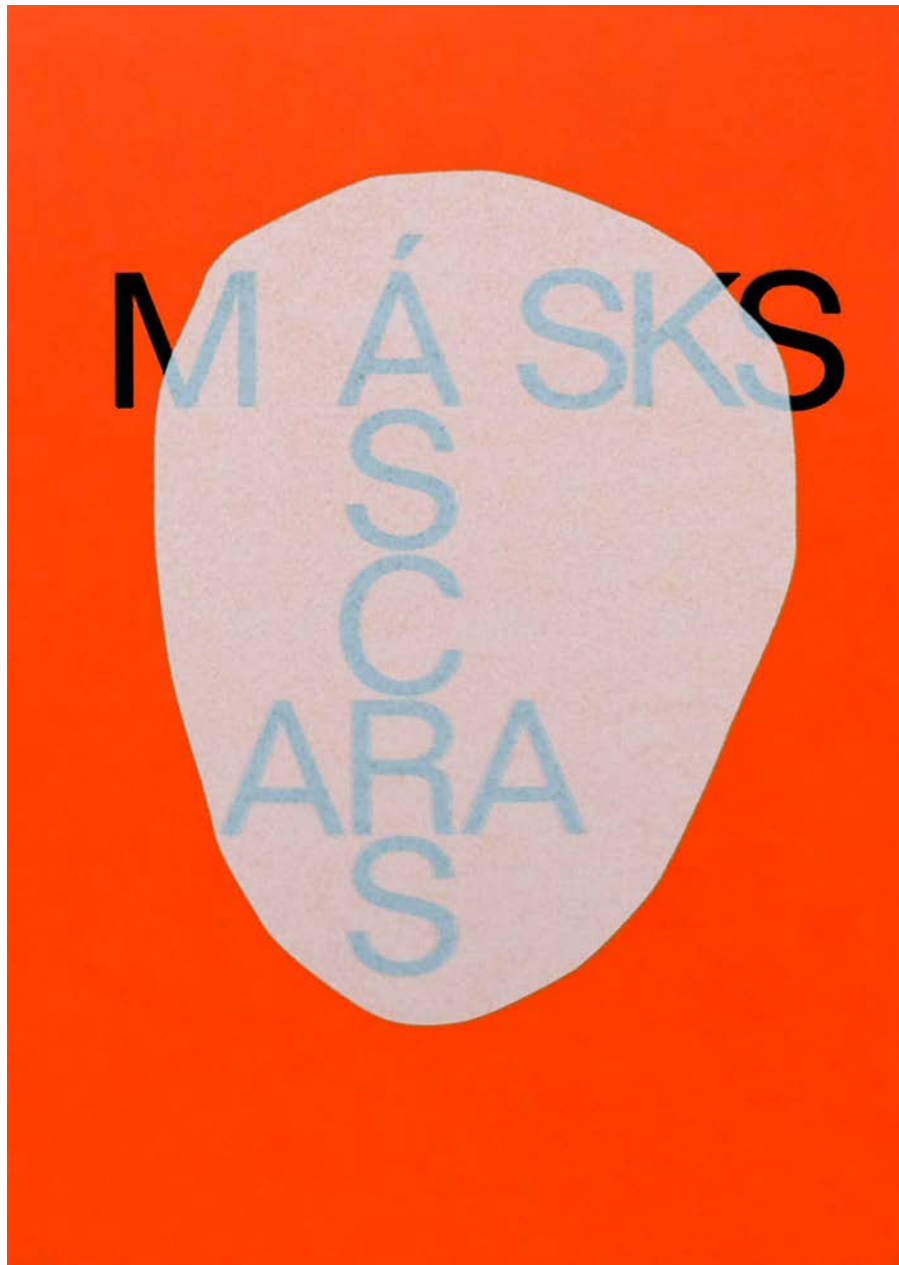


“Invitation to Party, Mask Required.” *Máscaras (Masks)*, edited by Joao Laia and Valentinas Klimasauskas. Galeria Municipal do Porto, Agora – Cultura e Desporto, E.M., and Mousse Publishing, 2022.



Research Area: Digital, Networked Surveillance

INVITATION TO PARTY, MASK REQUIRED

Zach Blas

In the early twenty-first century, a desire to extricate oneself from digital, networked media is becoming ever more popular. Long past early-twentieth-century prophecies of an emancipatory media to come and 1990s cyber-utopianisms, contemporary outlooks on the medial present and future are frequently oriented around control, stressing media as an extension of governance rather than of humanity. Artist Sean Dockray's 2010 "Facebook Suicide (Bomb) Manifesto" succinctly expresses this sentiment: "Everyone now wants to know how to remove themselves from social networks."¹ As Edward Snowden's 2013 National Security Agency revelations have fueled global unease over digital media's collusion in the acceleration of state surveillance, political practices are emerging as exits from commercial and state media infrastructures. Masked protest has become one such strategy to escape. As evidenced by groups like *Anonymous* and the phenomenon of the *black bloc*, masking can defeat CCTV recordings and identification technologies such as facial recognition.

Mask making is integral to what Chicana feminist and queer theorist Gloria Anzaldúa calls *haciendo caras*, making faces, as "political subversive gestures" that rebel against authority.² Writing from personal experience, Anzaldúa explains that to evade oppression, women of color have had to modify their faces, turning them into masks, one stacked crushingly on top of the other. For Anzaldúa, the mask is often a negative accumulation, something sharp and piercing. Masks are performative self-marking that protects but also physically restricts the body and subjectivity. To exit this bind, Anzaldúa theorizes the interface as a site of resistance between faces and masks. In the textile industry, interface is a term for material sewn between two fabrics to give support.

Anzaldúa adopts this notion metaphorically to describe the interstice between masks worn as survival strategies to evade oppression and the self-determination of one's own face. At this interface, change can happen and masks can be torn away.

Yet even if Anzaldúa finds the mask a compromise in autonomy, she still invests in making faces, stating that it is "my metaphor for constructing one's identity."³ Thus, although it is an unexpected pairing, Anzaldúa's approach to the face as that which can be creatively and subversively mutated aligns with today's protest masks. Masking is the making and unmaking of faces, and as such, it can be a practice that fantastically alters faces in order to flee subjugation and set off down the path to self-determination and liberation.

For Anzaldúa, making masks primarily pertains to manipulating one's facial expressions—not literally covering over or obscuring the face—but in the context of collective masked protest, her concept of the interface can be reframed as the mediating material that links a group and propels it toward political struggle. Here, the protest mask itself is that interface of resistance, instigating the production and proliferation of collective affect, feeling, and passion that exceeds the territory of the face and connects bodies in a group. This is one of the powers of the protest mask as a political tool. It is a way in which to hide one's face and identity from a police officer or a security camera, but also a means by which to awaken the affective faculties, to feel together something that is otherwise. Masks have the potential to unleash collective affect and imagination. As such, masking concerns both self-determination and being affected with and by a group, which can lead to the unknown and unexpected.

Masks also evoke the carnivalesque, as expressed through the exuberant and joyful costumes, stylings, and actions of protestors. Drawing from earlier theorists like Mikhail Bakhtin, the political philosophers Michael Hardt and Antonio Negri associate

the carnivalesque with creation and affect: it is “the power of human passions ... set[ting] in motion an enormous capacity for innovation—innovation that can transform reality itself ... [It is] a form of experimentation that links the imagination to desire and utopia.”⁴ Beyond style and invention, Hardt and Negri stress that the carnivalesque is also about organization; it is a collective dialogue carried out by the multitude that produces a being-in-common.

Writer Brian Holmes furthers the theory of carnivalesque protest in his examination of the J18 protests that took place on June 18, 1999, in London. While describing the utopic fashions, spectacular stylings, and creative activities of protestors, Holmes points out that many wore a particular carnival mask with a text on its backside: “Those in authority fear the mask for their power partly resides in identifying, stamping and cataloguing: in knowing who you are. But a Carnival needs masks, thousands of masks... Masking up releases our commonality, enables us to act together.”⁵ In this instance, the protest mask is not an oppressive force over the face but a uniting element, an entity that promotes collectivization and also offers protection, what Holmes characterizes as a “new kind of political *party*,” a carnivalesque celebration that is a form of political organization.⁶

In her 2011 *e-flux* article “Occupy Wall Street: Carnival against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility,” curator Claire Tancons engages the carnivalesque as “a medium of emancipation and a catalyst for civil disobedience” that continuously grew in popularity in the United States over the twentieth and twenty-first centuries.⁷ Tancons reminds that while models and inspirations of the carnivalesque are usually sought from Europe, the Americas have rich histories and traditions of the carnivalesque that contribute to and inform protests globally. She cites the Trinidad and Tobago Carnivals as of particular historical importance because Carnival originally emerged in places of colonization and slavery: “In the Old World as in the New, Carnival thrived off the extreme disparity between masters, their subjects, or slaves—

what today we would call wealth inequality. Role reversals alleviated a brutally divisive social system by crowning servants and slaves king for a day. Carnival created an opportunity for society to cohere anew, at least for the duration of the festivities.”⁸ Thus, Tancons notes, it is not surprising that the carnivalesque infuses protests in the United States, especially those oriented around economic disparity and racism.

Resonating with such traditions, contemporary protest masks artfully break down the individual in order to forge a grouping. Protest masks are collective negotiations—that is, aesthetic and political decisions that radically alter the landscape of the face and how it intersects with power and visibility. They enable both the production of pleasure through coming together and the potentiality of change through acts of utopic refusal. Bringing Anzaldúa’s queer theory of *haciendo caras* to the context of carnivalesque protest provokes a seemingly simple revelation: it is all a matter of *making*. The protest mask is an aesthetic and performative tool on the path to political liberation, and it must be constantly and continuously made in order to transform beyond the shifting and ever-evolving governmentalities of recognition. Digital, networked surveillance systems propagate a reductive and violent system of recognition, stripping the face down to standardized measurements for tracking, identifying, verifying, and predicting crime. Thus, to stand against surveillance is to demand that the face exists as a surface of collective and individual determination. This necessitates an ongoing experimental practice of making faces and making masks: the strange look that the biometric machine cannot identify; the painted face that camouflages against machine vision; the protest mask that evades algorithmic detection but signals to others. Such rogue and exuberant acts ensure that the party against informatic domination carries on and on.

- 1 Sean Dockray, "Facebook Suicide (Bomb) Manifesto," 2010, <http://turbulence.org/blog/2010/05/28/idc-facebook-suicide-bomb-manifesto/>.
- 2 Gloria Anzaldúa, "Haciendo cara, una entrada," in *Making Face, Making Soul / Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, ed. Gloria Anzaldúa (San Francisco: Aunt Lute Books, 1990), XV–TXXVII.
- 3 Anzaldúa, "Haciendo cara, una entrada," XVI.
- 4 Michael Hardt and Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: Penguin, 2004), 210.
- 5 Brian Holmes, *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (Zagreb: WHW and Van Abbemuseum, 2009), 47.
- 6 Holmes, *Escape the Overcode*, 48.
- 7 Claire Tancons, "Occupy Wall Street: Carnival against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility," *e-flux journal* 30 (2011): <http://www.e-flux.com/journal/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility>
- 8 Tancons, "Occupy Wall Street."

CONVITE PARA FESTA, MÁSCARA OBRIGATÓRIA

Zach Blas

No início do século XXI um desejo de libertação pessoal dos meios digitais em rede está a tornar-se cada vez mais popular. Já muito distantes das profecias do início do século XX acerca de futuros média emancipatórios e do ciber-utopismo da década de 1990, as perspetivas contemporâneas sobre o presente e o futuro mediático centram-se frequentemente no tema do controlo, acentuando o papel dos média enquanto extensões do governo, mais do que da humanidade. A obra do artista Sean Dockray *Facebook Suicide (Bomb) Manifesto* (2010) exprime sucintamente esse sentimento: “Agora, toda a gente quer saber como é possível remover a sua presença das redes sociais.”¹ As revelações em 2013 de Edward Snowden sobre a NSA (National Security Agency) geraram um desconforto global com a contribuição cúmplice dos média digitais para o acelerar da vigilância estatal, o que levou à emergência de práticas políticas de afastamento das infraestruturas mediáticas comerciais e estatais. O protesto mascarado tornou-se uma dessas estratégias de escape. Grupos como Anonymous e o fenómeno chamado *black bloc* demonstraram que o uso de máscaras pode ludibriar os registos CCTV e outras tecnologias de identificação, como o reconhecimento facial.

Fazer máscaras é parte integral daquilo a que a teórica feminista e *queer* de origem chicana Gloria Anzaldúa chama “*haciendo caras*”, literalmente “fazer caras”, enquanto “gestos politicamente subversivos” de rebeldia contra a autoridade.² A partir da sua experiência pessoal, Anzaldúa explica que, para escapar à opressão, as mulheres de cor tiveram de alterar os seus rostos, transformando-os em máscaras colocadas umas sobre as outras de modo sufocante. Para Anzaldúa, a máscara é muitas vezes uma acumulação negativa, algo afiado,

perfurante. As máscaras são uma auto-rotulação performativa que protege, mas simultaneamente restringe fisicamente o corpo e a subjetividade. Para resolver este impasse, Anzaldúa teoriza a “interface” como local de resistência entre rostos e máscaras. Em inglês, “interface” é o termo que na indústria têxtil designa o material cosido entre dois tecidos para lhes dar estrutura. Anzaldúa adota esta noção de interface para descrever metaforicamente o interstício entre máscaras usadas como estratégias de sobrevivência para escapar à opressão e a autodeterminação do próprio rosto. É nesta interface que a mudança pode ocorrer e as máscaras podem ser arrancadas.

Contudo, mesmo considerando a máscara como um compromisso em termos de autonomia, Anzaldúa ainda investe em “fazer caras”, afirmando tratar-se da “minha metáfora para a construção da identidade própria”.³ Assim, embora seja uma parceria inesperada, a sua noção de que o rosto é algo capaz de ser criativa e subversivamente transmutado alinha com as atuais máscaras de protesto. Mascarar-se é o fazer e o desfazer de rostos e, nesse sentido, pode ser uma prática que altera extraordinariamente os rostos para escapar à subjugação no caminho da autodeterminação e libertação.

Para Anzaldúa, fazer máscaras prende-se, sobretudo, com a manipulação de expressões faciais—e não necessariamente com cobrir ou ocultar o rosto fisicamente; mas no contexto do protesto mascarado coletivo, o seu conceito de interface pode ser reequacionado como o material mediador que une um grupo e o lança na luta política. Aqui, a própria máscara de protesto constitui essa interface de resistência, conectando e instigando a produção e proliferação de afetos, sentimentos e paixões coletivas, que ultrapassam o território do rosto para unir os corpos num grupo. Este é um dos poderes da máscara de protesto enquanto ferramenta política. É um meio de esconder o rosto e a identidade de um agente da polícia ou uma câmara de segurança, mas também uma forma de despertar capacidades afetivas, de sentir coletivamente algo de características

diferentes. As máscaras têm o potencial de desencadear o afeto e a imaginação coletivos. Neste sentido, mascarar remete simultaneamente para autodeterminação e para ser-se afetado com e por um grupo, o que pode conduzir ao desconhecido e ao inesperado.

As máscaras também evocam o carnavalesco através dos trajes, estilos e ações exuberantes e joviais dos manifestantes. Na esteira de teóricos anteriores, como Mikhail Bakhtin, os filósofos políticos Michael Hardt e Antonio Negri associam o carnavalesco à criatividade e ao afeto: é “o poder das paixões humanas [...] colocando em movimento uma enorme capacidade de inovação—inovação que pode transformar a própria realidade. [É] uma forma de experimentação que liga a imaginação ao desejo e à utopia”.³ Para além de estilo e invenção, Hardt e Negri sublinham que o carnavalesco também significa organização; é um diálogo coletivo levado a cabo pela multidão e que produz um estar-em-comum.

O escritor Brian Holmes aprofunda a teoria do protesto carnavalesco na sua análise das manifestações “J18”, que ocorreram a 18 de junho de 1999 em Londres. Descrevendo as modas utópicas, os estilos espetaculares e as atividades criativas dos manifestantes, Holmes assinala que muitos usaram uma máscara de carnaval específica que continha um texto no seu interior: “Aqueles que estão no poder temem a máscara porque, em parte, o seu poder reside em identificar, carimbar e catalogar: em saber quem tu és. Mas um Carnaval necessita de máscaras, milhares de máscaras. [...] Mascarar-se liberta aquilo que nos é comum, permite-nos agir em conjunto.”⁵ Neste caso, a máscara de protesto não é uma força opressora sobre o rosto, mas um elemento unificador, uma entidade que promove a coletivização e oferece proteção, o que Holmes caracteriza como um “novo tipo de festa/partido político”, uma celebração carnavalesca que constitui uma forma de organização política.⁶

Num artigo publicado na *e-flux*, intitulado “Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest

Sensibility”, a curadora Claire Tancons examina o carnavalesco como “um meio de emancipação e um catalisador de desobediência civil”, cuja popularidade não cessou de aumentar nos Estados Unidos ao longo dos séculos XX e XXI.⁷ Tancons recorda que, embora os modelos e inspirações do carnavalesco sejam normalmente encontrados na Europa, as Américas têm ricas histórias e tradições do carnavalesco que contribuem e enformam os protestos em todo o globo. E cita os carnavais de Trinidad e Tobago como tendo uma importância histórica particular, uma vez que o Carnaval surgiu originalmente em lugares de colonização e escravatura: “Tanto no Velho como no Novo Mundo, o Carnaval alimentava-se da extrema disparidade entre os senhores e aqueles que subjugavam, os seus escravos—aquilo que hoje designaríamos por desigualdade económica. A inversão de papéis aliviava um sistema social brutalmente divisivo ao coroar servos e escravos reis por um dia. O Carnaval criava uma oportunidade de renovada coesão social, pelo menos durante as festividades.”⁸ Como sublinha Tancons, não é pois surpreendente que o carnavalesco influencie os protestos nos EUA, em especial aqueles que giram em torno da disparidade económica e do racismo.

Fazendo eco dessas tradições, as máscaras de protesto contemporâneas desmantelam habilmente o individual para construir um agrupamento. As máscaras de protesto são negociações coletivas—ou seja, decisões estéticas e políticas que alteram radicalmente a paisagem do rosto e a forma como se entrecruza com o poder e a visibilidade. E viabilizam tanto a produção de prazer que advém de se estar com outros, como o potencial de mudança através de atos de recusa utópica.

Trazer a teoria *queer* de “haciendo caras” de Anzaldúa para o contexto do protesto carnavalesco suscita uma revelação aparentemente simples: tudo é uma questão de *fazer*. A máscara de protesto é uma ferramenta estética e performativa no caminho para a libertação política e deve ser refeita

constante e continuamente de modo a transformar-se para além da permanente mutação e evolução do reconhecimento governamentalizado. As tecnologias de vigilância digital em rede propagam um sistema redutor e violento de reconhecimento, resumindo o rosto a medidas estandardizadas com o intuito de rastrear, identificar, verificar e prever o crime. Assim, combater a vigilância é exigir que o rosto exista como superfície de determinação coletiva e individual, o que requer uma prática experimental e continuada de “fazer caras” e fazer máscaras: a expressão estranha que a máquina biométrica não consegue identificar; o rosto pintado que camufla contra a visão da máquina; a máscara de protesto que ilude a deteção algorítmica, mas sinaliza aos outros. Esses atos de rebeldia e exuberância asseguram a continuação da festa contra a dominação digital.

1 Sean Dockray, *Facebook Suicide (Bomb) Manifesto*, 2010, <http://turbulence.org/blog/2010/05/28/idc-facebook-suicide-bomb-manifesto/> (acesso a 26.03.2021).

2 Gloria Anzaldúa, “Haciendo cara, una entrada”, in *Making Face, Making Soul / Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, Gloria Anzaldúa (ed.), San Francisco: Aunt Lute Books, 1990, XV–XXVII.

3 Ibid., XVI.

4 Michael Hardt e Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Nova Iorque: Penguin, 2004, p. 210.

5 Brian Holmes, *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, Zagreb: WHW e Van Abbemuseum, 2009, p. 47.

6 Ibid., p. 48.

7 Claire Tancons, “Occupy Wall Street: Carnival against Capital?”

Carnavalesque as Protest Sensibility”, *e-flux journal* 30 (2011), <https://www.e-flux.com/journal/30/68148/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility/>

8 Ibid.

* No original inglês, Holmes usa a palavra ‘party’ (a new kind of political party) que significa simultaneamente partido e festa [N.Ed.].