este artículo que se sitúa dentro de un marco epistemológico que Alfonso ha ejecutado y trabajado a lo largo de sus lecturas, relecturas e investigaciones paradigmáticas dedicadas al gran autor argentino Jorge Luis Borges. Mi reflexión entronca en primer lugar con el fenómeno de una escritura amimética y como simulacro (para una visión de conjunto de diecisiete años de análisis de Borges cfr. de Toro 2008). Del mismo modo quisiera anunciar la publicación de *Frida Kahlo revisited. Estrategias transmediales - transculturales - trans-picturales en la obra de Frida Kahlo*, editada por Alfonso de Toro y René Ceballos en la misma Editorial y relacionada con el tema en cuestión.

de la primera exposición permanente y completa con más de 100 obras de la artista en Baden-Baden. A pesar de la excepcionalidad, el museo privado registra escasas cifras de visitantes (y yo misma vacilé antes de realizar el viaje). Los conocedores de la obra de Kahlo intuyen el porqué sabiendo que los más de 140 óleos de Kahlo, entre ellos algunos desaparecidos, se encuentran dispersos en manos particulares fuera de México o, como legado nacional mexicano, son propiedad del *Banco de México* (responsable del legado de Kahlo y Rivera), del *Museo de Arte de Tlaxcala*, de la colección *Dolores Olmedo Patiño*,² la fundación Vergel³ o del *Museo Frida Kahlo*.⁴ Tan solo una treintena de cuadros de esta pintora que llega a ser “triumfalmente la más famosa de la historia” (Baddeley 2005: 50) están disponibles para exposiciones.⁵

En Baden-Baden no puede verse ni una sola obra original y la decepción se extiende entre el visitante convencional, que espera obras de arte originales. En el discurso artístico moderno, el original y la copia se valoran de forma completamente diferente, lo que se manifiesta en escándalos y denuncias de falsificación, algo impensable en otras épocas.⁶ Desde los años 1970 se han desarrollado formas artísticas conceptuales que extraen valor del acto de la imitación y de la apropiación de obras de arte, dirigiendo la atención a las premisas his-

2 Diecinueve cuadros de esta célebre Colección van a ser expuestos en Bruselas, Berlín y Viena en el año 2010, como lo anuncia el título de gran efecto publicitario en *El País*: “La pasión y el sufrimiento de Frida Kahlo pasean por Europa” (cfr. *El País*, 18 de enero de 2010).

3 La Fundación administra las obras mexicanas de la colección del magnate Jacques Gelman y su esposa Natasha Gelman. Gelman fue productor y distribuidor de los filmes del actor Mario Moreno, „Cantinflas“. La pareja de procedencia europea vivió en México desde los años 1940, fueron grandes admiradores de Kahlo y empezaron a comprar sus obras.

4 Diego Rivera dispuso como heredero que las obras que se encontraban en la *Casa Azul* no debían abandonar el país. En 1958, la antigua residencia de la pareja de artistas se convirtió en museo. En 1984 su obra se declaró oficialmente legado nacional, lo que prohíbe la venta de los cuadros que están en México.

5 Desde los años 1980 subieron rápidamente las sumas ofrecidas para los óleos de Kahlo. En 1990 se subastó el cuadro *Diego y Yo* (1949) por más de un millón de dólares y se convirtió así en la obra más valorada hasta entonces de un artista latinoamericano. Batiendo el propio récord, en el año 2006 Sotheby's vendió en Nueva York el cuadro *Raíces* (1943) por 6,51 millones de dólares (cfr. Genschow 2007: 140).

6 El concepto obtiene su valor epistémico en el arte y la ciencia en la transición del siglo XVIII al XIX. La obsesión de la originalidad como expresión de una creatividad única, genial, se manifiesta también jurídicamente por la formulación del Copyright en Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, 1759 (cfr. a los recientes artículos en Reulecke 2006 o el sagaz artículo de Brandstetter, 1998, que se propone hacer productivo la falsificación como principio de la estética vanguardista para el estudio del teatro y el performance).

tóricas y sociales de la creación. En el marco del Pop-Art⁷ o del llamado *appropriation art*, e incluso en el arte mediático, se cuestionan los límites epistémicos que separan el original y la copia y que establecen el fraude como estrategia artística de ruptura de la tradición con función teórico-cultural.⁸ El fraude de arte cambia de categoría y se sirve en la era actual de conceptos legítimos para iniciar un nuevo pensamiento estético. Revela los fundamentos históricos y mediáticos de la recepción y puede, desde luego, ser analizado metódicamente (Döhmer 1978: 77). Esta tradición de reflexionar sobre la epistemología del fraude representa el punto de arranque para mi trabajo.

La apropiación (imitación y copia) de una obra de arte existente persigue un objetivo estratégico, poniendo de manifiesto los mecanismos de la constitución performativa del cuerpo y del sexo entre otras categorías de la identidad y, con ello, la problemática dimensión de la autoría, del origen y de la originalidad. El artista japonés Yasumasa Morimura, por ejemplo, tematiza con sus reinterpretaciones fotográficas como los retratos de Kahlo autoencarnados de la serie “An Inner Dialogue with Frida Kahlo” el proceso de la identidad como apropiación de roles más allá de la diferencia entre original y copia. Morimura despliega simulacros al exponerse como doble, simula una representación de Kahlo a base de signos japoneses, pero —al mismo tiempo— se recrea y es el mismo como equivalente del ‘modelo’. Juega con los

[...] esquemas dicotómicos de original y falsificación, de realidad e imaginación, de modelo y copia: la disolución del paradigma de la originalidad se corresponde con el énfasis de la creación de un simulacro de cualquier representación e identidad. (Kolesch/Lehmann 2002: 357, mi traducción)

Al mismo tiempo, pervive el mito moderno de lo original y persiste la discusión sobre la autoría, la originalidad y la legitimidad de las obras de arte para conservar una economía del original y los intereses comerciales.⁹

El KunstMuseum Gehrke-Remund también se esfuerza a su vez en atenuar la supuesta mácula de lo falso decantándose por el uso del término técnico “réplica”, que proviene de la historia del Arte, y diferenciándolo de la repro-

7 Por ejemplo los famosos *silk screen images* de Warhol.

8 Römer (2001) apunta sobre ese cambio de paradigma de lo original a lo falso en la historia del Arte ofreciendo una revalorización como estrategia estética del concepto del fraude frente a la condena tradicional.

9 Debido a que el arte se basa siempre en la imitación de los predecesores, los límites entre el original y la reproducción no son inamovibles, lo que pone de manifiesto la cuestión del derecho de autoría y los numerosos pleitos a propósito. Woodmansee (2006) discute cómo el fotógrafo Art Rogers denunció en los años 1980 a Jeff Koons por haber realizado y vendido una escultura con el motivo de una de sus postales fotográficas.



Abb. 1: Yasumasa Morimura: An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Flower Wreath and Tears), 2001 (Courtesy of the artist and Luhning Augustine, New York)

ducción y la falsificación.¹⁰ Las consecuencias jurídicas de una falsificación se descartan mediante la obtención de la correspondiente licencia pero, no obstante, queda pendiente una valoración estética de la réplica como concepto artístico en la era de la simulación. La ausencia del presunto atractivo y de la unicidad de la obra original se pretende compensar en la exposición de Baden-Baden con la puesta en escena de una atmósfera auténtica, un “Erlebniswelt Mexiko” (“un mundo de la experiencia México”, cfr. Gehrke), que, por lo demás, reaviva inconscientemente un mito postrevolucionario. La sala de exposición, una antigua nave industrial, se sumerge desde luego en un ambiente exótico. Los cuadros de Kahlo se exponen con el título de “Leid und Leidenschaft” (Sufrimiento y pasión – en la traducción funcionan ni la aliteración ni la repetición)¹¹ a modo de representación autobiográfica y de “historia(s)” de una trayectoria vital. Los textos que acompañan a la exposición y los espacios se cargan de afecto y pretenden acercar a la excepcional artista a un amplio público, supliendo la obra original: “Más de 111 óleos con sugestivas descripciones en un entorno sugestivo” reza el subtítulo de la exposición.¹²

Durante una visita de la exposición en mayo de 2009 con estudiantes universitarios¹³ quedó patente la contradicción de tal concepto de exposición que, por una parte, se separa de las obras originales y, por otra, evoca la lógica del original e imita una cuestionable *mexicanidad* en las salas de exposición. Kahlo se expone aquí como representante de una fuerza creativa concebida – desde una perspectiva exterior– como “puramente mexicano”, para usar las palabras de Baddeley (2005: 48), que supiera poner en marcha la fantasía e imaginación de cada visitante.¹⁴ Esta idea vuelve a la larga tradición de una

10 En la página web del museo (www.kunstmuseum-gehrke-remund.de) se encuentra un enlace especial a la explicación del concepto ‘réplica’ y al contrato de licencia firmado con el Banco de México que concede al museo el “derecho simple e intransferible” de exponer las réplicas.

11 A pesar de todo, el término describe en la historia del Arte copias autorizadas, producidas o firmadas por el artista o su taller, así que el hablar de réplicas en el caso de reproducciones posteriores fuera del contexto artístico (hechas en China) resulta, cuanto menos, dudoso.

12 Este título se encuentra en la página web del museo sin referencia a la autoría de Kettenmann ([1992] 2009) y demuestra una sorprendente falta de conciencia del copyright por parte de los responsables.

13 El título en el catálogo es otro, “Ein Band um eine Bombe” (“Un listón alrededor de una bomba”), y toma, también sin referencia ninguna, una cita del surrealista André Breton.

14 Les agradezco a mis estudiantes del curso *Frida Kahlo: KörperBilderSchriften* su espíritu abierto y sus observaciones enriquezadoras.

15 Esta intención se manifiesta además en el proyecto realizado por los organizadores de invitar a artistas de importancia local a crear sus propias obras inspiradas por Kahlo (cfr. un comentario televisivo sobre las actividades del Museo de *Baden-Baden tv*; el enlace se encuentra en la página web ya indicada).

puesta en escena exótica de la obra de Kahlo, inaugurada con la exposición "Méxique" en la Galería *Renou et Colle* (París), dónde la artista triunfó en 1938 como pintora mexicana en el mercado de arte y el *Louvre* adquirió el autorretrato de latina exótica "The Frame".

En oposición a estas perspectivas reduccionistas y anacronistas que ponen en escena más bien los fantasmas del sujeto comisario, me gustaría iniciar una reflexión sobre los postulados estéticos y teóricos de Kahlo, considerada la precursora de Cindy Sherman¹⁵ (Baddeley 2005: 47), en relación con el concepto de la réplica tal y como lo está usando la exposición de Baden-Baden. Partiendo de las propias estrategias aplicadas por Kahlo de performatividad, serialidad y reproducción, se podría desarrollar un modelo de muestra que expusiera las reproducciones de la colección de Kahlo en Baden-Baden en su dimensión teórica e histórica (relativo a la teoría mediática y la historia del Arte) y que, a través de la explotación conceptual del carácter de réplica, permitiera al visitante tomar conciencia de las estrategias artísticas de Kahlo.

2. Aspectos performativos de la muestra de obras/réplicas de Kahlo

El museo como lugar con función cultural, cohesiva y significativa es un fenómeno unido al pensamiento de la era moderna, en el cual no solo se exponen objetos, sino que él mismo se convierte en un artefacto cultural e histórico, como si se tratara de un "texto" legible reflejo de las transformaciones de la memoria cultural. Mieke Bal, teórica cultural neerlandesa, para quien lo cultural abarca cualquier forma posible de exposición tomando una definición amplia y desjerarquizada, ha acuñado un concepto que se ha probado para el análisis de exposiciones. El término *double exposures* (cfr. Bal 1996, 2002) no se centra en los objetos expuestos, sino en el proceso continuo y lleno de tensiones de la creación del sentido en el acto del mostrar que se revela como una interacción entre los objetos y los sujetos durante la producción y la recepción. Con ello, no son las obras de una exposición las que están colmadas de sentido supratemporal, sino que el sentido se obtiene en el acto performativo de exhibir y contemplar.

Barbara Dröscher (2008) recurre a este concepto cultural expositivo para comparar las exposiciones de Frida Kahlo. Constata que en dos exposiciones alemanas (de 1982 y de 2006) faltaba una estrategia que pusiera de manifiesto la interacción entre el objeto de arte, el expositor y el observador. En la exposición "Frida Kahlo y Tina Modotti" celebrada en Berlín en 1982, distingue un discurso neomarxista que politiza a la artista y subraya su estado de figura

¹⁵ La artista estadounidense se hizo famosa por sus autorretratos fotográficos conceptuales.

marginada.¹⁶ A diferencia de la primera, la exposición celebrada en Hamburgo en el Bucerius Kunst Forum del año 2006, con un enfoque histórico, hace hincapié en la historización de la obra pictórica de Kahlo. A pesar de que la pintora no separaba la cultura popular de la alta cultura ni los conceptos pictóricos correspondientes, en las salas de exposición se separa la cultura erudita de la cultura de masas y con ello se proyectan conceptos artísticos occidentales sobre Kahlo (Dröscher 2008: 137). De este modo, las estrategias adoptadas en las exposiciones ilustran posturas políticas e históricas de la recepción de Kahlo sin tematizar el proceso de creación del discurso y apropiación cultural a lo largo de una exposición: "No se produce una traducción" (íbid.: 138).

La exposición inaugurada el 18 de febrero de 2009 en Baden-Baden difiere de las aquí citadas, concebidas con criterios especializados, no solo por el uso de réplicas, sino por su particular concepto de marketing, que apenas se diferencia de la comercialización de Kahlo como icono publicitario. La *fridomanía* persistente desde los años 1980 a raíz de la publicación de la biografía de Hayden Herrera no se tematiza, sino que se practica inconscientemente y de manera abundante. El museo "orientado al cliente"¹⁷, con una amplia oferta de souvenirs sobre Kahlo a la venta, transmite el carácter comercial de los objetos. La, sin duda fascinante, idea de Hans-Jürgen Gehrke y de la Dra. Mariella Remund (Profesora de Marketing y estrategia), creadores y propietarios de este museo privado, consiste en exponer una obra completa y hacerla disponible en un Museo "al servicio al espectador". Encargaron copias de la abarcable obra de la artista a pintores chinos y hacerlas accesibles de forma permanente como exposición monográfica. Los hábiles emprendedores invirtieron en la confección de más de 100 réplicas, la obtención de su licencia y el traslado a Alemania, así como en una amplia sala de exposición: una antigua fábrica de esmaltes de 600 m² de superficie. Con ayuda de paredes divisorias que se agrupan en torno a un 'patio' mexicano artificial, se crean corredores y salas para la contemplación de las réplicas a tamaño real, ordenadas cronológicamente.

Los colores usados se rigen por los utilizados en reiteradas ocasiones y publicaciones para las reproducciones del *Instituto Nacional de Bellas Artes*, de modo que el lego tan solo reconoce el carácter de copia de los cuadros por las superficies recién pintadas e íntegras de estructura uniforme. Sorpren-

¹⁶ La exposición tuvo lugar en el marco del Festival de las Culturas Mundiales "Horizonte '82" en la Haus am Waldsee de Berlín. Los comisarios fueron los expertos Laura Mulvey y Peter Wollen por encargo de la Whitechapel Art Gallery y se llevó también a Londres, Berlín y Hannover.

¹⁷ Agradezco al Sr. Gehrke la información proporcionada sobre el concepto (cfr. correo electrónico del 23 de mayo de 2009) que se concentra en esta orientación del museo al cliente.



Abb. 2: Con licencia del Museo Gehrke-Remund. Baden-Baden. En el fondo se ve una réplica licenciada de la obra *Retrato de Marucha Lavín* (1942) de Frida Kahlo © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2008

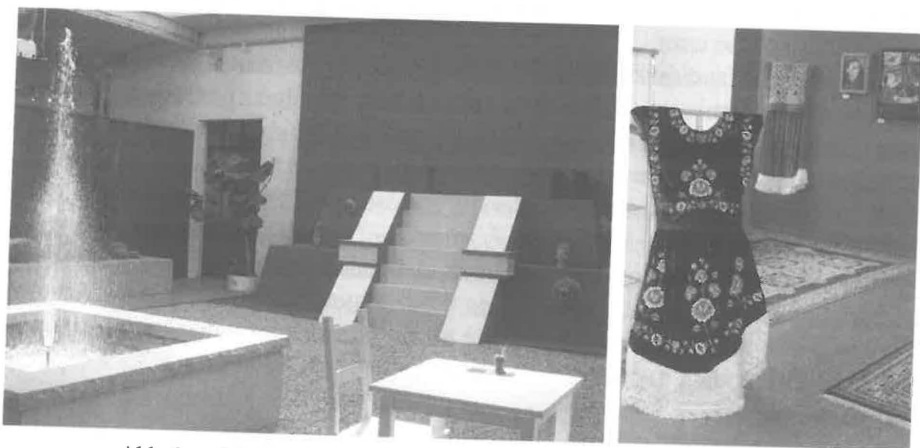


Abb. 3 und 4: Con licencia del Museo Gehrke-Remund. Baden-Baden

dentamente, en este caso no son las posibilidades técnicas de reproducción las que permiten una copia perfecta, a las que Walter Benjamin culpara de la pérdida de aura del arte moderno “en la era de la reproducibilidad técnica” (cfr. Benjamin 1936), sino el principio de la reproducción clásica hecha a mano (*techné*). La astucia para los negocios de los pintores chinos, su clara postura respecto a la copia y el desnivel económico convierte este encargo en lucrativo para ambas partes. La ausencia de marcas de envejecimiento constituye una muestra de la falta de habilidad y aura que describe Benjamin, entrando en la cuestión de la autenticidad.

Este tipo de reproducción se antoja de menor calidad, en el contexto de la dicotomía original-copia, pero no es nuevo y ya se ha usado en muestras de obras completas en otros museos occidentales. Por ejemplo, recientemente una exposición en Ámsterdam mostró *The complete Rembrandt*¹⁸ y abrió un debate sobre el tratamiento contemporáneo de las exposiciones de reproducciones que también es relevante para el proyecto de Baden-Baden. Los argumentos a favor de una cultura de la reproducción son la posibilidad de contemplar una obra completa en su dimensión original, el uso cotidiano de reproducciones y la escasa diferencialidad para el lego (cfr. Schwarz 2009). A ello hay que añadir —este argumento de van de Wetering¹⁹ es un punto de contacto con mi reflexión, ya que hace referencia a la práctica del artista— que para el propio Rembrandt el uso de reproducciones era algo habitual y que, por tanto, el culto a la originalidad causa una impresión anacrónica. El uso de reproducciones, que permite la excepcional exposición monográfica de Kahlo en tamaño y material “originales”, se puede por tanto legitimar sin problemas. Pero mientras que en Ámsterdam —a pesar de algunas reticencias críticas²⁰— el público acude en masas al museo, el número de visitantes en Baden-Baden no alcanza las previsiones y vale la pena echar un vistazo a su puesta en práctica.

La figura estilizada de la artista en la muestra de Baden-Baden como icono del sufrimiento²¹ actúa como punto de partida para la “identificación” con las obras que se sugiere al espectador. De acuerdo con el punto de vista de los comisarios Gehrke-Remund, que confiesan su afición por la historia del Arte

18 Cfr. www.thecompleterembrandt.nl/index_e.htm.

19 Ernst van de Wetering es el mayor especialista en Rembrandt, director del prestigioso *Rembrandt Research Project* y comisario de la exposición de Ámsterdam.

20 A pesar de no presentar objeciones generales y conceptuales a las reproducciones de la exposición de Rembrandt, Axel Rüger, el director del Museo Van Gogh, critica algunos fallos de la puesta en práctica, como falta de rotulación, disposición poco inspirada, deficiente calidad de la pintura y forma de comercialización (cfr. Schwarz 2009: 50).

21 En la página web del museo, Kahlo se convierte en objeto de una leyenda a través de la descripción textual, de la que cito un ejemplo: “Pintora. Esposa de Diego Rivera. Amiga de Picasso. Amante de Trotzki y Josephin Backer [sic]”.

y abogan por una mera perspectiva autobiográfica, la pintora explica la(s) historia(s) de su vida en sus cuadros. De modo que las copias expuestas no están pensadas para acercarse a los postulados estéticos de la artista, sino que 'autentican' de una forma más que cuestionable la figura histórica de Frida Kahlo.²² Además de las explicaciones biográficas de los cuadros, esta estrategia culmina con una audioguía, narrada por el personaje ficticio de Rodrigo que, con acento español, se presenta como fotógrafo mexicano y avala con su prosodia una veracidad histórica para el oyente.²³ Justamente la 'réplica' se encaja en un ambiente que respira el aire del original y —por su propia pretensión— no resulta más que un entorno pseudohistórico producido por sonidos de mariachis y del brotar de las fuentes, planteles con cactus, esculturas precolombinas, paredes de colores exóticos, ropa y joyas al estilo Kahlo. Estos elementos de la escenificación de la realidad de Kahlo, en vista de la fría nave industrial, tienen un aspecto extraño e involuntariamente chocante, ya que no se declaran ni reflejan como tales en ningún contexto de la exposición.

A diferencia de la idea de traducir la obra de Kahlo como mensaje original que sea transformable mediáticamente, nosotros proponemos un concepto de traducción que apunta sobre el acto mismo de la recreación consciente y sin cesar de un 'original' sistemáticamente retirado. En lugar de intentar la reanimación de un objeto 'perdido', intentamos (y esto sólo en teoría) reanimar la (capacidad de) percepción del visitante para desafiar una perspectiva fundamentalmente diferente análoga a la nueva economía de atención en el Arte.²⁴ Enfrentamos un cambio de paradigma del Arte de la atención al objeto hacia el Arte como proceso performativo.

3. El concepto estético del performance en la obra de Kahlo y su exposición

Por tanto, el museo Kahlo es más bien una agencia de merchandising y eventos que un museo dedicado tradicionalmente a la colección, investigación y

22 Una interpretación que no tiene ninguna validez respecto al autorretratismo de los muralistas (Orozco, Siqueiros, Rivera).

23 Pretende imitar "con idéntica técnica" el trabajo de la fotografía de architextura del padre de Frida, es decir, presume reproducir las fotos de Guillermo Kahlo para una propia exposición futura reflejando —al nivel performativo de una guía escenificada— la actitud copista de los pintores chinos (cfr. la página 3 del catálogo *Frida Kahlo Ausstellung "Ein Band um eine Bombe"*).

24 Me refiero a la reacentuación del concepto occidental de Arte en la era virtual que no evalúa los diferentes tipos de soporte de datos sino el modo de percepción (Ernst 2002: 51).

exposición de objetos de relevancia cultural. En Baden-Baden, el arte de Frida Kahlo no es objeto de una reflexión, sino la referencia de una experiencia comercializada, en la que "museo y tienda se funden" (sobre las mesas se ofrecen, p. ej., libros sobre el cuidado de los cactus). Sin embargo, el detonante de esta situación no es el hecho de que se comercialice a Kahlo —también es así en cualquier otra exposición de Kahlo—, ni siquiera que de las paredes cuelguen copias, sino la falta de reflexión teórica sobre la forma de presentación y su relación con las propias estrategias de representación de Kahlo. En mi opinión, la constitución (y recepción) de esta muestra como exposición de arte fracasa por la falta de referencia a los conceptos contemporáneos del Arte, de conocimiento y percepción, ya que justamente estos conceptos han abolido la diferenciación entre imagen original y copia y se podrían tomar como ejemplo para legitimar las réplicas. Y todavía más, pues en las propias series de auto-proyecciones y escenificaciones de la artista mexicana se encuentran estrategias de derogación de los mitos de origen y originalidad, lo que podría explicarse en un catálogo futuro como otro punto de referencia a la historia del Arte.

Las creaciones de Kahlo y, especialmente, sus autorretratos, remiten por ejemplo a un orden de simulación en el sentido de Baudrillard (1978) ya que simulan una representación, obtenida estética y medialmente a través de un acto de producción, no de reproducción. El filósofo francés hace hincapié en la incompatibilidad de simulación y representación negando la idea de un mapa como duplicado que se funde con su referente. La ("más bella") alegoría de Borges, *Del rigor en la ciencia*,²⁵ explica la simulación de manera siguiente: los cartógrafos fabricaron "Mapas Desmesurados" hasta crear un mapa perfecto de tamaño del Imperio que coincidió "puntualmente con él"; con el tiempo se deshace y "perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos" (Borges 1994: 133). A diferencia del discurso borgesiano que distingue el mapa del imperio, para Baudrillard no existe una referencia al territorio sino existe una "precesión de los simulacros".²⁶ En su perspectiva, siguen viviendo los hueros de lo real en el desierto imaginado por Borges, y no las ruinas del mapa: "Denn etwas ist verschwunden: die souveräne Differenz zwischen beiden, und damit der Charme der Abstraktion" (Baudrillard 1978: 8). A pesar de la observación 'negativa' de Baudrillard en Borges, que sirve para comprobar el carácter absoluto de su teoría de la simulación sin ninguna posibilidad de abstraer (del simulacro), en la obra de Bor-

25 La miniatura se publicó por primera vez en 1954 la segunda edición transformada de *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires, Emecé.

26 Baudrillard habla literalmente de la "précession des simulacres" (1978: 8).

ges se pueden encontrar absolutamente los principios de la simulación y una “concepción del mundo como signo”, como se evidencia en los estudios literarios (cfr. de Toro 2008: 79).²⁷

Tal y como muestran las aproximaciones de los últimos años de la investigación sobre Kahlo (cfr. por ejemplo Dexter/Barson 2005; Westheider 2006; Felten/Schwan 2008; Mayayo 2008), las máscaras, símbolos y accesorios utilizados por Kahlo no remiten precisamente a un yo histórico, sino que más bien ponen en escena estéticamente el proceso performativo de construcción del sujeto. Es la categoría de la performatividad de origen lingüístico, establecido hoy en diversas disciplinas como la Entología, Ciencias políticas, Historia e.o., que pone hincapié en el modo de la actuación por códigos simbólicos (cfr. Hülk 2004)²⁸ y representa la pieza de unión entre la obra de Kahlo y su exposición.

Con referencia explícita al concepto de la performatividad, Böhm subraya la naturaleza ilusoria de conceptos como *maskarada* o *juego de roles*, muchas veces utilizados para interpretar la obra de Kahlo, porque implican la idea de un original, de una (a pesar de ser escondida) personalidad auténtica (Böhm 2006: 37). Contrario a esa posición tradicional concibe Frida Kahlo como precursora del Arte de acción (Aktionskunst) porque logra transformar tanto la imagen en escenario como el cuerpo de la artista en material (ibid.: 38).²⁹

Hacia la misma dirección de interpretar a Kahlo se orienta la tesis de Mayayo que pone de relieve aún más directamente “el contenido metarrepresentativo” de su obra constando de una reflexión sobre “la naturaleza ilusoria de la autoexposición” y “el género autorretratístico mismo” (Mayayo 2008: 227).³⁰

En el dibujo de Kahlo *Autorretrato dibujando* (hacia 1937) señala por un lado el hecho de que todo autorretrato es una escenificación del Yo, y por otro que aquí

27 Le agradezco a Alfonso de Toro su observación sobre la diferencia entre la literatura y el arte relativo al original: en la literatura disminuye el aspecto medial a favor del discurso y el simulacro se efectúa de manera desapercibida a través del discurso.

28 En su artículo, Hülk (2004) ofrece como introducción al análisis de obras vanguardistas una síntesis de fácil comprensión del nacimiento de la performatividad como paradigma del espíritu de la lingüística.

29 Böhm (2006: 37) argumenta en pro de una formación performativa de identidad: “Gemälde wie *Die zwei Fridas* oder *Baum der Hoffnung bleibe stark*, in denen Kahlo ihren Körper verdoppelt, oder Bilder wie *Die verwundete Tafel*, *Meine Amme und ich* oder *Diego und Frida*, in denen der Körper als wandlungsfähiges Komposit dargestellt ist, legen nahe, Kahlos Œuvre und Person als Elemente performativer Identitätsbildung zu lesen,„

30 Una interpretación del *Autorretrato con collar de espinas* (1940), fascinante e atrevida al mismo tiempo, propone Schwan (2008: 18). Transforma el mono en punto crucial del cuadro que describe como caricatura de la función representativa del Arte – “el mono como artista y el artista como mono” (ibid.).

[...] Kahlo escenifica la realización de su autorretrato, es decir, representa el acto de autorrepresentación ante el espectador y, consciente de nuestra mirada, vuelve el papel hacia nosotros para que podamos observar el resultado de su creación. (ibid.: 222)

Desde la radicalización del concepto de performatividad a cargo de Butler, ya no solo como acto consciente de dar sentido, sino como práctica de codificación normativa en el proceso de identidad, la repetición, el dualismo, la imitación y la copia, pero también la recodificación por una parodia, una emulación o la travesía – todos procedimientos artísticos de Kahlo para multiplicar las referencias – forman parte de los típicos procedimientos de creación de la subjetividad. La conclusión alcanzada a través del arte ya no consiste en sentir un sujeto original y único, sino en comprender el proceso inacabable y las condiciones de su desarrollo discursivo, cultural e histórico.

Esta idea se puede transferir al plano de la exposición de las réplicas de Kahlo: el uso de reproducciones no constituye un problema en el contexto epistemológico visto como una práctica performativa. El paso de un concepto de arte como objeto al arte como proceso performativo se deja localizar asimismo en las técnicas artísticas de Kahlo.

Al contrario, la diferencia entre la obra de arte original y la réplica (china) pasa a un segundo plano a favor de la posibilidad de plantear un análisis de su creación con premisas históricas y artísticas. Es justo la supresión del culto a la originalidad a favor de la performatividad lo que se podría imponer como tema y explicar en el marco de un catálogo para la muestra futura con perspectiva histórica y crítica. En la era de la revisión de las categorías originarias de obra y autor, ya no solo se considera arte al objeto, sino al proceso de creación mediante estrategias de exhibición y muestra, tal y como ilustraron los *ready mades* de Duchamp en los inicios del arte conceptual o,³¹ en su apogeo, las obras de Warhol. En lugar del objeto, es la categoría de la representación lo que se convierte en patrón, y el objeto del arte es más bien el proceso de toma de conciencia sobre las relaciones entre la creación y la recepción. Cualquier objeto, cotidiano o no, cualquier reproducción y copia puede convertirse así en un objeto único.

El concepto de performatividad en su vertiente de la teoría de géneros (cfr. Butler 1997)³² permite describir que en Kahlo las creaciones no reflejen algo dado, sino que creen lo retratado en el acto de la representación. La pintora se

31 En 1939, Kahlo conoció personalmente a Duchamp por motivo de la exposición de sus obras en la galería de Arte *Renou et Colle* de los surrealistas en París. Según declaraciones de la artista, fue el único que apoyó a Kahlo preparar su muestra.

32 Sobre la génesis del paradigma de la performatividad cfr. Hülk (2007).

estiliza —en la tradición artística del autorretrato, remitiendo a “*pictora docta*” o sencilla— mediante roles culturales y patrones históricos, elige la posición de la cabeza, los accesorios, el encuadre, el simbolismo, los colores, el material, el formato y la técnica pictórica. La continua puesta en escena del yo en el marco de series de retratos como forma de autorreproducción remite a la ausencia de un referente fijo, de una sustancia del yo. La problemática de la representación es para Kahlo una cuestión tan fundamental en la medida en que pone de manifiesto estéticamente los límites amovibles entre el yo y su escenificación medial. Las pinturas de Kahlo remiten así a la variabilidad cultural e histórica de las imágenes de identidad y niegan cualquier fijación a un origen. La identidad, que puede describirse en su práctica estética partiendo de postulados de la teoría de géneros, no se desarrolla a partir de un núcleo, sino que se conforma a través de la permanente apropiación y ejecución de esquemas (significativos) culturales. Así, por ejemplo, Kahlo hace referencia en sus cuadros a modelos europeos y de fuera de Europa, juega con elementos de las culturas y religiones precolombina, asiática y mexicana, integra tradiciones cristianas, indígenas y sincréticas, así como símbolos políticos y objetos cotidianos y personales. Con estos hechos de fondo merece la pena una mirada al contexto cultural y las frecuentes referencias de la artista a los elementos precolombinos que está citando como piedras de construcción de una identidad ‘modelo postrevolucionaria’. Como punto de enlace para nuestra reflexión epistemológica de la imagen podemos remitir a la concepción del *ixiptla* que significa en el lenguaje de Nahuatl una ‘presencia real’. Serge Gruzinski describe, en su historia de la colonización de la vista, la desvalorización y la represión de este concepto indígena, que no distingue epistemológicamente entre “esencia divina y portador material” (Gruzinski 1989: 86), por el régimen colonial de la representación, completamente distinto del orden precolombino.³³ El orden del *ixiptla* como presencia pura se puede concebir como pariente de la epistemología del simulacro porque

[...] la presencia en el *ixiptla* no supone para los antiguos mexicanos una división del mundo de acuerdo con el orden dicotómico —mimético en esencia y apariencia imitativa, sino que designa un fragmento, tomado de aquel *continuum* de energía que los rodeaba y los hacía ser. (Rincón 2007: 42)

Sin embargo, en la obra de Kahlo, todos los símbolos no aparecen como remisión a un original (precolombino o que sea), sino que despliegan su signifi-

33 Lo que no impidió, por ejemplo, a los franciscanos que hayan resuelto para evangelizar designar a las imágenes cristianas con el nombre de *ixiptla* (Rincón 2007: 49s.). Gruzinski habla, desde luego, de una colonización por medio de imágenes.

cado a través de la ejecución performativa del sujeto. El yo se despliega como producto de sus apropiaciones. En lugar de un reflejo de un yo fijo a su identidad, Kahlo sondea el proceso de permanente constitución y deconstitución del yo. Kahlo muestra que tanto el sujeto como su cuerpo no representan circunstancias naturales, sino “un producto de normas y discursos interiorizados” (Tuider 2003: 45).

De este modo, los cuadros de Frida Kahlo se pueden interpretar como “un discurso visual sobre la identidad”, “una constelación sujeto a cambios permanentes” (cfr. Ankori 42). Son expresiones culturales que no transmiten un significado fijo ‘original’, sino que se centran en los mecanismos de la creación del significado. El potencial identificativo de sus obras —refiriéndose al concepto de la ‘réplica’ en cuestión— no reside en la búsqueda de un original o del origen, una sustancia del yo. Visto así, los textos del catálogo de la exposición, en busca de una Kahlo histórica, descuidan los principios estéticos de la artista que nunca pintó con vistas a un público” (cfr. Kettenmann 2009: 45) sino que regaló muchas de sus obras —mayoritariamente de formato pequeño— en función de recuerdo a sus amigos. Pues hoy en día, en sus cuadros no solo reconocemos la representación de su historia de sufrimiento, sino mucho más la puesta en escena de un sujeto que sufre, que no reniega de los mecanismos de su propia constitución plástico-simbólica, sino que los saca a relucir. De este modo, la representación no es una muestra del original, sino una reproducción ilimitada a modo de ‘huellas’ sin origen en el sentido postmetafísico de Derrida (*traces*).³⁴

Todo ello nos permite, a partir de las reflexiones sobre la exposición de Kahlo en Baden-Baden, examinar los cambios en nuestras perspectivas de percepción, en los pasajes entre original y falsificación, entre el arte, la publicidad y el comercio. En el museo Gehrke-Remund es imposible distinguir los espacios reales de los simulados. Es un museo y un no-museo: una forma postmoderna de museo, la simulación de una sala de exposiciones museística para productos comerciales. Mientras que el museo del siglo XXI, como en Ámsterdam, explota con éxito el fraude, la exposición de Baden-Baden no lo logra sin el correspondiente enmarcamento teórico (*parergon*) de la obra de arte reproducida.

34 Con vistas a su concepto de una escritura otra, Derrida ha concedido: « Ce n'est pas l'absence au lieu de la présence mais une trace qui remplace une présence qui n'a jamais été présente, une origine par laquelle rien n'a commencé » (1967: 430).

Bibliografía

- Ankori, Gannit. (2005). "Frida Kahlo: Das Gewebe ihrer Kunst", en: Emma Dexter/Tanya Barson (eds.): *Frida Kahlo*. (Exhibition Frida Kahlo, 2005, Tate Modern, London). Munich: Schirmer und Mosel, pp. 31-46.
- Baddeley, Oriana. (2005). "Nachdenken über Frida Kahlo: Spiegel, Maske und die Politik der Identifikation", en: Emma Dexter/Tanya Barson (eds.): *Frida Kahlo*. (Exhibition Frida Kahlo, 2005, Tate Modern, London). Munich: Schirmer und Mosel, pp. 47-54.
- Bal, Mieke. (1996). *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. ----. (2002). *Kulturanalyse*. Francfort s.M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean. (1978). *Agonie des Realen*. Berlin: Merve.
- Böhm, Dorothee. (2006). "Frida Kahlo – ein Produkt ihrer Kunst. Selbstinszenierung als künstlerische Praxis", en: *Frida Kahlo: eine Ausstellung des Bucerius-Kunst-Forums, 15. Juni bis 17. September 2006*. Munich: Hirmer, pp. 32-39.
- Borges, Jorge Luis. (1994). *Narraciones*. Madrid: Cátedra.
- Brandstetter, Gabriele. (1998). "'Fälschung wie sie ist, unverfälscht'. Über Models, Mimikry und Fake", en: Andreas Kablitz/Gehrhard Neumann. (eds.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg e. Br.: Rombach, pp. 419-449.
- Butler, Judith. (1997). *Körper von Gewicht*. Francfort s.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Döhmer, Klaus. (1978). "Zur Soziologie der Kunstfälschung", en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 21/I, pp. 76-95.
- Dröscher, Barbara. (2008). "Frida Kahlo in double exposures", en: Uta Felten/Tanja Schwan (eds.): *Frida Kahlo. Körper, Gender, Performance*. Berlin: Tranvia Sur, pp. 117-139.
- Ernst, Wolfgang. (2002). "Der Originalbegriff im Zeitalter virtueller Welten", en: Reinhold Mißelbeck/Martin Turck. (eds.): *Video im Museum. Restaurierung und Erhaltung, neue Methoden der Präsentation, der Originalbegriff*. Köln: Museum Ludwig, pp. 51-79.
- Felten, Uta/Tanja Schwan (eds.). 2008. *Frida Kahlo. Körper, Gender, Performance*. Berlin: Tranvia Sur.
- Genschow, Karen. (2007). *Frida Kahlo*. Francfort s.M.: Suhrkamp (colección: BasisBiographie).
- Gruzinski, Serge. (1989). *La guerre des images de Colomb à 'Blade Runner' (1492-2019)*. Paris: Fayard.
- Hülk, Walburga. (2004). "Paradigma Performativität?", en: Marijana Erstic/Gregor Schuhen/Tanja Schwan. (eds.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, pp. 1-17.

- Kettenmann, Andrea. ([1992] 2009). *Frida Kahlo 1907-1954. Leid und Leidenschaft*. Colonia: TASCHEN GmbH.
- Kolesch, Doris/Annette Jael Lehmann. (2002). "Zwischen Szene und Schaulraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution", en: Uwe Wirth (ed.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Francfort s.M.: Suhrkamp, pp. 347-365.
- Mayayo, Patricia. (2008). *Frida Kahlo: contra el mito*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Rincón, Carlos. (2007). *De la guerra de las imágenes a la mezcla barroca de los imaginarios en el mundo colonial americano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Römer, Stefan. (2001). *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln: DuMont Verlag.
- Schwan, Tanja. (2008). "Hybride Körper. Frida Kahlos pikturale Inszenierungen des Gender im Kontext mexikanischer Medienkultur. Eine Einführung", en: Felten, Uta/Tanja Schwan. (eds.): *Frida Kahlo. Körper, Gender, Performance*. Berlin: Tranvia Sur, pp. 12-24.
- Schwarz, Gary. (2009). "Es muss nicht alles echt sein. In Amsterdam zeigt eine Ausstellung Rembrandts Werk in Reproduktionen und wirft die Frage nach dem Wert des Originals auf", en: *Die Zeit* 32 (30 de julio), 50.
- de Toro, Alfonso. (2008). *Borges infinito, Borges virtual. Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Olms Verlag (TKKL, 41).
- . (2008). "Frida Kahlo y las Vanguardias Europeas: Transpictorialidad y transmedialidad", en: *Aisthesis* 43, pp. 101-131.
- Westheider, Ortrud et al. (eds.). (2006). *Frida Kahlo: eine Ausstellung des Bucerius Kunst Forums, 15. Juni bis 17. September 2006*. München: Hirmer.
- Woodmansee, Martha. (2006). "Das Urheberrecht als Anreiz/Hemmnis für die schöpferische Produktion", en: Anne-Kathrin Reulecke (ed.): *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Francfort s.M.: Suhrkamp, pp. 291-306.