

# Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)

## *Contemporary feminist aesthetics (or how doing things with the body)*

Jesús Adrián ESCUDERO

Universidad Autónoma de Barcelona  
Departamento de Filosofía. Facultad de Letras  
jesus.adrian@uab.es

### RESUMEN

El presente artículo analiza el núcleo de las diferentes estéticas feministas contemporáneas a la luz de los conceptos de cuerpo y performatividad propuestos por Judith Butler (I). Para ilustrar la evolución interna de estas estéticas se adopta un criterio eminentemente cronológico: en primer lugar, se aborda el discurso de la identidad de los setenta de la mano de las propuestas realizadas por artistas como Judy Chicago o Miriam Shapiro (II); en segundo lugar, se trata el discurso de la diferencia de los ochenta a partir de los trabajos de autoras tan conocidas como Cindy Sherman o Barbara Kruger (III); y, en tercer lugar, se realiza una breve incursión en el terreno del discurso radical de los noventa representado por las diversas manifestaciones *queer* (IV). Todo ello permite replantearse, en el marco de los nuevos soportes tecnológicos que sostienen las propuestas artísticas de estos últimos años, las fronteras cada vez más borrosas entre el cuerpo real y el cuerpo virtual de las mujeres.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo  
Diferencia  
Discurso  
Identidad  
Medios de comunicación  
Nueva Carne  
performatividad  
*Queer*

### ABSTRACT

The present article analyzes the core of the different contemporary feminist aesthetics in the light of Judith Butler's concepts of body and performativity (I). In order to illustrate the internal evolution of these aesthetics I adopt an eminently chronological criteria: first, I make a look to the discourse of identity of the 70' elaborated by women artists as Judy Chicago or Miriam Shapiro (II); second, I tackle the discourse of difference of the 80' through women so well known as Cindy Sherman or Barbara Kruger (III); and third, I undertake a short raid in the domains of the radical discourse of the 90' represented by the diversal *queer* manifestations (IV). All this opens the possibility, in the frame of the new technological media, to think about the blurred frontiers between the real and the virtual body of women.

### KEY WORDS

Body  
Difference  
Discourse  
Identity  
Mass media  
New Flesh  
Performativity  
*Queer*

**SUMARIO** 1. Cuerpo y performatividad. 2. La visión esencialista del cuerpo femenino. 3. La fragmentación del cuerpo. 4. El discurso radical de los movimientos *queer*.

«Todo contribuye, en la mitología del hombre a reacción,  
a manifestar la plasticidad de la carne».

Roland Barthes, *Mitologías*

En el terreno de la estética feminista, el activismo político de los años setenta se traduce, por un lado, en un intento por romper con una visión excesivamente masculina de la historia del arte y, por otro lado, en una reivindicación de la experiencia, de la memoria y de la creatividad de las mujeres<sup>1</sup>. A partir de ese momento se pone en tela de juicio la sistemática exclusión de las mujeres de las corrientes artísticas dominantes, se denuncia públicamente un tipo de historia del arte que ensalza y glorifica la productividad y el genio artístico de los hombres y que, a su vez, reduce las mujeres a una posesión, a un objeto de contemplación, a un elemento de deleite estético. Para escapar a ese discurso androcéntrico que domina amplios sectores de la historia del arte y de la crítica artística, se apuesta por una mirada múltiple de la realidad, trasladando el interés hacia colectivos regularmente silenciados como los de las mujeres, los de los/las homosexuales, los de las minorías étnicas o los de las diferentes subculturas urbanas. Así, los *Gender Studies*, los *Lesbian Studies*, los *Feminist Studies*, los *Queer Studies* o los *Cultural Studies* abordan temas conflictivos y tabuizados como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad y, a la sombra de las teorías posestructuralistas de Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault o Lacan, apuestan por estrategias genealógicas, impulsan la desconstrucción de identidades prefijadas al mismo tiempo que denuncian la preocupante fragmentación de la realidad social. Manifestaciones artísticas como las de Annette Messager, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Guerrilla Girls, Judy Chicago, Mary Kelly, Nancy Spero o Sherrie Levine practican una constante hermenéutica de la sospecha, rebasan los límites socialmente establecidos sobre el sexo y el género, invalidan el imperativo heterosexual de la sociedad patriarcal y cuestionan abiertamente los simulacros mediáticos, las estrategias publicitarias o el discurso falocéntrico<sup>2</sup>.

Ahora bien, ¿cómo abordar estéticamente el mundo de las mujeres? ¿Qué lenguaje artístico cabe emplear para no recaer en las redes del discurso androcéntrico? A principios de los setenta, el cuerpo femenino se convierte en el punto de partida de las reflexiones artísticas. Se trata de un cuerpo real, que se plasma sin pantallas protectoras, sin velos representativos. El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta. Sin embargo, con el inicio de la década de los ochenta se toma plena conciencia de que

<sup>1</sup> Cf., por ejemplo, Broude, N. y Garrad, M. (eds.) (1994): *The Power of Feminist Art*. Nueva York y Londres, Routledge; Chadwick, W. (1996): *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino.

<sup>2</sup> Cf. Adrián, J. (2001): «La mirada del otro: una perspectiva estética». *Enrahonar* 32/33: 245-254. Para una buena selección de textos básicos de crítica de arte, véase Wallis, B. (ed.) (1984): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Londres y Nueva York, Routledge; y para un recorrido visual y bien documentado sobre diferentes artistas mujeres, véanse Guasch, A.M. (2000): *El arte último del siglo XX. Del posnominalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial (esp. capítulo VI) y Reckitt, H. (ed.) (2001): *Art and Feminism*. Nueva York, Phaidon.

el cuerpo biológico tan sólo proporciona una superficie básica para la inscripción social; el cuerpo no es una hoja en blanco, sino una superficie salpicada de discursos de corte masculino que hay que desmontar, transformar o, incluso, subvertir. A partir de este planteamiento, el presente artículo analiza las diferentes estéticas feministas contemporáneas a la luz de los conceptos de cuerpo y performatividad propuestos por Judith Butler (I). Para ilustrar la evolución interna de estas estéticas se adopta un criterio eminentemente cronológico: en primer lugar, se aborda el discurso de la identidad de los setenta de la mano de las propuestas realizadas por artistas como Judy Chicago, Miriam Shapiro o Nancy Spero (II); en segundo lugar, se trata el discurso de la diferencia de los ochenta a partir de mujeres tan conocidas como Cindy Sherman, Sherrie Levine, Jenny Holzer o Barbara Kruger (III); y, en tercer lugar, se realiza una breve incursión en el terreno del discurso radical de los noventa representado por las diversas manifestaciones *queer* (IV). Todo ello permite replantear, en el marco de los nuevos soportes tecnológicos que sostienen las propuestas artísticas de estos últimos años, las fronteras cada vez más borrosas entre el cuerpo real y el cuerpo virtual de las mujeres.

### 1. Cuerpo y performatividad

Los diferentes trabajos de Judith Butler insisten una y otra vez en la necesidad de invertir las prácticas discursivas masculinas dominantes, de sacudir las estructuras de inteligibilidad que limitan, cuando no determinan, la formación de la identidad de otros colectivos (trátase de mujeres homo o heterosexuales, de hombres homo o heterosexuales, de travestidos o transexuales). Frente a los procesos de normalización que emanan del poder masculino, se ensalza la capacidad crítica del sujeto<sup>3</sup>. El sujeto, tanto masculino como femenino, no es una cosa, no es una substancia fija e inmutable; más bien, se despliega, se realiza a través de un constante proceso de resignificación. En otras palabras, el género es performativo, se configura a través de múltiples actos de habla, lo que significa que el género es un hacer que no remite a un sujeto anterior y garante de la acción.

¿Qué implica tener una visión performativa del género? De entrada, reconocer el papel central que juega el lenguaje en la vida humana: un medio fundamental para aprehender e interpretar la realidad, un elemento primordial para comunicarnos con los otros, un instrumento básico para articular y expresar nuestras vivencias. El lenguaje, al margen del uso pragmático-comunicativo que podamos hacer del mismo, ejerce una importante función normativa sobre nuestros pensamientos y actos a la hora de abrir unos determinados ámbitos de significación en detrimento de otros. En sintonía con la tesis foucaultiana de que el lenguaje es una de las principales vías de manifestación del poder, Butler habla de un acto de cierre, de

<sup>3</sup> Para más información, véase Butler, J. (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York, Routledge, esp. pp. 1-34; y Butler, J. (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 1-16, 27-55 y 223-230.

prohibición, de clausura<sup>4</sup>. En otras palabras, se produce una anticipación de sentido que gobierna, regula, codifica nuestra comprensión del mundo. La acción del sujeto (*agency*) escapa al control del sujeto mismo pues éste queda neutralizado por la fuerza normalizadora y disciplinaria del lenguaje. Somos performados por el lenguaje, estamos preconfigurados lingüísticamente, somos parte integrante de un mundo simbólicamente estructurado. De ahí surge la convicción de que el sujeto ya no es soberano, dueño de sí, plenamente autónomo y dotado de una naturaleza ontológica invariable, sino que más bien está diseminado en diferentes prácticas lingüísticas, disuelto en un magma de juegos de lenguaje.

Sin embargo, si se acepta esta tesis constructivista fuerte, según la cual el sujeto y, por ende, el género están constituidos cultural y lingüísticamente, surge el interrogante de cómo evitar el determinismo, de cómo salvaguardar la acción del sujeto. Precisamente Foucault, para salir de esta aporía, dio el paso de la teoría del poder a la hermenéutica del sujeto. Esto implica que el lenguaje deja de ser un sistema estático y cerrado, encapsulado en contextos socioculturales inalterables, que los códigos lingüísticos de una cultura pueden ser revisados a partir de nuevas experiencias, que pueden ser reconsiderados al amparo de nuevas situaciones. Ahí radica la fuerza de la performatividad entendida como «una acción renovable sin origen o final claro, [que] sugiere que el acto de habla no está limitado ni por el hablante específico ni por el contexto originario. Esta habla no sólo es definida por un contexto social sino que también está marcada por su potencialidad y capacidad para romper con ese contexto»<sup>5</sup>. Con esta concepción de la performatividad se pretende evitar caer en posturas excesivamente constructivistas y holistas que reduzcan el cuerpo a un simple reflejo discursivo, a un mero efecto de superficie lingüística. El acto de habla no puede aprehender en su totalidad la materialidad del cuerpo.

La relación entre habla y cuerpo es la de un quiasmo: el cuerpo y el habla se entrecruzan constantemente, pero no siempre coinciden. La posibilidad de esta no coincidencia, de este exceso, de este terreno de inestabilidad es lo que abre el campo de la acción subversiva, permite poner en marcha una estrategia de resignificación. La performatividad no se limita a un puro ejercicio estilístico, a una forma poético-literaria de existencia (acusación que, en ocasiones, se lanza contra las tecnologías del yo del último Foucault); al contrario, la performatividad que defiende Butler se basa en la repetición, en la imitación, en la reiteración de normas de género muy opresivas y dolorosas con el objetivo de forzarlas a adquirir una nueva significación<sup>6</sup>. La

4 Cf. Butler J. (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 137ss. Para una breve exposición del argumento central de Butler, consultar Burgos, E. (2000): «Habitando en el interior del lenguaje. De las palabras que hieren». *ER. Revista de Filosofía* (28): 110-119.

5 Butler, J. (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Londres y Nueva York, Routledge, p. 40. Donna Haraway da aquí un salto todavía más provocativo al subvertir el significado de estas experiencias con la ayuda de la imagen del *cyborg*. El *cyborg* nos invita a problematizar la estabilidad de las definiciones, cuestiona los límites entre el cuerpo humano y la máquina al introducir el concepto de lo posthumano. Para más información, véase Haraway, D. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, pp. 198s y 253ss.

6 Como se ve, poco o nada tiene que ver este planteamiento con la imagen cinematográfica de unas *drag-queens* como las de la taquillera película *Priscilla, reina del desierto*, cuyas histriónicas protagonistas apenas cuestionan los cánones sexuales establecidos.

internalización de los roles sociales, por tanto, requiere de tiempo. El mismo carácter dinámico del proceso de materialización abre la posibilidad, en algún momento, de volverse contra la norma que regula las acciones de los individuos, introduce un elemento de contingencia que permite actuar de una manera inicialmente no prevista. Con ello se intenta recuperar la experiencia del cuerpo, dejar de tratarlo como reflejo de unas prácticas culturales determinadas, como un fenómeno prelingüístico al que no se tiene acceso, como correlato pasivo de los actos constituyentes de un yo soberano que fija y establece las condiciones de aprehensión de la realidad material. Butler, en cambio, opina que el significado que se otorga al cuerpo se puede tanto producir como desestabilizar en el curso de su repetición. Así, en cada acto de repetición, de iterabilidad existe la posibilidad de escapar, incumplir o negar la norma, es decir, cuestionar la validez de la misma por mucho que se haya repetido en otras ocasiones<sup>7</sup>.

Existe, en definitiva, un espacio de indeterminación que permite incorporar prácticas correctivas. Dicho de otro modo, el lenguaje no constituye completamente al cuerpo, existe un elemento que escapa a la determinación normativa y discursiva. La acción del sujeto no es predecible de una forma mecánica, no queda enteramente capturada por el lenguaje. La existencia de ese espacio de indeterminación da pie a la acción subversiva, permite reproblematicar la fuerza hegemónica de las leyes regulativas, es decir, posibilita la resignificación de términos degradados como «género», «sexo», «cuerpo», «mujer», «negro» u «homosexual»<sup>8</sup>. El cuerpo, sin negar que está parcialmente codificado por el poder normativo de toda sociedad, también está en condiciones de provocar en el individuo ciertas disposiciones, de formar parcelas de su carácter que escapan al estricto control de las categorías socioculturales, de problematizar los valores imperantes de la sociedad, de revisar la validez de los ideales regulativos. Las diferentes estéticas feministas que vamos a comentar a continuación ilustran a la perfección la noción butleriana de performatividad y sus conceptos de cuerpo y materia.

## 2. La visión esencialista del cuerpo femenino

En el marco de los movimientos feministas de los años setenta, se plantea la pregunta central de cuál es la naturaleza común que aglutina a todas las mujeres. ¿Cuál es el elemento pro-

<sup>7</sup> Cf. Butler, J. (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 2-9.

<sup>8</sup> Cf. Butler, J. (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 135-148 y 154-159. Sin negar el potencial explicativo de la noción de performatividad para analizar las estéticas feministas, hay que señalar que Butler, en su legítima defensa de un espacio de autonomía para el sujeto, sublima en ocasiones un tipo de «estética de la existencia» a la Foucault. En este sentido, se olvida de la otra cara de la acción humana: la necesidad de establecer un mínimo contexto normativo que posibilite la vida intersubjetiva y que, sobre todo, garantice los derechos de aquellas minorías homosexuales y étnicas que ella defiende con tanto ahínco y compromiso político. Con ello no sugiero invalidar la acción del sujeto, ni reducirlo a reglas normativas universales. Esa interpretación responde a una lectura reductiva y simplista de la ética del discurso de Habermas –quien, en realidad, propone una reconstrucción normativa de los contextos de acción sensible a la aparición de nuevos problemas sociales como la ecología, el género, la interculturalidad o la biotecnología. En otro trabajo hemos tratado de reconciliar las posiciones de Foucault y Habermas en el marco de un universalismo interactivo (cf. ADrián, J. (2002): «Gender, Power, and Communication: Rethinking Foucault and Habermas Together». *Feminist Theory* (en prensa).

totípicamente femenino? ¿En qué se distinguen esencialmente las mujeres de los hombres? La respuesta es tajante: en el cuerpo, en el sexo. Nos hallamos ante un tipo de feminismo esencialista que ensalza la superioridad moral de las mujeres, que invoca un ideal de feminidad pura y original que contrasta con los instintos belicosos y depravados de los hombres. Se trata de indagar en la experiencia primordial del cuerpo femenino, de reflejar cuáles son sus impulsos primarios. En consonancia con este esfuerzo de desenmascaramiento de las fantasías masculinas y de búsqueda de las propias raíces identitarias, destaca sobremanera la figura de Judy Chicago y sus diferentes propuestas artísticas para rescatar la experiencia directa de la feminidad, para reapropiarse crítica y positivamente la sensibilidad propia de la mujer. Sus primeros trabajos a principios de los años setenta se centran básicamente en recuperar la memoria de las «grandes mujeres». En esos momentos, Chicago —que se siente fascinada por la cerámica china— se propone elaborar una serie de cien platos pintados con rostros de importantes personajes femeninos. Pero después de pasarse casi un año y medio aprendiendo técnicas de cerámica china, familiarizándose con los pigmentos y los materiales y llevando a cabo una intensa tarea de investigación histórica sobre las mujeres abandona ese primer proyecto.

Entre 1974 y 1979, se enfrasca en la preparación de su conocida instalación *The Dinner Party* que, tras cinco años de arduo trabajo en grupo y de no pocos problemas de financiación, se expuso en el Museo de Arte Moderno de San Francisco<sup>9</sup>. Aquí ya no se trata de exponer una galería de retratos de mujeres más o menos conocidas a lo largo de la historia, sino de honrar la memoria de todas aquellas mujeres olvidadas y silenciadas sistemáticamente en el transcurso de la historia universal. Las protagonistas indiscutibles son las mujeres, reales o imaginarias, de todos los lugares y de todos los tiempos, que al unísono alzan sus voces contra el monopolio del poder masculino; mujeres que buscan sus raíces históricas, mujeres que bucean en sus deseos, mujeres que anhelan transmitir sus experiencias, mujeres que necesitan recuperar su cuerpo, mujeres que ya no se conforman con una existencia en simulacro. Judy Chicago está, sin duda, convencida de que el arte tiene la capacidad de transformar la mentalidad de los individuos. Siguiendo en gran parte los postulados de Benjamin, se asume la idea de que una vez que el arte ha perdido su ingrediente ritual y su dimensión aurática ante la creciente capacidad de reproductibilidad técnica sólo queda abierto el frente de la denuncia social y del combate político<sup>10</sup>.

En cualquier caso, surge el problema de cómo congrega a todas esas mujeres, de cómo ponerlas en contacto, de cómo hacerlas materialmente visibles en una instalación artística. La solución de Judy Chicago resulta tremendamente audaz y provocativa: reunir a todas las prota-

<sup>9</sup> En *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage* (1979) —el libro que acompañaba a la instalación y del que se vendieron más de 20.000 ejemplares en apenas dos semanas— la misma Judy Chicago narra con una ironía no exenta de crítica el sinfín de peripecias vividas a lo largo de esos años y las enormes dificultades encontradas a la hora de lograr fondos públicos y privados para hacer frente a los diversos gastos del proyecto (que tras quince exposiciones ha sido visitado por más de un millón de personas).

<sup>10</sup> Cf. Benjamin, W. (1975): «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». En *Illuminationen (Ausgewählte Schriften I)*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp, pp. 139-145.

gonistas alrededor de una gran mesa en forma de triángulo equilátero. La similitud con *La Última Cena* es evidente. Pero, a diferencia del cuadro de Leonardo de Vinci, aquí se prescinde por completo del contexto bíblico y de su imaginería masculina para centrarse única y exclusivamente en el sinfín de contribuciones anónimas realizadas por las mujeres. Así, en cada uno de los lados de ese triángulo equilátero —que viene a reflejar el mundo armónico, equilibrado y proporcionado de las mujeres— se disponen trece copas, cubiertos, manteles y platos de cerámica china con el nombre de algún personaje femenino famoso (como la diosa primordial Gea, la reina Hatshepsut, Safo, Aspasia, Leonor Aquitania, Hildegarda de Bingen, Cristina de Pizán, Mary Wollstonecraft, Emilie Dickinson o Virginia Woolf)<sup>11</sup>.

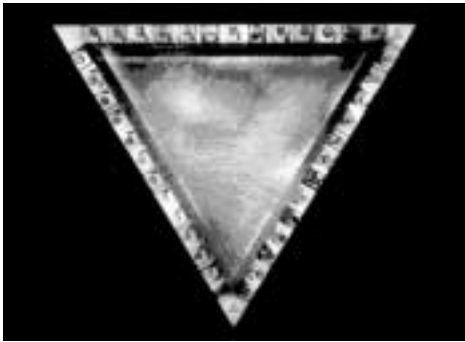


Fig. 1. *The Dinner Party* (1979).



Fig. 2. *The Dinner Party* (1979).

Un conjunto de personajes históricos reales y mitológicos organizados en torno a una estructura narrativa muy clara: la primera mesa abarca a personajes desde la prehistoria hasta el mundo grecorromano, la segunda mesa incorpora a mujeres desde la época patristica hasta la reforma protestante y la tercera mesa recoge a diferentes figuras que vivieron entre los siglos XVII y XX. Nos encontramos, pues, con un total de treinta y nueve comensales compartiendo simbólicamente sus experiencias y reivindicando colectivamente sus derechos. Cada mujer habla por sí misma desde su propio horizonte vital pero, a su vez, sirve de correa de transmisión de las vivencias de todas aquellas mujeres que a lo largo de cinco mil años de civilización humana quedaron relegadas a un segundo plano. ¿Cómo dar testimonio de esos personajes sin historia? ¿Cómo rendirles homenaje? A tal efecto, Judy Chicago construye un suelo que, de nuevo, tiene una forma de triángulo equilátero y que está compuesto de novecientos noventa y nuevas pequeñas baldosas blancas y triangulares. En cada de una ellas se inscribe el nombre de alguna de esas mujeres menos conocidas que, en su conjunto, condensan una memoria colec-

<sup>11</sup> La página web [www.judychicago.com](http://www.judychicago.com) brinda al visitante una interesante panorámica de la instalación *The Dinner Party* (1974-1979), así como una visión de conjunto de otras propuestas artísticas de la autora: *Womanhouse* (1971-1972), *The Birth Project* (1982-1985), *The Holocaust Project* (1985-1993) y *Resolutions* (1994-2000).

tiva compacta, tejen la urdimbre de la historia de las mujeres, sirven de plataforma de sustentación de la mesa y, finalmente, otorgan estabilidad y credibilidad a la instalación misma.

Pero, ¿qué une a todas estas mujeres? ¿Cuál es el símbolo de identidad femenina por antonomasia *versus* la iconografía falocéntrica? Judy Chicago propone el sexo femenino, la concavidad del útero, la vulva<sup>12</sup>. Pero nos hallamos ante un sexo femenino nuevo y transformado; un sexo activo que, al igual que las «máquinas deseantes» de Deleuze y Guattari, no se conforma con ser sujeto pasivo del deseo masculino. Más allá de la distancia étnica, religiosa, cultural o geográfica que pueda separar a las mujeres, la iconografía de la vulva, la experiencia del clítoris como el centro neurálgico del orgasmo se convierte en fuente de placer y en el núcleo central de la identidad femenina. El clítoris es el epicentro de la sensibilidad sexual, el equivalente femenino del miembro viril. Pasamos, pues, de las diferentes idealizaciones masculinas de la mujer a una reivindicación directa de su corporalidad, de su materialidad. Esta idea queda magníficamente retratada en el tratamiento que Judy Chicago da a los platos de la instalación. Son platos realizados en cerámica, policromados en suaves tonalidades pastel, de trazos ondulantes y redondos que imitan tanto las formas bulbosas de la vagina como la silueta orgánica de una mariposa (símbolo de liberación por antonomasia). En resumen, manteles, platos, cerámica, colores pastel y formas bulbosas configuran un universo fuertemente sexuado que, de una u otra forma, remite al mito del matriarcado y que anhela recuperar la felicidad de una supuesta edad de oro.

En esta misma línea nos encontramos con la obra *God Giving Birth* (1968) de Monica Sjöö en la que la artista recupera el mito de la Gran Diosa Madre y carga contra la iconografía patriarcal de la iglesia. Al igual que Judy Chicago rescata en *Birth Project* (1982-1985) la experiencia universal y prototípicamente femenina del dar a luz, Sjöö intenta retener visualmente esa experiencia fundamental y frecuentemente olvidada o trivializada de la maternidad. Para ello, invoca los misteriosos ciclos crecientes y menguantes de la luna como símbolos de las fuerzas telúricas y primigenias que mueven el universo, como metáforas del poder de vida y de muerte por excelencia. Sjöö, que se dedicó durante muchos años al estudio de las religiones que veneran el papel reproductivo de las mujeres, explora las relaciones entre el hombre y la mujer para insistir en los sacrificios que impone una cultura cristiana patriarcal. Una apuesta realmente atrevida para su época y por la que fue tildada de blasfema. Los programas feministas de educación artística de Miriam Shapiro corrieron una suerte muy similar. Shapiro, que colaboró frecuentemente con Judy Chicago en diferentes proyectos de concienciación social en casas de mujeres en las proximidades de Los Ángeles, también insiste en la imaginería centrada en el núcleo central de la vagina como foco de la identidad femenina. Asimismo continúa recurriendo a materiales (hilos, telas o cerámicas), a activi-

<sup>12</sup> De ahí que Amelia Jones sugiera el término *cunt-art* o arte coño. Véase Jones, A. (1996): «The «Sexual Politics» of The Dinner Party. A Critical Context». En VV.AA. *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Berkeley, University of Chicago Press, pp. 82-125.



dades (hilar, coser o remendar) y a temas (decorativos, orientales o florales) prototípicamente femeninos aglutinados en torno a lo que denominó «feminajes» (*femmage*). Estos «feminajes», como la *Anatomía de un quimono*, son obras realizadas sólo por mujeres, abordan temas de su vida cotidiana y encierran un fuerte contenido de denuncia social. En general, se inspiran en trabajos efectuados por otras mujeres en el pasado, precisamente para salirse de la corriente dominante del arte masculino y reivindicar con ello la autonomía del arte feminista.

En todos estos casos topamos con una visión esencialista, excesivamente idealizada del sexo femenino que ya no va a tener cabida en las reflexiones sobre el género que empiezan a producirse en el terreno de las ciencias sociales a finales de los setenta. El sexo anatómico no es puro ni neutral, sino que –al igual que la raza, la clase social, la naturaleza o la historia– es una construcción sociocultural que responde a diferentes intereses y poderes. El cuerpo, por consiguiente, se fragmenta como respuesta a los innumerables problemas sociales que lo circundan. Muchas otras artistas mujeres que desarrollaron su actividad artística durante los años setenta también siguieron la estela del arte activista y compartieron una visión esencialista de la naturaleza de la mujer. Creadoras como Margaret Harrison, Louise Bourgeois, Lynda Benglis, Ana Mendieta, Martha Rosler, Carole Schneemann, Susan Hiller, Adrian Piper, Eleanor Antin o Nancy Spero denuncian la deshumanización de la sociedad, rechazan las reflexiones ontológicas sobre el arte y se lanzan al ataque de las instituciones públicas. Una actitud en sintonía con los valores establecidos por la Escuela de Frankfurt, especialmente las críticas de Adorno a la industria cultural y a la cultura de masas, así como las observaciones de Benjamin sobre la pérdida de aura y la función política del arte<sup>13</sup>. Ante una situación como ésta el/la autor/a debe adoptar una postura crítica y contestataria, debe asumir un rol activo y comprometido ante los conflictos generados por el sistema (tales como el racismo, el belicismo, el machismo o las desigualdades sociales).

En este contexto, trabajos como los de Nancy Spero acerca de las *Torturas de mujeres* (1976) denuncian la vinculación entre género y guerra, poniendo sobre el tapete dramáticos episodios de ultraje y humillación sufridos por mujeres de diferente raza, edad y nacionalidad. Aquí la realidad cotidiana de las mujeres se convierte en el campo de batalla, en el simbolismo de dominación masculina, en la metáfora de una sociedad de hombres blancos vencedores y mujeres vencidas de toda condición. En los años ochenta, como se verá a continuación, el clima conservador de Ronald Reagan y Margaret Thatcher va a agudizar la vertiente activista de artistas como Griselda Pollock, Jenny Holzer, Nan Goldin, Kiki Smith, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman o las Guerrilla Girls. Todas ellas, a su manera, abandonan las doctrinas de corte marxista y el realismo social para concentrarse en temas como el poder omnívoro

<sup>13</sup> Cf. Adorno, Th. Y Horkheimer, M. (1994): «La industria cultural. La Ilustración como engaño». En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, pp. 165-212; Benjamin, W. (1980): «Der Autor als Produzent». En *Gesammelte Schriften* (Band II.2). Frankfurt del Meno, Suhrkamp, pp. 683-701.

de los medios de comunicación, la homosexualidad, el SIDA, la integración social, la violencia de género, el derecho al aborto o las políticas de *apartheid*.

### 3. La fragmentación del cuerpo

El postulado básico del feminismo de la diferencia invocado a lo largo de los años ochenta expresa que la diferencia sexual es la única diferencia irreductible. Una diferencia que no remite tanto a la antítesis de mujeres y hombres como al hecho de que la diferencia, la alteridad es un espacio genuinamente femenino. En el marco del postestructuralismo, el feminismo ya no opera con los esquemas dicotómicos de masculino/femenino, hombre/mujer, público/privado o dominador/dominado, sino que se concentra en la tarea de desmontar los roles estereotipados de masculinidad y femineidad<sup>14</sup>. La diferencia biológica resulta a todas luces insuficiente, ya que no aborda la compleja cuestión de los procesos de construcción y legitimación del poder masculino. El arte feminista, al rebufo de la teoría del poder de Foucault y de los planteamientos psicoanalíticos de Lacan, va desplazando la reivindicación sexual por la reflexión sobre el género. Dentro de esta óptica, las categorías de «naturaleza», «cuerpo» o «sexo» se vuelven problemáticas, ya que remiten a experiencias que nunca son inmediatamente accesibles. El sexo es una formación imaginaria que produce realidad, que instaura un determinado significado cultural.

El problema estriba en la utilización acrítica de categorías, sin someterlas a una revisión genealógica que ponga al descubierto su procedencia histórico-cultural. La noción de sexo, como comenta Foucault, agrupa en «una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia»<sup>15</sup>. ¿Y qué es el sexo? ¿Es natural, anatómico, cromosómico u hormonal? Preguntas de esta índole desembocan en la afirmación de que tanto el género como el sexo carecen de un significado unívoco en la medida en que ambos son fenómenos culturales, al igual que la raza, la clase social, la edad o la religión. El sexo, por lo tanto, está desprovisto de cualquier valor ontológico y prediscursivo. No hay identidad más allá de las expresiones de género. Esa identidad se construye, como se ha advertido anteriormente a propósito de Judith Butler, performativamente; esto significa que cada uno se va construyendo en el marco de las relaciones discontinuas y contingentes que mantiene con los/las

<sup>14</sup> Para una visión de las mujeres artistas que desde las postrimerías de los setenta y los albores de los ochenta se muestran críticas con los postulados del feminismo esencialista, al mismo tiempo que apuestan por la estrategia de la subversión de las identidades socialmente preestablecidas y normativamente fijadas en el imaginario colectivo, véanse Owens, C. (1985). «El discurso de los otros. Las feministas y el postmodernismo». En Hal, F. (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 93-124; y Jones, A. (1994): «Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art». En Frueh, J., Langer, C. y Raven, A. (eds.): *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. Nueva York, Harper Collins Publishers, pp.25ss.

<sup>15</sup> Foucault, M. (1992): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, p. 187; en la misma línea de argumentación Laqueur, T. (1990): *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, pp. 266ss.

otros/as, con los objetos que manipula cotidianamente y con las vivencias que constituyen su biografía..

A finales de los setenta y principio de los ochenta, la escena artística busca superar la austeridad del minimalismo, critica abiertamente los conceptos de «representación», de «genio», de «aura» y de «obra de arte» y, sobre todo, potencia el diálogo con el mundo de los medios de comunicación. Artistas mujeres como Cindy Sherman, Robert Longo, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Nan Goldin o Sherrie Levine ya no trabajan con imágenes originales de la realidad o fruto de la imaginación, sino con imágenes apropiadas directamente de fotografías publicitarias, de temas televisivos y cinematográficos o de la misma historia del arte. Por consiguiente, no se trata tanto de un proceso de representación como de un mecanismo de presentación o de supersposición. De ahí la importancia que cobran los nuevos soportes artísticos como el filme, la fotografía, el vídeo, la *performance* o los anuncios publicitarios. El arte de transvanguardia abandera un estilo ecléctico, decorativo, lúdico y heterogéneo que está determinado por la lógica del vacío, de la moda y de la mercadotecnia<sup>16</sup>. En este contexto, el cuerpo femenino se virtualiza a través de la publicidad, se evapora ante el ritmo fugaz de las modas, se digitaliza por medio del ordenador, se fragmenta con ayuda de la fotografía o se desublima en una *performance*. Siguiendo el patrón de los *ready-mades* de Duchamp, las particiones de Rothko o las repeticiones modificadas de Warhol, encontramos una serie de propuestas artísticas realizadas por mujeres que se alzan contra el mito moderno de la originalidad y de la inspiración aurática. Estas mujeres artistas ensalzan el valor anónimo de toda imagen y abrazan como modelo de realidad la simulación, la ficción, la apariencia o la hiperrealidad. En una palabra, el sujeto soberano de la modernidad se ha fragmentado, se ha disuelto en un archipiélago de infinitos yoes, ha perdido su papel de fundamento último de todo saber para acabar convirtiéndose en una variable más del discurso.

La pluralidad de interpretaciones que se abre con esta perspectiva discursiva da entrada a un proceso de designificación y resignificación que posibilita diferentes lecturas de un mismo fenómeno artístico. Es cierto que esta forma de proceder puede tildarse de impresionista y excesivamente dispersa. ¿Pero de qué otra manera se puede contrarrestar la influencia que ejerce el discurso científico sobre la teoría estética? Frente a la pretensión de objetividad y de universalidad de la ciencia, autores como Barthes, Foucault o Lyotard renuncian a los grandes relatos, a las grandes narrativas; en otros términos, proponen una lectura plural y abierta, atenta y personal, participativa y comprometida de la realidad que, lejos de caer en la arbitrariedad, seguiría los sentidos del texto<sup>17</sup>. De este modo, al romper con las restricciones que

<sup>16</sup> Cf. Lipovetsky, G. (1996): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, pp. 79-135.

<sup>17</sup> Véanse, por ejemplo, Barthes, R. (1981): «Sur S/Z et *L'empire des signes*». En *Le grain de la voix*. París, Seuil, pp. 77ss; Barthes, R. (1987): «De la obra al texto». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, pp. 80ss.; Foucault, M. (1999): «¿Qué es un autor?». En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona, Paidós, pp. 349ss.

impone el concepto de autor, el texto o la obra de arte adquieren plena libertad frente al lector o espectador. Frente a la obra cabe posicionarse ahora de múltiples maneras que varían en función de los referentes culturales, de la situación biográfica, del género o del estado de ánimo de cada uno.

La obra es un espacio de múltiples dimensiones, deja de tener un significado único y original para abrirse a una variedad de estilos que se mezclan, combinan y chocan entre sí. «El texto —señala Barthes— es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura»<sup>18</sup>. Así, por ejemplo, de la misma manera que la teoría de Einstein obliga a incluir en el objeto de estudio la relatividad de los puntos de referencia, el arte debe tener en consideración las relaciones que se establecen entre el/la artista, la obra y el/la observador/a. La obra de arte ya no cabe entenderla en términos newtonianos como algo cerrado, compacto y homogéneo, sino como un espacio abierto, relativo y en constante expansión ante la que se pueden adoptar diferentes puntos de vista. El observador no sólo se limita a un acto de repetición mimética; también recrea, ejecuta e, incluso, completa la obra como el músico que interpreta una partitura. La obra de arte y, en especial, el arte feminista solicita del observador una actitud participativa. Este carácter indeterminado y modificable de la obra convierte al observador en co-partícipe, en co-ejecutor, en co-creador, en un miembro activo del juego estético.

En el terreno artístico nos encontramos con un conjunto de propuestas que responden a esta comprensión del fenómeno artístico, es decir, que se mueven en la constelación teórica de la performatividad. Sirva como botón muestra el seguimiento aleatorio de los comportamientos rutinarios que lleva a cabo Sophie Calle en *Suite veneciana* (1980) —que recoge las fotos realizadas durante trece días a un individuo anónimo que la artista se encontró por casualidad en París— o *El detective* (1981) —que narra algunos de los episodios de la vida de la propia artista a partir de las notas que durante una semana recogió un detective contratado por su madre. Nos encontramos ante un simple hacer, ante una acción puramente contingente que no presupone ningún yo interior y guardián de la identidad. Cada uno se va construyendo en un marco de relaciones cambiantes y discontinuas. Con una mayor carga de denuncia política, en la que se incide en las relaciones existentes entre sexualidad y poder, en la candente cuestión de la identidad femenina y masculina, podemos citar la obra de Annette Mesagger *Mis deseos* (1990), un conjunto de fragmentos corporales aislados —bocas, labios, dientes, senos, orejas o vulvas— que penden cada uno de ellos de un hilo formando un conjunto de imágenes parcialmente superpuestas que se condensan alrededor de un círculo fragmentado como un cuadro cubista. Unos fragmentos que aluden al proceso de diseminación, de desmembramiento que padecen unas mujeres sometidas a las obligaciones domésticas, a las tareas familiares, a los deseos intelectuales, a las responsabilidades laborales o al cuidado personal.

<sup>18</sup> Barthes, R. (1987): «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, p. 69.

Nos hallamos con frecuencia ante un cuerpo que oscila entre lo natural y lo antropomórfico, lo orgánico y lo artificial, lo humano y lo posthumano, lo carnal y lo protésico. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, que hace hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el SIDA, la prostitución, la brutalidad social o los derechos de reproducción. El cuerpo es quebrantado, humillado, profanado como en las series fotográficas de Ciny Sherman tituladas *Fairy Tales* (1985), *Disastres* (1986-1989) o *Sex Pictures* (1992)<sup>19</sup>. La artista nos presenta imágenes de residuos, restos, vestigios o temas —como vómitos de anoréxicas, sangre menstrual, jeringuillas, preservativos usados, prótesis, fragmentos de maniqués, posturas pornográficas o máscaras de látex— que la sociedad rechaza y trata de ocultar detrás del discurso de la opulencia y del bienestar. Una galería de instantáneas que desubliman el cuerpo, que levantan el velo cultural que cubre el cuerpo de la mujer, que plasman un cuerpo como los del poeta Georges Bataille, ausente de belleza, orden y sentido.



Fig. 3. *Fairy Tales* #157 (1985)

Fig. 4. *Disasters* #175 (1987)

Fig. 5. *Sex Pictures* #261 (1992)

En definitiva, un conjunto de fotografías que recurren a técnicas eminentemente teatrales para reflejar, en un tono irónico y satírico, el caos y la violencia de la sociedad occidental, para ilustrar el lado oscuro de la condición humana. Salvando las diferencias, se puede establecer un interesante parentesco entre estos trabajos de Cindy Sherman y los diferentes dibujos de la serie *Los caprichos* de Francisco Goya (1796-1799). En ambos casos se retrata una realidad terrible y grotesca que colinda con el mundo de los sueños y de los delirios<sup>20</sup>. Los rasgos animalescos, los cuerpos decrepitos, los gestos satíricos, las posturas manieristas, las escenas escatológicas, la irracionalidad de las situaciones o el carácter parasitario de los personajes de

<sup>19</sup> Cf. Cruz, A. (2000): «Movies, Monstrosities : Twenty Years of Cindy Sherman». En *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997). Londres, Thames & Hudson, pp. 10-18.

<sup>20</sup> Para más información, véase el sugestivo artículo de Smith, E. (2000): «The Sleep of Reason Produces Monsters». En *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997). Londres, Thames & Hudson, pp. 19-31.

*El sueño de la razón produce monstruos, Todas caerán, No te escaparás o Bellos consejos* coinciden en gran medida con las críticas de Cindy Sherman a la artificialidad de las convenciones sociales de su época y de los arquetipos de género. Desde esta visión hipertrófica y grotesca de la realidad social, no pocos críticos de arte trazan una interesante genealogía entre la obra más gótica y apocalíptica de Sherman y las monstruosidades de *El Bosco* (1450-1516), los mordaces *collages* de Hannah Höch (1889-1978), las fotografías surrealistas de Hans Bellmer (1902-1975) o las máscaras deformantes de Ralph Eugene Meatyard (1925-1972).

El cuerpo, pues, se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social<sup>21</sup>. Sherman apuesta sin retóricas políticamente correctas por la capacidad de impacto de unas imágenes que reflejan las patologías de una sociedad del consumo incrustada en un paisaje de desconfianza y deshumanización. Como apunta Susan Sontag, «la cámara puede ser benigna, pero también es experta en crueldad»<sup>22</sup>. La visión fotográfica de Sherman permite ver la realidad social que todos ven pero consideran demasiado ordinaria para ser tomada en consideración. ¿Qué estrategia adopta Sherman ante este



Fig. 6. *Untitled #187* (1989)



Fig. 7. *Untitled #188* (1989)

<sup>21</sup> Un tema que se inspira directamente en el libro de Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection* (París, Du Seuil, 1980); para un análisis desde la perspectiva artística de esta temática, véase Taylor, S. (1993): «The Phobic Object : Abjection in Contemporary Art». En VV. AA.: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (Catálogo de exposiciones del *Whitney Museum of American Art*). Nueva York, pp. 61ss.

<sup>22</sup> Sontag, S. (1981): *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, p. 109. Todo acto de fotografiar supone interesarse por las cosas y tomar partido por el hecho observado, si bien desde una distancia crítica que escruta, atomiza, disecciona la realidad. Esto explica, como se ha señalado anteriormente, la importancia que cobran el vídeo, la fotografía o *Internet* como nuevos soportes artísticos de los años ochenta y noventa capaces de desenmascarar las diferentes patologías sociales. Para un análisis en términos fenomenológicos de la certeza, de la creencia fundamental, del poder de autenticación que transmite la fotografía, resulta obligado remitirse a Barthes, R. (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, pp. 136-195. Y sobre el panorama actual de la fotografía, véase Squiers, Carol (ed.) (1990): *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*. Seattle, Bay Press.

feroz diagnóstico de la sociedad? Básicamente una provocativa estrategia de inversión de los estereotipos femeninos que han popularizado las revistas y las campañas de publicidad. Se pasa así de figuras voluptuosas, seductoras, esculturales y atractivas a cuerpos tumefactos, sexualmente dominados e, incluso, reemplazados por diferentes elementos protésicos que de alguna manera anuncian la llegada del *cyborg*. El cuerpo deja de someterse al canon clásico de belleza para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las enfermedades sociales, de la fusión con lo mecánico, inorgánico y artificial<sup>23</sup>.

Al igual que sucediera en *Untitled Film Stills* (1977-1980), en la colección de *Centerfolds* (1981) o en *Fashion* (1983-1984), no interesa tanto la mujer en sí misma como la imágenes que reproducen el cine, la literatura o la publicidad sexista que destilan revistas como *Vanity Fair* o *Play Boy*. Ahí también se denuncian los estereotipos de un cuerpo femenino atractivo, sumiso y sensual expuesto a la mirada y a los deseos masculinos.



Fig. 8. *Untitled Film Stills* #3 (1977)



Fig. 9. *Untitled Film Stills* #35 (1978)



Fig. 10. *Untitled Film Stills* #228 (1980)

Desde la fotografía, entendida como una proyección del ojo, existen dos formas de constituir el cuerpo como objeto: o bien desde la lente masculina que sistematiza y racionaliza el cuerpo en términos de una máquina (Descartes o La Mettrie) que tiene que ser controlada y dominada por la razón; o bien desde el prisma de la ironía, de la mascarada, de la exageración que practica, por ejemplo, Sherman al invertir conscientemente el clásico modelo de pasividad femenina y al negar el presunto estatuto objetivo de las mujeres. De hecho, este comportamiento transgresivo como forma de realización personal está muy presente en autores como Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Marcel Duchamp o Andy Warhol. Y en el caso de Claude Cahun y el Orlando de Virginia Woolf se adentra en los lindes del travestismo tan presente en el mundo del cabaret de los años veinte, desafiando el modelo victoriano de sexualidad monó-

<sup>23</sup> Cf. Haraway, D. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, pp. 198s y 253ss.

gama, masculina y heterosexual. Con ello entran en la escena artística nuevos temas antes prohibidos y tabuizados como la androginia, la bisexualidad, el travestismo o el polimorfismo del deseo sexual que introducen al artista en los pantanosos terrenos de una experiencia de la sexualidad múltiple, transgresora y limítrofe (muy en consonancia con el actual movimiento *queer*). La vivencia directa del cuerpo encarnado, como señala Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, sirve para tomar conciencia del lugar que ocupamos en el mundo. Las feministas retoman este enfoque fenomenológico para interrogarse acerca de las particularidades de los diferentes códigos corporales (de lesbianas, gays, afroamericanos/as o hispanos/as) más allá de los patrones socialmente fijados. A finales de los setenta y comienzo de los ochenta, las artistas empiezan a explorar la feminidad no sólo en clave de opresión sino también como indicador de la performatividad de la sexualidad. Esto significa que el individuo, el yo, el sí mismo (*the self*) ni refleja pasivamente las normas sociales existentes ni es el resultado de la actividad solitaria y egocéntrica de un sujeto encapsulado, sino que se constituye a través de un rico juego de relaciones intersubjetivas, a través de un diálogo abierto con la realidad circundante inmediata, es decir, a través de la alteridad<sup>24</sup>.

En este sentido, Barbara Kruger sigue una estrategia parecida a la hora de criticar las imágenes femeninas que difunden los medios de comunicación, pues tan sólo vienen a reforzar los mitos masculinos del poder. A partir de su experiencia como reportera gráfica de las revistas *Mademoiselle* o *Vogue*, denuncia la manipulación sexista del lenguaje publicitario. Ahora bien, Kruger se sirve sutilmente de ese mismo lenguaje de las revistas, de los periódicos, de los carteles publicitarios, de las fotografías comerciales, de los estereotipos cinematográficos o de los tableros luminosos para reflejar la verdadera condición social de unas mujeres reducidas a simple gancho de consumo, de mujeres convertidas en mero objeto de placer, de mujeres reducidas a simples mercancías. Pósters como *You are not yourself* (1982) o *Your body is a battleground* (1989) denuncian, por un lado, una legislación retrógrada a la hora de promocionar los derechos de la mujer y, por otro lado, destapan las estrategias utilizadas por los *mass media* para producir sujetos normalizados que se adapten al orden social, ideológico y económico establecido.

Las nociones de «yo», «tú», «él» o «nosotros» dejan de tener sentido en un mundo que controla las identidades de los individuos a través de los mensajes verbales y visuales que circulan por las redes anónimas del poder. En estos trabajos, en los que se plantea una interrelación entre publicidad, propaganda y arte (muy similar a la serie *Truismos* (1977-1982) de Jenny Holzer), las protagonistas absolutas son las mujeres y la crítica a un capitalismo totalmente ajeno a su verdadera situación social. Y en un lenguaje conciso, directo y aforístico como los esló-

<sup>24</sup> Para más información sobre esta interesante cuestión, véanse Jones, A. (2000): «Tracing the Subject with Cindy Sherman». En *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997). Londres, Thames & Hudson, pp. 33-53; Butler, J. (1989): «Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau Ponty's *Phenomenology of Perception*». En Allen, J. y Young, I. (eds.): *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Bloomington, Indiana University Press, pp. 51-70 y 85-100.





Fig. 11. *You are not yourself*  
(1982)



Fig. 12. *Your body is a battleground*  
(1989)

ganes publicitarios se plantean temas tan importantes como el aborto, la intolerancia religiosa, la violencia doméstica, el sexismo, el racismo o la libertad de expresión.

En general, en esta nueva generación de artistas postmodernas y políticamente activas la reivindicación sexual, la defensa del cuerpo femenino como algo compacto, unitario, compacto y puro da paso a la reflexión crítica sobre el género, sobre unas identidades que se han fragmentado como la luna de un escaparate, que entran en colisión a causa de sus propias diferencias culturales, étnicas, religiosas, económicas o sociales. Todo ello desemboca en un análisis de las imágenes mediáticas, en un empleo de técnicas de desconstrucción, en una crítica de la producción social de la feminidad, en un apoyo de iniciativas políticas de denuncia social, en un ensayo de narrativas de identidad alternativas o en un estudio de las diferencias internas entre las mujeres. Como se puede observar, topamos con una miríada de manifestaciones artísticas que exploran, pulsan y diagnostican la salud de la sociedad a partir de unos valores que ya propugnara Benjamin: establecimiento de un nuevo marco de relaciones entre el arte y la política en el que artista de vanguardia asume una actitud de inconformismo social y de innovación estética. La saturación de estereotipos y la subsiguiente banalización de las obras provoca que la acción o el gesto sean más interesantes que el resultado o el contenido. En este sentido, la obra es abierta, plural, exige del observador un posicionamiento, le invita a un distanciamiento brechtiano, provoca un desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recompuesta en función de las referencias y asociaciones propias del observador. Sólo a partir de ahí es posible la transgresión, la subversión o la crítica como muestran los movimientos *queer*.

#### 4. El discurso radical de los movimientos *queer*

¡La subversión es posible! ¿Cómo? A través de la resistencia y de la resignificación, del juego y de la fantasía, tal como muestra la proliferación de expresiones artísticas ligadas al travestismo, al transformismo, al lesbianismo o al *drag* en su empeño de invalidar el imperativo heterosexual que gobierna la sociedad contemporánea desde la noche de los patriar-

cas<sup>25</sup>. Todo un conjunto de prácticas asociadas al término *queer*. ¿Pero qué significa realmente el término *queer*? Su origen es incierto, además de contener una multitud de acepciones: en su acepción más peyorativa se emplea como sinónimo de homosexual, marica; pero también significa extraño, raro, peculiar, excéntrico; usado como verbo significa burlarse, ridiculizar, así como desconcertar, engañar o hacer trampas.

El término *queer* emerge así como una categoría de protesta que cuestiona sin ambages las asimétricas relaciones de poder establecidas a partir de un orden social heterosexual. Los estudios *queer* llevan a la desconstrucción del concepto de identidad, lo cual implica reconocer la existencia del otro en sus formas múltiples. La identidad ya no obedece a rígidos criterios esencialistas, sino que se articula cultural, económica, racial y sexualmente en torno a vectores de poder. Según Simon Watney, «la gran ventaja del término *queer* reside hoy en día en la neutralidad que manifiesta respecto de los sexos y de las razas. (...) Por otro lado, *queer* afirma una identidad que celebra las diferencias dentro de una diversidad social y sexual más amplia. El aspecto negativo de lo *queer* es su tendencia a fantasear tales diferencias; el positivo, su capacidad para articular las complejas y cambiantes alineaciones de clase, género, raza y sexualidad en la vida de los individuos que con frecuencia afrontan múltiples opresiones. Lo *queer* es claramente una identidad que ha surgido en respuesta a una urgencia»<sup>26</sup>.

En este sentido, los trabajos de artistas como Sarah Lucas, Sophie Calle, Annette Messager o Cindy Sherman también tendrían cabida en el marco de los estudios *queer*. Trabajos que se mueven entre la objetualización del cuerpo del hombre, la domesticación de la masculinidad, la desmitificación del orgullo fálico del varón, el intercambio de roles sexuales, la transferencia de vivencias personales, el transformismo de *drag-queens* (hombres *gays*, heterosexuales o bisexuales que se ponen ropas de mujer) y también, aunque en menor medida, de *drag-kings* (mujeres lesbianas, heterosexuales o bisexuales que se visten de hombre). Todo un ramillete de variopintas expresiones artísticas muy vinculadas a la protesta social, a la denuncia contra los abusos y los privilegios de la mayoría heterosexual, a la reivindicación de los derechos no sólo de las minorías sexuales, sino también de los grupos sociales marginados y de las minorías culturales y étnicas. En todos estos casos, el cuerpo se convierte en una plataforma de protesta, en un soporte material más de la práctica artística. Deja de ser un elemento pasivo para dar expresión a diversas experiencias ligadas al ejercicio físico, al dolor corporal, al placer sexual, a la cosmética o la cirugía plástica<sup>27</sup>. El cuerpo, como apunta Judith Butler, no es un

<sup>25</sup> La heterosexualidad se ensalza tradicionalmente por garantizar la continuidad de la especie humana; de ahí que, desde el principio, la moral dominante implante la heterosexualidad como institución que regula la correcta orientación sexual de los miembros de una comunidad. Véase Foucault, M. (1994). «Le vrai sexe». En *Dits et écrits IV*. París, Gallimard, pp. 115-123.

<sup>26</sup> Watney, S. (1991). «On Outing». *Artforum*, p. 17 (citado de Aliaga, J.V. (1997). «Entre fisuras y reconstrucciones: la problemática de los géneros sexuados en el arte contemporáneo. Algunas notas sobre lo *queer*, con permiso de Judith Butler». En *Bajo vientre. Reflexiones sobre la sexualidad en el arte*. Vol. 5, p. 101).

<sup>27</sup> Para una muestra de diferentes propuestas artísticas en esta línea corporal, remitimos a los catálogos de las exposiciones *Corporal Politics del MIT List Virtual Art Center (1992-1994)*, *Fémininmasculin. Le sexe de l'art del Centre Georges Pompidou (1995)* o *Sensation de la Royal Academy of Arts de Londres (1997)*.

simple efecto lingüístico que pueda ser reducido a una matriz de significantes; antes bien, es algo productivo, encierra un principio de movimiento y de transformación<sup>28</sup>. En otras palabras, el cuerpo es performativo en la medida en que es capaz de generar significados, de implantar cierto principio de inteligibilidad.

En el contexto de la Nueva Ola y el *cyberpunk* también se habla de la Nueva Carne; un término que, inspirado en William Bourroughs y tematizado luego en el libro de William Gibson *Neuromante* (1986) o en las películas de David Cronenberg *Videodrome* (1982) o *Crash* (1996), designa la mutación que está viviendo el cuerpo humano con la creciente posibilidad de realizar injertos nanotecnológicos e implantes protésicos encaminados a la construcción de unidades virtuales capaces de superar las limitaciones físicas y las contingencias del azar. Esa mutación, el anuncio de la llegada de un Nuevo Ser no sólo se visibiliza en el campo de la ciencia ficción, sino que también se puede apreciar en los diversos cambios corporales relacionados con el tatuaje, el *piercing*, el *body-building*, los cambios de sexo, la cirugía radical o el *body-art*. Piénsese, por ejemplo, en la saga de los personajes de la película de Clive Barker *Hellraiser*, los tatuajes extremos de los cómics japoneses, la hipertofia muscular y la metalización de los cuerpos humanos de un Terminator o un Robocop, las operaciones performance de Orlan o el *body-art* cibernético de Stelarc o Therrien<sup>29</sup>. En todos estos casos topamos con claras transgresiones del cuerpo que nos obligan a reconsiderar nuestras ideas sobre el sexo, los géneros y la humanidad.

En resumen, nos hallamos ante un tipo de manifestaciones artísticas enmarcadas en una clara línea de protesta social (*artivism*) que desposeen a la obra de arte de los rasgos de aura, autoridad, genialidad y verdad que tradicionalmente acompañan al arte. Ahora el objeto artístico, como cualquier mercancía, debe tomar apariencia de fetiche, provocar conmoción social, generar sentimientos de choque e, incluso, transmitir una sensación autodestructiva. Lo que cuenta, como señalan Jameson y Baudrillard, no es el sujeto que desea, sino el objeto que seduce<sup>30</sup>. No hay realidad última ni existe fundamento ontológico detrás de la apariencia. El arte se convierte en un generador de mundos simulados y ficticios de la misma manera que el vídeo, la informática o la publicidad crean, a su modo, mundos artificiales e ilusorios. El resultado final es que se distorsionan los límites entre el cuerpo real y el cuerpo virtual, se diluyen las diferencias entre mundo real y mundo representado, se desvanecen cada vez más las fronteras que separan la ficción de la realidad.

<sup>28</sup> Cf. Butler, J. (1993): «Critically Queer». En *Bodies That Matter*. Nueva York y Londres, Routledge, pp. 223-242.

<sup>29</sup> Véanse, por ejemplo, Dery, M. (1998): *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid, Siruela, pp. 165-207, 253-278 o 300-350; Palacios, J. (2002): «Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne»; Pedraza, P. (2002): «Teratología y Nueva Carne»; Sánchez Navarro, J. (2002): «Delirios metálicos. Morfologías limítrofes del cuerpo en la cyberficción». Los tres últimos trabajos están recogidos en Navarro, A.J. (ed.) (2002): *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar, pp. 15-34, 35-72 y 73-94, respectivamente..

<sup>30</sup> Cf. Baudrillard, J. (1993): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós; Jameson, F. (1998): *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta.