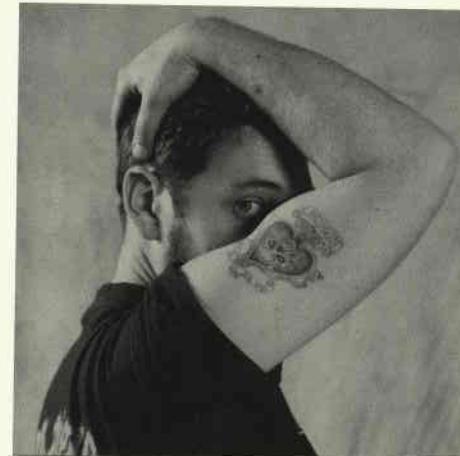


# la certeza vulnerable

## cuerpo y fotografía en el siglo XXI

David Pérez (ed.)



la certeza vulnerable cuerpo y fotografía en el siglo XXI David Pérez (ed.)

En este volumen **David Pérez** ha seleccionado un conjunto de 19 ensayos publicados en revistas especializadas y catálogos durante la década de los noventa, que nos ofrecen un panorama actual e interdisciplinar de las relaciones entre el cuerpo y la fotografía en el ámbito artístico. Los ensayos, de autores como **Erhard U. Heidt, José Miguel G. Cortés, Maureen P. Sherlock, Helena Cabello/Ana Carceller, Juan Vicente Aliaga, Rosa Olivares, Giuliana Scimé, Daniel Canogar, Kevin Power, Mauricio Molina, Jana Leo, Christoph Doswald, John Stathatos, Glòria Picazo, Piedad Solans, Frank Perrin, Gabriel Villota y Juan Guardiola**, nos acercan a la problemática que subyace en la construcción del concepto de cuerpo en la contemporaneidad. Una construcción que está en constante proceso de revisión y configuración, y que los ensayos aquí presentados sitúan en un complejo ámbito en el que cuerpo, sexualidad, género e ideología se imbrican y entremezclan.



9 788425 219740

**Editorial Gustavo Gili, SA**  
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89  
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05  
e-mail: info@ggili.com  
http://www.ggili.com

GG

FOTO GG RAFÍA

# la certeza vulnerable

## cuerpo y fotografía en el siglo XXI

David Pérez (ed.)

**Editorial Gustavo Gili, SA**

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61  
México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11  
Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, nº 4-B Tel. 21 491 09 36

FOTO **GG** RAFÍA

**Versión castellana:** Antonio Fernández Lera, Cristina Zelich y Josep Monter Pérez  
**Diseño de la cubierta:** Estudi Coma  
**Fotografía de la cubierta:** *No te mueras nunca*, 1991 (original en blanco y negro)  
© Alberto García-Alix, cortesía Galerie Kamel Mennour, París; VEGAP, Barcelona 2004

**Asesores de la colección:** Joan Fontcuberta, Joan Naranjo, Jorge Ribalta

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la introducción: David Pérez, 2004  
© de los textos: los propios autores, 2004  
© de esta edición: Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004

*Printed in Spain*  
ISBN 84-252-1974-4  
Depósito legal: B. 38.398-2004  
Impresión: Huope, sl, Barcelona

## Índice

### Introducción

Entre la anomalía y el síntoma:  
tanteos en un frágil recorrido

David Pérez ..... 9

### I. El orden del cuerpo como cuerpo de un orden

Cuerpo y cultura: la construcción social  
del cuerpo humano

Erhard U. Heidt ..... 46

Acerca de la construcción social del sexo  
y el género

José Miguel G. Cortés ..... 65

El doble del cuerpo

Maureen P. Sherlock ..... 85

Sujetos imprevistos (divagaciones sobre  
lo que fueron, son y serán) (fragmento)

Helena Cabello / Ana Carceller ..... 94

Pujanzas (y miserias) de un nombre:  
sobre la teoría *queer* y su plasmación en  
el activismo y el arte contemporáneo

Juan Vicente Aliaga ..... 114

### II. Desnudando la historia

En cuerpo y alma

Rosa Olivares ..... 138

Objeto: hombre

Giuliana Scimé ..... 151

El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte

Daniel Canogar ..... 166

Publicado originalmente en:

Cabello / Carceller (eds.); Zona F. Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo, EACC, Castellón, febrero 2000, pp. 25-113.

### Sujetos imprevistos

### (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)

(fragmento)

Helena Cabello / Ana Carceller

Las relaciones entre colono y colonizado son relaciones de masa. Al número, el colono opone su fuerza. El colono es un exhibicionista. Su deseo de seguridad lo lleva a recordar en alta voz al colonizado que: 'Aquí el amo soy yo'. El colono alimenta en el colonizado una cólera que detiene al manifestarse

Frantz Fanon<sup>1</sup>

... no existe una estética feminista 'correcta'

Janet Wolff<sup>2</sup>

Una teoría es exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante. Debe ser útil. Debe funcionar. Y no para sí misma. Si nadie la utiliza, empezando por el propio teórico (que entonces dejaría de ser un teórico), la teoría carece de valor o quizás el momento no es el adecuado

Gilles Deleuze<sup>3</sup>

... quizás no deberíamos mantener la formulación 'arte feminista', ya que una ideología no constituye un estilo

Mary Kelly<sup>4</sup>

Para el crítico Stendhal, la búsqueda tanto del arte como del amor constituía un ideal no apto para 'gentes moderadamente apasionadas'. La crítica feminista de arte asume el reto, pero al mostrarse sin pudor como 'amante del arte', corre el peligro de ser acusada de promiscuidad intelectual, ya que se supone que mezcla indiscriminadamente metodologías, maneras de escribir, cuerpo y mente. Sin embargo, esa promiscuidad es la libertad mental cuyo fin último es la libertad misma

Joanna Frueh<sup>5</sup>

La teoría y la práctica artística no han sido siempre una pareja bien avenida; su tumultuosa relación de amores, rechazos e *impasses* ha provocado a menudo situaciones contradictorias. En no pocas ocasiones, los trabajos de las y los artistas se han visto abrumados con pesadas cargas conceptuales que los han abocado a callejones sin salida donde se perdía la riqueza de matices que rodea a los proyectos artísticos. En otras, los artistas han rechazado filiaciones teóricas que, sin embargo, se manifestaban explícitamente en sus trabajos, dificultando así una recepción abierta de las obras. A menudo, la relación entre ambas ha devenido en un decálogo de instrucciones que garantizaba una perfecta adecuación entre ellas pero que ha tendido a olvidarse de los receptores de los mensajes, no siempre informados de las leyes internas que regían este peculiar vínculo.

La situación actual dentro del mundo del arte reúne a un cada vez más numeroso grupo de artistas con una actitud crítica hacia la idea de que sus investigaciones sean manipuladas para ilustrar discursos y a un creciente número de teóricos progresivamente más receptivos y dispuestos a interactuar con diferentes variables ante la imposibilidad de establecer clasificaciones perennes. Por otro lado, la frontera entre ambos campos de actuación se diluye, siendo habitual el salto de uno a otro lado de esta sinuosa barrera.

Cuando se nos ofreció la posibilidad de reflexionar sobre las aportaciones que el cada vez más amplio número de mujeres artistas y teóricas han, y hemos, incorporado al ámbito del arte

actual, nos planteamos primero el problema metodológico que suponía para nosotras reforzar una división por géneros (masculino y femenino) que, aunque comúnmente asumida e impuesta por nuestras sociedades, resulta difícilmente aceptable en todo su rigor por individuos particulares. Si hay algo que podría definir a los seres humanos contemporáneos es una mayor conciencia de la posibilidad de una diversidad de géneros, de un conjunto interminable de opciones injusta y cruelmente atajado por imperativos legales y económicos de orden político; una diversidad que permitiría la creciente interacción entre los distintos grupos sociales, dificultando la “pureza” de las castas e impidiendo así el reforzamiento de estereotipos obsoletos. Obviando esa necesidad clasificatoria que habría desembocado en un proyecto reduccionista con la clásica *exposición de mujeres*, nos decidimos por una opción desde nuestro punto de vista más abierta y rigurosa, que consistía en iniciar una búsqueda a través de la influencia que en el mundo de las artes visuales han tenido los distintos modos de pensamiento feministas y los debates que han surgido en torno suyo, una búsqueda que fuera más allá de la clasificación de género de sus protagonistas y que explorase aquello que a nuestro modo de ver permanece y que ha dejado su huella en las prácticas artísticas de mujeres y hombres contemporáneos.

El pensamiento feminista, con todas sus variantes, sus experimentaciones, contradicciones, su fuerza y sus limitaciones, ha modificado desde finales del siglo XIX la faz de las sociedades occidentales, cuestionando sustancialmente las estrategias de poder e iniciando una *descolonización* en la que las relaciones humanas tradicionales centradas en la discriminación por razones de género comienzan a diluirse. El proceso, aunque aparentemente irreversible, se encuentra todavía en sus inicios y los cambios políticos, sociales o culturales que se produzcan a raíz de su influencia, son aún para nosotros difíciles de analizar con rigor, pues forman parte más de un futuro lejano que de un pasado reciente. Por ahora, tan sólo podemos acercarnos a preguntas esbozadas que han ido obteniendo respuestas parciales y, en el caso particular que nos ocupa, a las modificaciones conceptuales que se han planteado en el entramado artístico.

Cada paso dado ha sido un paso culturalmente compartido, cuya influencia se ha extendido a individuos diferentes —no siempre necesariamente afines a los discursos recibidos—. Los debates iniciados han tenido lugar, fundamentalmente, en la esfera pública y se hallan, en mayor o menor medida, al alcance de todos aquellos que han podido desear conocerlos. En lo referente a la teoría y en unos pocos países, casi todos incluidos dentro del área anglosajona, los pensamientos feministas han pasado ya a formar parte de una siempre indefinida *corriente principal* y su carga crítica se ha incorporado a una esfera más general potenciando miradas menos apasionadas. Desde el resto, nos unimos a discursos ya conformados bajo otras preocupaciones y elaborados en otras lenguas, algunas de cuyas argumentaciones centrales son difícilmente transferibles a contextos culturales diferentes.

### Algunas preguntas y algunas de sus consecuencias

¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Esta pregunta, que Linda Nochlin usara como título de su ya famoso artículo publicado en la revista *Art News* en 1971,<sup>6</sup> supuso el inicio de una serie de interrogantes y la búsqueda de las consiguientes respuestas acerca del papel desarrollado hasta el momento por las mujeres en el mundo de las artes visuales. En este plano de lo artístico, la pregunta fue el reflejo del cambio sustancial que se había producido en la situación política y social para las mujeres de aquella época a raíz del Movimiento de Liberación de la Mujer, que las había sacado de la invisibilidad y el silencio. Este movimiento, que se inició en los Estados Unidos a finales de los años 60, encontró rápidamente eco en una Europa aún deudora de los postulados marxistas, pero que comenzaba a cuestionarse las posibilidades reales de liberación que desde el seno del socialismo se ofrecía a los grupos sociales, raciales y sexuales menos favorecidos.

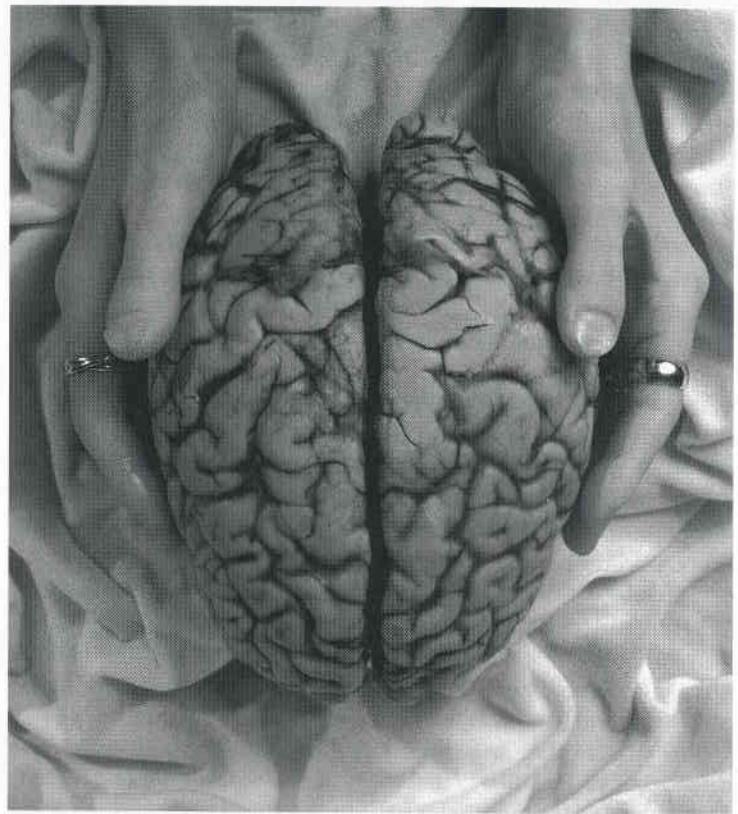
Las posturas más radicales dentro del terreno de las artes visuales se produjeron en el ámbito anglosajón, principalmente en Gran Bretaña y los Estados Unidos, que comenzaron a marcar

las pautas de actuación y cuyo *liderazgo* crítico ha permanecido intacto hasta el momento. Si los movimientos radicales del 68 habían cuestionado y desestabilizado a las democracias conservadoras en otros países, en la inmensa mayoría del planeta, y en lugares como el nuestro, el yugo de unas dictaduras totalitarias impidió la exteriorización de los cambios que se estaban fraguando en la clandestinidad y nos privó irremisiblemente de ocupar un papel protagonista en la producción cultural. En nuestro caso, además, el posterior mantenimiento de una distancia pasiva o la asunción acrítica de postulados igualitaristas exportados desde una visión idealista y universalista del progreso emancipatorio de las sociedades sentenció definitivamente cualquier acción destinada a introducirnos en un debate más internacional, convirtiéndonos en traductoras y traductores ideales de aquello que se nos ofrecía desde el exterior.<sup>7</sup> En todo caso, y más específicamente en el terreno del arte y de la creación cultural, la permanencia posterior de unas estructuras y unos medios de comunicación marcada y orgullosoamente androcéntricos y la pertenencia de la casi totalidad de sus *dirigentes*, y de los artistas por ellos seleccionados, a las clases económicamente privilegiadas —para quienes los problemas sociales y vivenciales que afectan e interesan a la inmensa mayoría de la población se diluyen a golpe de poéticos y sublimes saldos bancarios—, ha ralentizado, cuando no abiertamente impedido, que se hayan llevado a término cambios notorios en los modelos de producción cultural.<sup>8</sup>

Como ya hemos comentado, en otros contextos más afortunados los distintos modos de pensamiento que partían del feminismo pudieron continuar su desarrollo, aunque en él se vieran cortocircuitados y hubieran de sortear los obstáculos a los que ha tenido que enfrentarse siempre en su presente histórico toda acción encaminada a mejorar la situación de los marginados (un gran recelo, el abierto rechazo y persecución, la infravaloración demagógica de las propuestas, etc.). En su devenir se vieron lógicamente influenciados por las tendencias filosóficas que se estaban desarrollando en el momento y, hoy por hoy, parece que han terminado encontrando un pequeño espacio en la élite académica, habiendo sido en

muchos casos absorbidos o subvencionados por las propias instituciones culturales que en un principio los rechazaron. A pesar de ello, su influencia ha ayudado a cambiar un paisaje artístico aún heredero del Romanticismo y de su estela de genialidad. Los planteamientos iniciales que buscaban el desarrollo de un arte propio de las mujeres, generado inicialmente por el sentimiento de la marginación y de la anulación histórica, se han bifurcado y expandido, configurando un universo híbrido en el que las experiencias más radicales se han desplazado hacia una integración consciente de su propia diferencia, alejada ya de postulados universalistas.

En 1949, Simone de Beauvoir se preguntaba: “Pero ¿es suficiente cambiar las leyes, las instituciones, las costumbres, la opinión pública y toda la estructura social para que mujeres y hombres se conviertan en semejantes?”.<sup>9</sup> La pregunta fue retomada en parte dos décadas más tarde y a ella se contestó con otras preguntas de carácter muy diferente: ¿Se desea realmente esa semejanza? ¿Tenemos mujeres y hombres las mismas metas, los mismos sueños, las mismas vivencias? Por el hecho de reconocerse como el producto de una construcción cultural elaborada históricamente en oposición binaria al también construido rol masculino, ¿se debe asumir como deseable un destino andrógino, definido mayoritariamente por quienes detentan el poder en la negociación del futuro destino humano?<sup>10</sup> Las categorías hombre y mujer, femenino *versus* masculino, ¿tienen alguna validez como herramienta conceptual? ¿O son lo suficientemente difusas como para no poder emplearlas sin cuestionarlas?<sup>11</sup> Las respuestas a estas y otras muchas preguntas formuladas desde el seno del pensamiento feminista se iniciaron hace ya varias décadas; las ideas abocetadas que en su momento se pusieron sobre el tapete han sido ya cuestionadas y redefinidas, las preguntas que centran el debate actual parten de estas premisas pero han sido replanteadas y la situación en algunos países ha cambiado drásticamente. El presente, al menos dentro del mundo del arte, parecería querer dirigirse hacia una *normalización* de la diferencia que, sin embargo, no termina nunca de producirse. La élite artística, sobre todo el mercado del arte y sus instituciones, continúa



Helen Chadwick, *Autorretrato*, 1991 (original en color)

defendiendo posiciones conservadoras, muchas de ellas camufladas tras el discurso de la queja por la pérdida de privilegios del “hombre blanco heterosexual”.<sup>12</sup> Mientras, somos muchos las y los artistas que intentamos vadear la situación circundante aplicando estrategias individuales de resistencia en la búsqueda de una más que merecida posibilidad de construcción de una subjetividad personal alejada ya de políticas de auto-defensa. En el caso de aquellas y aquellos que conocemos los planteamientos de la crítica feminista y que por ello podemos utilizarlos como referente, se ha producido un distanciamiento de opiniones como las defendidas por algunos influyentes sectores que planteaban, desde la teoría, que el único arte feminista *correcto* es aquel que se dedica a constatar y construirse a partir de las provocaciones patriarcales.<sup>13</sup>

Muy lejos de la situación actual, las manifestaciones artísticas que surgieron durante la segunda ola del feminismo fueron la réplica inmediata a esas agresiones y nacieron a raíz de una toma de conciencia sobre la situación de discriminación que estaban viviendo las mujeres artistas. Esta toma de conciencia dio paso a las preguntas que cuestionaban los motivos aducidos para la separación histórica entre las sobrevaloradas manifestaciones artísticas producidas por hombres y las infravaloradas manifestaciones producidas por mujeres, y como respuesta a esas preguntas se pasó a la acción. Las exposiciones, reuniones y manifestaciones políticas que se organizaron a ambos lados del Atlántico (de profuso seguimiento y mejor documentado está lo que ocurrió en el contexto anglosajón) no surgieron por generación espontánea. Con una situación económica y sobre todo educativa privilegiada, estos países se encontraban en condiciones de abrir nuevos espacios para las mujeres y, sin embargo, ello no se reflejaba en la esfera pública. La rigurosa política de cuotas aplicada por el sistema en perjuicio de las mujeres impedía a las artistas una participación más justa en el mundo del arte, como puede deducirse de unas declaraciones que Joan Mitchell, una de las pintoras más relevantes del momento, realizará en una entrevista del año 1985 en relación con el período de los años cincuenta en los Estados Unidos: “En aquella época, las galerías no llevaban,

digamos que, a más de dos mujeres. Era un sistema de cuotas".<sup>14</sup> La exclusión forzosa se veía facilitada por el ambiente misógino y de retorno al orden de las sociedades democráticas después de la II Guerra Mundial, un ambiente compartido por otros países como Francia e Italia y que terminaría por dar lugar a los movimientos feministas más radicales del momento. A la *diferencia u otredad* impuesta desde el falocentrismo se argumentó buscando y reconstruyendo una nueva diferencia más atractiva y poderosa. Las fronteras impuestas desde lo masculino para preservar su gueto no sólo no se saltaron sino que se siguió la estrategia de reforzarlas; desaparecieron las súplicas, las quejas y los intentos de razonar con la irracionalesidad implícita en un régimen político excluyente, un régimen que continuaba justificándose a sí mismo mediante incongruentes herramientas filosóficas. Por todo ello, las respuestas no se hicieron esperar y en ellas se hallaba implícita la necesidad de rechazar el testigo entregado en la carrera organizada por el poder: "Quien no pertenece a la dialéctica amo-esclavo toma conciencia e introduce en el mundo al Sujeto imprevisto" escribía Carla Lonzi en su libro *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*<sup>15</sup> publicado en Milán en 1972 y ¿quién no deseaba ser un Sujeto imprevisto en lugar de una tuerca oxidada del sistema?

La eclosión utópica del momento se dirigió mayoritariamente dentro del terreno del arte hacia el cuestionamiento de las imágenes de mujeres producidas por una sociedad androcéntrica (como sugerían Parker y Pollock), hacia la evidencia de que "lo personal es político" (la autobiografía), hacia una revalorización de los géneros artísticos que implicaban tareas realizadas tradicionalmente por mujeres (intento de equiparar arte y artesanía), hacia la búsqueda de *imágenes positivas de la Mujer* y hacia la introspección en el cuerpo femenino (los postulados y proyectos que realizaran Judy Chicago y Miriam Schapiro en la Costa Oeste de los Estados Unidos son el ejemplo más contundente). No necesariamente tenía por qué haber sido así, pero esta fue la dominante en los Estados Unidos y por ello se ha exportado al resto del mundo como un desarrollo natural. La "concienciación"<sup>16</sup> a través de la autoexploración personal se convirtió en la metodología más extendida y la reivindica-

ción de una mitología femenina propia, en el nuevo Olimpo feminista. La creencia en un proyecto común a todas las mujeres que, de hecho y como más tarde veremos, reforzaba la categoría mujer contra la que en principio habían surgido las protestas, intentó dejar a un lado las disidencias y tendió a la uniformización y esencialización de dicha categoría.<sup>17</sup>

Fue en este contexto donde se lanzó la pregunta que Lucy R. Lippard hiciera tan famosa: "¿Qué es la imaginería femenina?". Con esta pregunta aparentemente inocente se inició un controvertido debate que aún hoy se mantiene vivo y que ha dado lugar a interminables exposiciones de mujeres sobre *lo femenino* y sus hipotéticas lecturas. La primera respuesta a la pregunta la da Linda Nochlin con una opinión que presagiaría posturas más actuales: "Mi primera reacción es de rabia por lo restrictivo del término. Soy humana, no definida por concepciones previas, un ser androgino no programado para dar a luz una imaginería específica. Pero mi segunda reacción es la de hacer un esfuerzo y meditarlo. Vivo en una sociedad, y el quién soy viene determinado por la estructura vivencial que se le supone a una mujer. Mi experiencia está filtrada a través de una compleja interacción entre yo misma y las expectativas que el mundo ha puesto sobre mí".<sup>18</sup> En esta respuesta se apuntaba una interacción entre la experiencia individual y el entorno y a través de ella la pregunta quedaba inteligentemente contestada. La experiencia individual muy difícilmente puede separarse de los productos culturales heredados; la situación social y personal de los artistas influye manifiestamente en su trabajo y, después de la aparición del feminismo, ya no podemos mantener la existencia de una mirada inocente. Pero ello no necesariamente trae consigo una mirada de grupo coherente, predecible y universalizable, ni tampoco la asunción de una mirada colectiva intemporal. Como apuntaría Judith Butler diecisiete años después: "Si una noción estable de género ya no resulta ser la premisa fundamental de la política feminista, tal vez ahora sea deseable una nueva política feminista para impugnar las reificaciones mismas de género e identidad, que considere que la construcción variable de la identidad es un requisito metodológico y normativo, además de un fin político".<sup>19</sup>

## **Esencialismo y construcción (de la problemática del uso del universal)**

Esencialismo, un término raramente definido o explicado explícitamente en contextos feministas, pero con una historia larga e ilustre dentro de la filosofía occidental, se refiere aquí a la atribución de una esencia fija a las mujeres. La esencia de las mujeres se asume como dada y universal y se identifica por lo general, aunque no necesariamente, con la biología y características "naturales" de las mujeres

Elizabeth Grosz<sup>20</sup>

Insistir en que el esencialismo es siempre y en todas partes reaccionario supone para el construcciónista aceptarlo a través de la propia acusación; *equivale a actuar como si el esencialismo tuviera una esencia*

Diana Fuss<sup>21</sup>

El debate abierto que de alguna manera resume las discusiones establecidas en el seno de los diferentes modos de pensamiento feminista durante los últimos años se ha centrado en torno a una defensa o denostación de los presupuestos esencialistas como modo de construcción de un pensamiento particular de las mujeres. Como expone Elizabeth Grosz en su libro *Space, Time and Perversion*, el esencialismo surge como una búsqueda dentro de una descripción universalizante iniciada en el seno del pensamiento patriarcal, una descripción que definiría las características intrínsecas y comunes a la totalidad de las mujeres, las razones que a la postre serían utilizadas como justificación filosófica de su exclusión de los modos de producción cultural y económica durante siglos. Retomando la definición de Grosz, el esencialismo aunaría biologismo y naturalismo, además de, en casos determinados, algunos distintivos psicológicos como el instinto maternal, la empatía, la no competitividad, etc. El término también puede aplicarse a actividades y procedimientos característicos de ciertas prácticas sociales como la intuición, las respuestas emocionales, el compromiso y la preocupación por ayudar a otras personas... Desde posturas esencialistas se mantendría que estas características son comparti-

das por todas las mujeres del planeta y lo han sido a lo largo de la historia. Como subraya Grosz, ello implicaría "un límite sobre las variables y posibilidades de cambio" ya que "no es posible para un sujeto actuar en contra de su esencia".<sup>22</sup>

Basándose en presupuestos esencialistas, un gran número de aproximaciones feministas intentaron una recuperación dignificada y ensalzada de esa diferencia esencial; ampliándola, estudiándola y convirtiéndola en punto de partida para la construcción de una opción vital renovada y celebratoria. En el mundo del arte, esta postura tuvo repercusiones claras en la obra de artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro o en la búsqueda de una imaginería propia de la mujer planteada por Lucy Lippard,<sup>23</sup> todo ello paralelamente al desarrollo de los acontecimientos en el terreno de la literatura, donde se había planteado la exploración de una *écriture féminine*, partiendo, en la mayoría de los casos, de una visión simplificada de los contradictorios y ambiguos postulados de Hélène Cixous y de un sector de la crítica literaria francesa. Como ya recogiera en su completo estudio sobre la crítica literaria feminista Toril Moi: "Para Cixous, los textos femeninos son textos que 'tratan de la diferencia', como dijo en una ocasión, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta".<sup>24</sup> Cixous no identificaría, sin embargo, femenino con mujer, el género biológico y la femineidad en su caso se diluyen, pero el conjunto de su trabajo es lo suficientemente complejo como para que sus postulados fluctúen, salten y confundan adrede a una mente analítica.

Pero esta re-creación de las "imágenes de la mujer" se enfrentó finalmente a un gran problema que residía en el ineludible hecho de definirse en "oposición a...", de no buscar más que en territorios que no hubieran sido considerados propios de la masculinidad con anterioridad, una acción que implicaba la acotación de un espacio y que ponía límites a la creación realizada por las mujeres más conscientes. Lo femenino se definía en oposición y ausencia deliberada de lo masculino, una oposición que a la postre reforzaba los estereotipos. La conse-

cuencia inmediata ante dichas posturas fue la diáspora. Siendo conscientes de ello, desde postulados cercanos a lo que ha venido a denominarse construcciónismo,<sup>25</sup> se han defendido posicionamientos contrarios al ensalzamiento de lo femenino como categoría inalienablemente unida a los *individuos llamados mujeres*: "No se nace mujer: llega una a serlo".<sup>26</sup> El género se plantea entonces como una construcción social cuya fluctuación es posible en el devenir histórico y que se halla en constante negociación desde el mismo momento en el que su perennidad comienza a ser cuestionada. Desde estas posturas, la reivindicación de la categoría mujer se convierte en un imposible, dada la dificultad de su uso con rigor. Trabajos como el de Julia Kristeva se orientan en este sentido: "El creer que 'es mujer' es casi tan absurdo y siniestro como creer que 'se es hombre'", afirma en una entrevista con mujeres del grupo Psychanalyse et Politique publicada en 1974.<sup>27</sup> Kristeva rechaza la existencia de una *écriture féminine*, dejando claro que el producto cultural que pretende ser etiquetado bajo esa *denominación de origen* podría no ser más que aquello que el mercado ha querido dejar pasar como tal.

El reconocimiento de esa imposibilidad de aceptar un ser femenino e intemporal situó la práctica artística feminista más relacionada con este tipo de planteamientos muy lejos de las posturas de reivindicación de lo femenino, potenciando una actitud crítica hacia los modos de representación tradicionales asociados a un pensamiento patriarcal. Desde estos postulados se aconsejó y favoreció una práctica artística alejada de la búsqueda de imágenes positivas de la mujer<sup>28</sup> y más centrada en la reflexión sobre los procesos de producción y recepción de la obra de arte. Al final resulta interesante comprobar cómo esencialistas y construcciónistas se hallaban más cerca entre sí de lo que en principio hubieran deseado, ya que tanto unas como otras decidieron centrarse en ese aspecto ya citado de construcción de un mundo "en oposición a". Si desde posiciones esencialistas, por otra parte mucho menos *naïves* de lo que se nos ha pretendido mostrar, se intentaron crear imágenes positivas de la mujer partiendo de una definición de ésta planteada en sus inicios desde puntos de vista patriarcales y por

ello en confrontación dual con lo masculino, desde los postulados construcciónistas se censuró la utilización desacomplejada del cuerpo femenino y de elementos asociados a la femineidad y se instó a una práctica artística centrada en la crítica a las imágenes de la mujer desarrolladas desde el poder. Como dijeron Parker y Pollock: "Dentro de una cultura dominada por el hombre, por su lenguaje y sus códigos de representación, no es posible producir fácilmente una gestión alternativa y positiva de la imagen de la mujer".<sup>29</sup> En ambos casos se acotaba la creatividad de las artistas, intentando restringir su actividad al someterla sin cuartel a la teoría y, finalmente, simplificándola, en un intento de que su lectura fuera más directa.

Retomando a Judith Butler en su influyente *Gender Trouble*: "Cuando la 'cultura' pertinente que 'construye' el género se entiende en función de esa ley o serie de leyes, entonces parece que el género es tan determinado y fijo como lo era bajo la formulación de que 'biología es destino'".<sup>30</sup> Judith Butler plantea el peligro de llegar a un callejón sin salida en el que la cultura sustituiría a la biología en su formulación teórica, pero mantendría las mismas restricciones de acción y creación, dividiendo de nuevo a los individuos y clasificándolos y describiéndolos de antemano según la filiación genérica impuesta (o adoptada). Sin embargo, la anulación de la categoría mujer del campo de acción teórico podría, al mismo tiempo y como ya ha ocurrido en otras ocasiones, provocar una desaparición de referentes directos, una eliminación de las herramientas estratégicas que sólo beneficiaría a aquellos que detentan el poder. Intentos de recuperar una idea más abierta de un cierto esencialismo en aras de poder emplear la categoría *mujeres* se han realizado a raíz del riesgo evidente de desaparición del entramado social que supone el cuestionamiento constante de la propia existencia en pro de una pureza teórica. Para Diana Fuss: "Mantener la concepción de la mujer como clase social puede, como mucho, ayudarnos a tener en cuenta que las categorías sexuales que manejamos no son otra cosa que construcciones sociales, posiciones-sujeto sometidas al cambio y a la evolución histórica. No soy, ni mucho menos, la primera femi-

nista que sugiere que necesitamos mantener la idea de mujer como clase social por razones políticas. Sin embargo, me gustaría llevar esta convicción hasta sus últimas consecuencias y sugerir que el feminismo no puede prescindir de la política, que la política resulta esencial para sus múltiples auto-definiciones. En mi opinión, resulta revelador que las construccionistas se muestren dispuestas a desplazar la ‘identidad’, el ‘yo’, la ‘experiencia’, y prácticamente cualquier otra categoría evidente *excepto* la política, hasta el extremo de que es difícil imaginar un feminismo *apolítico*, la política surge como esencia del feminismo”.<sup>31</sup>

Para la práctica artística, la búsqueda de espacios intermedios se ha hecho indispensable y de ahí la reticencia a *afiliarse* a posturas concretas que ha ido caracterizando la actitud de muchas artistas. Cuando la revista *October* preparó un número específico que reflexionara sobre el debate feminista en el terreno de las artes plásticas,<sup>32</sup> se lanzaron a una serie de artistas y críticos dos preguntas que en realidad se centraban en el análisis del debate en torno a las prácticas artísticas más esencialistas de los años sesenta y setenta frente a otras más teóricas de los ochenta, planteando además la posible “accesibilidad” del feminismo más político frente al “elitismo” de un feminismo más teórico. La mayoría de las respuestas ponían ya entonces de manifiesto la necesidad de realizar un esfuerzo para superar esas dicotomías y evidenciaban la contaminación entre los diferentes postulados. En el catálogo de la exposición *Sexual Politics*, Amelia Jones también presenta un acercamiento mucho menos inocente a la utilización de la imaginería femenina, un posicionamiento que tiene en cuenta las implicaciones teóricas de esa contradictoria decisión de utilizar el propio cuerpo como lugar para una representación a pesar de ser un lugar de conflicto (o quizás precisamente por ello).

La identidad de género reconceptualizada como *efecto*, como una identidad que “ni está fatalmente determinada ni es plenamente artificial y arbitraria”, en palabras de Judith Butler,<sup>33</sup> se mantiene pues como espacio contradictorio, a la vez necesario y peligroso, pero ¿no es quizás ese su mayor atractivo?

## Notas

1. Fanon, Frantz (1961), *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 47.
2. Wolff, Janet, “The artist, the critic and the academic: feminism's problematic relationship with ‘Theory’”, en Katy Deepwell, *New Feminist Art Criticism*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1995, p. 16 [versión castellana: *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998].
3. Deleuze, Gilles, “Intelectuals & Power”, conversación con Michel Foucault, en Russell Ferguson [et al.] (eds.) (1990), *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, MIT Press, Nueva York, 1992, p. 11.
4. Kelly, Mary, durante una mesa redonda con Silvia Kolbowski, Mignon Nixon, Hal Foster, Liz Kotz, Simon Leung y Ayisha Abraham publicada en *October* '71, invierno de 1995, p. 50.
5. Frueh, Joanna, “Towards a Feminist Theory of Art Criticism” en Arlene Raven, Cassandra Langer, y Joanna Frueh (eds.) (1988), *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Icon Editions, Nueva York, 1991, p. 164.
6. Nochlin, Linda, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News* vol. 69, enero de 1971, reimpreso en Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, Harper and Row, Nueva York, 1988.
7. La crítica feminista española, al igual que ocurre con la casi totalidad de los libros de ensayo, feministas o no, que se publican en este país, se halla en estos momentos muy lejos de ser citada o traducida, de generar interés o de iniciar un debate más allá de nuestras fronteras.
8. En los Estados Unidos, por ejemplo, se ha intentado crear nuevos modelos de gestión cultural. Cabe destacar el caso del New Museum of Contemporary Art, desde donde se ha potenciado una comprensión más amplia del fenómeno artístico y de la gestión, construyendo un modelo más democrático. En palabras de

- su directora fundadora, Marcia Tucker: "Mis modelos al dirigir el museo procedían del feminismo, de los grupos de autoayuda y de acción comunitaria, de las estructuras alternativas de fuera del mundo del arte que están basadas en la colaboración con individuos cuyos puntos de vista son completamente diferentes". Angioni, Martin y Busiri Vici, Lodovica: Entrevista con Marcia Tucker para *The Art Newspaper*, n.º 96, oct. 1999, pp. 36-37 [versión castellana en *El Periódico del Arte*, n.º 27, nov. 1999].
9. Beauvoir, Simone de (1949), *El segundo sexo*, t. 2, Siglo XX, Buenos Aires, [s.f.], p. 511.
  10. "A nivel interpersonal, los procesos que afectan a la negociación social parecen muy importantes para mantener las diferencias entre los sexos. Los varones controlan gran parte de los recursos y oportunidades, de manera que la capacidad de las mujeres para negociar la equidad social queda restringida por su limitado acceso a dichos recursos". Unger, Rhoda K., "Los reflejos imperfectos de la realidad: La psicología construye los roles sexuales" en *Marcar la diferencia*, Rachel T. Hare-Mustin y Jeanne Marecek, (eds.) (1990), Herder, Barcelona, 1994, p. 154. Para una revisión del ideal andrógino y de sus implicaciones ver Estrella de Diego, *El andrógino sexuado*, Visor, Madrid, 1992.
  11. "Los estructuralistas y posestructuralistas han debatido la cuestión de si 'hombre' es a 'mujer' lo que 'cultura' a 'naturaleza'. No veo cómo resolver esta ecuación hasta que decidamos si 'hombre' es a 'masculino' lo que 'mujer' a 'femenino'", Battersby, Christine, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, The Women's Press, Londres, 1989, p. 158.
  12. La diferencia de género, étnica o de opción sexual (entre otras variables) sigue manifestándose como un elemento añadido en la presentación de trabajos tan conocidos como los de Pipilotti Rist, Mariko Mori o Ugo Rondinone, por ejemplo, pero eludiendo entrar en cuestiones teóricas más complejas. De esta manera, se les puede resituar en una historia lineal del arte que evitaría las tan temidas rupturas, potenciaría la *excelencia* y en último término supondría una vuelta al terreno seguro de los discursos tautológicos. En el caso de los artistas "hombres, blancos y heterosexuales", su *identidad* suele obviarse y en raras ocasiones se menciona, dándose así por supuesta su *normalidad* y aislandoles para poder seguirles asignando una situación pri-

- vilegiada, aunque actualmente ya asediada, en lo alto de su torre de marfil.
13. "La 'otredad' de la mujer como negativo del hombre y la represión de la mujer en nuestra cultura tienen la posibilidad radical de desafiar el carácter opresivo que suponen los sistemas patriarciales tanto para las mujeres como para los hombres. En la práctica artística, las mujeres pueden acometer trabajos que revelen esas construcciones ideológicas, cuestionando las instituciones tradicionales del artista y del arte, analizando los significados de las representaciones de la mujer y alertando al espectador sobre el carácter ideológico de la *obra* de arte, sobre los efectos de las prácticas y representaciones artísticas". Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1981), *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Pandora, Londres, 1992, p. 133.
  14. Citada en Broude, Norma y Garrard, Mary D., *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1994, p. 16.
  15. Lonzi, Carla (1972), *Escupimos sobre Hegel y otros escritos*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 43.
  16. La llamada "Consciousness Raising" o "Concienciación" comenzó incluso a incluirse como asignatura en los planes de estudio de algunas universidades estadounidenses.
  17. La asunción de una cierta labor de control ante la posibilidad de realizar imágenes positivas de las mujeres trajo consigo un exceso de celo por parte de algunas personas. O al menos ello puede deducirse del cartel que se vio obligada a realizar Hannah Wilke: *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*, ante las presiones que se ejercieron contra su trabajo. Wilke apelaba ya entonces a la posibilidad de coexistencia de diferentes planteamientos sobre lo que el feminismo significaba, alejándose con ello de las partidarias de un *pensamiento único*. Citado en Jones, Amelia, *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, University of California Press, Los Ángeles, 1996, pp. 171 y 173.
  18. Lippard, Lucy R. "What is Female Imagery?" en *From the Center. Feminist essays on women's art*, E. P. Dutton, Nueva York, 1976, p. 80. La conversación reproducida en el libro es un extracto de una conversación mantenida en 1973.
  19. Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York y Londres, 1990, p. 5. Este texto fue

- traducido al castellano con posterioridad a la publicación del catálogo *Zona F*. En esta ocasión hemos respetado dicha traducción, publicada en 2001 bajo el título: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós y Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 38.
20. Grosz, Elizabeth, *Space, Time and Perversion*, Routledge, Nueva York y Londres, 1995, p. 47.
  21. Fuss, Diana, *Essentially Speaking*, Routledge, Nueva York y Londres, 1989, p. 21 [versión catalana: *En essència. Feminisme, naturalesa i diferència*, Eumo, Vic, 1999].
  22. Grosz, Elizabeth, *op. cit.*, p. 47.
  23. Para un estudio más ampliado de las repercusiones de los planteamientos esencialistas en el arte feminista, ver Lippard, Lucy R., *op. cit.*, Broude, Norma y Garrard, Mary D., *op. cit.* y el catálogo de Jones, Amelia, *op. cit.*
  24. Moi, Toril (1985), *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 118, en referencia a unas declaraciones de Hélène Cixous durante una entrevista concedida a la *Revue des sciences humaines* 168, 1977.
  25. Conviene recordar que el uso de términos como “construccionismo” frente a “esencialismo” no implica necesariamente una postura claramente definida en las autoras y autores, pues en muchas ocasiones sus opiniones fluctúan de unas a otros, alimentándose de ambas fuentes. A pesar de tratarse de una dualidad latente en los textos y utilizada como herramienta conceptual, no se trata aquí de reforzar o crear una nueva oposición binaria, pues estos términos raramente se presentan en estado “puro”, y su reforzamiento supondría olvidar las fuertes diferencias existentes entre las conclusiones sacadas por autoras que aquí aparecen citadas en los distintos apartados.
  26. Beauvoir, Simone de, *op. cit.*, p. 13.
  27. Citada por Moi, Toril, *op. cit.*, p. 170.
  28. Entre las artistas más relevantes que han trabajado desde esta perspectiva se encuentran Mary Kelly, Martha Rosler e Yvonne Rainer. Aunque se trata de una revisión que incluye los distintos acercamientos a la práctica artística feminista, para una referencia teórica sobre el tema, ver Parker, Rozsika y Pollock, Griselda, *Framing Feminism, Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora Press, Londres, 1987.
  29. Parker, Rozsika y Pollock, Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, *op. cit.*, pp. 131-132.
  30. Butler, Judith, *op. cit.*, pág. 8 [versión castellana, *op. cit.*, p. 41].
  31. Fuss, Diana, *op. cit.*, pp. 36-37.
  32. Kolbowski, Silvia y Nixon, Mignon (eds.), “Feminist issues”, *October* n.º 71, invierno de 1995.
  33. Butler, Judith, *op. cit.*, p. 147 [versión castellana, *op. cit.*, p. 177].