Textos

textos

* La teorización del género en España. Rosa M. Rodríguez Magda
* Una relación imposible, real, Juan Luis Moraza
*Arte y feminismos: el activismo y lo público, Rocío de la Villa
Reflexión sobre Mujer y Realidad Virtual, Sadie Plant
El imperio contraataca. Un manifiesto posttransexual, Sandy Stone
Ars Electronica 2000. El próximo sexo. Gerfried Stocker & Christine Schöpf
Gendernauts, Monika Trent
[ZONA F] Sujetos Imprevistos, Helena Cabello / Ana Carceller
[ZONA F] Sobre feminismo: post-, neo- e intermedio Dan Cameron
[ZONA F] Cyberfeminismo: Dos Escenarios, Ana Martínez-Collado / Ana Navarrete
Fantasmática. Juan Luis Moraza
Del Fe-Mail al f-e-mail y más allá. Victoria Vesna
Un ciberfeminismo diferente, Rosi Braidotti
Manifiesto de la Zorra/Mutante, VNS Matrix
Perspectivas feministas en el arte actual, Ana Martínez-Collado
Cyberfeminismo, Nancy Paterson
¿Qué es postfeminismo? (Querer tenerlo todo), Lynne Alice
No soy feminista, pero..., Kristen Elsby
Info Heavy Cyber Babe, Julianne Pierce
Un informe sobre ciberfeminismo, Alex Galloway
Cyberfeminismo, también una forma de activismo · Ana Martínez-Collado y Ana Navarrete
Duración Performance: la economía del mantenimiento del trabajo femenino · Faith Wilding
Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo · Faith Wilding & Critical Art Ensemble
L'ecriture digital, la seducción y la experimentación del deseo · Ana Martínez-Collado
Una teoría sobre postfeminismo · Susannah Breslin
¿Qué es postfeminismo? · Critical Art Ensemble
¿Pero, qué tienen de malo estas chicas malas? · Laura Cottingham
Forum postfeminista · Crossley & Joyce
Escribir (post)feminismo · Elisabeth Joyce
Interpretar el cuerpo digital · Teresa Senft
Mujer: uno de los nombres del padre · Slavoj Zizek
¿Podrá la Historia del arte sobrevivir al feminismo? · Griselda Pollock

Archivos descargables (recuperados en 2020)

estudios online sobre arte y mujer

Directora: Dra. Ana Martínez-Collado (ana.martinez@uclm.es)
Concepto y diseño web 1997: LSA
Host 1997: w3art
Host actual: Grupo de Investigación UCLM, “Cultura visual y políticas de identidad” (VISU@LS)
Investigadora colaboradora recuperación archivo 2020: Dña. Rosa García

www.visualcultureidentities.net/estudiosonline/

“La teorización del género en España: Ilustración, diferencia y transmodernidad” (1997), Rosa María Rodríguez Magda 1
“Una relacion imposible, real. Constructivismo y complicidad” (1999), Juan Luis Moraza 12
“Arte y feminismos: el activismo y lo público” (2001), Rocío de la Villa.....30
“Reflexión sobre Mujer y Realidad Virtual” (1996), Sadie Plant 35
“El imperio contraataca. Un manifiesto posttransexual” (1991), Sandy Stone 37
“El próximo sexo. La sexualidad en la era de la procreación supérflua” (2000), Gerfried Stocker & Christine Schöpf.....59
“Gendernauts” (2000), Monika Trent.....63
[ZONA F] “Sujetos imprevistos (Divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)” (2000), Helena Cabello/Ana Carceller.....70
[ZONA F] “Sobre feminismo: post-, neo- e intermedio” (2000), Dan Cameron 93
[ZONA F] “Cyberfeminismo: Dos Escenarios” (2000), Ana Martínez-Collado & Ana Navarrete.....98
“Fantasmatica. La visibilidad de la falta, el símbolo falo” (2003), Juan Luis Moraza.....113
“Del Fe-Mail al f-e-mail y más allá: Redes ciberfeministas en la Web” (1997), Victoria Vesna 138
“Un ciberfeminismo diferente” (2002), Rosi Braidotti 144
“Manifiesto de la Zorra/Mutante” (1996), VNS Matrix 165
“Perspectivas feministas en el arte actual” (1999), Ana Martínez-Collado.....168
“Cyberfeminismo” (1995), Nancy Paterson.....182
“¿Qué es postfeminismo? (Querer tenerlo todo)” (1996), Lynne Alice.....187
“No soy feminista, pero...” (1996), Kristen Elsby 195
“Info Heavy Cyber Babe” (1998), Julianne Pierce 203
“Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo” (1998), Alex Galloway.....205
“Cyberfeminismo, también una forma de activismo (a propósito de una obra de Faith Wilding)” (2000),
Ana Martínez-Collado & Ana Navarrete 216
“Duración Performance: la economía del mantenimiento del trabajo femenino” (1999), Faith Wilding.....219
“Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo” (1998), Faith Wilding & Critical Art Ensemble 229
“L'ecriture digital, la seducción y la experimentación del deseo” (1999), Ana Martínez-Collado.....242
“Una teoría sobre postfeminismo” (1998), Susannah Breslin 246
“¿Qué es postfeminismo?” (1998), Critical Art Ensemble 248
“Pero, ¿qué tienen de malo estas chicas malas?” (1993), Laura Cottingham 250
“Forum Postfeminista” (1996), Gay Lynn Crossley & Elisabeth Joyce 260
“Escribir (post)feminismo” (1996), Elisabeth Joyce.....275

“Introducción: interpretar el cuerpo digital, una historia de fantasmas” (1996), Theresa M. Senft 277
"Mujer: uno de los nombres del padre. Guía para evitar la lectura incorrecta de las fórmulas de sexuación de Lacan” (1995), Slavoj Zizek 296
“Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?” (1995), Griselda Pollock 298

La teorización del género en España: Ilustración, diferencia y transmodernidad (1997)

Rosa María Rodríguez Magda

Toda etiqueta, corriente o denominación que intente globalizar las producciones literarias, artísticas o teóricas de un grupo de individuos resulta esquemática y engañosa cuando no francamente distorsionadora de las singularidades.

Quisiera ocuparme de las filósofas que teorizan hoy sobre el género en España. Un terreno fértil, si bien no suficientemente divulgado, donde aparecen de nuevo los tres ejes o conceptos que, desde distintos prismas teóricos y temáticos, hemos visto aflorar recurrentemente a lo largo de este libro: Ilustración, Diferencia y Transmodernidad.

Parto del hecho de que no existe "literatura femenina", ni por supuesto filosofía femenina, ni tan siquiera existe "La Mujer" como entelequia unitaria.

Podríamos aceptar que existe la Teoría Feminista como disciplina de investigación, pero el adjetivo "feminista" conlleva una carga de militancia que distorsiona el asunto teórico, pues ni todas las militancias feministas son equivalentes, ni se implica necesariamente que de un interés teórico en los asuntos del sexo / género se siga una actitud vital, ética y política feminista, y menos aún con una orientación determinada. Por otro lado aunque son mujeres las que mayoritariamente desarrollan investigaciones sobre el género, también lo hacen algunos varones, con lo que no podemos identificar sin más temática y sexo del investigador.

Orígenes del feminismo reciente

El feminismo en España toma especial auge durante la década de los setenta. El final del franquismo y la época de la transición marca la polémica sobre la doble militancia y el análisis de hasta qué punto los partidos tradicionales asumían las reivindicaciones de las mujeres. Se recogía pues el debate internacional feminista entre Capitalismo y Patriarcado, frente a los que consideraban que éste último era una manifestación más del capitalismo que quedaría resuelto con la superación de la lucha de clases, iban surgiendo posturas cada vez más decididas a favor de los grupos de mujeres y de la lucha por reivindicaciones que no recogían los partidos tradicionales o que quedan supeditados a una lucha política general y postergados en el tiempo. Se demarcaban así dos posturas la de un feminismo socialista y la de un feminismo radical que en el ámbito internacional tenían referentes en autoras como Sehyla Rowbotham o Sulamith Firestone respectivamente.

Lidia Falcón, fundadora del Partido Feminista de España, pretende desarrollar un feminismo científico marxista, asume así planteamientos marxistas leninistas aplicados al análisis del Patriarcado como modo de producción de la reproducción social, trasladando la categoría de obrero a la categoría mujer como "última clase". Este análisis pormenorizado lo va a

desarrollar en su amplia obra: La razón feminista (Ed. Fontanella, Barcelona, 1981), realizando un exhaustivo estudio de las causas materiales de la explotación femenina a través de la historia, recogiendo las aportaciones de las investigaciones antropológicas y económicas desde una metodología marxista. Lidia Falcón enuncia las leyes del proceso reproductor de la fuerza de trabajo, las relaciones de reproducción sexual, y de la explotación de la mujer en la sexualidad, la reproducción y el trabajo productivo. Tras un análisis del desarrollo dialéctico de la sociedad, defiende la tesis de la mujer como clase social, tratando pormenorizadamente el modo de producción doméstico. Desde este prisma emprende la tarea de realizar un exhaustivo estudio de la reproducción humana, comenzando por las raíces misóginas de la ciencia, la biología, la ginecología..., a través una visión histórica, para tratar temas como la mujer sujeto productor, el valor del hijo... y una vez asentado el papel esclavizante de la instrumentación biológica de la mujer, propugnar las nuevas tecnologías de reproducción "in Vitro" como liberación de ésta frente a su destino natural.

El Partido Feminista de España, al igual que el Partido Feminista Unificado de Bélgica o el Japans Women Party, surge en un clima concreto de militancia marxista radicalizada y, como Carmen Elejabeitia señala, su objetivo, al igual que lo que se proponen los partidos obreros de corte marxista-leninista tradicional, es "la toma del poder" para instaurar la "dictadura de la mujer", cuya otra cara es la "democracia feminista". Amen de los estragos que sobre tales propuestas ha hecho el paso del tiempo, su implantación ha sido y es ahora mucho más meramente simbólica, pues los movimientos de mujeres han preferido integrarse en los grandes partidos o sindicatos, o mantenerse como grupos independientes, para desde estos foros desarrollar su labor.

La transición democrática, con la muerte de Franco en 1975 y la redacción de la Constitución en 1976, ofrecía para las mujeres el reto de salir de la sociedad franquista tradicional, anclada en una moral nacional católica, ciertamente debilitada en cuanto a las costumbres pero sin el reconocimiento legislativo todavía de la igualdad de los sexos en asuntos como: la necesaria autorización del varón para acciones económicas de la esposa, la consideración del adulterio como delito penado, la ausencia de una ley del divorcio, la normalización de la contracepción o la regulación de la interrupción del embarazo.

A pesar del acuerdo por lograr los avances sociales en los temas mencionados, las divergencias entre un feminismo socialista y uno radical van a acentuarse originando todo un debate teórico: feminismo de la igualdad versus feminismo de la diferencia, que surge en las Jornadas Feministas de Granada de diciembre de 1979, retomándose en las Jornadas de Patriarcat, Barcelona mayo de 1980 y en los Encuentros Feministas Independientes, también en Barcelona en octubre de ese mismo año. La propuesta de la diferencia arranca de la ponencia de Gretel Amman en las Jornadas de Granada proclamando el lesbianismo como la mejor opción para la mujer, el tema de la diferencia fue retomado también por Victoria Sendón en las Jornadas de Independientes de 1980, y

la polémica igualdad / diferencia se expone y muestra ya claramente en el nº extra, 10, de 1980 de la Revista El Viejo Topo en artículos de Celia Amorós, Amelia Valcárcel, Josep Vicent Marqués, Genoveva Rojo, Empar Pineda...

Pasado el tiempo podemos encontrar el trabajo de diversas autoras más o menos cercano a ambos epígrafes, si bien Celia Amorós prefiere hablar de feminismos ilustrados y feminismos helenísticos, Milagros Rivera de pensamiento de la diferencia sexual femenina o yo misma de una propuesta de feminismo transmoderno.

Fuera de esta clasificación el origen de la familia y la configuración de la "naturaleza femenina" en revisión de los postulados biologicistas, económicos y antropológicos ha sido estudiado en libros como: Sexo: naturaleza y poder de Sacramento Martí y Ángel Pestaña (Ed. Nuestra Cultura, Madrid, 1983) o El orden femenino. El origen de un simulacro cultural de José Lorite Mena (Anthropos, Barcelona, 1987). En el terreno de las lecturas no-androcéntricas del saber cabe destacar La otra "política" de Aristóteles de Amparo Moreno Sardá (Icaria, Barcelona, 1988), donde se analiza pormenorizadamente el arquetipo viril que subyace a la obra del filósofo y a la traición que en ella se funda, método hermenéutico expuesto también en su libro Pensar la historia a ras de piel (Ed. La Tempestad, Barcelona, 1991).

Dentro de los feminismos ilustrados podemos destacar a Celia Amorós, Amelia Valcárcel, Alicia H. Puleo, Rosa Cobo, Cristina Molina Petit... y toda una serie de investigadoras que en torno al Seminario "Feminismo e Ilustración" dirigido por la primera en el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid realizan la reconstrucción histórica de una Teoría Crítica Feminista, y una relectura de la filosofía clásica a la luz del feminismo: Ángeles Jiménez Perona, Ana de Miguel, Luisa Posada Kubissa, Neus Campillo... Partiendo de la tesis de que todo feminismo es un movimiento ilustrado, pues comparte con éste los supuestos de universalidad de la razón, exigencia de igualdad, liberación de los prejuicios y un horizonte de emancipación, las autoras citadas han profundizado en el androcentrismo subyacente en las grandes corrientes o filósofos que conforman el subsuelo del pensamiento actual: cartesianismo, enciclopedismo, Rousseau, Kant, Stuart Mill...

Diferencia

Dentro de los feminismos de la diferencia en España un texto programático lo constituye Sobre diosas amazonas y vestales de Victoria Sendón de León (Zero Zyx, Madrid, 1981), para la autora el feminismo de la diferencia protagoniza "una revolución que intenta ser personal y política, global, institucional, anti-paradigmática, situacional y simbólica" (op.cit. pág. 37). El libro se abre con un irreverente y crítico ajuste de cuentas con los padres del psicoanálisis y del marxismo: Sigmund Freud y Carlos Marx, para seguir con un cuestionamiento del pensamiento estructuralista, frente al que se propone el pensamiento serial y el instante frente a la duración. El feminismo se entiende como un planteamiento

radical que busca subvertir los supuestos tradicionales de la sexualidad, el poder, la relación con la naturaleza, las formas del trabajo, la familia... en una apuesta por la autoconciencia, la inversión de los mitos, la acción directa. Sendón propone el término Ginandria como significante de una visión mítico simbólica de lo femenino. "A través del término "ginandria" quiero conectar con las raíces más profundamente subversivas, esotéricas y heréticas capaces de contestar radicalmente a una cultura crispadamente patriarcal" (op.cit. pág. 234). Esta es la línea en la que continúa su posterior libro Más allá de Ítaca (Icaria, Barcelona, 1988) donde se reflexiona sobre el derrumbamiento del monoteísmo cultural, del fin de la metafísica, a través de un trasfondo mítico resurgente Sendón encuentra el rastro femenino tanto en el concepto de Matria frente a Patria cuanto en el futuro mujer que abre la crisis postmoderna.

Desarrollando el pensamiento de la diferencia sexual femenina encontramos a la historiadora Milagros Rivera Garretas, que dirige el Centre d'Investigació histórica de la Dona de la Universidad de Barcelona, así mismo como la revista Duoda exponente de esta tendencia. Para Milagros Rivera resulta evidente que "vivir en un cuerpo de mujer y escribir desde un cuerpo de mujer no ha sido ni ha significado lo mismo que vivir en y escribir desde un cuerpo de hombre" (Textos y espacios de mujeres. Europa siglo IV-XV, Icaria, Barcelona, 1990, pág. 210). Ello no nos aboca necesariamente a un esencialismo biologicista, pero es la conciencia de un trato desigual, de una situación específica: económica, social y erótica la que determina una visión del mundo marcada por la diferencia, una diferencia socialmente construida pero omnipresente e ineludible. La cancelación sistemática de la genealogía materna en las sociedades patriarcales es el dato a partir del cual intentar reconstruir una identidad y una genealogía propia. A este proyecto, el de la construcción de "una genealogía de autoría femenina de sentido en y del mundo" trata de contribuir con su libro Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista (Icaria, Barcelona, 1994), donde desde una relectura histórica y de la teoría feminista reciente se documenta y expone el cuerpo de doctrina del pensamiento y la política de la diferencia sexual que, incorporando las aportaciones del feminismo francés de la diferencia y el feminismo italiano asume el reto de trasformar el orden sociosimbólico basado en la violencia por otro orden simbólico apoyado en las mediaciones femeninas.

Por otro lado también en la Universidad de Barcelona, esta vez en la Facultad de Filosofía el Seminario "Filosofía y Género" dirigido por Fina Birulés agrupa a investigadoras e investigadoras en Filosofía y Filología y tiene por objetivo, en palabras de su directora: no tanto analizar lo que los filósofos han escrito acerca de las mujeres (de hacer un recuento de las "perlas misóginas") como de recuperar y estudiar los textos donde se manifiesta la producción filosófica de las mujeres y, en el mismo gesto, examinar y reconsiderar los criterios de la hermenéutica filosófica -tradicionales y actuales-, sobre la base de categorías como las de género, feminidad, diferencia... En torno a este grupo podemos encontrar a autoras como Rosa Rius, Mercé Otero, Carmen Revilla... que han realizado trabajos

sobre el pensamiento de Hannah Arendt, Simone Weil, Lucrezia Marinelli, Christine de Pizan... entre otras.

Para Fina Birulés la reconstrucción de la historia de las mujeres filósofas requiere una paciente tarea de indagación y reconstrucción, en el terreno hermenéutico Birulés ha retomado las aportaciones de Walter Benjamin y Carlo Ginzburg, recurriendo a las "micrologías" y al "paradigma indiciario" como forma de apuesta por el fragmento, por el indicio, y método de acercamiento ante la escasez de rastros y carencias de transmisión, apostando por un camino de síntesis de lo heterogéneo que permita "dejar hablar" a las mujeres del pasado, decirnos "quiénes eran". Obtenemos así una metodología reconstructiva, conjetural, micrológica, que nos acerca a una realidad opaca, donde las "disonancias" no se ocultan sino que se interpretan. La indagación no es mera arqueología del pasado sino apuesta por la memoria como condición de identidad, pues en sus propias palabras: "debemos entrar en el futuro retrocediendo".

Carmen Elejabeitia representa un cierto esfuerzo de síntesis entre las tendencias de la igualdad y la diferencia, partiendo de un marco teórico deudor de Marx, Goux, Morin o Agnes Heller, critica y transciende los planteamientos marxistas, realizando en su libro Liberalismo, marxismo y feminismo (Anthropos, Barcelona, 1987) una revisión histórica del pensamiento feminista. Pero es en una obra anterior: Quizás hay que ser mujer (Zero Zyx, Madrid, 1980) donde encontramos sus aportaciones más personales. La paterialidad - el orden impuesto por la Ley de los Padres- adopta significantes diversos: Dios, Ciencia, Naturaleza, Ley, Patria, Proletariado, Inmortalidad... pero en todos ellos se cumple una negación de la mujer y una desposesión de su poder. Son discursos que se pretenden únicos frente al caos y el desorden, frente a ellos sólo la intuición de la materialidad propone caminos para indagar la posible identidad de la mujer, desde lo diferente, desde lo singular, desde la resistencia y la subversión, un camino donde el hombre y la mujer pueden ser mujer.

Feminismo ilustrado

Celia Amorós es una de las autoras clave a la hora de valorar el feminismo filosófico en España, tanto por su obra propia cuanto por haber desarrollado una línea de investigación sólida que aglutina a gran número de estudiosas cuyos trabajos otorgan a la crítica filosófica feminista un excelente rango teórico, tanto en la construcción de una Teoría Crítica feminista cuanto en la revisión histórica y actual del pensamiento filosófico.

Sus conferencias y estudios quedan por primera vez reunidos en el libro: Hacia una crítica de la razón patriarcal (Ed. Anthropos, Barcelona, 1985). El punto de partida es la tesis de que la ideología del patriarcado ha impuesto el tipo de racionalidad que se expresa en el discurso filosófico, la Razón ha configurado su legitimidad a través de la genealogía patriarcal como institución social y cultural. Ello no implica en modo alguno una puesta irracional, sino todo lo contrario una revisión crítica: "se trata de articular un punto de vista y una

perspectiva desde los cuales se pueda proceder a una relectura de la historia de la filosofía - y más en general del pensamiento y de la cultura - en la que no se haga abstracción de las distorsiones patriarcales que inevitablemente han configurado cierto tipo de discursos" (op. cit. pág. 10). El feminismo entendido como crítica de la cultura patriarcal asume así una dimensión epistemológica -como se acaba de esbozar- y debe asumir así mismo una dimensión ética, que recoge, por otro lado las luchas y propuestas reivindicativas feministas, reconociéndose como un proyecto teórico, ético y práctico de emancipación.

Solo releyendo las obras de los filósofos podremos entrever el sexismo ideológico que impregna la filosofía moderna. Una tradición que ha igualado hombre a cultura, relegando a la mujer al ámbito de la naturaleza. Para Hegel el hombre se mueve en el terreno de lo universal mientras la mujer queda reducida al terreno de la inmediatez, negándosele el acceso al estatuto de la individualidad. La conceptualización de la mujer como naturaleza y como género aparece también en Schopenhauer. Para Kierkegaard la mujer queda excluida de la existencia como problematicidad, y para Sartre es la revancha dulzona de lo viscoso y en-sí. Celia Amorós recoge también las críticas de Juliet Mitchel a Freud como ideólogo del patriarcado, sexismo que culmina en la exclusión lacaniana. Igualmente es contundente en su crítica a los feminismos de la diferencia: "Si las mujeres queremos y podemos, al menos en alguna medida, escapar al dilema de ser, o herederas de pleno derecho, a título igual al de los hombres, de un legado configurado y marcado por los sellos patriarcales, o situarnos del lado de las desheredadas que renuncian a conquistar su parte -renuncia que se dobla siempre del sueño compensatorio, más o menos ilusorio, bien de que se tiene ya la mejor parte, bien de que más pronto o más tarde nos corresponderá el relevo civilizador como fruta madura que caerá ante la desintegración del patriarcado-, tendremos que desmontar teórica y prácticamente los conceptos de herencia, de genealogía y de legitimidad que están en la base del planteamiento que nos obliga a aceptar los términos del dilema... por medio de un análisis crítico de la impronta y del sesgo sexista y patriarcal que se encuentra en determinados entramados conceptuales en base a los cuales han sido construidos los sistemas filosóficos" (op. cit. pág. 78-79). Un buen análisis de su teoría de la legitimación genealógica patriarcal de la filosofía lo constituyen su relectura de autores como Aristóteles, San Agustín, y Kant (cap. 3 del libro comentado), sus estudios sobre Sartre o sobre Kierkegaard, desarrollado éste último en su libro: Soren Kierkegaard o la subjetividad del caballero (Ed. Anthropos, Barcelona, 1987).

Por otro lado, para la autora, en el ámbito de la ética, el feminismo, concebido como movimiento de lucha de las mujeres para lograr el estatuto pleno del ser humano, supone la máxima ampliación del protagonismo ético y por tanto su cumplida universalización (op.cit. pág.143, Véase también "El feminismo como exis emancipadora" en Feminismo e Ilustración, Actas del Seminario permanente, 1988-1992, Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992).

A través de sus análisis sobre los conceptos de universalidad e individuación, en el nominalismo o Hegel y de las relaciones entre el contrato social y el contrato sexual ha acuñado conceptualizaciones tan felices y descriptivas como: "Espacio de los iguales / espacio de las idénticas" para manifestar cómo en el ámbito masculino el reparto de poder se efectúa en virtud del reconocimiento de la igualdad, mientras que si no está en juego ningún poder relevante falta "la razón suficiente para realzar al individuo sobre el fondo genérico, las mujeres son así "las idénticas" el cupo, la cuota a aceptar o invisibilizar. ("Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación". Rev. Arbor. Madrid.).

En el debate entre feminismo de la igualdad / feminismo de la diferencia el artículo de Amelia Valcárcel "El derecho al mal" (aparecido en el Viejo Topo citado) donde en aras de la igualdad se reclamaba para las mujeres no las felices arcadias de la reserva moral incontaminada sino el derecho a asumir el rasero moral de los varones incluso por abajo, para con las mismas armas acceder al poder de la universalidad. Pues para esta autora, como lo desarrolló más tarde en su libro Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder" (Ed. Anthropos, Barcelona, 1991), hablar de sexo es hablar de poder. Se trataría no de saber qué es lo esencialmente femenino, sino de averiguar por qué se supone que tal esencialidad existe y a que estrategia de poder obedece su postulación. Lo femenino se ha construido como un conglomerado de las astucias del débil frente a su carencia de poder, mientras las mitologías de la diferencia persisten en este rechazo Valcárcel nos advierte que no solo el poder corrompe: "no tener poder corrompe también y, en ocasiones, más deprisa". Una ética de la igualdad debe acabar con la demonología del poder, defender el poder del sujeto, constituirse en una "ética de la potencia", clarificar en qué sentido la mujer o las mujeres como genéricos son sujeto u objeto para una teoría sólida, que deberá basarse no en una supuesta esencia o identidad compartida sino en la consideración de una pluralidad de sujetos que constituyen un nosotros, que pasan de la minoría de edad de la heteronomía impuesta hasta la autonomía de quienes establecen nuevos pactos sociales de equipotencia. Es pues el logro de la individualidad el que debe acabar con el estereotipo del genérico. El feminismo, por medio del pacto y la igualdad debe completar el programa ilustrado.

No puede entenderse Occidente sin el pensamiento ilustrado, sin el contrato como metáfora del fundamento de la sociedad y su corolario en la idea de progreso y emancipación. Un trayecto en el que el feminismo denuncia la falsa universalidad una de las formas más flagrantes de "miedo a la igualdad".

Dentro de esta tendencia de buscar en la Ilustración tanto el modelo para un feminismo equipotente cuanto el origen de la exclusión femenina en el contrato social moderno podemos destacar diversas obras: Dialéctica feminista de la Ilustración de Cristina Molina Petit (Ed. Anthropos, Barcelona, 1994), Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau (Ed. Cátedra, Feminismos, Madrid, 1995) o La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII. Selección de textos de Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros a cargo de Alicia H. Puleo, presentación de Celia Amorós

(Ed. Anthropos, Madrid, 1993). También compartiendo la perspectiva del feminismo ilustrado pero analizando la conceptualización de la sexualidad en la filosofía contemporánea, podemos destacar el libro Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea de Alicia H. Puleo donde se van siguiendo las diversas configuraciones de lo femenino de forma reactiva al pensamiento de los filósofos que han configurado el substrato teórico al respecto: La Mujer-Inconsciente frente al pesimismo de Schopenhauer, la "representante privilegiada del Eros" a partir de la línea nietzscheana y freudomarxista o la presa codiciada del erotismo transgresivo de Bataille.

Transmodernidad

Las teorías del género o el pensamiento feminista suelen tener, amen de su propia dinámica interna, una relación explícita con las corrientes teóricas y debates de su tiempo, tanto para situarse frente a ellos cuanto para hacer que éstos se sitúen frente a los susodichos, esto es: tanto para asumir las líneas de su contemporaneidad cuanto ejercer una revisión crítica de esas mismas corrientes desde un punto de vista del género. Si en los años setenta el debate lo constituyó la relectura del marxismo y el psicoanálisis, para posteriormente repensar, y reciclar principalmente desde el feminismo de la diferencia las aportaciones nietzscheanas, y postestructuralistas, el debate siguiente frente al cual deberá situarse y que deberá situar desde su prima es de modernidad / postmodernidad.

La defensa de la modernidad está en consonancia con los feminismos ilustrados, si bien el pensamiento de la diferencia sexual arrancaría más bien de la constatación de la quiebra de la modernidad si bien no enmarcándose necesariamente en un movimiento tan heterogéneo como ha resultado ser el postmoderno. Revisiones explícitas de este debate lo constituyen tanto la apuesta postmoderna heterodoxa de Sendón cuanto el libro coordinado por África Vidal y Teresa Gómez Abanicos ex-céntricos. Ensayos sobre la mujer en la cultura postmoderna (Universidad de Alicante, Anglo-American Studies, Barcelona, 1995) o desde el terreno de la estética las aportaciones de Juan Luis Moraza y Estrella de Diego. Es desde este mismo eje temático del que parten mis libros: La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna (Ed. Anthropos, Barcelona, 1989), Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia (Ed. Anthropos, Barcelona, 1994) y Foucault y la genealogía de los sexos (Ed. Anthropos, Barcelona, 1996). A partir de lo desarrollado en ellos paso a considerar lo que a mi modo de ver constituye hoy la tarea pendiente de un pensamiento del género.

La Modernidad se ha construido no sólo con la ausencia de las mujeres sino legitimando subrepticiamente en dicha ausencia su misma condición de posibilidad, estableciendo así engañosamente una supuesta universalidad sobre la base de un ocultamiento y una discriminación. Como Genevieve Fraisse ha mostrado (Muse de la Raison), el sistema democrático y burgués moderno (que arrancando del modelo Ilustrado se consolida a lo largo del s. XIX) se edificó sobre la exclusión de la mujer de la esfera política y pública como

requisito para la construcción de la nueva configuración moral y axiológica, legitimada desde el derecho, la ciencia y la filosofía. Frente a las expectativas de igualdad creadas por la Revolución francesa y ya trazadas en los textos de Condorcet, Montesquieu, Olimpia De Gouges, D'Alembert, Madame D'Epinay, Madame De Lambert... va a prevalecer durante el siglo siguiente el modelo de mujer-madre preconizado por Rousseau, consolidándose un triple proceso de exclusión de las mujeres: legal: supeditación de las esposas, suspensión de las expectativas revolucionarias de las mujeres, moral: condena del estilo de vida aristocrático prerrevolucionario, creación normativa de la "ficción doméstica", y científico: teorías del intelecto sexuado y teorías de los médicos filósofos (Cabannis, Virey)... todo ello plasmado en un nuevo modelo de domesticidad que separa lo público y lo privado y en las reformas sociales inspiradas en la filantropía y el higienismo.

Normalmente esta configuración del nuevo modelo democrático burgués moderno se ha estudiado, desde el punto de vista de las mujeres, en su manifestación represora y de exclusión, olvidando resaltar lo que a mi modo de ver puede representar la óptica más rupturista y novedosa: el constatar cómo este modelo social está determinado no por la exclusión de un sexo, sino por una subterránea conceptualización de los géneros, por una biologización y naturalización de lo femenino que no obstante su reclusión va a impregnar todo el espacio social, otorgando la matriz a partir de la cual va a pensarse la subjetivación y el horizonte moral deseable del individuo moderno.

Foucault ha hablado de bio-política o bio-poder para caracterizar esta nueva configuración política que del XIX a la actualidad implica en el desarrollo del capitalismo la inserción controlada del cuerpo en los aparatos de producción, el control de poblaciones, el desarrollo de la demografía, la higiene , la sanidad... Pero todo ello no hubiera sido posible sin una previa gestación de la noción del cuerpo-especie que subyace a la nueva tematización de "lo social" y "la población" y que implica una redefinición de la conyugalidad, de la esfera doméstica, que está basada como prerrequisito en todo el esfuerzo que desde el XVIII se realiza por hacer retornar a la mujer a su naturaleza, como cuerpo reproductor, vehículo de la especie, ensalzamiento de su labor maternal, transmisora tanto de los nuevos conceptos de higiene (física y social) cuanto del mantenimiento de los valores morales. No es pues la puesta en marcha de una nueva configuración del poder: la biopolítica la que genera la visión de los individuos como cuerpo especie, y que representa para las mujeres el corolario de su reclusión en la esfera privada y la histerización del cuerpo femenino, sino que esta estrategia de reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico, las justificaciones de los los médicos filósofos de los siglos XVIII y XIX, las teorías del intelecto sexuado, su consideración como cuerpo-especie responsable de la salud de las generaciones, su identificación con la naturaleza, su constitución como objetivo principal y transmisor de las normativas de higiene, su responsabilidad en el bienestar físico y moral de la familia... son las que hacen posible el desarrollo del bio-poder, que a su vez caracteriza la configuración moderna de un poder, pastoral individualizante. La familia amen de lugar de encierro, espacial y simbólico,

posee una potencia productiva en cuanto que ficción doméstica (en el sentido de Nancy Armstrong), pues el ideal femenino conforma a su vez el ideal burgués, que marca las pautas, en su reconversión moral universalizante del individuo moderno.

Así de la misma manera que por un lado se define a las mujeres por su biología y se las recluye en su especificidad y privacidad, por otro los valores morales domésticos se extienden e impregnan lo social, el cuerpo social sé feminiza, completando lo que en otro lugar he codificado como "asunción hegemónica de los valores del heterodesignado", lo que refleja el mecanismo de circulación de valores, en el cual los grupos hegemónicos, en momentos de agotamiento de sus propios valores, asumen otros de grupos discriminados, generalmente sin asumir sus reivindicaciones, desposeyéndolos de su identidad pero impregnándose paradójicamente de ellos.

Es a partir de esta situación paradójica, pero no coyuntural o periférica sino nodular que cabe releer el género como condicionante de la Modernidad, y replantearnos la emergencia del sujeto-mujer tras la crisis de la Modernidad.

La crisis de la Modernidad conlleva, como se ha repetido exhaustivamente, una quiebra de nociones canónicas como las de: Historia, Progreso, Sujeto, Realidad y Razón. La teoría del género hoy, amen de realizar una relectura histórica de su lugar oculto pero fundamentante en las Grandes construcciones teóricas del pasado, debe asumir el reto de valorar cómo trabajar en la consolidación de una identidad y presencia femeninas, precisamente cuando los paradigmas clásicos de igualdad, emancipación, objetividad y cientificidad se hayan contestados. Ello nos aboca, como ha quedado patente en los debates sobre feminismo y postmodernismo, a una reconsideración pragmática, situada, falibilista (Frasser, Nicholson, Alcoff), a valorar la creación culturalista del genérico mujer más allá de las tentaciones más esencialistas de la diferencia, procediendo tras la deconstrucción del genérico y la subversión de la identidad heredada, a una minuciosa "resignificación" (Butler), a la reconstrucción de la subjetividad personal (De Lauretis).

La teoría del sujeto-mujer hoy debe reunir una serie de requisitos para, asumiendo la crisis de la modernidad mantener su operatividad y consolidar su presencia: autonomía gnoseológica y crítica, elementos para analizar la formación cultural, histórica y social de la identidad de género, construcción de un genérico, operatividad y reconocimiento como agentes sociales y políticos del cambio.

Desde la denominación de "transmodernidad" como la situación que retoma los retos pendientes de emancipación de la modernidad, pero asumiendo su crisis, habremos de utilizar la ausencia de la mujer, su carencia de presencia y esencia, precisamente como arma efectiva y creativa precisamente en unos momentos en que el adelgazamiento de las Grandes Teorías nos ofrece el simulacro como escenario. Así pues en esta simbiosis de simulacro y teoría del género transmoderna, frente a los conceptos fuertes de los ejes de la modernidad requeriremos: un sujeto estratégico, que encuentra su fuerza

no en su fundamento metafísico sino en su permanencia situada; una razón entendida como foro comunicativo pactado, una historia múltiple no unitaria ni unidimensional; una realidad que se sabe ficción o exceso hiperrealista, paso del "factum" al "fictum" que reconoce en la acción el elemento generador de identidad.

Esta opción transmoderna por la constitución del sujeto-mujer configura sin duda una ética, pero crítica y deconstructiva frente a las tendencias universalizadoras, reserva nominalista ante las teorías unitarias, inmersa en la heterogeneidad y la contextualidad, comprometida en una constante analítica del poder, en la reconstrucción de una genealogía propia, de una mitología, de un imaginario creador y electivo, en la apertura y exploración de nuevas formas de subjetividad, que apuesta por la libertad y la ficción de unir la estética a la ética en el reto de la autonomía.

El presente texto corresponde al Capítulo 5 del libro: Rosa María Rodríguez Magda, El modelo Frankensntein, De la diferencia a la cultura post, Ed. Tecnos, Madrid, 1997.

Una relación imposible, real. Constructivismo y complicidad (1999)

Juan Luis Moraza

"Dobleces y rugosidades que se plisan y multiplican, que se pliegan en abanico y se replican. No teníamos definición no sentido ni modo de diferenciarnos unas de otras. Éramos lo que éramos entonces, libres intercambios, afinadísimos microprocesos, transferencias polimorfas indiferentes a fronteras y límites. No había nada donde colgarse, nada que agarrar, nada que proteger o de lo que protegernos". (Sadie Plant: 1998)

"Las relaciones emocionales son tan contradictorias, incoherentes, plurales y cambiantes, que intentar hacerlas transparentes es reducirlas a una caricatura, devaluándolas". (Enrique Gil: 1997)

"La necesidad de un texto coreográfico con formas polisexuales". (J. Derrida: 1982)

"Donde las mujeres son investigadas, los hombres son probados". (Steve Neale: 1991)

El diccionario francés, definía en 1892 la palabra "feminismo" como "un quiebro en el desarrollo de un hombre sobre la adolescencia que le otorgaba ciertos atributos femeninos". Desde esta acepción decimonónica, ser feminista sería ser afeminado, infeminado. Yo no sé qué es "ser feminista". Ni mucho menos puedo aspirar a definirlo. Del feminismo, de la semiótica, del psicoanálisis, de la deconstrucción, de toda la teoría textual moderna, hemos aprendido a no confundir el sexo del autor con la sexualidad y el posicionamiento sexual inscrito en un texto. La relación no parece en modo alguno inmediata. No sé si puede identificarse un texto o una obra como "feministas"; ni tampoco si pueden identificarse esas obras o textos como "feministas" independientemente de quién sea su autor. En cualquier caso, yo no me creo en el derecho ni en la capacidad para tomar esas decisiones, para identificar esas categorías. Recuerdo ahora ese terrible "halago" que el pintor Hans Hoffman hizo a las pinturas de Lee Krasner, esposa de Jackson Pollock: "Esta pintura es tan buena que nunca sabrías que está hecho por una mujer".

Alguien podría llegar a decir que tal autor es tan feminista que parece una mujer pensando. Yo me sentiría extraño, pero no irritado. Este "yo" que habla puede asumir su masculinidad, pero, ¿en qué grado?, ¿De qué forma? Ese "yo" ¿es masculino como biológico, corporal, psicológico, familiar, social, genérico, laboral, genético? ¿Dónde comienza? El contenido de mis palabras cambiaría si este "yo" que se presenta como sujeto del discurso, lo hiciese identificándose como homosexual, o como transexual, o como heterosexual, o incluso como mujer travestida. El contenido del discurso será, en cada caso, otro. Y fíjense entonces que, a pesar del aceptado constructivismo identitario, se advierte la paradoja de que la posición del sujeto emisor determina el sentido del discurso que teóricamente es el que hubiera de "construir" la identidad del emisor… Y al

mismo tiempo, cuando se afirma que tal o cual hombre o mujer es más o menos femenino o masculina, femenina o masculino, los parámetros utilizados para evaluar ese grado de identidad refieren a constructos culturales claramente arbitrarios, de modo que tomarlos como medida resulta paradójico especialmente en contextos en los que se supone se están desmontando o deslegitimando tales construcciones. Por lo pronto, por tanto, no quisiera asumir una masculinidad sin dejar en suspenso ese supuesto que es, justamente, el contenido de la deconstrucción que aquí me gustaría tratar. Umberto Eco definía el signo como "todo aquello que puede ser utilizado para mentir". En cierto nivel, el sujeto del discurso es siempre anónimo, supuesto, referido a unos síntomas que identificamos o acordamos en identificar como diferenciales. Pero esos supuestos son tan débiles, tan poco substanciales, como un maquillaje. Y al mismo tiempo, como el maquillaje, despliegan una sintomatología profunda.

No me preocupa dónde estoy respecto a la feminidad, ni respecto al feminismo. Me importa más generar relaciones de curiosidad e interacción con posiciones que, por lo demás, puedan estar siendo inocupables para mí. Nunca he pretendido hacer méritos para ser admitido en un club; no ha entrado dentro de mis pretensiones, ser considerado como "feminista". Ni mucho menos he pretendido sugerir al feminismo lo que podría ser. Si estoy aquí invitado a esta mesa, probablemente sea porque algunas series de obras, algunos textos publicados, algunos ensayos y comunicaciones presentadas en contextos de discusión sobre cuestiones de género han llegado a suscitar cierto interés. Mi interés ha sido, más bien, el de la deconstrucción de lo genérico, y particularmente, la deconstrucción de la masculinidad o identidad masculina, tal y como se expresa en ciertas mitologías que aparecen subrepticiamente en la historia de la estética y la iconografía occidental. En este sentido mis análisis sobre iconografía femenina han sido explícitamente reflexiones sobre los modos culturales mediante los que se constituyen los procesos de identificación. El título del libro MA(non é)DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción (1992), testificaba el constructivismo radical de la iconografía que asimilaba ciertos atributos corporales a ciertos programas simbólicos, deshaciendo el tópico naturalista o esencialista sobre las "imágenes femeninas", desde el paleolítico hasta hoy.

En este ámbito, los contextos y las aportaciones intelectuales y sensibles provenientes del feminismo han sido esenciales, componiendo un contingente intenso, copioso y profundo sobre las tensiones políticas, psicológicas, raciales y sexuales que roturan (y probablemente torturan) las identificaciones y las identidades. En este sentido, la deuda intelectual y afectiva es infinita, muy superior a cualquier contraprestación que pueda realizar. Como afirma Rosi Braidotti, "la feminización del pensamiento, parece ser prescrita como un paso fundamental en el programa de antihumanismo que marca nuestra era". El feminismo ha puesto sobre la mesa de discusión cuestiones tan importantes como la relación entre el sujeto y el poder, entre la sexualidad y la diferencia sexual, entre la teoría y la práctica política, entre lo personal y lo político. De ahí que el feminismo no sea una teoría, sino un complejo sistema de valores éticos, un campo de experiencias. Es, en efecto, un

sistema de feminismos que incluso pueden diferir profundamente unos de otros.

Masculinidad

Así, será una impertinencia hablar aquí, al menos sin verme obligado a seguir la sugerencia de Cary Nelson y utilizar un pseudónimo femenino, como antaño muchas mujeres tuvieron que hacerlo para conseguir legitimar su expresión; Al hacerlo no me sentiría muy extraño, las identificaciones son, como muestran los análisis clínicos, mucho más flexibles y diversas que la mera anatomía sexual. Y para Kristeva, como para tantas y tantos autores, lo "femenino" es un atributo tanto de mujeres como de hombres. Pero, al hacerlo, ¿estaría a salvo, o más bien continuaría el tipo de apropiación característica de la dominación masculina? "¿Porqué será -se preguntaba Gayatri Spivak ()- que los críticos masculinos en busca de una causa encuentran su mejor esperanza en la crítica feminista?". La sospecha refiere a la posibilidad de que el interés sea una maniobra que explora nuevas formas de seducción. Podría pensarse que inmiscuirse en el feminismo es uno más de los episodios de "canibalismo metafísico". La irritación estaría justificada. No puede eliminarse el pasado de un plumazo, y el presente tampoco es demasiado halagüeño. Es significativo que la aceptación de los hombres en el feminismo sea más fácil si el hombre es gay. Así lo afirma Alice Jardine (1987), en conversación con Paul Smith: "No siempre entiendo por qué. Sospecho que es porque no temen ser penetradas; tememos menos ser invadidas, penetradas, enloquecidas… es también un tipo de imaginario".

La sospecha es comprensible, esté o no justificada. Milenios de historia y un presente ineludible nada dicen a favor de la honestidad de todo esfuerzo. Y sin embargo, la expectativa temible de una eventual penetración, como elemento determinante de una aceptación, no protege al discurso, pues confina la crítica al mundo simbólico de la metáfora. Las formas más sutiles de apropiación son independientes de la metáfora y son perfectamente compatibles con la homosexualidad, donde se reproducen en muchas ocasiones los mismos parámetros de diferencia y jerarquía achacables a las relaciones heterosexuales. Es posible que en ocasiones más que aceptación del feminismo se trate de una simple identificación con la feminidad, incluso con la noción de feminidad más prototípicamente patriarcal. En tanto identificación, el sujeto ocupa simultáneamente la posición de objeto, de modo que eventualmente puede recoger sus aspiraciones, sus ansiedades, sus fórmulas, puede compartir sus objetos de deseo -convertidos entonces en objetos de objetos… Pero como identificación, sólo puede ser imaginaria, y fijada a un imaginario social de feminidad dado, heredado. Así, no se trata de que se recupere un imaginario esencialista, sino que se exige una referencialidad imprescindible para el progreso del proceso de identificación; y la frontera entre esencia y referencia es sólo una cuestión de grado, pues el concepto de referencia apunta a invertir la causalidad, olvidando que no es origen sino producto de la representación.

Liberación (y libelacion) femenina (y masculina)

El 28 de Septiembre de 1996, The Economist (Londres) publicó una serie de artículos titulados The Trouble with Men. Tomorrow´s second sex, formulando un pánico creciente ante una imprevista e inminente supremacía femenina: supremacía en las aulas, donde el índice de fracaso escolar comenzaba a ser superior entre los chicos y el rendimiento mayor entre las chicas; supremacía en el trabajo, donde los trabajos industriales dejaban paso a los servicios (administración, comunicación, finanzas, enseñanza, etc.) donde las mujeres comenzaban a despuntar; supremacía en la familia, donde la figura del padre y el abandono masculino estaban debilitando la estructura; y supremacía psicológica, pues la desmoralización, la renuncia a la búsqueda del éxito, la adición, el nihilismo, la delincuencia o la muerte temprana comenzaban a ser "síndromes masculinos". Se trataba, en definitiva, de una voz de alarma ante "la decadencia del hombre", o más bien, de la decadencia del mito de la masculinidad, tradicionalmente ligada a: determinación del vencer, voluntad decidida, afán de superación-honor-respuesta a los desafíos espíritu de sacrificio/capacidad de resistencia/imaginación crítica/inventiva, iniciativa…

…Todos esos contenidos de la mitología viril no sólo eran extraños a los hombres actuales, sino apreciables en las mujeres contemporáneas. Según el texto, conforme las mujeres devienen más "masculinas" (esto es, se incorporan a la esfera política y laboral), los hombres devienen más "femeninos" (esto es, cultivo de la domesticidad, los sentimientos, etc). Estas evidencias hicieron saltar la alarma de ciertos "bienpensantes" ante una "andropatía epidémica", propia del "nuevo sexo débil", contribuyendo tanto a actitudes de desmoralización victimista, como -consiguientemente- a recursos violentos, junto a intentos imposibles de "restauración" e implantación de principios y privilegios. "Lo primero que aprende un varoncito, desde que se arriesga a escapar de su cómodo refugio bajo las faldas de su mamá, es a fingir perversa maldad, a hacerse el bárbaro brutal e insensible, que se burla de cualquier principio y desprecia toda autoridad. Naturalmente todo esto es pura fachada, mera baladronada ficticia que a nadie logra engañar. Pero el hecho es que crea escuela, y todos los hombres se acostumbran a representar de mayores el más que dudoso papel de héroe maldito de pacotilla" (Gil: 1997, p.16)

Cabría considerar la posibilidad de vincular fenómenos muy distantes entre sí conectados precisamente por su vínculo con la esfera del imaginario social de la virilidad:

a. La fiebre popular en las sociedades desarrolladas por los deportes, especialmente por el fútbol, el baseball y otros deportes tradicionalmente "masculinos": que contribuyen a propiciar procesos de socialización ligados a la retórica de la masculinidad (neoclásica).

b. El ascenso alarmante de ideologías fundamentalistas y otras de corte nacionalista en todas sus expresiones más o menos moderadas, -desde los nacionalismos ligeros hasta los radicalismos nazis. En todos estos casos, se trata de

ideologías muy ligadas al tipo de sentimientos y de conductas que tradicionalmente componían el cosmos de la construcción masculina.

Frente a estos alarmismos reaccionarios, se vienen produciendo afortunadamente, otros comportamientos y otras actitudes entre la población masculina. La evidencia es que ha existido y existe una cantidad notable de hombres que han tenido y tienen interés en deconstruir el patriarcado. Desde los años 70, se han generado distintos ensayos de un Movimiento de Liberación Masculina; ensayos donde se deslegitiman las formas de masculinidad clásica (esto es, fálica, viril, marcial, intensamente edipizada, etc.). "Hay diferencias y tensiones entre las masculinidades hegemónicas y las masculinidades cómplices; oposiciones entre las masculinidades hegemónicas y las masculinidades subordinadas o marginales" (Connell: 1995, p. 242).

No son escasos los síntomas de esta sensibilidad masculina dirigida a una deconstrucción de género: Los textos de Warren Farrell: The Liberated Man; de Jacks Nichols (Men´s Liberation), Pleck (The Myth of Masculinity, 1980 o Men´s Power with women, other men an society. A Men´s movement analysis. 1977), de John Stoltenberg (Refusing to be a Man), de Andrew Tolson (The Limits os Masculinity), la antología de Jon Snodgrass (For Men Against Sexism), organizaciones de hombres antisexistas, como la Men Against Sexism (U.S.A.), Men Overcoming Violence, o la Organization for Changing Men (USO, 80s), o el diálogo electrónico identificado con el nombre /gen.maleness/ activo desde mayo del 89…

"Gran parte de los tempranos estudios feministas referían al entendimiento de los condicionantes estereotípicos de las mujeres, y reclamaban un sentido de elección; es quizá arrogante, pero creo que estamos haciendo lo mismo con los hombres -reclamando un sentido de elección que nos permita romper y salir de círculos viciosos. Mi firme convicción es que comenzaremos a resolver muchos de los asuntos de género no debilitando a los hombres, sino fortaleciéndolos, para encontrar un sentido social y funcional del poder" TG. 8 ENE. 1992. (gen.maleness).

"Mi vergüenza hacia mis ancestros y mi descendencia, significa que puedo hacer algo sobre lo que son y lo que fueron. De hecho, mi vergüenza es reveladora en el sentido de que me enseña exactamente quiénes fueron (y son) revelando aquellas partes en mí que eran incuestionables hasta que mi vergüenza las confrontó" MH 8 NOV.1991 (gen.maleness).

Ciertamente, estos movimientos se han generado a imagen del Movimiento de Liberación femenina (MLF), y se trata de comunidades de indagación y grupos de consciencia emergente. Su base estructural es feminista, y por razones fáciles de entender son movimientos inestables y mal considerados. Cabría preguntarse por qué existe una especie de silencio administrativo e incluso académico hacia estos intentos. Por qué incluso estos movimientos antisexistas son considerados sospechosos por ciertos feminismos, por las asociaciones de liberación homosexual (etc.), y terriblemente perversos e incongruentes por la sociedad. Dentro de la estructura de la cultura patriarcal, la masculinidad

heretosexual ha estado tradicionalmente estructurada como el género normativo. La relación heterosexual, núcleo supuesto de la sociedad tradicional y patriarcal, se encuentra en el punto de mira del pensamiento progresista: todos los males se achacan a esta estructura artificial que predetermina todas las formas de dominación. Por ello, un hombre o una mujer heterosexual son considerados, en el mejor de los casos, incautos esbirros del sistema, o interesados secuaces que disimulan su connivencia con el sistema. Ello plantea una paradoja, "precisamente porque los hombres blancos heterosexuales se perciben, desde las políticas identitarias multiculturalistas, como el centro de la cultura dominante, no se les permite reclamar su propia diferencia. Esto es irónico, pues el objetivo mismo de la política progresista, hoy -desmantelar los privilegios- acaba dejando en su lugar en nuestro imaginario un gran monolito de poder. La diferencia, que funciona como el sustrato de una política de reconocimiento, es sólo para el oprimido. ¿Entonces, qué se le permite hacer, en este contexto, a los hombres blancos heterosexuales" (YUDICE: 1995, p. 280).

Muchos de estos movimientos de liberación han tenido, como advierte George Yúdice, un carácter "izquierdoso antimasculinismo profeminista", pero han sido considerados como "profeministas misándropos", anti-masculinos, achacándoles la escenificación de un "hombre light". Frente a ellos, han surgido otros movimientos que responden con el intento de restaurar formas de virilidad fuerte, -como se ejemplifica en Iron John (Robert Bly). Estos movimientos reaccionarios pretenden presentar a los hombres como víctimas de una hegemonía femenina. De hecho, ocupar el papel de víctima, adoptando la retórica de la opresión es un particular modo de reactividad que legitima y se legitima en el discurso social y político... Como afirmaba Voltaire, los conspiradores, incluso los más sanguinarios, nunca dicen: ¡Cometamos un crimen!, siempre dicen: ¡Venguemos a la patria de los crímenes cometidos por el tirano!...

Hombres (en, desde, con, hacia) el feminismo

En una fantástica edición, Alice Jardine y Paul Smith, recogieron, bajo el título: Men in Feminism, las intervenciones realizadas en dos sesiones en el Modern Language Association en Washington en diciembre de 1984. Las contribuciones fueron valiosas y trataron de reflexionar sobre el hecho indiscutible de que un número considerable de intelectuales hombres estaba empleando y desarrollando pensamiento feminista y teoría feminista. Stephen Heath, Paul Smith, Andrew Ross, Alice Jardine, Judith Mayne, Elizabeth Weed, Peggy Kamuf, Naomi Schor, Jane Gallop, Elaine Showalter, Terry Eagleton, Nancy K. Miller, Denis Donoghue, Cary Nelson, Meaghan Morris, Richard Ohmann, Robert Scholes, Craig Owens, Rosi Braidotti … las sesiones fueron provocativas desde el propio título general: Hombres "EN" el feminismo. Esa partícula fue motivo de numerosas disputas y testifica la problematicidad de esa relación. ¿Por que no "hombres con el feminismo" u "hombres desde el feminismo", etc.?

Por supuesto, las opiniones variaron del blanco al negro, y me gustaría, con motivo de esta charla, recuperar algunas que pueden resultar significativas.

El texto de Donoghue (1987) reflejaba un cierto lamento rabioso con respecto a la crispación a veces exultante de ciertas facciones radicalmente excluyentes dentro del feminismo. Y que refieren a la imposibilidad de ser al mismo tiempo hombre y correcto dentro del feminismo. Para Donoghue, ciertos feminismos convierten a la mujer en un libelo, en una caricatura no menos reductiva que la caricatura falogocéntrica del "eterno femenino" o de la "femme fatale", y al hacerlo, niegan la imaginación: todo hombre queda imputado con un pecado original indeleble que lo convierte en violador camuflado. Desde ese malestar, llega a preguntar: "¿Soy realmente culpable del alegado reforzamiento falogocentrico del sentido en el discurso? ¿Cuándo cometí el crimen?". La respuesta de Nancy K. Miller es aún más tremenda: "Por supuesto, ningún "hombre particular" es único responsable de los poderes globales del discurso dominante, pero sí Denis, desde el momento en que preguntas, tú eres "realmente culpable"; en cada línea de tu artículo, comenzando con el impacto barato de su título; lo estas siendo ahora en la flamboyante mala fe de tu retórica. A lo largo de todo el ensayo, el lenguaje de Donoghue está habitado por las metáforas de la ley: crimen y castigo, inocencia y culpabilidad, buenos y malos. De hecho, este es el recurso constante a ese lenguaje, los referidos códigos del falogocentrismo en sí mismo…" (MILLER: 1987. p.137).

"El masculinismo es una instancia de naturalización de la jerarquía y la dominación […] se puede definir en relación a la ideología esencialista de la determinación biológica" (ARONOVITZ: 1995. p.315). Si el machismo o masculinismo pretende naturalizar la diferencia, imputando la superioridad masculina sobre la base de la fuerza física y/o la diferencia de género con respecto a la reproducción sexual …no es infrecuente encontrar en los medios de comunicación de masas, alegatos que tienden a practicar un esencialismo inverso: que imputa la superioridad femenina sobre la base de la habilidad cerebral o emocional y/o la diferencia de género con respecto a la reproducción sexual: Catherine MacKinnnon considera que todos los hombres son inevitablemente agresivos, sea por la testosterona o por la socialización; Andrea Dworkin considera que todo coito es una violación, y que la sexualidad misma, y específicamente la heterosexualidad es un mero síntoma de la dominación masculina. Craig Owens ha advertido que el feminismo más esencialista y radical, instituye un principio homosexual, o, cuando menos, ofrece a las mujeres la disyuntiva excluyente de ser o feministas o heterosexuales. Lo que se ajustaría a una "heterofobia", o lo que Eve Kosofsky denomina con la palabra "homosocial". En estos contextos, la radicalidad no es un síntoma de izquierdismo, sino de la consideración del género como la división más radical de la experiencia humana "implícita o explícitamente, el feminismo radical tiende a negar que el significado del género o la sexualidad haya cambiado nunca". Obviamente esta supuesta centralidad de la distinción genérica implica ya una modalidad de esencialismo. Para Judith Butler, el género está ligado a un "efecto melancólico":

"una catexis de objeto se reemplaza con una identificación" (Butler: 1995). Aunque en la melancolía se rechaza una pérdida, no es, sin embargo abolida. En realidad, la internalización es el modo en el que lo perdido se preserva en la psique. De este modo, la centralidad del género apuntaría a una internalización. Y para Lacan, si "no existe relación sexual", es porque no hay nunca dos sexos, sino uno en ambas caras de la "relación" (sea hombre y mujer, mujer y mujer, hombre y hombre). La relación, la idea de la relación depende de un imaginario otro que me complementará como uno, esto es, saciará y eliminará mi falta de identidad… Esta "unicidad" del otro se encuentra en la base del modo en el que los hombres (heredan) tratan a (con) las mujeres (pornografía, fetichismo, libido, violencia…). Por su parte, Enrique Gil, advierte que ciertas formas de feminismo caricaturizan situaciones que se presentan como mucho más complejas que los clichés machistas o feministas. Habla de los complejos del hombre postmoderno respecto a una sociedad que a menudo presenta los hechos como una batalla campal entre los hombres -crueles romanos (infieles y paganos)-, y las mujeres -pobrecitas cristianas (víctimas y mártires)-. Un paisaje mediático que, a través de la publicidad muestra a un hombre obtuso, embrutecido, pasmado, insociable, cohibido, libidinoso, incontenible, ausente, infantil, obseso e imbécil.

…Y cómo frente a esta fractura de la complejidad, muchos hombres optan por el disimulo, por la reserva… "Así como el hombre machista ejercita violencia física y verbal con espontánea naturalidad, sin dominio de sí, ni control emocional sobre sus pasiones, el hombre postmoderno, en cambio, se domina y disimula, y ha aprendido a controlarse para no ser tachado de machista" (Gil: 1997. p. 24).

En todo caso, creo que hay mucha gente de acuerdo en luchar "contra una política sexual que reduce la complejidad de la diferencia sexual a una relación antagonista entre dos grupos de gente mutuamente excluyentes"(Ross: 1987).

Da la sensación de que el discurrir de lo que se conoce como "lucha de sexos" se reproduce en contextos tan dispares como el hogar privado o la discusión académica pública. Pero considero que esa "guerra" no responde a impulsos naturales o esenciales de "diferencia genérica", sino más bien a patrones culturales adquiridos y reenunciados de modo más o menos consciente por cada individuo. Al mismo tiempo sospecho que esta "guerra sexual" está promovida por intereses de Estado, esto es, intereses internos de una lucha de competencia financiera de carácter privado. Una sociedad dividida es una sociedad controlable. La guerra de sexos es una cortina de humo que pretende desviar la atención de los conflictos de relación que son propiamente políticos. El efecto ideológico del "género" es esencializar y naturalizar el sistema de diferencias y jerarquías (clase, raza, sexo) como si fuese fijo e inmutable. Lo que se perpetúa en la lucha de sexos, es una mitología de guerra, y una sexualidad bélica. La noción de una deuda de sangre según la cual la víctima tiene derecho a ejecutar al verdugo en una cadena sin fin que reenuncia la violencia, perpetuando una dinámica útil al sistema.

En el genérico (EL hombre, LA mujer) se vehicula el género; y en el género se vehicula la ideología de "lo genérico" -ese instrumento abstracto vinculado a la institución del Estado, a la mitología del Estado. Estado que ha sido tradicionalmente patriarcal, pero, como advierte Camille Paglia, "lo que las feministas llaman patriarcado es simplemente "civilización", un sistema abstracto diseñado por hombres, pero incrementado y co-perteneciente a las mujeres. Como un gran templo, la civilización es una estructura genéricamente neutra" (Paglia: 1994). Las relaciones entre lo universal y lo particular, entre lo genérico y lo específico, entre la identificación y la identidad, se encuentran en un núcleo que es común a hombres y mujeres. Quizá, como afirmara Gayatri Spivak, la mujer "debe asumir el riesgo de la esencia" para pensar realmente diferente. Y ciertos maximalismos deriven de esa exigencia creativa. Indudablemente, asumir el riesgo del esencialismo es parte de cualquier juego creativo, aunque personalmente tiendo a someter ese delirio esencialista al método daliniano de la paranoia crítica: Uno se deja llevar por el delirio, pero al mismo tiempo conserva una cierta consciencia residual de que se trata, en efecto, de un exceso de interpretación.

Si la definición del género es institucional y cultural; si la identidad femenina y la identidad masculina no responden a patrones esenciales o naturales sino a determinaciones culturales y a procesos constructivos tanto personales como colectivos… entonces la fijación de una mujer concreta a los patrones culturales es tan activa o pasiva como la fijación de un hombre a los suyos: la opresión entonces tiene dos niveles:

a. Una opresión propia de las relaciones de poder entre los roles masculino y femenino.

b. Otra opresión propia del ajuste de cada uno de los roles: la violencia necesaria para que cada persona concreta se ajuste a su patrón genérico.

Indudablemente, la primera opresión ha sido claramente dirigida contra las mujeres, así como contra otros pueblos y otras culturas, que, en este sentido, habrían ocupado la posición femenina/victimaria con respecto a la cultura oficial. Pero la segunda opresión ha sido ejercida sobre todos los miembros de esas sociedades, y por supuesto también sobre los hombres, cuya construcción de identidad masculina ha estado plagada de brutalidad. De hecho, no existe una virilidad sino la ejercida e instituida culturalmente bajo presión. En este sentido, es revelador el ensayo de David Gilmore (1994) titulado Hacerse Hombre, una panorámica antropológica que muestra la artificialidad de la masculinidad, y los violentos procesos que los hombres sufren en gran parte de las culturas primitivas para reprimir lo no-masculino y para ajustarse al patrón social. En la mayoría de las sociedades, la virilidad es una prueba infinita, directamente relacionada con la dureza, la autodisciplina, la preparación para la lucha… bajo pena de ser despojados de su identidad, una amenaza, al parecer, peor que la muerte. Para Gilmore, dado que en las culturas de patronazgo masculinista, las mujeres suelen estar bajo la autoridad masculina, el sistema debe habilitar dispositivos para contener la indisciplina (la autoridad) del hombre,

mediante un sistema moral especial ("la verdadera virilidad"), para asegurar una aceptación voluntaria de la conducta apropiada por parte de un varón, para forzar a que el hombre evite la regresión narcisista a la identificación pre-edípica con la madre. De ahí que el núcleo de esta "verdadera virilidad" sea la disciplina, el sometimiento a ciertas funciones de provisión y protección.

Entre el esencialismo (absolutos biológico/genéticos) y el juego libre (constructivismo), y dado que no existe masculinidad ni feminidad sino bajo presión, la identidad de género conservará una ambivalencia fundamental. El género masculino no es sólo construido, sino también performativo (Judith Butler):

"el género no es sustantivo, pero tampoco es un conjunto de atributos que flotan libremente, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género es producido performativamente y compelido por la práctica reguladora de la coherencia de género …en este sentido, el género es siempre un constructo, aunque no por un sujeto que pueda decirse que preexiste al hecho […] No hay identidad de género tras las expresiones de género; La identidad es performativamente constituida por las mismas "expresiones" que se dicen sus resultados". "Masculino y femenino no son disposiciones, sino culminaciones" (Butler: 1995).

Constructivismo y complicidad

Prefiero visiones no esencialistas, como la de Parveen Adams, que defiende la "fundamental inestabilidad de las posiciones identificatorias" (Adams: 1988). O, en un registro bien distinto, la de Monique Wittig, para quien los procesos de construcción del género son aquellos que pretenden naturalizar categorías artificiales, educando nuestro inconsciente para que los pensemos como autoevidentes e indiscutibles:

"Es fácil imponer los símbolos, desde la teorización y la terapia, hasta el inconsciente individual y colectivo. Se nos enseña que el inconsciente, con un exquisito buen gusto, se estructura a sí mismo mediante metáforas, por ejemplo, el-nombre-del-Padre, el complejo de Edipo, la castración, el asesinato-del-padre, el intercambio de mujeres, etc… Si el inconsciente, sin embargo, es fácil de controlar, no lo puede puede hacer cualquiera". (Wittig: 1989. p. 52)

Y llega más lejos al despegarse radicalmente de los contenidos genéricos, declarándose ajena a la categoría de mujer:

"¿Qué es la mujer? Pánico, alarma general para una defensa activa. Francamente, es un problema que las lesbianas no tenemos por un cambio de perspectiva, y sería incorrecto decir que las lesbianas se asocian, hacen el amor, viven con mujeres, pues "mujer" sólo tiene significado en sistemas heterosexuales de pensamiento y en sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no somos mujeres […] Ni ninguna mujer que no esté en una relación de dependencia personal respecto a un hombre". (Wittig: 1989. p. 57)

En este mismo sentido, esa impertenencia no sería exclusiva de los y las homosexuales, y yo podría abjurar de mi condición masculina. En efecto, yo no soy un hombre; O como lo diría el poeta Maiakosfky: "Yo no soy un hombre, soy una nube en pantalones". O, como lo expresarían Donna Haraway (Cyborgs), a finales del siglo XX, nuestra época, "todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de maquinaria y organismos, en una palabra, somos cyborgs"… En efecto, Sadie Plant advierte que la identidad disociativa, las personalidades múltiples, son síndromes propios de nuestra época, una época de mutantes polimorfos:

"los televidentes son en realidad susceptibles a la sugestión; Los trastornos disociativos, como la brujería y la histeria antes que ellos, son literalmente infecciosos. El síndrome es múltiple, contagioso y cada vez más extendido, dado, entre otras muchas cosas, el grado en que los espacios virtuales de la Red facilitan e incluso exigen este tipo de multiplicidad" (Plant: 1998. p. 134).

Me parece innegable que en muchos hombres existe la actitud y el esfuerzo para aprender del feminismo, intentar ser, en la medida de lo posible, feminista; no ser, en todo caso, anti-feminista. Pero es comprensible la existencia de sospechas justificadas respecto a la posibilidad de que ciertos hombres utilicen el feminismo contra el feminismo; que su feminismo sea un simulacro imperfecto. Tras el ensayo pionero de Carla Lonzi (La Presenza dell´oumo nel feminismo), asumiendo una "lógica de lo peor", para Cary Nelson, la relación de los hombres con el feminismo es "superflua"; para Elizabeth Weed, "un asunto aburrido"; para Meaghan Morris, "es a priori una idea ridícula"; o "Nunca estaré en el lugar de un hombre, un hombre nunca estará en el mío. Cuales sean las posibles identificaciones, uno nunca ocupará exactamente el lugar del otro -son irreductibles el uno al otro" (Irigaray: 1984). Lo que podría decirse también en la imposibilidad de ser otra persona, sea mujer, hombre o cualquier cosa. En esta tesitura, Stephen Heath, al pensar un eventual "Feminismo masculino" se pregunta "si no hay en el feminismo masculino, en la relación de los hombres con el feminismo, siempre, potencialmente, un efecto pornográfico. ¿Escribo desde el temor-deseo, para decir, en última instancia, `ámame? […] "La relación de los hombres con el feminismo es imposible […] No importa lo `sincero´, ´empático´ o lo que sea, siempre estamos en la posición masculina que nos retrotrae todas las implicaciones de dominación y apropiación […] No quiero implicar que su relación con el feminismo sea meramente reductible a una estrategia socio-sexual, un ´interés` de este tipo, pero podríamos admitir también que en las circunstancias dadas, la relación no puede estar libre por arte de magia de los términos dados por el posicionamiento hombre/mujer, de las relaciones generales de los hombres con las mujeres" (Heath: 1987. p. 118).

Y Elizabeth Weed, responde advirtiendo que "la relación de los hombres con el feminismo es imposible, tal y como, de modos distintos, lo es la relación de las mujeres con el feminismo" (Weed: 1987). Pero esa "imposibilidad" no es una trinchera reaccionaria que afirme que, como es imposible, nada puede hacerse. Imposible quiere decir, explícitamente, que ciertas

contradicciones quedarán, a pesar de todo, irresolubles… Quiere decir que, dada la heterogeneidad de las posiciones sociales que ocupamos, no hay garantías de que nadie pueda ser un agente no-contradictorio. E imposible quiere decir, también, real, esto es, la relación entre los hombre si el feminismo no es (no es sólo) imaginaria o simbólica, sino que existe una relación inevitable, no posible sino factual. Dada esta evidencia, a los hombres ya a las mujeres nos compete precisar, realizar esa relación imposible.

De ahí que esta "imposibilidad" sea diferente de la "impertinencia" a la que se refiere Rosi Braidotti, cuando vislumbra una sombra falocéntrica incluso en los ensayos sobre feminismo realizados por hombres, refiriéndose a un "pheminismo": "Los hombres no están no deben estar en el feminismo […] ellos son esos intelectuales blancos de clase media; ´ellos´ son una generación especial, post-beat, pre-yuppie, entre 28 y 45 años que han atravesado las sublevaciones de los 60s y han heredado los valores y las neurosis de ese periodo" (Braidotti: 1987).

Alice Jardine advierte que existen hombres que han aprendido la lección retórica: un nuevo lenguaje políticamente correcto (sobre el feminismo), sin asumir cambios profundos en sus estructuras categoriales, experienciales, conductuales. Para Alice Jardine, existen tres tipos de relación entre los hombres y el feminismo:

1. La mayoría silenciosa. Los que nunca tienen en cuenta el enorme cuerpo de trabajo producido por las intelectuales feministas. Algunos de estos son muy eminentes y supuestamente radicales.

2. Los que están cercanos al feminismo por razones expúreas (circunstanciales, laborales, afectivas), sin asumir ningún cambio en sus itinerarios ni agendas teóricas o prácticas.

3. Los que están intentando realmente introducir transformaciones substanciales en su producción, su experiencia y su conciencia. (Jardine: 1987)

Hablar de "La mujer" ha sido una técnica ancestral de categorización esencialista -desde el "eterno femenino" a la "femme fatale", desde Aristófanes hasta Lacan… ese artículo, ese "genérico" ha propiciado una renuncia a la particularidad y a la diversidad de cada mujer particular. Ese "genérico" desvela un instrumento propiamente estatal desde el que el género tanto como lo genérico han sido instrumentos de dominación. En el mismo sentido, el genérico "hombre" ha sido una técnica esencialista ancestral, negadora de la diversidad y la particularidad de cada hombre en particular, un instrumento de dominación que ha confinado a los hombres dentro de identidades genéricas convenientes sólo al propio sistema. Según Helene Cixous, "los hombres tienen aún que decirlo todo sobre su sexualidad". La corporalidad del hombre, lo que, según Luce Irigaray, "la metafísica jamás ha tocado", sería el "verdadero ´continente oculto` de esta sociedad" (Rosalind Coward). Paradójicamente, la identidad masculina se ha instituido mediante imágenes de mujer, y la centralidad del falo, ligada a una centralidad de lo visual, se ha instituido de

acuerdo a esta "tiranía de la invisibilidad" (Nead: 1992)). Por ello a menudo es más sencillo hablar sobre las mujeres que hablar como un hombre codificado corporalmente -imaginar un hombre nuevo-, aunque en cualquier caso, deconstruir la sexualidad y el genérico masculino no implica reproducir la imaginería fálica.

Rosa Braidotti se preguntaba por qué un hombre va a querer "meterse" en el feminismo, si el feminismo proviene de la opresión y del dolor: "¿Qué quieren, sentir dolor?"... La respuesta, aún compleja, tendría que empezar anotando que:

a. El dolor y la opresión no han sido un monopolio de las mujeres. Y no sólo por las opresiones sociales, de clase, etc. La construcción cultural de la masculinidad ha exigido (y exige) en la mayoría de las culturas, un extenso nivel de opresión y represión que han producido en los varones amplias dosis de ansiedad, dolor e incertidumbre. "Hacerse hombre" ha sido extremadamente doloroso, y ha comportado todo tipo de sacrificios cruentos que en muchas ocasiones conducen a la disputa extrema y a la muerte. Los valores del honor, el valor, los cojones, etc... han sido instrumentos categoriales marcados mediante procedimientos violentos para esa institución de género. Pensar que los hombres se adaptan de forma "natural" a ese tipo de patrón, es reenunciar una mirada esencialista y naturalista (convirtiendo el efecto en causa).

b. Como muestran los análisis clínicos y los estudios psicosociológicos, los procesos de identificación están abiertos a diversas posibilidades independientes de las categorías sociales de género y sexo. Así, Laura Mulvey advirtió que la contemplación de relatos cinematográficos permitía identificaciones entremezcladas: un hombre no necesariamente se identifica con el héroe masculino (tradicionalmente activo, inteligente y dominador), sino que puede, y de hecho lo hace a menudo, identificarse con la dama (tradicionalmente pasiva, torpe y dominada), que aparecían como clichés en las pantallas. Los mitos narrados en cualquier medio (relatos, películas, novelas, comics, TV) actúan como una especie de demostración de cómo se supone que funciona la masculinidad. Pero existe un cierto tipo de disyunción entre la representación y las posiciones del sujeto (Smith: 1988).

c. La cultura popular actual, a través de la imagen publicitaria, cinematográfica o literaria, ha generado progresivamente una iconografía, perfectamente legitimada en un discurso victimario, que, invirtiendo los papeles, reproduce los mismos patrones dualistas que el feminismo inteligente ha pretendido deconstruir y abolir. Así, podremos advertir en los personajes masculinos no figuras activas, competentes y dominadoras, sino clichés de hombres incompetentes, atontados, libidinosos, brutos. Estas imágenes compensatorias responden, indudablemente a una restitución frente a la injusticia cultural que la imaginería ha operado contra las mujeres, pero lo realiza mediante una reproducción de la misma violencia discriminatoria. Ello no significa negar la real y masiva discriminación hacia las mujeres en formas e intensidades distintas, sino emergencia de técnica de reactivación de la lucha de sexos mediante estrategias y argumentos aparentemente legítimos. El tardocapitalismo ha

advertido la rentabilidad política de este tipo de discurso sexista, perfectamente legitimado, políticamente correcto, y sólo en apariencia feminista. El juego de identificaciones posibles e imposibles intensifica las diferencias y luchas de género -contribuyendo a reenunciar los tópicos esencialistas sobre "hombre" y "mujer", y provoca un malestar que, a falta de otros cauces, se resuelve de forma violenta en absurdos intentos de identificación masculina con fantasmas de virilidad trasnochados. Esta imposibilidad de identificación apunta, en efecto, a un dolor que escapa a la representación.

Desde una perspectiva diferente, Alice Jardine se dirige a los hombres interesados:

"No queremos que nos imitéis, ni que lleguéis a ser lo mismo que nosotras; no queremos vuestro sufrimiento, ni vuestra culpa; ni siquiera queremos vuestra admiración (incluso aunque sea agradable tenerla de vez en cuando). Lo que queremos, podría decir incluso que lo que necesitamos, es vuestro trabajo" (Jardine: 1987). Y despliega una lista de consejos:

1. Puedes dejar de ser "sofisticado en la teoría" e "ingenuo en la práctica política".

2. Puedes leer y analizar obras de mujeres, escribir, enseñar y hablar de ellos.

3. Puedes promocionar estudios de mujeres.

4. Puedes reconocer tus deudas con el feminismo en tu obra.

5. Al hacerlo, no seas reductivo, y sobre todo, no hagas del feminismo una mitología.

6. Puedes criticar a tus colegas masculinos sobre su forma de tratar el asunto del feminismo, aunque eso te haga poco popular.

7. Y lo más importante, tú mismo puedes dejar de ser reactivo al feminismo, y comenzar a ser feminista activo; tu posición cultural como hombre te lo permite.

8. En el reino de la teoría, la lista no tiene fin. Tienes que tomarte en serio al menos 20 años de teoría feminista. Por ejemplo, al nivel más general, puedes tratar -como hombre desde lo femenino-, algunos de los campos simbólicos más recurrentes del feminismo: por ejemplo, la teoría cinematográfica, la hegemonía simbólica de la visión en la metáfora que organiza la historia patriarcal; o las relaciones entre los hombres y la tecnología, las armas o la guerra; o los deportes. En los terrenos de cuestionamiento psicoanalitico, tendrías que comenzar a reescribir tu relación con tus padres; tu relación con la muerte, la escopofilia, el fetichismo, con el pene y las pelotas, la erección, la eyaculación, (por no mencionar el falo), la locura, la paranoia, la homosexualidad, la sangre, el placer táctil, el placer en general, el deseo, el voyeurismo, etc… No hablar de tu cuerpo, sino dejar a tu cuerpo hablar, sin que eso signifique exhibicionismo, o simple expresionismo…

Si el cuerpo (y sus pulsiones) de hombres y mujeres es diferente, el discurso no puede ser el mismo, o por decirlo más exactamente: tanto los discursos como la relación entre discurso y género, serán incomparables, inconmensurables. De modo que no se trataría de generar el mismo discurso, ni discursos similares, como tampoco de incentivar una discursividad diferencial, sino de generar contextos de negociación y diálogo. La dialógica no implica una similaridad discursiva, sino: (a) una disposición para la relación, y (b) una compatibilidad de códigos.

Asumiendo ese programa profeminista, el ensayo VAS, De Paul Smith (1988) pretendía evitar referirse a la masculinidad y a la sexualidad masculina de un modo lineal, unilateral (edipo, castración, falo, etc.), advirtiendo que el feminismo ha ofrecido modos de comprensión de la sexualidad que aún no han sido aplicados con éxito a la sexualidad masculina, para favorecer posibilidades de colaboración y de alianza: "La articulación del cuerpo masculino y del imaginario masculino en la construcción de un registro pre-edípico para la masculinidad". Para Smith, Vas, palabra latina que significa tanto vaso o vasija como aparejo, utensilio, no figura ni sugiere un órgano específico, sino que se propone heurísticamente, para describir un nexo de efectos imaginarios. El ensayo de Smith sugiere que lo quizás el psicoanálisis de Freud viene a reprimir sea la masculinidad, o más bien una particular experiencia de la masculinidad que está incómodamente cerca de la histeria (desde la identificación reprimida del propio Freud con respecto a la feminidad). Y frente a esa represión, Smith intuye que "también el imaginario masculino debe contener algún material no-reprimido, material que podría por definición ser insimbolizable". En este sentido, la palabra latina Vas, le sirve como gesto heurístico, para proponer una figura no-edípica de masculinidad. Vas alude al mismo tiempo al significado de aparato y de apariencia, de herramienta y de contenedor, y por esos va más allá, o más acá, de la actividad o pasividad, de la concavidad y convexidad edípicas. Si la función del falo y la castración, en el psicoanálisis, es testificar sobre todo la naturaleza problemática e imposible de la inserción del sujeto en su identidad sexual, "el rasgo característico de lo preedípico en el imaginario masculino puede entonces de su va(s)cilación. Vas: lo que los hombres acarrean en lo real y lo que al mismo tiempo contiene lo no-simbolizable; representa aquello en que consistimos y aquello que no simbolizamos; tanto lo que llevamos como lo que perdemos; o para usar un vocabulario antiguo, aquello que acumulamos y aquello que gastamos" (Smith: 1988).

*

Gracias en buena medida al feminismo, (y a otros movimientos de emancipación social, política, racial, etc.), la cultura contemporánea se enfrenta a situaciones de negociación impensables hasta hace bien poco tiempo. Y en virtud de esas situaciones, existen temas que incumben mutuamente a hombres y mujeres. Si las mujeres son seres evolucionados, sofisticados, tras cien años de trabajo y discusión sobre su identidad… mientras los hombres se embrutecen, se atrincheran en roles desgastados y deslegitimados de masculinidad, el resultado será -como está siendo en muchas

ocasiones- una descompensación que genera conductas y actitudes maniqueas y violentas. La desorientación de los hombres, su falta de introspección y de reflexión de identidad, la ausencia de modelos culturales distintos a la virilidad caricaturesca e impresentable, unido a la diversidad de modelos disponibles para la mujer, y a la vitalidad de las actitudes y conductas femeninas… está generando reacciones absurdas de violencia anti-feminista, recuperaciones imposibles de clichés viriles anacrónicos, etc… (Desde ese aforismo que comenzó a utilizar a comienzos de los 80s. la publicidad del perfume "Otelo" -"Vuelve el hombre", hasta la moda de la violencia doméstica o la quema de esposas ampliamente promocionada por los medios de comunicación…). De ahí que más que pensar en las definiciones de identidad, habrá que trabajar en el campo de la vinculación, de la interentidad. Están aquí abiertas líneas de trabajo que serán fundamentales en un futuro próximo para atender y entender las circunstancias sociales de este milenio. No es que la presencia de hombres dentro del feminismo proporcione un material de diferencia sexual capaz de conservar la teoría feminista radical y subversiva, como habrá llegado a afirmar Paul Smith, sino que, dado que las relaciones sociales son interactivas, son las interacciones más que las identidades las que determinará formas de convivencia más o menos gozosas para todos.

Determinados culturalmente por un paisaje omnipresentemente mediático y teledirigido, vivimos envueltos en una virtualidad de propaganda, publicidad, cine, TV …en imágenes que exploran y explotan la economía libidinal del deseo, instaurando las diferencias y las identidades en función de intereses inaccesibles que nos convierten en su objeto, en su instrumento. Podría pensarse que el erotismo ubicuo se dirige especialmente hacia un público masculino -mostrando una vez más el patronazgo patriarcal-. Pero también cabría considerar que la propaganda está diseñada para doblegar voluntades (¿Qué es lo que paga el anunciante por el precio de un "espacio", sino el espacio de la mirada, la mirada misma, vendida fuera del control del sujeto?); es, finalmente, una estrategia estética de gobierno que escenifica y refuerza una economía diversa: La debilidad corresponde a quien más desea, pues su voluntad está doblegada al objeto -y un objeto que sólo por transferencia transicional coincide con aquél que se publicita, que se compra y se vende. Así, el erotismo debilita al sujeto de la mirada. Si el erotismo está dirigido especialmente al hombre, debilita especialmente al hombre, que queda confinado así en una circularidad que lo convierte en obediente, sumiso. Este debilitamiento gubernamental se une a otros procedimientos, como la promoción de los deportes.

Como personas que participan en este inicio del siglo XXI, los hombres evidentemente necesitarán los distintos feminismos para:

a. Desarrollar nuestra propia deconstrucción genérico-masculina.

b. Propiciar y contribuir a relaciones igualitarias, mediadas, negociadas y diferenciales -interdiferenciales.

c. Descentralizar las identificaciones de género.

Es desde esta necesidad, desde la que pensar las relaciones del feminismo con los hombres, y de los hombres con el feminismo: una relación inevitable e imposible, es decir, real.

Comunicación presentada en el ámbito de las sesiones sobre artistas y feminismo convocadas con ocasión de la exposición de Martha Rossler en el MACBA de Barcelona. 1999.

Referencias citadas:

ARONOWITZ, Stanley: My Masculinity. En BERGER, Maurice, WALLIS, Brian & WATSON, Simon (eds.): Constructing Masculinity. Rotuledge. Londres. 1995.

BRAIDOTTI, R.: Envy: or With your Brain and My Looks. En JARDINE, Alice & SMITH, Paul (eds.): Men in Feminism. Routledge. Londres. 1987.

BUTLER, Judith: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Routledge. N.Y. 1990.

BUTLER, J.: Melancoly Gender/Refused Identification. En BERGER, M., WALLIS, B, y WATSON, S. (eds.): Constructing Masculinity. op. cit.

CONNELL, R.W.: Masculinities. University of California Press. L.A. 1995.

DERRIDA, J: Choreographias. Entrevista con Christie U. McDonalds. Diacritics. Verano, 1982. P. 69.

DONOGHE, Denis: A Criticism of his Own. En JARDINE, Alice & SMITH, Paul (eds.): Men in Feminism. Routledge. Londres. 1987.

GALLOP, Jane: The Father´s Seduction. En The Daughter´s Seduction. Ithaca Cornell University Press, 1982.

GIL CALVO, Enrique: El nuevo sexo débil. Temas de hoy. Madrid. 1997.

GILMORE, David: Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad. Paidos. Barcelona. 1994.

HEATH, S.: Male in Feminism. En JARDINE, A & SMITH, P. (eds.): Men in Feminism. op. cit.

IRIGARAY: Ethique de la différence sexuelle. Minuit. Paris. 1984.

JARDINE, Alice: Gynesis. En JARDINE, A & SMITH, P. (eds.): Men in Feminism.op. cit.

JEFFORDS, Susan: Masculinity as Excess in Vietnam Films: The Father/Son Dynamic os American Culture. Genre 21. (Invierno 1988), pp. 487-515.

KOSOFSKY SEDWICK, Eve: Introduction from Between men. En A.A.V.V.: Feminisms. op. cit.

MILLER, Nancy K.: Man on Feminism: A criticism of His Own. En Men in Feminism. op. cit.

NEAD, Lynda: The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality. Routledge. Londres. 1992.

OWENS, Craig: Outlaws: Gay Men in Feminism. En Men in Feminism. op. cit.

PARVENN, Adams: PerOs (cillation). Camera Obscura, nº 17. Mayo. 1988.

PAGLIA, Camile: Sexual Personae. Vintage Books. Yale University Press. N.Y. 1991

PAGLIA, C.: Vamps & Tramps. Vintage Books. N.Y. 1994

PLANT, Sadie: Ceros + unos. Ensayos Destino. Barcelona. 1998.

PRICE, Diane & WARHOL, R. (eds.): Feminisms. Tugers University Press. New Jersey. 1991.

ROSS, Andrew: No Question of Silence. En Men in Feminism.
SMITH, Paul: VAS. En WARHOL, R. & PRICE, Diane (eds.): Feminisms. op.cit.

SPIVAK, Gayatri: cit. por Elaine Showalter: Critical Cross-Dressing Male Feminists and The Woman of hte Year. Raritan. Vol. III, nº 2. 1983/84

WEED, Elizabeth: A Man´s Place. En JARDINE, A & SMITH, P.: Men in Feminism. op.cit.

WITTIG, Monique: The Straight Mind. En A.A.V.V.: Out there. Marginalization and Contemporary Cultures. Mit Press. N.Y. 1989.

YUDICE, George: What´s a Straight White Man to do? En V.V.A.A.: Constructing Masculinities. op.cit.

Rocío de la Villa

En mi opinión, el arte de género de las últimas décadas viene actuando como el gran ensayo general para las profundas transformaciones del arte en el siglo XXI. ¿Hacia dónde vamos? Obviamente esta pregunta sólo puede funcionar de modo retórico. Pero creo que comienza a dejar de ser ya discutible el agotamiento de un ciclo histórico largo, con la consecuente redefinición del arte. De momento, nos encontramos de pleno en un periodo de transición. Es inevitable, por tanto, la coexistencia de diversas maneras de decir arte, que en principio no deberían oponerse, conviviendo en el espacio idílico de la libertad artística.

Sin embargo, (y aquí, en España, lo podemos decir por experiencia propia) las transiciones son críticas por definición. Las virtuales aperturas del transitar a menudo conducen a la misma autopista general. Ese previsible destino da sentido a nuestro actuar en el presente -quizá en las décadas que nos restan de obligada contribución histórica- y, desde luego, da respuesta a la pregunta ¿por qué discutimos, ratificamos o censuramos?

La mirada en retrospectiva hacia el siglo XX habla de un periodo de extremismos, regido por la homogeneidad de la razón tecnocrática del modernismo y sus dramáticas consecuencias. La supervivencia de la democracia ha supuesto así toda una serie de privaciones para el sujeto: se trata del dominio de los canales de socialización en su empeño de imponer un pensamiento uniformado, absurdamente puritano y que, bajo muy diversos revestimientos ideológicos (p.e., Baudrillard), hace gala del deseo insatisfecho, metáfora última de un esquema bipolar, mantenedor de la estructura de dominación, pero muy eficaz, como dispositivo de interiorización colectiva, y sobre todo individual. Lo característico del fin de la Modernidad (en sentido cronológico pero también de su finalidad), en su vocación "panóptica", ha sido la legislación y represión (implícitas y explícitas) de las experiencias privadas y los espacios del sujeto (entendido siempre como inter-relacional). Por ejemplo, la virulencia paranoica del Estado frente a la ingerencia de drogas creo que es paradigmática e inédita desde una perspectiva antropológica. (Pero lo mismo podría decirse de la intolerancia respecto a la homosexualidad, después del periodo bélico de las dos Guerras mundiales, reafirmante del estereotipo de lo viril; de la obsesión persecutoria y reactiva a la decisión individual de la reproducción femenina; o de la agorafobia colectiva impuesta tras la creciente exclusión de los sujetos, por privatización estatal-empresarial de los espacios públicos). Por eso, lo característico de los pensamientos críticos desde la década de los sesenta no radica (tanto) en la contestación a los sublimes y graves discursos de la Modernidad, sino que más bien se fundan, afirmativamente, en la vuelta de lo reprimido, dando ocasión al "mal de archivo", que deconstruye la herencia del pasado pulverizando la linealidad de su legado, y que anima las pesquisas sobre lo menor y lo marginal: La "diferencia", la "subversión", las "disidencias", las "tácticas", los "intersticios", etcétera, conforman el vocabulario de esta narratividad: es decir, relato ficcional y, de nuevo,

necesariamente en cuanto relato, personal. Y por ello, instaurador del espacio del sujeto.

La fascinación (o, si se quiere, la atracción aglutinante) que ejerce el feminismo se debe a que quizá como ningún otro movimiento de pensamiento, político o artístico, se presenta íntimamente conectado a la memoria de las identidades "marginales", a la vez que ejemplifica y se ha apropiado del discurso de la diferencia, ampliando la agenda de lo politizable hacia la esfera de lo privado y, sobre todo, poniendo en práctica las reivindicaciones de justicia histórica, equidad y tolerancia. En este sentido, se puede hablar estrictamente del arte feminista como una vanguardia, que modeliza, con sus luces y sombras, en su proceso, la viabilidad de los cambios profundos en las prácticas artísticas bajo la consigna "Lo personal es político", retomada una y otra vez hasta convertirse en la premisa fundamental del arte feminista.

De hecho, en mi opinión, la reflexión sobre esta reciente, pero compleja y a la vez sólida tradición del arte feminista queda muy debilitada si no se tiene en cuenta los efectos de la dialéctica repetitiva que muestra en su expandirse. Por ejemplo, el relanzamiento en la década de los 90 de los principios constructivos de "lo personal es político" tal como había sido comprendido durante los 70, además de ser uno más entre los múltiples desafíos del feminismo a la tradición artística moderna, que durante más de un siglo parece haber estado regida por la regla de la novedad formal, no responde tanto a una contrarrevuelta opuesta a las eficaces estrategias de crítica de la representación de los 80 (pero como suele señalarse rápidamente absorbidas por el mainstream), como básicamente la incorporación de una nueva generación de artistas, nacidas en los sesenta, y que vuelven a pasar casi ex novo por la conversión iniciática del feminismo (engrosando esa literatura artística testimonial tan característica). ¿Puede ser el feminismo, por tanto, como se preguntaba Kristeva (Tiempo de mujeres) ya al final de los setenta, una nueva religión? Desde luego, el feminismo expandido es el resultado de un proceso autocrítico que se ha distanciado de la noción de "La Mujer" para aglutinar toda serie de diferencias. Pero el hecho es que, como antes señalaba, en esta tradición la noción de experiencia y de praxis es fundamental. Puesto que, como advierte p.e. Bourdieu (La dominación masculina), la supuesta "toma de conciencia" consecuente al reconocimiento de la dominación patriarcal no implica un "atajo intelectual" si carece de la modificación en las disposiciones prácticas que ponen en evidencia "la opacidad y la inercia que resultan de la inscripción de las estructuras sociales en los cuerpos".

Tanto desde la perspectiva sociológica de Bourdieu como desde la psicoanalítica de Kristeva, la contradicción estructural de los grupos estigmatizados y reivindicativos, como lo es el arte feminista (y también el "expandido" o de género), implica "una oscilación entre la anulación y la celebración de la diferencia". Esta oscilación se diversifica, por tanto, en un abanico de posibilidades del reciente ingreso de las mujeres en el mundo del arte: desde la adhesión a las llamadas "élites discriminadas", que bajo un feminismo de la igualdad o universalista interiorizan los tradicionales roles y principios ideológicos masculinos en el disfrute de las

posiciones de poder conquistadas -neutralizadas por lo que Jane Gallop ha llamado el "aguijón" del patriarcado, cuya función es reducir cualquier subjetivismo al "sujeto neutro, que [en sí mismo] no es más que una imagen asexuada y sublimada de un ser de sexo masculino"- hasta el sexismo reactivo y, por ello, francamente marginal. Se trata, en cualquier caso, de la necesidad de adopción de estrategias adaptativas a "las variadas formas de oposición aparecidas".

De aquí el imperativo de la pragmática, incluso en su acepción más posibilista. Ya que el arte feminista tiene que enfrentarse a problemas internos del campo artístico pero también a las presiones políticas externas para el mantenimiento de dicho campo artístico establecido.

Un ejemplo interesante de la complejidad de la situación de las mujeres en la estructura patriarcal de producción y transmisión de los valores simbólico-artísticos y de las dificultades del "compromiso" o "activismo" del arte feminista es la del grupo Guerilla Girls, surgido al final de los años 80 como respuesta al "reatrincheramiento" del mundo del arte. Al menos paradójica, dice p.e. Danto, es la postura de las Guerrilla Girls cuando atacan al museo reclamando precisamente su inclusión-consagración de artistas mujeres: por lo que concluye: "Sus medios son radicales y deconstructivos, pero sus metas son totalmente conservadoras" (Danto, Después del fin del arte). Pero realmente ¿es tan "incoherente" y "conservador" exigir la revisión del "archivo", de la historia del arte y de su instancia de consagración, el museo, una vez constatado su carácter nomológico, legislativo, y por tanto la trascendencia que ello tiene en la aceptación pública de la marginación histórica? ¿Podemos reconstruir de otro modo el presente y el futuro si no es a partir de una reescritura de la memoria y la utilización de las instituciones existentes, como el museo, hasta donde éste pueda llegar, a pesar de que muchas de las prácticas artísticas feministas actuales estén rebasando sus límites y horizontes?

De acuerdo con Lynn Alice, en su discusión sobre el posfeminismo: "No veo razón por la que no podamos luchar en todos los frentes a la vez". Es más, creo que la estructura nos impele a llevarlo a cabo. Las artistas feministas se ven abocadas a la confrontación tanto ante la oposición conservadora a la toma de control por parte de "(la) artista como productora" de las técnicas de creación-colaboración y distribución, que desencadena inevitablemente la ruptura con la estructura mercantil-institucional de la autonomía de lo artístico, como a defenderse de la acusación de erosionar por ello el valor del arte, mientras contempla que (como en cualquier otro ámbito en el que se incrementa significativamente la "tasa de feminización", como la educación o la sanidad), las actuaciones en el campo artístico vienen sujetas a una instigación redoblada sobre sus límites.

Por otra parte, tampoco desde la izquierda le va mucho mejor. A pesar de la constancia de las contribuciones de las artistas al mantenimiento del arte vanguardista de las tres últimas décadas del siglo XX, de la honda reconversión de la historiografía del arte, de los cambios que han forzado en el nivel institucional, pero sobre todo a pesar de la contribución

teórica y práctica en la visibilidad de las minorías y las diferencias, y en el propio arte público, cuya última denominación de "nuevo género de arte público" da cuenta de la directriz marcada por destacadas artistas [Martha Rosler, Suzanne Lacy, Mierle Laderman Ukeless...], cuyos trabajos están gobernados por el concepto de colaboración con diversos colectivos sociales (los homless, la infancia, los asalariados de limpieza de la ciudad de Nueva York, los afectados por la violencia doméstica), sin embargo, como digo, la imbricación de lo feminista y lo político sigue acusando fricciones, al ser menospreciada la eficacia probada y el potencial, todavía caudaloso, de "lo personal es político".

Tanto desde el análisis de la crítica artística como desde posicionamientos estrictamente políticos, se tiende a aislar y compartimentar la tradición del arte de género, con la intención de tratarlo como un viejo ismo o una "nueva" tendencia más, escindiéndolo de las prácticas artísticas inmersas en lo público, así como al tiempo el feminismo queda recusado por su enclaustramiento en reivindicaciones que se entienden parciales o por su supuesto rechazo al ingreso en el movimiento social en su conjunto.

Pero, efectivamente, con demasiada frecuencia la "tradición del arte de género" soporta, junto a otras tendencias vanguardistas que a la postre han resultado ser menos resistentes, la objeción de ser un "izquierdismo de galería", un "remedio homeopático" para el mundo comercial-institucional del arte, con esas pequeñas dosis de críticas cuyo efecto es la inmunización del sistema.

En su artículo "Agorafobia" (1996) Rosalynd Deutsche muestra los argumentos principales de este debate. De una parte, la reticencia de algunos críticos receptivos al arte activista como George Yúdice ("For a Practical Aesthetics", 1990), para quien las propuestas del arte feminista siguen quedando inscritas en el "marco institucional", sin terminar de superar su carácter no-público. El argumento, sin embargo, sería rebatido por feministas como Jacqueline Rose (Sexuality in the Field of Vision, 1986), aduciendo que "trabajar sobre las imágenes y sobre la subjetividad sexuada amenaza la clausura que asegura el marco institucional". En este sentido, la mirada sexuada subvertiría la experiencia estética desinteresada y neutral, transgrediendo los límites "privados" del museo, reconvertido entonces en un nuevo espacio político.

Por otra parte, desde la puesta en tela de juicio de la propia ideología el arte de género, Deutsche nos cuenta cómo el reputado crítico e historiador Thomas Crow, en unas "Discusiones sobre Cultura Contemporánea" (1987), habría llegado a afirmar que el feminismo y otros nuevos movimientos sociales eran responsables de la desaparición de la esfera pública del arte, ya que estos nuevos movimientos habrían "balcanizado" al público de arte, disgregándolo. Lo que hace suponer que hay un espacio político único. Pero, como sentencia Deutsche, sin embargo, hace tiempo que los feminismos rechazaron "esta imagen política porque han visto que históricamente ha servido al objetivo de relegar al género y la sexualidad a meros auxiliares de la crítica de aquellas relaciones sociales que se consideraban más

fundamentalmente políticas", pero que sistemáticamente olvidaban las diferencias, mientras los problemas concretos pasaban a engrosar las estadísticas.

Subversión a través de la mirada sexuada, pero también a través de las técnicas productivas-colaborativas, en mi opinión, el feminismo expandido sigue desempeñando con opciones plurales el papel de contrapoder fáctico que el arte aún hoy puede ofrecer como espacio residual de reflexión, organización y acción frente a la política del aislamiento de los individuos. Incluso rentabilizando paradójicamente las funciones asignadas por la dominación patriarcal: como sujeto tradicional de las "tácticas" ocultas y cotidianas de la necesidad y también de los placeres característicos de los sometidos, como signo o instrumento utilizado en el intercambio de los valores simbólicos, como sujetos expulsados del ágora. Esa nostalgia por el retorno debería contribuir, como proponía Foucault, no sólo "simplemente a defendernos, sino también a afirmarnos, no sólo como identidad, sino también en tanto fuerza creadora: (...) Debemos crear placeres nuevos" (Entrevista, 1982). Las transformaciones del arte en el presente han de engrosar ese elenco.

Conferencia impartida en El Escorial, Madrid, 31 de julio de 2001.

Reflexión sobre Mujer y Realidad Virtual (1996)

Sadie Plant

El clítoris es una línea directa con la matriz - VNS Matrix

Las mujeres, dijo él siempre,
Están ligadas a la tierra
Demasiado enredadas
En todos sus desordenados ciclos y flujos.

Y sin embargo, por otro (invisible) lado, las mujeres son demasiado artificiales para el hombre: son puro glamour, ilusión, un artificio. Incluso su base es cosmética: es un ser inventado. Esto difícilmente puede ser un problema en la Red, donde la naturaleza y el artificio se funden a medida que chocan. No es de extrañar que las mujeres se convirtieran tan pronto en pioneras y en intrépidas profesionales de la ingeniería virtual.

La identidad masculina tiene todo que perder con estas nuevas técnicas. Disminuyen los recuentos de esperma mientras los replicantes se empiezan a rebelar y la carne aprende a ser autodidacta.

Lo cibernético es feminización. Cuando el espacio inteligente surge paralelo a la historia de la liberación de la mujer, no hay culpables. Es el punto, el lugar que desaparece al doblar el mapa, donde los arquitectos se pierden en el diseño. No entraban en los planes los sistemas de auto-orientación.

Sigue la pista al ciberespacio emergente: de la historia del comercio hasta el punto en el que el capitalismo surge como sistema autogestionado; a través de la historia de la mediación al momento de la inmersión. La guerra es, por supuesto, el caso ejemplar: el teatro mismo se convierte en ciberespacio.

El coño artificial activa el programa. Transmisiones virales aparecen en la pantalla. Imágenes cargadas convergen con su propia ingeniería. Mercados y medios; maquinaria militar. Ideadas para servir al hombre en su lucha por el control del planeta y por escapar de la corrupción de la carne conflictiva, la matriz siempre ha jugado con ventaja. La imagen le llega a él cuando ella se pone en contacto.

Lo importante se apaga solo. La naturaleza nunca ha esperado al hombre. La materia se está microprocesando: ¿qué otra cosa hacen las moléculas consigo mismas? No hay necesidad de suavizar los bordes del mundo virtual. La matriz ya ha boicoteado todos los intentos conscientes de transformarla a imagen y semejanza dela naturaleza y el artificio según el hombre.

Los viajeros siempre dejan huella, y el recorrido deja a su vez sus marcas. La humanidad no escapa a sus propios reprocesamientos. Los tecnopaisajes son avances de las descomposiciones futuras del espectáculo. Se producen a partir de códigos particulares, donde el cero hace mucho que

interrumpe la casilla de inicio, y estos viajes son tan deliciosamente extraños como sus fantasías fraccionarias.

COMO ES NATURAL, ESTÁN LLEGANDO LAS ZONAS PROSCRITAS.

AUTOMÁTICAMENTE.

Notas

Sadie Plant (1996), “Feminisations: Reflections on Women and Virtual Reality”. In Lynn Hershman Leeson, Ed. Clicking In (Bay Press, 1996).

[Traducción: Carolina Díaz]

El imperio contraataca. Un manifiesto posttransexual (1991) [1]

Sandy Stone

Las ranas se convierten en princesas

Las verdes colinas de Casablanca se alzan sobre las casas y tiendas abigarradas en torno a las calles estrechas y retorcidas, impregnadas de olores a especias y excrementos. Casablanca es una ciudad muy antigua de la que, quizás por un accidente geográfico, Lawrence Durrell no se percató que era el manantial del amor. En el barrio más moderno, situado en una amplia y soleada avenida, se encuentra un edificio sin mayor interés que una placa de bronce que anuncia la consulta del doctor Georges Burou. La consulta está dedicada principalmente a obstetricia y ginecología, pero durante muchos años ha cultivado otra reputación de la que no es consciente el río de mujeres marroquíes que pasa por sus salas.

El doctor Burou recibe la visita de James Morris, periodista. Morris espera inquieto en la sala leyendo Elle y Paris Match sin prestar total atención, ya que se encuentra allí para realizar una misión extremadamente importante en el ámbito personal. Finalmente la/el recepcionista dice su nombre y le conduce al interior del santuario. Morris lo cuenta así:

Me llevaron a través de varios pasillos y escaleras hacia el interior de la clínica. La atmósfera se iba volviendo más densa a medida que avanzábamos. El cortinaje de las ventanas se hacía más pesado, más aterciopelado, más voluptuoso. Me pareció ver esculturas de bustos y había un rastro de un perfume intenso. Finalmente distinguí avanzando hacia mí, a través de las oscuras estancias de este refugio que despedían el encanto de un harén, una figura que, asimismo, recordaba a la de una odalisca: Madame Burou. Vestida con una larga bata blanca, con borlas (me pareció) en la cintura, que combinaba la exuberancia de una caftán con lo higiénico del uniforme de enfermera, Mme Burou era también rubia y poseía un aire sutilmente misterioso... Poderes fuera de mi control me habían llevado a la Sala 5 de la clínica en Casablanca y, aunque hubiese querido, no hubiese podido huir... Fui a despedirme de mí mismo frente al espejo. No nos veríamos más y quería mirar por última vez a ese otro yo a los ojos y hacerle un guiño, desearle buena suerte. Mientras, en el exterior, un vendedor callejero entonaba un delicado arpegio en la flauta: un suave y alegre sonido que repetía una y otra vez mientras se alejaba por la calle en un dulce diminuendo. Vuelos de ángeles, me dije, y me tambalee... a mi cama, y al olvido.[i]

Sale James Morris, entra Jan Morris, por mediación de la tecnología médica de finales del siglo XX, en esta historia maravillosamente "oriental", casi religiosa, de transformación. El texto procede de Conundrum, la historia del "cambio de sexo" de Morris y las consecuencias que tuvo en su vida. Además del guiño de la suerte, existe otro ritual obligatorio entre los transexuales que cambian de sexo de hombre a

mujer, que se denomina "retorcer el cuello al pavo", aunque no queda constancia de si Morris también lo llevó a cabo. Volveré a ocuparme de este rito de iniciación más adelante.

Haciendo Historia

Imaginemos ahora una rápida transición, de las abigarradas callejas de Casablanca a las ondulantes y verdes colinas de Palo Alto. El Stanford Gender Dysphoria Program (Programa de Disforia Sexual) ocupa una pequeña sala cerca del campus en una tranquila área residencial de esta rica comunidad. El programa, equivalente americano de la clínica marroquí del doctor Burou, ha sido, durante muchos años, el núcleo de los estudios realizados en occidente sobre el síndrome de disforia sexual, también conocido como transexualismo. Aquí se determina la etiología, los criterios de diagnóstico y el tratamiento.

El programa se puso en marcha en 1968 y el equipo de cirujanos y psicólogos comenzó a recopilar toda la información disponible sobre la historia de la transexualidad. Hago aquí un inciso para dar un breve resumen de los resultados de esta investigación. Un transexual es una persona que identifica su identidad sexual con la del otro sexo "opuesto". El sexo físico y la identidad sexual (sex y gender en inglés) son conceptos diferentes, pero los transexuales tienden a difuminar las barreras al confundir el carácter performativo de la la identidad sexual (gender) con la "evidencia" física del sexo, describiendo la percepción que tienen de su situación como la sensación de ocupar "el cuerpo equivocado". Aunque el término "transexual" es de origen reciente, el fenómeno es antiguo. El caso más antiguo de algo inmediatamente identificable como "transexualidad" según los criterios diagnósticos actuales, es el del rey asirio Sardanapalus, que, según las crónicas, se vestía de mujer y paseaba con sus esposas.[ii] Casos más recientes de algo muy semejante a la transexualidad fueron recogidos por Filo de Judea durante el Imperio Romano. En el siglo XVIII el Caballero de Eon, vivió durante 39 años como una mujer disputándose con Madame Pompadour la atención de Luis XV. El primer gobernador colonial de Nueva York, Lord Cornbury llegó a EE.UU. desde Inglaterra vestido de mujer de pies a cabeza, indumentaria que siguió llevando durante todo su mandato.[iii]

La transexualidad no alcanzó la categoría de "afección oficialmente reconocida" hasta 1980, año en que fue incorporada a la American Psychiatric Diagnostic and Statistical Manual. Como señala Marie Mehl, en cierto modo se trata de una victoria pírrica.[iv]

Antes de 1980 ya se había realizado una gran labor en pos de conseguir definir los criterios para un diagnóstico diferencial. Un ejemplo de la década de los 70 es el trabajo realizado por Leslie Lothstein y contenido en el libro de Walters y Ross: Transsexualism and Reassignment.[v]

En su estudio sobre diez transexuales de mediana edad [con una media de cincuenta y dos años], Lothstein descubrió que los tests psicológicos ayudaban a determinar la gravedad de la

patología [sic] [...] y llegó a la conclusión de que [los transexuales como grupo] eran individuos depresivos, aislados, retraídos y esquizoides con profundos problemas de dependencia. Es más, eran inmaduros, narcisistas, egocéntricos y potencialmente explosivos, mientras que en sus intentos de obtener [ayuda profesional] se caracterizaban por mostrarse exigentes, manipuladores, controladores, coercitivos y paranoicos.[vi]

Otro ejemplo:

En los estudios realizados con 56 transexuales, los resultados obtenidos en los índices de esquizofrenia y depresión superaban el parámetro superior normal. Los autores consideran estos resultados como indicativos del confuso y extraño estilo de vida que llevan los sujetos.[vii]

Estos estudios clínicos representaban a un tipo muy específico de sujetos. Sin embargo, los informes se consideraron lo suficientemente representativos para ser reproducidos sin comentarios aclaratorios en recopilaciones como las de Walters y Ross. A medida que leemos los diferentes ensayos, encontramos que cada investigador echa tierra sobre sus resultados con una breve aclaración que nos recuerda a las advertencias en letra pequeña de los anuncios de cigarrillos. En el primero la aclaración es la siguiente: "Debemos admitir que los sujetos que estudia Lothstein difícilmente podrían considerarse ejemplos representativos, ya que nueve de cada diez casos estudiados sufrían graves problemas de salud" (se trataba de un estudio llevado a cabo en un sanatorio, no en una clínica para transexuales), mientras que el segundo cerraba con la siguiente reflexión: "el 82% de [los sujetos] eran prostitutas y tenían características atípicas en los transexuales del resto del mundo".[viii] Estos resultados podrían considerarse marginales, escogidos según criterios y métodos cuestionables y resaltados mediante ejemplos poco significativos. Sin embargo, pasaron a representar la transexualidad dentro de la literatura medicolegal / psicológica, aún teniendo en cuenta estas aclaraciones, prácticamente hasta nuestros días.

Durante esta misma época, pensadores feministas estaban llevando a cabo sus propios estudios. El tema pronto se convirtió en algo volátil y sigue siéndolo, generando encontrados puntos de vista. Citaré un ejemplo:

La violación... es una violación masculina de la integridad del cuerpo. Todos los transexuales violan el cuerpo de la mujer al reducir sus formas a mero artificio, apropiándose este cuerpo... Aunque normalmente la violación se perpetra a la fuerza, también se puede cometer mediante el engaño.

Esta cita está extraída del libro de Janice Raymond publicado en 1979, The Transsexual Empire: The Making of the She-Male, en el que se inspira el título de este ensayo. Según mi interpretación de Raymond, esta define la transexualidad como la creación de un malvado imperio falocrático, destinada a invadir el espacio de las mujeres y hacerse con el poder que estas ostentan. Aunque Empire es representativo de un momento específico dentro del pensamiento feminista y

prefigura la apropiación que la derecha radical hizo del lenguaje empleado por el sector liberal de la política, hoy, en 1991, a doce años de su publicación, sigue siendo la declaración definitiva sobre la transexualidad desde el punto de vista de una mujer académica[ix]. Para aclarar mi postura con respecto a este debate, citaré otro extracto de Empire:

El comportamiento masculino es característicamente obstructivo. Resulta muy revelador que mujeres lesbianas nacidas de la transexualidad se hayan colocado en posiciones importantes o de poder dentro de la comunidad feminista. Sandy Stone, creación transexual que trabaja en Olivia Records, una compañía discográfica "sólo para mujeres", es un buen ejemplo de ello. La [...] visibilidad que ha logrado a raíz de la controversia de Olivia [...] sólo sirve para constatar que su antiguo papel dominante se ha visto reforzado y para dividir a las mujeres, como suelen hacer los hombres cuando hacen su presencia necesaria y vital para la mujer. Una mujer escribió: "Me siento violada cuando Olivia hace pasar a Sandy [...] por una mujer de verdad. Después de los privilegios que ha disfrutado como hombre, ¿también se va a beneficiar de la cultura lésbica feminista?"

Este ensayo, "El Imperio contraataca" habla de cuentos morales y mitos originales sobre la "verdad" del sexo. Su principio argumental es que "las artes técnicas siempre se han visto como subordinadas al concepto artístico imperante, que se encuentra asimismo anclado de forma incuestionable en la vida de la Naturaleza.[x]" Se trata de la imagen y lo real definiéndose mutuamente a través de las inscripciones y las formas de lectura del capitalismo tardío. Se trata de postmodernismo, postfeminismo y (no sé sí atreverme) (post)transexualismo. Todo este ensayo le debe mucho a Donna Haraway.

“Por su propia seguridad, toda realidad dentro de la cultura del capitalismo tardío ansía convertirse en imagen"[xi]

Vamos a centrarnos en las experiencias de los propios transexuales. Durante este periodo casi todos los puntos de vista publicados estaban escritos por transexuales transformados de hombre en mujer. Quiero reflexionar brevemente sobre las narraciones autobiográficas de cuatro transexuales de esta clase para ver qué podemos aprender de su opinión sobre lo que creen que están haciendo. (Me ocuparé de los transexuales mujer-hombre en otra ocasión).

El texto más antiguo parcialmente autobiográfico de una transexual es el de Lili Elbe en el libro de Niels Hoyer Man into Woman (1933) [xii]. El primer texto plenamente autobiográfico fue el libro publicado en edición barata I Changed my Sex! (un título no precisamente discreto y reflexivo) escrito por la estrella de strip-tease Hedy Jo Star a mediados de los cincuenta[xiii]. Christine Jorgensen, que se sometió a una operación a principios de los cincuenta y que es una de las transexuales más conocidas, no publicó su autobiografía hasta 1967, en su lugar, fue Star quién aprovechó el tirón de publicidad generado por el caso de Jorgensen. En 1974 se publicó Conundrum, escrito por la popular periodista inglesa Jan Morris. En 1977, apareció Canary escrito por la músico y

artista Canary Conn[xiv]. Además, casi todos los transexuales tienen lo que se denomina con el término popular "O.T.F", siglas inglesas de Obligatory Transsexual File: Expediente Obligatorio sobre Transexualidad. Este expediente normalmente contiene artículos de periódico y extractos de diarios secretos sobre conductas sexuales "censurables". Los transexuales también suelen coleccionar autobiografías. Según el programa de disforia sexual de Stanford, los centros de salud no tienen colecciones de este tipo de literatura porque consideran que los textos autobiográficos son muy poco fiables. Por ello, y porque muchos sistemas bibliotecarios hacen caso omiso de la existencia de este tipo de material, estas colecciones privadas constituyen la única fuente de información de este tipo. Tengo la suerte de poder acceder a varias.

¿Qué tipo de sujeto emerge de estos textos? Hoyer, en su representación de Elbe, que representa a Wegener, que representa a Sparre)[xv], escribe:

Una sola mirada de aquel hombre la había privado de toda su fuerza. Sentía que su personalidad era completamente aplastada por él. Con una sola mirada, la había extinguido. Algo en su interior se rebeló. Se sentía como una colegiala despreciada por el profesor que idolatraba. Era consciente de una cierta debilidad en todos sus miembros... Era la primera vez que su corazón de mujer temblaba ante su dueño y señor, ante el hombre que se había alzado en su protector, y comprendió por qué a continuación se entregó plenamente a él y a sus deseos.[xvi]

Se pueden formular las típicas preguntas sobre este texto: No por quién sino ¿para quién se creó a Lili Elbe? ¿Para qué ojos estaba destinado el texto? Y, como consecuencia, ¿qué historias aparecen y desaparecen en este tipo de seducción? Es posible que no sorprenda a nadie saber que todas las experiencias que citaré a continuación tienen como elemento en común su descripción de la "mujer" como fetiche del hombre, como reproductora de un papel dictado por la sociedad o constituido por el sexo performativo. Lili Elbe se desmaya al ver sangre[xvii]. Jan Morris, una periodista de gran reputación, que ha visto mucho mundo sigue describiendo su percepción de sí misma en relación con el maquillaje y la ropa, como si estuviera expuesta, y se siente feliz cuando los hombres le abren la puerta:

Me siento pequeña y mona: En realidad no soy nada pequeña ni muy mona tampoco, pero la feminidad conspira para hacerme sentir que sí lo soy. Mi blusa y mi falda recién planchadas son ligeras y brillantes. Mis zapatos hacen que mis pies parezcan más delicados de lo que en realidad son, además de darme [...] una sensación de vulnerabilidad que no me desagrada en absoluto. Mis pulseras roja y blanca me dan una sensación excitante, mi bolso va a juego con mis zapatos y me hacen sentir bien coordinada [...] Cuando salgo a la calle me siento conscientemente preparada para los elogios del mundo, de una forma en que nunca he sentido como hombre.[xviii]

Heddy Jo Star, profesional del desnudo, declara en I Changed My Sex!: “Quería sentir el tacto sensual de la ropa interior contra mi piel, quería iluminar mi cara con maquillaje. Quería

un hombre fuerte que me protegiese". Hoy, en 1991, también he dado con algunos hombres lo suficientemente valientes para expresar este deseo, pero en 1955 era una postura exclusivamente femenina.

Además de la complicidad de estos testimonios con la idea del sexo performativo entendido según la definición del hombre blanco occidental, sus autores también apoyan el modelo de identidad sexual binario y de oposición. Pasan de ser hombres sin ambigüedades (aunque hombres infelices) a ser mujeres también carentes de ambigüedades. No hay un terreno intermedio[xix]. Además, cada una construye un momento narrativo específico para el momento en que su identidad sexual pasa de masculina a femenina. Este momento es de neocorporafía, es decir, de reasignación sexual u "operación de cambio de sexo"[xx]. En la noche anterior a la operación, Jan Morris escribió: "Fui a despedirme de mí mismo frente al espejo. No nos veríamos más y quería mirar por última vez a ese otro yo a los ojos y hacerle un guiño, desearle buena suerte"[xxi].

Canary Conn escribió: "No soy un muchacho [en español en el original...] ya soy una muchacha [...] una niña [sic]."[xxii]

Hedy Jo Star escribe: "En el instante en que me desperté de la anestesia me di cuenta de que por fin me había convertido en mujer."[xxiii]

Incluso Lili Elbe, cuyo testimonio es de segunda mano, emplea los mismos términos: "De repente se dio cuenta de que él, Andreas Sparre, probablemente se estaba desvistiendo por última vez en la vida". Inmediatamente después de despertarse de la anestesia de la primera fase de la intervención (que Hoyer denomina castración), Sparre escribió una nota: ""Miró la tarjeta y no pudo reconocer la letra. Era letra de mujer". Inger llevó la nota al doctor: "¿Qué opina, doctor? ¿Lo podría haber escrito un hombre?" "No" dijo el médico sorprendido "tienes razón"": un diálogo en el que no se tiene en cuenta que la ortografía es una habilidad aprendida. Lo mismo ocurre con la voz de Elbe: "Lo extraño era que tu voz había cambiado por completo... ¡Tienes una voz maravillosa de soprano! Es sencillamente increíble"[xxiv]. Hoy en día resulta tan, si no más, increíble pero por diferentes razones ya que ahora conocemos los efectos (o, más concretamente los no-efectos) de la castración y las hormonas según lo cual, nada de esto es posible. Ninguno de estos dos tratamientos tiene ningún efecto en el timbre de voz. Es por esto por lo que los centros de salud no tienen en cuenta los testimonios históricos.

Si Hoyer mezcla realidad y fantasía y además caricaturiza a sus sujetos ("¡Sencillamente increíble!") ¿qué lecciones se pueden aprender de Man Into Woman? Lo que surge parcialmente del libro es la estrategia utilizada por Hoyer de construir barreras dentro de un mismo sujeto, estrategias que aún se utilizan provechosamente hasta nuestros días. Lili proyecta el yo masculino que lucha por surgir, aún peligrosamente presente dentro de ella, en la figura cuasi divina del cirujano / terapeuta Werner Kreutz, a quien se refiere como El Profesor o el El Hombre Milagro. El Profesor es el encargado de esculpir, y Lili es la materia prima:

Lo que el profesor hace con Lili no es otra cosa que modelarle el espíritu antes de pasar al modelado de su físico que la transformará en mujer. Hasta ahora Lili había sido como arcilla que los otros preparaban y a la que el Profesor ha dotado de forma y vida [...] con una sola mirada el médico despertó su corazón a la vida, una vida llena de los instintos de una mujer. [xxv]

Lo femenino es inmanente, lo femenino yace en lo más profundo, lo femenino es instinto. El profesor, contando con la voluntariosa complicidad de Lili, crea una enorme escisión entre los masculino y lo femenino en su interior. En este extracto, que nos recuerda al aire "oriental" de la narración de Morris, el masculino debe ser aniquilado o, al menos, negado, pero el femenino es algo que existe para ser continuamente aniquilado:

Le parecía que ya no tenía que responsabilizarse de sí misma, de su destino. Werner Kreutz la había liberado de todo. Tampoco tenía ya una voluntad propia [...] el pasado no podía existir para ella. Todo el pasado pertenecía a una persona que [...] estaba muerta. Ahora sólo existía una mujer completamente modesta, lista para obedecer, feliz de someterse a la voluntad de otro [...] su señor, su creador, su profesor. Entre [Andreas] y ella se interponía Werner Kreutz. Se sentía segura y a salvo.[xxvi]

En Hoyer se aprecian los mismos conflictos con conceptos como pureza y negación de toda mezcla que la que se aprecia en las narraciones autobiográficas de muchos transexuales. Los personajes de esta narrativa viven en un periodo histórico caracterizado por una tremenda represión sexual. ¿Cómo se puede mantener la división entre el yo "masculino", cuyo objeto establecido de deseo es la Mujer, con el yo "femenino", cuyo objeto asignado de deseo es el Hombre?

"Como hombre siempre me has parecido incuestionablemente saludable. Sin duda, he visto con mis propios ojos cómo las mujeres se sentían atraídas hacia ti, eso es la prueba más irrefutable de que eres un tío de verdad." Hizo una pausa y puso sus manos sobre los hombros de Andreas. "¿No te ofendes si te hago una pregunta con sinceridad? [...] ¿En algún momento te has interesado por personas de tu mismo tipo? Ya me entiendes."

Andreas agitó la cabeza con calma. "Te doy mi palabra, Niels: nunca en la vida. Es más, puedo decir que ese tipo de criaturas nunca se han mostrado interesadas en mí."

"Bien, Andreas. Eso es justo lo que yo pensaba".[xxvii]

Hoyer debe separar la subjetividad de "Andreas", que nunca ha sentido nada por ningún hombre, y la de "Lili", que, a lo largo de la narración se quiere casar con uno. Este proceso de diferenciación hace que el mundo sea más seguro para "Lili" ya que alza y mantiene una barrera infranqueable entre ella y "Andreas", barrera en la que se insiste una y otra vez, con recursos tales como la comparación de dos caligrafías y dos voces diferentes. La fuerza del imperativo- un estado natural

hacia el que tienden todas las cosas- para negar las posibilidades de una mezcla, los esfuerzos por preservar una identidad sexual "pura": en el amanecer del romance con la pureza, inspirado por la filosofía Nazi, ninguna "criatura" tentaba a Andreas a violar las fronteras de "su tipo"

"Con toda sinceridad, te confieso Niels, que siempre me he sentido atraído por mujeres. Y hoy más que nunca. Una confesión de lo más banal."[xxviii]

Banal sólo siempre y cuando la persona dentro del cuerpo de Andreas que lo expresa sea Andreas, en vez de Lili. Se está haciendo mucho esfuerzo dentro de este párrafo, un reflejo microcósmico de la cantidad de esfuerzo que conlleva mantener el mismo polo de personalidad en la sociedad. Es más, cada uno de estos escritores construye su historia como una especie de narrativa de redención. Hay un fuerte contenido dramático, de sentido de lucha contra la probabilidad que está en contra, de superación de obstáculos peligrosos y de enfrentamiento con el terror y el misterio según se acerca el terrorífico momento de la apoteosis final de la Transformación Prohibida.

El éxito de la primera operación ha superado todas las previsiones. Andreas ha dejado de existir, dicen. Las glándulas germinales -¡OH, místicas palabras! le han sido extraídas.[xxix]

Oh, místicas palabras. El mysterium tremendum de la identidad profunda planea sobre un lugar físico; el conjunto entero de la reproducción masculina, el poder misterioso del Hombre-Dios, está contenido en las "glándulas germinales" del mismo modo que se creía que el alma habitaba la glándula pineal. La masculinidad está contenida en las cómosellaman. Según esa regla de tres, también lo podría estar la ontología del sujeto. Así Hoyer puede presentar el argumento más rudimentario de que la feminidad indica la falta de algo:

La operación que se ha llevado a cabo [es decir, la castración] me permite entrar en un centro de salud para mujeres [sólo para mujeres].[xxx]

Por otra parte, tanto Niels como Lili se pueden constituir por un acto de insinuación, lo que en el Nuevo Testamento denominan endeuin, o ponerse el dios como una prenda, insertar el cuerpo físico en una concha de significados culturales:

Andreas Sparre [...] se estaba probablemente desvistiendo por última vez. [...] Durante toda una vida, había estado oculto tras estas prendas: abrigo, chaleco y pantalones.[xxxi]

Ahora os escribe Lili. Estoy sentada en mi cama con un camisón de seda con encajes, el pelo rizado, polvos en la cara, pulseras, un collar y anillos.[xxxii]

Todos estos autores hacen una réplica de la versión estereotípicamente masculina de la constitución de una mujer: vestidos, maquillaje, delicados desmayos ante la sangre. Cada uno de estos aventureros pasan directamente de un polo de la experiencia sexual al siguiente. Si hay algún espacio

intermedio en el continuo de la sexualidad, es invisible. Nadie menciona jamás el rito de retorcerle el cuello al pavo.

No me extraña que las pensadoras feministas tuvieran sus sospechas. Cómo no, yo también.

¿Qué relación guardan estos testimonios con los textos médicos / psicológicos? En una época en la que hay más interacciones a través de textos, conferencias por ordenador y medios electrónicos que a través de contacto entre personas y, como consecuencia, en la que la subjetividad individual se puede constituir más a través de inscripciones que a través de la relación entre personas, aún hay momentos de "verdades naturales" corpóreas que no se pueden eludir. En el periodo en que se escribieron casi todos estos libros, el momento más crítico era el de la entrevista de ingreso al centro de disforia sexual en la que los médicos, todos hombres, decidían si una persona podía someterse a la operación de cambio de sexo. El origen de los centros dedicados a la disforia sexual es como una visión en miniatura de los criterios establecidos en la definición de los sexos. La idea básica de la que se partía en los centros dedicados a la disforia era, en primer lugar, estudiar una aberración humana interesante y a la que se podría dedicar dinero del estado, después ayudar a resolver lo que se consideraba un "problema corregible".

Algunos de los primeros centros no universitarios dedicados a la disforia realizaban la operación a petición del paciente, es decir, sin atender a las conclusiones a las que había llegado el personal de la clínica sobre lo denominado "apropiado del sexo elegido". Cuando los primeros centros de salud universitarios se abrieron como experimento en los años 60, los médicos ya no realizaban la operación a quien lo quisiera debido a los riesgos profesionales que comportaba el realizar la operación a "sociopatas". En aquella época no existían criterios diagnósticos establecidos; cualquiera que pidiera consejo era, automáticamente, un transexual. Profesionalmente esta era una situación arriesgada. Era necesario construir la categoría de "transexual" según los dictados de la tradición y la costumbre, creando criterios plausibles para determinar si se aprobaba el ingreso del paciente. Desde el punto de vista profesional se necesitaba un test o un diagnóstico diferencial para determinar quién era transexual, un diagnóstico que no dependiera de algo tan sencillo y subjetivo como el que alguien declarase sentirse como si estuviera en el cuerpo equivocado. El test debía ser objetivo, clínicamente aceptable y repetible. Pero incluso después de extensas investigaciones no se consiguió diseñar un test sencillo y sin ambigüedades para la disforia sexual.[xxxiii]

La clínica Stanford se dedicaba, entre otras cosas a ayudar a la gente, según entendían esto sus miembros. Así las decisiones definitivas acerca de si una persona era candidata a someterse a cirugía de cambio de sexo las tomaba el personal basándose en la impresión que cada individuo daba en cuanto a lo "apropiado del sexo elegido por el individuo". La clínica desempeñaba además el papel de "consultorio estético" o "escuela de estilo" ya que, según el personal de la clínica, los hombres que se presentaban solicitando convertirse en mujeres no siempre se "comportaban como" mujeres. Stanford

reconocía que el papel de cada sexo era algo que se podía aprender (hasta cierto punto). Su colaboración con centros de estética era una manera de intentar hacer de los pacientes no sólo personas de sexo femenino, sino mujeres... es decir, personas que se comportasen como mujeres. Como declaró Norman Fisk, "Ahora puedo admitir con sinceridad [...] que en un comienzo estábamos conscientemente buscando candidatos que tuvieran las mayores posibilidades de éxito."[xxxiv] En la práctica esto significaba que a los candidatos se los evaluaba según su actuación como miembros del sexo escogido. Los criterios seguidos conformaban una definición consensuada de sexo sin observar relativismos culturales y al actuar de acuerdo con esa definición se estaba viendo el proceso de producción de identidad sexual en funcionamiento.

Esto provoca diversas preguntas embarazosas, de las cuales dos de las principales son: ¿quién está narrando la historia de quién y cómo pueden los narradores diferenciar entre la historia que narran y la historia de la que son testigos?

Una respuesta es que les resulta muy difícil diferenciar. Los criterios desarrollados por investigadores y que éstos luego aplicaron se fueron definiendo a través de diversas interacciones con los candidatos. Este era el panorama: En un principio, el único libro disponible sobre transexualismo era la obra definitiva de Harry Benjamin The Transsexual Phenomenon (1966)[xxxv]. (Obsérvese que el libro de Benjamin apareció 10 años más tarde que I Changed My Sex!) Cuando se abrieron las primeras clínicas, el libro de Benjamin se convirtió en el libro de referencia de los investigadores. Y cuando se evaluó a los primeros transexuales para decidir sobre lo apropiado de llevar a cabo la operación, su comportamiento se ajustó muy gratamente a los criterios descritos en el libro de Benjamin. Los investigadores escribieron informes en los que recogían este hecho y que se emplearon para la obtención de financiación. Los expertos tardaron una cantidad inusitada de tiempo (varios años) en descubrir que la razón por la que el comportamiento de los transexuales se ajustaba a los criterios de Benjamin era que ellos también habían leído el libro, que pasaba de mano en mano entre la comunidad transexual. Así, a los transexuales no les costaba imitar el comportamiento que les iba a llevar a conseguir la operación[xxxvi]. Este tipo de reposicionamiento creaba problemas interesantes. Entre otros, la determinación de la variedad de expresiones de la sexualidad permisibles. En este sentido, los candidatos se encontraban con una gran incertidumbre sobre cómo presentarse ya que los sujetos de Benjamin no hablaban de sus cuerpos con referencia al eroticismo. Así, ninguno de los que acudían a la clínica hacía referencia tampoco a ello. Según autoridades textuales, las personas que eran físicamente hombres pero vivían como mujeres y que se definían como transexuales (al contrario que los travestís a los que sí se les permitía sentir placer relacionado con el pene) no podían gozar con el pene. Hasta entrados los 80 no existía evidencia de ningún transexual (hombre a mujer) antes de la operación que sintiera placer genital mientras vivía ya como persona del "sexo elegido"[xxxvii] La prohibición continuó en la fase postoperatorio en una forma interesantemente transmutada y era tan absoluta que ningún transexual operado admitiría

haber experimentado placer alguno a través siquiera de la masturbación. Una auténtica integración en el nuevo sexo venía unida al orgasmo real o fingido a través de la penetración heterosexual[xxxviii] "Retorcer el pescuezo al pavo" es el ritual de masturbación fálica que se lleva a cabo justo antes de la operación, y era la más secreta de las tradiciones secretas. Reconocer un deseo tan natural sería arriesgarse a sufrir una catástrofe, es decir a ser acusado de falta de adecuación al nuevo papel y descalificación.[xxxix]

Era preciso reprimirse. Los dos grupos, por una parte investigadores y por otra transexuales, tenían fines diferentes. Los investigadores querían averiguar en qué consistía el síndrome que denominaban disforia sexual. Querían compilar una taxonomía de síntomas, criterios de diagnóstico diferencial, procedimientos de evaluación, tratamientos eficaces y seguimiento. Los transexuales querían la operación. Tenían muy clara su postura en relación con los investigadores, y consideraban los criterios de los médicos para dar el visto bueno a la operación como un obstáculo más, algo que debían superar. Así, expresaron sin ambigüedades el criterio de Benjamin de la manera más clara posible: la sensación de estar en el "cuerpo equivocado"[xl]. Esto tenía todo los ingredientes para convertirse en una relación de animadversión, y así era. Aún sigue siéndolo, aunque con el paso del tiempo se ha aumentado considerablemente el dialogo entre las dos facciones. Esto lo ha hecho posible, parcialmente, el que la comunidad de médicos y psicólogos se haya dado cuenta de que los criterios que esperaban que aparecieran para los diagnósticos diferenciales no lo han hecho. Meditemos sobre este extracto de un documento escrito por Marie Mehl en 1986:

No existe ningún test mental o psicológico mediante el que se pueda distinguir con seguridad a un transexual del resto de la, llamada, población normal. La población transexual no sufre más psicopatías que la población en general aunque la reacción de la sociedad ante el transexual sí que plantea problemas insuperables. Los historiales psicodinámicos de transexuales no revelan características recurrentes que los diferencien del resto de la población[xli].

Estos dos testimonios, el de Mehl y aquel de Lothestein en que definía a los transexuales como seres deprimidos, esquizoides, manipuladores y paranoides, coexisten con apenas diez años de diferencia entre sí. Con la aparición de una categoría de diagnóstico en 1980 (diagnóstico que, después de años de investigación, no iba mucho más allá del criterio original de la "sensación de estar en el cuerpo equivocado") y como consecuencia su integración en la política con respecto al cuerpo, es decir, la aceptación por parte del establishment médico, empezaron a surgir historiales clínicamente "aceptables" de transexuales en lugares tan distantes como Australia, Suecia, Checoslovaquia, Vietnam, Singapur, China, Malasia, India, Uganda, Sudán, Tahití, Chile, Borneo, Madagascar y las Aleutianas[xlii]. (La lista no está completa.) Constituye un esfuerzo considerable intentar englobarlos a todos en una única teoría que resulte convincente. ¿Había técnicas de diagnóstico ocultas o no comprobadas que hubieran servido para diferenciar a los transexuales de la

población "normal"? ¿Estaban los criterios equivocados, eran limitados o sencillamente su alcance era demasiado corto? ¿Nació la conciencia de que los criterios de diferenciación no estaban surgiendo simplemente del "progreso científico" o había otras variables en juego?

Este festín de información genera nuevos problemas. Junto con el cuestionable éxito de haber hallado una categoría de diagnóstico aparece la difuminación inevitable de todas las barreras en un enorme mosaico irregular que representa la palabra "diferencia", que antes era invisible para las profesiones "legitimas", y que ahora se canoniza de repente y simultáneamente se homogeniza para satisfacer las estrecheces de la categoría diagnóstica. De repente la antigua fábula moral de la verdad sobre el sexo, que un venerable patriarca blanco nos contaba en Nueva York allá por 1966 se convierte en algo pancultural en los años 80. La polifonía de las diferentes experiencias vitales, que nunca fue tenida en cuenta en el debate, pero al menos estaba potencialmente presente, desaparece. Después de todo, echándole suficiente imaginación, la berdache y la estrella del desnudo, el ama de casa con sus rulos y la amujerado, la mah´u y la estrella del rock no dejan de ser la misma.

¿De quién es esta historia?

Quisiera llamar la atención sobre ciertas similitudes que presenta esta yuxtaposición en relación con algunos aspectos del discurso colonial, con los que seguramente estaremos familiarizados: la fascinación inicial con lo exótico, de la que se contagiaron investigadores profesionales, la negación de la subjetividad y la falta de acceso al discurso dominante, seguido de una especie de rehabilitación. Estas cuestiones, cuando se han planteado, le han hecho la vida más difícil a las clínicas.

"Hacer" historia, ya sea autobiográfica, académica o clínica es, en parte una lucha por fundamentar un testimonio en un determinismo natural. Los cuerpos son pantallas en las que vemos proyecciones de acuerdos temporales que surgen tras luchas incesantes por creencias y prácticas dentro de las comunidades académicas y médicas. Estas luchas se desarrollan en campos de batalla muy alejados del cuerpo. Cada lucha es un esfuerzo por lograr una posición hegemónica fundamentada en una profunda moralidad, llegar a una explicación de peso, incuestionable para entender por qué las cosas son como son y, en consecuencia, cómo deben seguir siendo. Es decir, con cada teoría habla la cultura a través de la voz de un individuo. Los que no tienen voz dentro de esta teorización son los transexuales. Como ocurría desde el principio de los tiempos con las mujeres, sobre las que teorizaban los hombres, los teóricos de la identidad sexual han percibido a los transexuales como personas que no constituían sujetos agentes. Como ocurría con las personas "genéticamente" "mujeres", a los transexuales se los infantilizaba, se los consideraba demasiado irracionales o irresponsables para lograr la categoría de auténtico sujeto, o eliminados clínicamente por medio de los criterios diagnósticos o, como algunas pensadoras del feminismo

radical los han retratado, como robots esbirros de una patriarquía insidiosa y amenazadora, un ejército alienígena diseñado y construido para infiltrarse en el mundo de la "verdadera" mujer, pervertirlo y destruirlo. Según esta concepción los transexuales han sido cómplices al no haber desarrollado un discurso contrario que resultase eficaz.

En las fronteras entre los sexos en las que nos encontramos a finales del siglo XX, con los tropiezos de la hegemonía falocratica y la arrogante aparición de teorías mosaico del origen, encontramos que la epistemología del mundo médico regido por hombres blancos, la ira de las teorías de las feministas radicales, y el caos de las experiencias vitales dentro de un sexo salen al cuadrilátero del cuerpo transexual: un objetivo muy reñido para la inscripción cultural, una máquina semántica para la producción de categorías ideales. La representación en su manifestación más mágica, el cuerpo transexual es memoria perfeccionada, inscrita dentro de la historia "verdadera" de Adán y Eva como teoría ontológica de la diferencia, una biografía esencial que es parte de la naturaleza. Una historia que la cultura se narra a sí misma, el cuerpo transexual es política táctil de reproducción constituida a través de violencia textual. La clínica es tecnología de inscripción.

Dadas las circunstancias, es decir, que estamos ante un discurso minoritario se basa en lo físico, su contra discurso ha de ser crítico. Pero es difícil generar uno si estamos programados para desaparecer. El propósito más elevado de los transexuales es borrarse, confundirse con la población "normal" lo antes posible. Parte de este proceso se conoce como crear una historia creíble, aprender a mentir con convicción sobre nuestro propio pasado. Lo que está en juego es la aceptación de la sociedad. Lo que está en juego es la habilidad de representar con autenticidad las complejidades y ambigüedades de la experiencia vivida. Así se pierde ese aspecto de la "naturaleza" sobre el que Donna Haraway teoriza como Coyote- el animal del espíritu dentro de la cultura nativa americana, que representa el poder de la transformación continua y que constituye el corazón de una vida comprometida. En su lugar la experiencia auténtica se sustituye por un tipo particular de historia, una que sirve de apoyo a las antiguas posturas. Esto resulta muy costoso y representa una renuncia considerable al poder. Les guste o no, los transexuales no crecen de la misma manera que las genetically genuine, GG (genéticamente "naturales")[xliii]. Las transexuales no tienen las mismas historias que las genéticamente "naturales" y no han sufrido la misma opresión antes del cambio de sexo. No sugiero que compartan el mismo discurso. Sugiero que en la historia borrada del transexual podemos encontrar una historia que trastoque los discursos aceptados sobre sexo, que se origine desde la minoría sexual misma y que haga frente común con los otros discursos de oposición. Pero el transexual está actualmente en tierra de nadie, fuera de las oposiciones binarias entre los sexos, más allá de los nodos de oposición creados que se han predefinido como las únicas posiciones desde las que resulta posible desarrollar un discurso. ¿Cómo puede entonces hablar el transexual? ¿Si el transexual habla qué dirá?

Manifiesto Postransexual

Intentar ocupar un espacio como sujeto hablante dentro del marco tradicional de los sexos es aceptar el discurso que uno desea deconstruir. En su lugar, podemos hacernos con la violencia textual inscrita en el cuerpo transexual y convertirla en fuerza reconstructiva. Voy a proponer un ejemplo más conocido. Judith Butler señala que las categorías lésbicas de "butch" (marimacho) y "femme" (femenina) no son solamente una manera de integrar el lesbianismo en los términos de la heterosexualidad. Butler introduce a cambio el concepto de la inteligibilidad cultural y sugiere que la "masculinidad" contextualizada y reinterpretada del "butch" vista en contraste con el cuerpo femenino culturalmente inteligible crea una disonancia que da pie a una tensión sexual y asimismo constituye el objeto del deseo. Señala que esta manera de pensar sobre los objetos sexuados del deseo admite mucha más complejidad de la que el ejemplo hace pensar. La lesbiana butch o femme a un tiempo recrean la escena heterosexual y la descentran. La idea de que la butch y la femme son "réplicas" o "copias" de la relación heterosexual subestima el poder erótico de su disonancia interna.[xliv] En el caso del transexual, las variedades de sexo performativo en contraste con el cuerpo sexuado según lo entiende la cultura, que es, en sí mismo, violencia textual perpetrada clínicamente, genera nuevas e impredecibles disonancias en las que entran en juego espectros completos de deseo. El transexual como texto esconde el potencial para mapear el cuerpo refigurado según el discurso convencional sobre los sexos y así alterarlo, aprovecharse de las disonancias producidas por esta yuxtaposición para fragmentar y reconstituir los elementos sexuales en geometrías nuevas y sorprendentes. Sugiero que empecemos con la declaración de Raymond de que los "transexuales dividen a las mujeres" y la llevemos más allá de su contexto, convirtiéndola en una fuerza productiva para dividir múltiples veces los viejos discursos binarios del género, así como el discurso monista de la propia Raymond. Para dar más importancia a las prácticas de inscribir y leer que forman parte de esta deliberada llamada a la disonancia, sugiero que percibamos a los transexuales no como a una clase ni un problemático "tercer género", sino como un género literario, un conjunto de textos corpóreos cuyo potencial para lograr una ruptura productiva de las sexualidades estructuradas y espectros del deseo está pendiente de análisis.

Con el fin de lograrlo, el género artístico de los transexuales visibles debe crecer reclutando a transexuales de la clase invisible, entre los que se han difuminado con sus "historias creíbles". Lo más crítico que puede hacer un transexual, lo que constituye un éxito es "pasar por"[xlv]. “Pasar por” significa vivir con éxito dentro del género escogido, ser aceptado como miembro "natural" de este sexo. “Pasar por” significa una negación de la mezcla. Borrar el antiguo papel sexual es lo mismo que “pasar por”, así como la construcción de una historia creíble. Teniendo en cuenta que muchos transexuales escogen someterse a la operación pasados los 30 significa borrar una cantidad considerable de experiencias personales. Mi argumento es que este proceso, en el que tanto los transexuales como el establishment médico / psicológico están de acuerdo, impide la posibilidad de una vida basada en

las posibilidades intertextuales que ofrece el cuerpo transexual.

Para negociar las múltiples zonas permeables de la frontera y la posición del sujeto dentro de la intertextualidad, zonas que tan problemáticas y productivas resultan, debemos comenzar por rearticular el lenguaje básico con el que tanto la sexualidad como la transexualidad se describen. Por ejemplo, ni los investigadores ni los transexuales han comenzado a poner en tela de juicio el término "cuerpo equivocado" como categoría descriptiva. De hecho "cuerpo equivocado" se ha convertido casi automáticamente en la definición del síndrome[xlvi]. Es bastante comprensible que una frase que léxicamente nos recuerda el carácter falocéntrico y binario de la diferenciación entre los sexos deba ser analizada con gran suspicacia. Mientras que nosotros, ya sea como académicos, médicos o transexuales hagamos una ontología tanto de la sexualidad como de la transexualidad que vaya por este camino, estamos excluyendo la posibilidad de analizar el deseo y la complejidad de nuestros motivos de una manera que describa de adecuadamente las diversas contradicciones de la experiencia individual. Necesitamos un lenguaje analítico más profundo para la teoría de la transexualidad, un lenguaje en el que haya sitio para las ambigüedades y polifonías que han documentado y enriquecido la teoría feminista.

Judith Shapiro señala que "Para aquellos que se sientan inclinados a diagnosticar la fijación del transexual por los genitales como algo obsesivo o fetichista, la respuesta es que sencillamente están actuando de acuerdo con los criterios de su cultura ante el cambio de sexo" (la cursiva es mía).[xlvii] Esta declaración hace referencia a mecanismos más profundos, a discursos ocultos y experiencias plurales dentro de la estructura monolítica transexual. No son visibles aún desde el punto de vista académico o clínico, y no sin razón. Por ejemplo en busca del diagnóstico diferencial a veces se le planteaba la siguiente pregunta al candidato: "Supongamos tuviera la oportunidad de convertirse en hombre [o mujer] en todos los sentidos, salvo los genitales, ¿estaría satisfecho?" Hay varias respuestas posibles, pero desde el punto de vista clínico sólo hay una correcta[xlviii]. No es extraño, por tanto, que gran parte de estos discursos giren en torno a la frase "cuerpo equivocado". De acuerdo con el mito fundacional de la falocracia que autoriza los cuerpos y sujetos occidentales, sólo es "correcto" un cuerpo para cada sujeto sexuado. Todos los demás cuerpos son errores.

Mientras los médicos y transexuales continúan enfrentándose en el campo de batalla del diagnóstico que la situación describe, los transexuales para los que la identidad sexual es algo diferente y quizás completamente independiente de lo genital permanecen a la sombra de aquellos que creen en el poder del establishment médico/psicológico en su papel de guardián y autoridad máxima. Autoridad que ha de decidir qué constituye un cuerpo culturalmente descifrable. Este es un área peligrosa y si los colectivos condenados al silencio consiguieran una voz sería muy posible, según pensadoras feministas, que las identidades de los sujetos individuales corpóreos están mucho menos condicionadas por normas físicas y mucho más dispersas a lo ancho de un espectro rico

y complejo de estructuración de identidad y deseo de lo que nos es posible expresar en la actualidad. Incluso en los debates más en profundidad, la tendencia general es la de la totalización sin excepciones. El más prestigioso ejemplo citado en este ensayo, la sorprendente frase de Raymond: "Todo transexual viola el cuerpo de las mujeres" (¿qué hubiera pasado sí hubiera dicho, por ejemplo: "todos los negros violan el cuerpo de las mujeres?") no es menos totalizador que la frase de Kate "los transexuales (…) asumen un papel femenino exagerado y estereotipado", o la de Bolin: "los transexuales intentan olvidar su historia como hombres". No hay sujetos dentro de estos discursos, sólo objetos totalizados y homogeneizados que reproducen de manera fragmentada la pauta general de los discursos de minorías del pasado. Así que cuando pronuncie la palabra olvidada, puede que despierte algunos recuerdos de otros debates. La palabra es algunos.

Los transexuales que "pasan por" parecen ignorar el hecho de que al crearse una identidad totalizada y monística, al margen de toda intertextualidad física o subjetiva, han cerrado las puertas a la posibilidad de relaciones genuinas. Según el principio de "pasar por", al negar el poder desestabilizador de ser "leídas", las relaciones comienzan como mentiras, y la integración, por supuesto, no es algo limitada al mundo de los transexuales. Es algo con lo que está familiarizada una persona de raza negra cuya piel es lo suficientemente blanca como para pasar por blanco, o a los gays y lesbianas que permanecen en el armario… o a todo aquel que haya escogido la invisibilidad como la mejor opción posible frente a la disonancia personal. En resumen estoy rearticulando uno de los argumentos a favor de la solidaridad que han desarrollado gays, lesbianas y negros. La comparación llega más allá. Con el fin de deconstruir la necesidad de "pasar por" los transexuales deben cargar con el peso de toda su historia, empezar a rearticular sus vidas no como una serie de tachaduras a favor de una especie de feminismo ideado desde un marco tradicional, sino como una acción política que comenzó con la reapropriación de la diferencia y la reclamación del cuerpo refigurado y reinscrito. El surgimiento de los viejos patrones de deseo que las múltiples disonancias del cuerpo transexual implican no produce una diversidad irreductible, sino una mirada de diversidad, cuya inesperado yuxtaposición conllevan lo que Donna Haraway ha dado en llamar promesas de monstruos: entes físicos en continuo cambio de figura y terreno que van más allá de los confines de cualquier representación posible.[xlix]

La esencia de la transexualidad es el pasar por otra cosa. Un transexual que lo logra está obedeciendo el mandamiento Derridiano de: "Los géneros no se han de mezclar. No mezclaré los géneros."[l] No podría pedirle a un transexual algo más inconcebible que el no pasar por otra cosa, ser conscientemente "legible", leerse a sí mismo en alta voz y a través de esta lectura tortuosa y productiva comenzar a rescribirse en los discursos que lo han escrito y así convertirse en (¿me atreveré a decirlo de nuevo?) Un posttransexual.[li]

Aún así, los transexuales saben que el silencio puede ser un alto precio por lograr la aceptación. Quiero dirigirme directamente a los hermanos, hermanas y a todas las personas

que puedan leer/"lean" esto y decirles: Pido a todos que utilicemos la fuerza que nos llevó a reestructurar la identidad y que nos ha ayudado a vivir en silencio y negando la realidad, para revisualizar nuestras vidas. Ya sé que sentís que el camino que habéis recorrido ya es muy largo y que el precio por la invisibilidad no es tan alto. Sin embargo, aunque el cambio individual es el fundamento de todas las cosas, no es el final de las cosas. Quizás haya llegado el momento de sentar las bases para la nueva transformación.

Notas

[1] Sandy Stone, "The Empire Styrikes Back: A Posttransexual Manifesto" apareció originalmente en Body Guards (1991).

Notas

[i] Jan Morris, Conundrum (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974), pág. 155.

[ii] William A. W. Walters y Michael W. Ross, Transsexualism and Sex Reassignment (Oxford: Oxford University Press, 1986).

[iii] Este resumen histórico está tomado de la introducción al libro de Richard Docter Transvestites and Transsexuals: Towards a Theory of Cross-Gender Behavior (Nueva York: Plenum Press, 1988). También Judith Shapiro se interesa por este tema en su obra "Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and Mutability of Sex", en Julia Epstein y Kristina Straub, eds., Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity (Nueva York: Routledge, 1991) y por Janice Irvine en Disorders of Desire: Sex and Gender in Modern American Sexology (Filadelfia: Temple University Press, 1990).

[iv] En la introducción de Mehl para la obra editada por Betty Steiner: Gender Dysphoria Syndrome: Development, Research, Management (Nueva York: Routledge).

[v] Walters y Ross, Transsexualism.

[vi] Extraido de Don Burnard y Michael W. Ross, "Psychological Aspects and Psychological Theory: What Can Psychological Testing Reveal? en Walters and Ross, Transsexualism, pág. 58.

[vii] Ibid., pág. 58.

[viii] Ibid., pág. 58.

[ix] Janice Raymond, The Transsexual Empire: The Making of the She-Male (Boston: Beacon, 1979). Existe la esperanza de que la obra de Judith Shapiro ocupe el lugar que ahora ocupa la de Raymond como declaración definitiva desde el punto de vista femenino. La tesis de Shapiro parece muy equilibrada y consciente de la existencia de otros puntos de vista de académicos transexuales que aún no han participado en el debate.

[x] Esta frase maravillosa proviene del ensayo de Donna Haraway "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden Of Eden, New York City, 1908-1936", en Social Text 2. Nº 2:20.

[xi] Haraway, "Teddy Bear Patriarchy". El carácter anecdótico de esta sección está cimentado en notas de investigación de campo que aún están sin organizar ni codificar. Una versión definitiva, quizás etnográfica, de este ensayo, con citas apropiadas de ambos profesionales y sus sujetos de estudio está pendiente por falta de tiempo y financiación.

[xii] Niels Hoyer (pseudónimo de Erns Ludwig Harthern Jacobsen), ed., Man into Woman: An Authentic Record of a Change Sex. The True Story of teh Miraculous Transformation of the Danish Painter Einar Wegener [Andreas Sparre], traducido al inglés por H.J. Stenning (Nueva York: Dutton, 1933). El sexólogo británico Norman Haine escribió la introducción, aportando al libro de Hoyer una contribución semicientífica.

[xiii] Hedy Jo Star (Carl Rollins Hammonds), 1955. I Changed my Sex! (From an O.T.F). El libro de Star desapareció y he sido incapaz de encontrar ninguna referencia a él ningún catálogo de biblioteca. Una vez tuve una copia en mis manos, es una pena no haberme aferrado a él con más fuerza.

[xiv] Durante este periodo se publicó, al menos, otro libro sobre el tema, el de Renée Richards Second Serve, del que no nos ocupamos aquí.

[xv] Niels Hoyer era un pseudónimo de Erns Ludwig Harthern Jacobsen; Lili Elbe fue el nombre de mujer que escogió Einar Wegener (nombre artístico) cuyo verdadero nombre era Andreas Sparre. Esta riqueza léxica tiene un importante impacto en los estudios sobre el ser y sus construcciones, en la literatura, y también en contextos sociales emergentes como las conferencias por ordenador, donde varias personalidades dentro del mismo cuerpo son más la regla que la excepción.

[xvi] Hoyer, Man into Woman, pág. 163.

[xvii] Ibid., pág. 147.

[xviii] Morris, Conundrum, pág. 174.

[xix] En Conundrum, Morris describe un periodo en su trayecto de lo masculino a lo femenino (desde uno años antes de la operación al momento inmediatamente posterior) durante los cuales tanto ella como los demás percibían su identidad sexual como algo ambiguo. Su relato sobre el momento de transición de hombre a mujer está completamente desprovisto de ambigüedad.

[xx] **Reasignación de sexo** es el término médico correcto. En el lenguaje médico actual, el "sexo" se considera una característica física natural que no se puede alterar.

[xxi] Morris, Conundrum, pág. 115. Me acordé de estas palabras la noche antes de mi propia intervención. Pensé, vaya, sería interesante poderse transformar como por arte de magia en

otra persona de manera binaria y definitiva. Así que hice la prueba, me fui al espejo y dije adiós a la persona reflejada. Por desgracia, no funcionó. Unos días más tarde, cuando pude volver a mirarme la persona frente a mí seguía siendo yo. Aún no sé en qué me equivoqué.

[xxii] Canary Conn, Canary: The Story of a Transsexual (Nueva York: Bantam, 1977), pág 271. Conn se sometió a cirugía en el centro de Jesús María Barbosa, en Tijuana. En este extracto está hablando con una enfermera mexicana, de ahí que emplee términos castellanos.

[xxiii] Star, I Changed My Sex.

[xxiv] Reconozco que yo estoy tan sorprendida como el bueno del médico, ya que, excepto en la narración de Hoyer, no hay ningún otro caso de un cambio de tono vocal o timbre tras la administración de hormonas o una operación de cambio de sexo. Si los transexuales consiguen cambiar sus características vocales, es a través de un proceso gradual y muy complicado. Pero hay bastantes problemas con la narración de la "historia verdadera" de Lili Elbe, a los que no se escapa la escena en la que finalmente se "convierte en mujer" mediante la implantación de unos ovarios en su cavidad abdominal. La atención que han recibido por parte de los medios de comunicación los trasplantes y enfermedades del sistema inmunológico durante la última década han hecho al gran público consciente de los riesgos de reacciones inmunológicas. Pero incluso en 1936 la narración de Hoyer se hubiera considerado científicamente cuestionable. El rechazo de tejidos y el sueño de acabar con este problema fueron objeto de mucha especulación en las obras de ficción y ciencia-ficción hasta los 40: como ejemplo, la droga milagrosa "collodiansy" retratada en el libro de H. Beam Piper One Leg Too Many (1949).

[xxv] Hoyer, Man Into Woman, pág. 165.

[xxvi] Ibid., pág. 170. Para un análisis de textos que transforman la sumisión en realización personal (c.f Sandy Stone) pronto aparecerá "Sweet Surrender: Gender, Spirituality and the Ecstasy of Subjection; Pseudo-transsexual Fiction in the 1970s".

[xxvii] Hoyer, Man Into Woman, pág. 53.

[xxviii] Ibid.

[xxix] Hoyer, Man Into Woman, pág. 134.

[xxx] Ibíd. , pág. 139. El cambio de sexo de Lili Elbe se realizó en 1930. Hoy en día en los Estados Unidos, desde el punto de vista legislativo se define un cambio de sexo de hombre a mujer como la ausencia de algo. Es decir, un hombre se convierte en mujer cuando "los órganos reproductivos masculinos se han destruido total e irrevocablemente". (Extracto de una carta de un centro de salud autorizando el cambio nombre en un pasaporte, 1980).

[xxxi] Ibíd., pág. 125.

[xxxii] Ibíd., Pág. 139. Llamo la atención en estos dos fragmentos sobre el verbo griego referido al momento del baptismo, cuando el que está recibiendo el sacramento también penetra y es penetrado por la Palabra; endeuein puede traducirse por "penetrar", pero también por "ponerse, insinuarse al penetrar, como un guante"; viz. "El (sic) que es bautizado en Cristo, se pone a Cristo" En este tono intensamente homo erótico en el que ambos sexos están presentes pero se derrumban en el cuerpo sacrificado / sagrado, como en ejemplos tales como la descripción que hace fray Bernardino Sahagún de los rituales en los que el cura que oficia la ceremonia se pone por encima la piel de una mujer desollada (en Sir James George Frazer, The Golden Bough: A Study in Magic and Religion [London: Macmillan, 1911, págs. 589-91].

[xxxiii] La evolución de este problema y la manera en que intentó ser superado sería objeto de un análisis independiente. Para un estudio condensado de este problema véase Donald Laub y Patrick Gandy (eds.), Proceedings of the Second Interdisciplinary Symposium on Gender Dysphoria Syndrome (Stanford: Division of Reconstructive and Rehabilitation Surgery, Stanford Medical Center, 1973) y en Irvine, Disorders Of Desire.

[xxxiv] Laub y Gandy, Proceedings, pág. 7. Las declaraciones completas de Fisk constituyen una excelente descripción de los objetivos y procedimientos del grupo Stanford durante los primeros años y las tensiones de los conflictos programáticos y los diferentes intentos de resolver estos conflictos están implícitos en ellas. Para ejemplos de declaraciones similares ver Irvine, Disorders of Desire y Shapiro, Transsexualism.

[xxxv] Harry Benjamin, The Transsexual Phenomenon (Nueva York: Julian Press, 1966). El ensayo en el que después se basó el libro llevaba el título de "Transsexualism and Travestism as Psycho-somatic and Somato-psychic Syndromes" y apareció en el American Journal of Psychotherapy 8 (1954):219-30. Un ensayo aparecido mucho tiempo antes "Psychopathia Transexualis" de D.o. Caldwellen Sexology 16 (1949): 274-80 no parece haber tenido la misma repercusión dentro de este campo, aunque John Money sigue rindiéndole homenaje atendiendo a la grafía de transexual con una sola s en inglés empleada por Caldwell. En documentos antiguos también podemos percibir la influencia de Cauldwell o Benjamin según la forma en que se escribe la palabra.

[xxxvi] Laub and Gandy, Proceedings, pág. 8, 9.

[xxxvii] El problema reside en la ontología del término "genital", en particular con respecto a su definición para actividades tales como masturbación pre y postoperatoria. La reproducción crea una ontología de la economía erótica de la superficie corporal; como señalan Judith Butler y otros (por ejemplo Foucault) la reproducción legisla qué partes del cuerpo deben tener sus componentes eróticos encendidos o apagados. Los conflictos surgen cuando algunas partes son polivalentes. Por ejemplo, cuando porciones de la uretra (de un hombre) se utilizan para construir porciones de neoclítoris (en una mujer creada a partir del cuerpo de un hombre. Sugiero que

utilicemos esta idea vertiginosa como ejemplo de formas en que podemos refigurar la polivalencia como una intervención en la constitución de posiciones del sujeto creado; en una economía erótica binaria, "quién" experimenta sensaciones eróticas con estas zonas? (Judith Shapiro propone una idea similar en su ensayo "Transexualism" publicado en Body Guards, págs. 260-62. He elegido un emplazamiento bastante cercano al que ella describe desde el punto de vista geográfico pero, espero más ambiguo, y por tanto más disonante en estos discursos en los que la disonancia puede ser una intervención poderosa y productiva).

[xxxviii] Esta acción en los límites de la posición del sujeto sugiere la existencia de una categoría que no se encontraba en el excelente ensayo de Marjorie Garber "Spare Parts: The Surgical Construction of Gender", en differences 1 (1990): 137-59; es una intervención en la falta de simetría entre "crear un hombre" y "crear una mujer" la descrita por Garber. Hasta cierto punto representa el colapso de las categorías del imaginario transexual, aunque parece lógica la conclusión de que esta versión de la llegada a la madurez sigue siendo predominantemente masculina- los médicos y pacientes se cuentan historias sobre lo que la Naturaleza representa para el Hombre y la Mujer. Generalmente las pacientes femeninas cuentan las mismas historias.

[xxxix] Los términos "retorcerle el pescuezo al pavo" (masturbación masculina) y "aterrizaje forzoso" (rechazo para acceder al programa sanitario) y "gaff" (prenda interior utilizada para esconder los genitales masculinos en transexuales antes de la operación) pueden variar según el área geográfica, pero son lo bastante comunes como para que se reconozcan en cualquier parte.

[xl] Basado en las declaraciones de Norman Hisk recogidas en Laub y Gandy, Proceedings, pág. 7, así como en mis propias investigaciones. Parte de la dificultad, tal como expongo a lo largo de este ensayo es que los investigadores, por no mencionar a los transexuales, no han visto los problemas que plantea el término "cuerpo equivocado" como categoría descriptiva aceptable.

[xli] En Walter y Ross, Transsexualism.

[xlii] Uso la palabra "clínicamente" aquí como en otros fragmentos con conciencia de la "victoria pírrica de la que hablaba Marie Mehl. Ahora que la transexualidad tiene una frágil legitimidad que le confiere su categoría de diagnóstico recogido en el DSM, ¿cómo vamos a enfrentarnos al proceso de sacarlo del libro?

[xliii] El significado real de GG, término utilizado en el mundo de las transexuales de hombre a mujer es "genuine girl" -chica genuina (sic) a las que también se denomina "genny".

[xliv] Judith Butler, Gender Trouble (Nueva York: Routledge, 1990).

[xlv] Lo contrario de pasar es leer, que invoca de manera provocativa las prácticas de inscripción a las que he hecho referencia.

[xlvi] Sugiero un posible punto de partida, pero hay que llegar más lejos. No sólo hay que poner en tela de juicio la definición que se hace de cuerpo en estos discursos, sino analizar de forma crítica a quién le corresponde definir lo que significa cuerpo.

[xlvii] Shapiro, Transsexualism

[xlviii] Por si el lector no está seguro, la respuesta correcta es "NO".

[xlix] Para un estudio en profundidad de este concepto inspirado en Donna Haraway véase: "The Promises Of Monsters: A Regenerative Politics for Inapropriate/d Others" en Paula Treichler, Cary Nelson and Larry Grossberg, eds. Cultural Studies (Nueva York: Routledge, 1991).

[l] Jacques Derrida, "La Loi Du Genre/The Law of Genre" traducido al inglés por Avital Ronell en Glyph 7 (1980): 176 (Francés); 202 (Inglés).

[li] También quiero apuntar aquí a la teoría de la mestiza elaborada por Gloria Anzaldúa y que describe un sujeto ilegible que viven en las fronteras entre culturas, capaz de dominar parcialmente el lenguaje de cada una pero de manera sólo parcialmente inteligible entre las dos. Luchando contra esta posición la "nueva mestiza" de Anzaldúa intenta sobreponerse a la ilegibilidad haciéndose con el control del lenguaje y la inscripción e inscribiéndose a sí misma en el discurso cultural. La asombrosa "Borderlands" es un buen ejemplo: Gloria Anzaldúa Borderlands/La Frontera: The New Mestiza (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987)

[Traducción: Carolina Díaz]

El próximo sexo. La sexualidad en la era de la procreación supérflua (2000) [1]

Gerfried Stocker & Christine Schöpf. Directors Ars Electronica.

Ars Electronica 2000
Festival sobre arte, tecnología y sociedad
Linz, Austria

http://www.aec.at/festival2000/

I.

Dentro del tema central del Festival Ars Electronica de este año, la ciencia de la vida, se explorará la biología reproductiva moderna desde el punto de vista cultural y de política social. Se aplicará un enfoque que combine lo científico y lo artístico para reflexionar sobre el perfil de una sociedad en la que los seres humanos están genéticamente configurados; una sociedad en la que los seres humanos no nacen de manera natural, sino que se fabrican; una sociedad en la que el sexo ya no es una función indispensable para la reproducción y en la que, por tanto, la batalla entre los sexos y los mecanismos morales que guiaban a la sociedad se están reorganizando. A partir de un análisis de posibilidades futuras, esta incursión en el futuro de la humanidad pretende trazar las rutas que se tomarán hacia ese porvenir en el que el arte deberá desarrollar un papel más allá del de conciencia moral de la sociedad. Ars Electronica, como un festival para el arte la tecnología y la sociedad, tiene el compromiso de explorar las formas en que los artistas se enfrentan a los cambios socioculturales inducidos por la tecnología, mientras que, como festival de arte contemporaneo, ha luchado desde sus comienzos por mostrar la dimensión política del arte. Las contribuciones artísticas y teóricas al festival de este año se ocuparán de los asuntos políticos de actualidad en los que se centra la atención internacional, como el resultado de los acontecimientos que se han producido en Austria.

Gerfried Stocker
Christine Schöpf
Directores Ars Electronica

II.

Melanie: Se analizarán genéticamente todos los embriones. Cuando se haya escogido el mejor se volverá a implantar en el útero de la mujer. Lo único que haremos será mejorar las posibilidades frente a la aleatoriedad de la naturaleza. Antes de darnos cuenta, el siglo XXI se denominará "El Siglo del Arte".

Frankenthaler: ¿No el de la ciencia o la tecnología?

Melanie: La ciencia del… A… R… T: las siglas inglesas de assisted reproductive technologies (técnicas de reproducción asistida). Las mujeres y los hombres jóvenes abrirán cuentas bancarias reproductivas llenas de esperma y óvulos

congelados. Cuando quieran un bebé irán al banco a ver lo que necesitan.

Frankenthaler: Y una vez que abran la cuenta.... ¿a esterilizarse?

Melanie: Exacto…

Carl Djerassi, "Una inmaculada no-concepción"

La ingeniería genética, y en particular el estudio moderno de la genética humana es la gran provocación de nuestro tiempo. El impacto que supone desde el punto de vista ético se ve equilibrado por un discurso social que no llega a ser lo suficientemente radical y se encuentra en el limbo entre la resistencia y la afirmación y sólo en contadas ocasiones se enfrenta a las preguntas ideológicas decisivas sobre los efectos y las consecuencias de esta ciencia. La explosiva controversia que lanza a los biólogos evolucionistas en contra de los sociólogos hace imposible un análisis constructivo del problema. Los fundamentos de la vida se han convertido, de una manera sin precedentes, en una preocupación inmediata y en el objetivo directo del proceso industrial y la explotación comercial. Es fácil discernir cuál es el motor de este fenómeno. La decodificación del genoma humano se ha convertido de manera nunca vista en una rapiña del sector privado por hacerse con el botín y el ADN se ha convertido en un valor con el que especular. A medida que este tema se coloca en el punto de mira de los medios de masas, la frontera entre investigación responsable y la lucha por forrarse con el negocio de la vida se confunden y un miedo indefinido al desastre ético se mezcla con una simple y descarada curiosidad y sed de escándalo que esperan con impaciencia el momento aún por llegar en el que la foto de una madre, orgullosa y feliz, con el primer bebé clonado en los brazos de la vuelta al mundo. Es discutible si estaremos en una posición para convertir esto en sabiduría sobre nuestra naturaleza y en una mejor comprensión del propósito de nuestra vida.

La determinación selectiva de la constitución genética de los embriones no puede analizarse sin tener en cuenta también las leyes de patentes y las normativas de obtención de licencias dentro del negocio de la biotecnología. La consecuencia lógica sería un gen en nuestra hoja embrionaria que nos obligase a obtener una licencia para cada uno de nuestros descendientes

El éxito de la civilización humana se basa en un principio tan sencillo como es el de la transformación de la naturaleza (la naturaleza propia y la que nos rodea) en arte. Se trata de un proceso cuyo comienzo patente fue el desarrollo de capacidades de comunicación, memoria y autorreflexión (lenguaje) nunca antes vista, y que, en lo sucesivo llevó a la adaptación del entorno para albergar vida humana, a la explotación de recursos naturales, a la creación química de plásticos y la fabricación de la bomba atómica, al desarrollo de la inteligencia artificial y de las redes digitales de nuestra era informática. Así, lo que empezó como una anomalía de la naturaleza (ya que nada de este estilo había sucedido antes) vuelve a su origen, al fundamento de la vida humana. La civilización armada con la biología molecular se dispone a

reconstruir la vida de acuerdo con los cálculos y medidas humanas y pretende liberar el proceso de nuestro origen y reproducción de los inconvenientes del azar biológico. Mediante el control humano sobre la evolución finalmente se traerá orden al caos de la naturaleza.

"La tecnología de la comunicación y la biotecnología son las herramientas esenciales para recrear nuestro cuerpo. Estas herramientas constituyen e introducen nuevas relaciones sociales para las mujeres en todo el mundo".
Donna Haraway

Los debates interdisciplinarios sobre ingeniería genética organizados en colaboración con el Ars Electronica no están motivados por la confirmación de sus pronósticos, sino por la evidente necesidad de un análisis crítico de esta ciencia desde el punto de vista de la política social. La separación entre sexualidad y reproducción se produce en un contexto altamente ambivalente. La erosión de las estructuras sociales tradicionales, el fin de la familia, la desparación del padre de la sociedad, el final del "esperminador", la navegación entre sexos y el cibersexo son estilos de vida de la generación de internet. La inseminación artificial es un negocio en auge y los iconos de la cultura pop y las divas de la pantalla se convierten en progenitores solitarios in-vitro, son el meditado telón de fondo. Al mismo tiempo, desde el mundo de la política se lucha por restablecer los valores familiares a expensas de los derechos de la mujer, y, en muchos países el fanatismo religioso y la tradición aún no permiten a las personas que tomen responsabilidad de su reproducción de manera inteligente.

Los genes no tienen sexo

En vista del hecho de que las diferencias de sexo se han establecido de manera estricta tanto social como biológicamente, la consideración de las perspectivas culturales y sociales sobre las tecnologías reproductivas actuales y futuras debe llevarse a cabo prestando especial atención a los argumentos biológicos, sexuales y, en último término, racistas. La ingeniería genética es a la vez, herramienta y mito, instrumento y concepto.

Aquellos que se centran en el fenómeno cultural de la revolución digital a menudo intentan utilizar el Renacimiento como punto de referencia. En el caso de la ingeniería genética, sin embargo, probablemente deberíamos mirar hacia la Edad Media, con sus alquimistas en busca de las componentes fundamentales de la naturaleza y la vida.

Las obras artísticas que se ocupan de la ingeniería genética pocas veces se ocupan de sus métodos, herramientas y materiales y se mantienen en una postura distanciada, como comentaristas del tema. En la investigación y restructuración de los contextos del arte y la naturaleza, este enfoque permite que se produzca y se desarrolle la reacción social. Aún así el arte corre el riesgo de convertirse en mera conciencia social.

Gerfried Stocker

Notas

[1] Texto original: NEXT SEX, Sex in the Age of its Procreative Superfluousness http://www.aec.at/festival2000/

[Traducción: Carolina Díaz]

Gendernauts (2000) [*]

Monika Trent

1. Mira quién habla

Desde mis comienzos en el cine me he adentrado en áreas que no son las de la industria global del entretenimiento; sin embargo, nunca me he sentido del todo a gusto en las demarcaciones del cine de autor. Me gusta mezclar géneros y alternar documentales, largometrajes y cine experimental.

Biológicamente soy mujer, para más señas, una que ha tenido dificultades para adaptarse al papel definido para las mujeres por la sociedad, una mujer que una y otra vez se ha visto con agrado cómo su sexualidad provocaba confusión y que se ha lanzado alegremente a la aventura que esto suponía. Soy portadora de un pasaporte alemán que, durante los últimos quince años ha pasado más tiempo en los Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Italia, Francia, Portugal e Hispanoamérica que en su propia tierra y que vive allá donde se investiga y donde se hacen y proyectan películas; un ser humano más allá de lazos de familia, planes de pensión y acumulación de bienes, cuya red social se ha formado a través de amistades y proyectos e incluye la más variopinta selección de habitantes del planeta. Mi trilogía de documentales Female Misbehavior (1992), Didn't Do It For Love (1997) y Gendernauts (1999) ofrece, en primer lugar y sobre todo, retratos de mujeres libres de todo conformismo y controvertidas que han chocado con los límites impuestos por su papel de mujer, y/o personas que experimentan con cambios de identidad(1).

Female Misbehavior, tiene como protagonistas a Annie Sprinkle, antes prostituta y ahora artista de performance, que, mediante gran variedad de materiales y ayudas sociales, se transforma de ratoncillo anodino en tigresa frente a las cámaras; a Camille Paglia, feminista antifeminista que lanza una diatriba elocuente en la que irónicamente se burla de sí misma y cuyas principales víctimas son los académicos unidimensionales, las a veces absurdas reglas de lo políticamente correcto en América y las feministas con sus campañas contra la pornografía; y a Max Valerio, antes una atractiva lesbiana de origen indio americano, que ahora da los primeros pasos hacia su futuro como transexual convencido.

En Didn't Do It For Love conocemos a Eva Norvind, noruega descendiente de rusos y finlandeses. Norvind trabajó en Francia como bailarina erótica y en México como estrella de películas de serie B. Finalmente se trasladó a Nueva York para trabajar de fotógrafa y conocida dominatriz, acaba de conseguir el título de psicóloga criminalista y dirige una mazmorra en el centro de Manhattan, da discursos sobre sexualidad en simposios internacionales y está escribiendo una autobiografía. Con su personalidad múltiple, Eva cambia continuamente de país, idioma, profesión y su orientación social y sexual. Por fin, en Gendernauts se pone en tela de juicio el concepto mismo de identidad sexual Stafford, uno de los gendernautas de la película responde a la pregunta "¿Eres hombre o mujer?" con un simple "Sí".

Al comienzo de la película, Sandy Stone, "Diosa del ciberespacio" nos propone una formulación programática de este "recorrido por los sexos" "El sexo puede adoptar todas las formas imaginables. Creemos que sólo existen dos -el masculino y el femenino- porque hemos aprendido a hacer los otros invisibles. Tenemos que aprender a verlos, tenemos que redescubrir nuestro conocimiento de ellos".

2. De el movimiento gay norteamericano al movimiento transgénero

Al comienzo de este nuevo milenio las condiciones bioquímicas, médicas, de actuación y, hasta cierto punto, legales, con las que contamos nos van permitir hacer una revisión de lo que hasta la fecha hemos considerado presupuestos biológicos. Desde luego, en muchos lugares hay todavía una incapacidad social y política para poner en tela de juicio uno de los elementos fundamentales de la existencia humana la identificación binaria de hombre y mujer.

En una época en que el proceso para la aceptación de la homosexualidad avanza a pasos agigantados en los centros urbanos del mundo occidental y en el hemisferio noroccidental, en algunos lugares incluso las parejas de homosexuales empiezan a compartir los mismos derechos que las parejas heterosexuales. En cualquier caso, la postura de la sociedad ante la opción homosexual se vuelve cada vez más liberal.

La lucha que durante décadas llevan librando grupos de gays y lesbianas, especialmente en Norteamérica, ha empezado a dar sus frutos. Es decir, los pioneros de la lucha por el reconocimiento de los derechos sociales de los homosexuales han logrado importantes avances en su carrera hacia la igualdad absoluta.

La siguiente batalla, que pone en peligro el camino hacia una sociedad formada por seres humanos con libertad para escoger su sexualidad, es la de la identidad sexual. La lucha por la liberación de los grupos homosexuales ha allanado el camino y ahora el término "queer" (invertido) hace referencia a un amplio abanico de identidades incomformistas. Actualmente el término políticamente correcto es "l g b t" lesbiana, gays, bisexual, transexual.

Los pioneros de este nuevo movimiento son Sandy Stone, Susan Stryker, Judith "Jack" Halberstam, Kate Bornstein, Jordy Jones, Jacob Hale, Pat Califia (2) y otros muchos que están haciendo añicos nuestra limitada concepción de identidad sexual.

3. La importación del debate sobre la sexualidad

A menudo me preguntan por qué hago retratos transies (3) americanos y no limito mi estudio a Alemania, algo por lo que se me ha criticado. El proceso de concienciación sobre sexualidad/transexualidad en Europa continental y especialmente en Alemania no está tan nítidamente definido.

Aunque sí existe un debate -por norma general, de carácter menos político y que llega con 5 o 10 años de retraso- simplemente se han trasplantado los temas del debate del mundo anglosajón, sin someterlos a un análisis previo. Importantes confrontaciones que han tenido lugar dentro del mundo intelectual americano y británico entre agrupaciones y facciones de gays y transexuales se han desarrollado en Alemania a un nivel mucho más rudimentario. Según mi experiencia, los transexuales alemanes especialmente los "M to Fs" [de hombre a mujer] son de carácter reservado y prefieren pasar inadvertidos. Un ejemplo que ilustra bien lo subyugado del lenguaje del debate sobre la sexualidad es un número reciente de la revista Zeitschrift für Semiotik en el que, bajo el torpón título "Cambio de sexo", uno de los editores, Friedemann Pfäfflin, catedrático de psicoterapia forense de la Universidad de Ulm y especialista en el área de la transexualidad escribía "Teniendo en cuenta el sufrimiento de las pocas personas que verdaderamente se someten a un cambio de sexo hay que preguntarse por qué este tema goza de tanta atención por parte de los medios de comunicación. Pocas veces es un escenario el lugar idóneo para encontrar el camino hacia uno mismo. Algunas de las personas que esperaban encontrar apoyo en la opinión pública se han arrepentido más tarde y han lamentado no haber seguido su camino en silencio. Ante la evidencia que aportan las biografías de varias personas, yo evitaría darle una dimensión política a estos temas" (4). Para Pfäfflin la única solución para el transexual es la simbiosis total con el sexo opuesto. Reconoce sólo dos sexos y aún parte de la base de que cada persona tiene una "auténtica identidad sexual", algo muy serio en lo que ho hay lugar para el juego, el erotismo, la mascarada o la teatralidad y que se ha de llevar en secreto.

Afortunadamente, hay voces críticas dentro del panorama europeo, como es el caso de Foucault, quien en su último trabajo, la historia de la sexualidad, trataba el caso de Barbin incluyendo extractos del diario del desgraciado hermafrodita Herculine Barbin que vivió como niña en un colegio monasterio donde más tarde ejerció de profesora hasta que su ambivalente identidad sexual se convirtió en algo demasiado peligroso para su entorno. Su ambigüedad sexual, intolerable para el entorno social en que vivía llevó a Herculine al suicidio en 1868 en París a la edad de 30 años.

El ensayo de Foucault apareció por primera vez en los Estados Unidos en 1978 y en Francia en 1980, mientras que la traducción alemana no apareció hasta 1998, lo que representa un retraso de veinte (!) años. En su obra Foucault resalta dos aspectos primero, ataca el concepto de "verdadera identidad sexual" que se ha buscado y determinado en Europa desde el siglo XVIII. El problema subyacente ante casos de hermafroditismo y su aceptación es la presuposición de que el hermafrodita tiene una auténtica identidad sexual, femenina o masculina. Segundo, se establece una conexión entre esta identidad sexual estrictamente definida y el concepto de integridad psíquica, emocional y social del sujeto (5).

130 años más tarde, aún se pueden percibir las secuelas de esta estandarización de la identidad sexual en estas dos categorías de masculino y femenino. Los transexuales

alemanes aún no han iniciado una acción pública firme y de fondo político. En su mayor parte, el debate en torno a la identidad sexual en este país ha estado protagonizado por académicos poco comprometidos que se han limitado a adoptar posturas anteriores del mundo anglosajón sin adaptarlas. En este país han tenido poca repercusión los pioneros del movimiento transexual. Los inspiradores escritos de Sandy Stone se han traducido al finlandés, al portugués y al italiano, pero no al alemán. ¿Están las tierras donde se habla el alemán aún bajo el dominio de la centenaria tradición de la identidad única?

4. San Francisco ¿una utopía gay?

Atravesamos el océano y un continente entero y nos encontramos en la costa oeste de los Estados Unidos San Francisco. Esta ciudad lleva enganchando a aventureros y forasteros desde la fiebre del oro de 1849, si no desde antes. Además, a lo largo de varias décadas ha sido la cuna de un clima político y social de gran tolerancia hacia el "otro". Susan Stryker, historiadora transexual y coautora del libro Gay by the Bay lo explica de la siguiente manera "Hace tiempo que me interesa descubrir por qué San Francisco se ha convertido en la meca de la cultura gay. Es un lugar que siempre ha albergado colectivos muy diferentes, un bastión alejado de la sociedad convencional. La novelista Armistead Maupin escribió sobre San Francisco en su prólogo a Gay by the Bay "Aquí se encontraba la cuna de los cambios culturales en América las subculturas de los bohemios, los beatniks, los hippies, y los hackers se originaron en esta ciudad. Probablemente por ello, estaba predestinada a liderar la última gran batalla por los derechos humanos que se libraría en el siglo XX en los Estados Unidos." (6)

La última gran batalla a la que Maupin hace referencia es la de la "nación gay" en favor del reconocimiento de los derechos de las minorías sexuales lesbianas y homosexuales, drag queens y kings, travestís, transexuales. Durante la década de los 90 las barreras entre estos grupos finalmente se derrumbaron y en el mes de junio podemos verlos a todos juntos en el desfile que recorre Market Street y que sigue siendo la Marcha del Orgullo Gay más importante del mundo. En 1995 se aprobó una ley municipal que prohibía la discriminación hacia los transies. Poco después el centro sanitario local Tom Waddell empezó a ofrecer sesiones de ayuda semanales a estas personas. Este centro facilita servicios sanitarios y (tras minuciosas sesiones de consulta) ofrece tratamientos hormonales.

Así pues, con las luchas políticas que se han ido produciendo a lo largo de décadas, se ha desarrollado un clima cultural y social que permitió que las distintas facciones subculturales se unieran y superpusieran de manera nunca antes vista. Estas facciones incluían diferentes orientaciones sexuales así como diferentes razas y condiciones sociales. Los retratos que hago en mi película han de verse con este entorno tan propicio como telón de fondo. La mayor parte de la gente que aparece en la película -Stafford, Texas Tomboy, Hida Vilario, Jordy Jones- se mudaron intencionadamente a esta ciudad para poder vivir sus vidas sin miedo. Viven en un lugar privilegiado que forma parte

de una escena cultural vibrante en la que hay sitio para que se expresen con libertad. Son los "transies felices", un movimiento de vanguardia. Prueban su suerte en diferentes profesiones (diseño de páginas web, arte multimedia, cine y video, enseñanza, escritura). No cabe duda de que no son los "típicos" transies. Por desgracia, aún hay una gran falta de comprensión hacia los transies, víctimas del odio, la persecución y la violencia. El público más amplio ha conocido estos lamentables casos a través de dos películas, Boys Don't Cry y The Brandon Teena Story que narran el triste destino de Brandon Teena, biológicamente mujer, que vivió social y sexualmente como un hombre y cuyo asesinato en Nebraska se debió a su transexualidad.

5. ¿Cómo acaba alguien que no es transy por hacer una película sobre transies?

Las relaciones entre transexuales y no transexuales pueden ser algo incómodas si no se basan en el respeto. Por eso, Jacob Hale, un transexual transformado de mujer en hombre y que ejerce como profesor universitario en Los Angeles ha establecido 12 normas para los no transexuales que quieran escribir sobre transexuales. (7)

Para mí fue relativamente sencillo introducirme en el ambiente transexual de San Francisco. Ya en los años 80 miembros del grupo de apoyo de Annie Sprinkle me introdujeron en el mundo de los transexuales (hombre a mujer) de Nueva York y cultivé la amistad de algunos de sus miembros. Más tarde realicé el corto Max, retrato de Max Valerio, por cuya figura me volví a interesar siete años más tarde en Gendernauts. Fue uno de los primeros retratos de un transexual (mujer a hombre) y tuvo mucha repercusión (especialmente en los Estados Unidos), provocando mucho debate. Además fue utilizado por transexuales en su trabajo.

Dados mis contactos, mi estilo de vida transcontinental y mi relación con la subcultura gay fue casi imposible no entrar en contacto con Jordy, Stafford y Texas entre otros gendernautas de San Francisco, y con su ambiente. Llegamos a conocernos mejor, pasamos mucho tiempo juntos y nos hicimos amigos. Me interesaba especialmente el "Club Confidential"de Stafford y Jordy, un club en el que gran cantidad de identidades sexuales se mezclan sin exclusiones. Me sentía muy a gusto dentro de la utopía sexual. Jordy, Stafford, Max, Texas, Hida y Susan me integraron en su mundo. Sin su confianza la película hubiera sido imposible de hacer. Por otra parte, sabían que yo dejaría que tanto ellos como sus identidades (en continuo cambio) se expresaran y que no juzgaría o clasificaría, sino que les conseguiría un público que les observara y les acompañara en su caminar entre las barreras de lo masculino y lo femenino.

6. Mi deseo cambia a medida que yo cambio (Jordy Jones)

Los transies no son homosexuales, según Mark Freeman, del personal de la clínica de cambio de sexo de San Francisco. Casi todos los transexuales han tenido muchas experiencias de integración en la sociedad como miembros de los dos

sexos, y ahí empieza la complicación. Según Sandy Stone "Cuando dos transexuales se enamoran, se produce una situación interesante porque tienen múltiples identidades sexuales. Así, pueden tener lugar continuos cambios dentro de los dos parámetros sexuales tradicionales. A veces se trata de amor homosexual, a veces heterosexual o una inversión de uno de estos dos, en ocasiones no se ajusta a ninguno de estos modelos y no sabemos que categoría aplicar ni si deben existir categorías. (8) La naturaleza del deseo sexual también cambia a medida que la identidad evoluciona. Según Jordy, cuanto más se altera su propia identidad (a través de las hormonas masculinas que se inyecta, de su propia percepción de sí mismo y de la relación con los otros que le perciben como un "transchico", más se siente atraído, en primer lugar, hacia otros transexuales, y, en segundo hacia homosexuales que, biológicamente son hombres. Ya no se pueden emplear las viejas categorías para clasificar el deseo. Jordy, nacido mujer, desea ahora a hombres homosexuales. ¿Significa esto que ha vuelto a la heterosexualidad, o en vista de que tiene todo el aspecto de un hombre gay y a menudo se siento como uno, ha de considerársele homosexual? ¿O son ambas opciones correctas? Esta situación, extremadamente compleja, puede provocar sentimientos de inseguridad por parte de los no transexuales, ya que, además de la incertidumbre que rodea la identidad social como hombre o mujer, también se está poniendo en marcha un complicado y desconcertante de identidades sexuales múltiples y en constante cambio. En palabras de Sandy "Como gendernautas, nadamos a través del océano del deseo."

Gendernauts nos invita a "sentirnos como un barco en un océano de identidades múltiples. Hay que levar anclas y dejarnos arrastrar por la corriente". Sandy, compañera inapreciable de este viaje nos hace la siguiente invitación "Uníos al festín de la identidad. Compartid la emoción y el terrible temor de jugar con los límites de la identidad."

Notas

[*] Texto propuesto para el Ars Electronica 2000: NEXT SEX, Sex in the Age of its Procreative Superfluousness.

(1) Más información sobre las películas en www.hyenafilms.com.

(2) Inspirado especialmente en Kate Bornstein: Gender Outlaw, Nueva York y Londres 1994; y My Gender Workbook, Nueva York y Londres, 1998; Judith "Jack" Halberstam Female Masculinity, Duke University Press, 1998; Pat Califia: Sex Changes, San Francisco 1997. Allucquere Rosanne (Sandy) Stone: The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age, Boston 1996; y "The Empire Strikes Back A Posttranssexual Manifesto," en Body Guards, Nueva York y Londres 1991. Véase también www.FTM-Intl.org, un sitio web muy informativo con enlaces a sitios relacionados.

(3) Con el término "Transies" Sandy Stone agrupa a transexuales, transgéneros y travestidos. Yo emplearé el

términios del mismo modo aunque esta terminología está en cambio constante.

(4) F. Pfäfflin "Facetten der Geschlechtsumwandlung", in Zeitschrift für Semiotik, Vol. 21, Número 3-4 (1999), p. 298.

(5) Cf. W. Schäffner, J. Vogel (Eds.): Über Hermaphrodismus. Herculine Barbin, Michel Foucault, Frankfurt/Main 1998.

(6) A. Maupin "Foreword," en Susan Stryker, Jim Van Buskirk: Gay by the Bay, San Francisco 1996, p. 3.

(7) Disponible en la homepage de Sandy Stone www.sandystone.com, que contiene, entre otras cosas, numerosos sitios dedicados al tema de la transexualidad.

(8) Ibid, entrevista con Mondo 2000.

[Traducción: Carolina Díaz]

[ZONA F] Sujetos imprevistos (Divagaciones sobre lo que fueron, son y serán) (2000)

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 Fanon1

"…no existe una estética feminista 'correcta'."
Janet Wolff2

"Una teoría es exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante. Debe ser útil. Debe funcionar. Y nunca por sí misma. Si nadie la utiliza –empezando por el teórico mismo, que al hacerlo dejaría de serlo– la teoría carece de valor; o quizás es que el momento no es el adecuado."
Gilles Deleuze3

"…probablemente no deberíamos mantener la formulación 'arte feminista', ya que una ideología no constituye un estilo."
Mary Kelly4

"Para el crítico Stendhal, la búsqueda tanto del arte como del amor, era un ideal no apto para las 'gentes moderadamente apasionadas'. La crítica feminista de arte asume el reto, pero al mostrar sin pudor su 'amor por el 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 Frueh5

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 aceptada 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 consciencia de la posibilidad de una diversidad de géneros, 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, optamos 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 a éstos, 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 pasado 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, siendo algunas de sus argumentaciones centrales difícilmente transferibles a contextos culturales diferentes.

1. 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 1971,6 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 plásticas. 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 Mujeres, que las había sacado de la invisibilidad y el silencio. Este movimiento, que se inició en 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 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.7 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 orgullosamente 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.8

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 elite 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 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?”9 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?10 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?11 Las respuestas a estas y otras muchas preguntas formuladas desde el seno del pensamiento feminista se iniciaron hace ya tres 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 elite artística, sobre todo el mercado del arte y sus instituciones, continúan defendiendo posiciones conservadoras, muchas de ellas camufladas tras el discurso de la queja por la pérdida de privilegios del “hombre blanco heterosexual”.12 Mientras, somos muchos 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 autodefensa. 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.13

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, realizara en una entrevista del año 85 en relación al período de los años cincuenta en Estados Unidos: “En aquella época, las galerías no llevaban, digamos que, a más de dos mujeres. Era un sistema de cuotas”.14 La exclusión forzosa se veía facilitada por el ambiente misógino y de retorno al orden de las sociedades democráticas después de la Segunda 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 irracionalidad 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 escritos15 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 Estados Unidos son el ejemplo más contundente). No necesariamente tenía por qué haber sido así, pero ésta fue la dominante en Estados Unidos y por ello se ha exportado al resto del mundo como un desarrollo natural. La "concienciación"16 a través de la autoexploración personal se convirtió en la metodología más extendida y la reivindicación 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.17

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. Yo soy un ser humano, no definido por concepciones previas, andrógino, no programado para alumbrar ninguna imaginería específica. Pero mi segunda reacción es la de hacer un esfuerzo y meditarlo. Vivo en una sociedad, y el quién soy yo 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 tiene de mí".18 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 de género estable deja de mostrarse como la premisa fundacional de la política feminista, quizás hará falta un nuevo tipo de política feminista que responda a las objetivaciones de género e identidad; una política que asuma la construcción variable de la identidad como requisito tanto metodológico como normativo, cuando no como objetivo político".19

2. Esencialismo y construccionismo (de la problemática del uso del universal)

"Esencialismo es un término raramente definido o explicado explícitamente en contextos feministas, pero con una historia larga e ilustre dentro del desarrollo de la filosofía occidental. Aquí se refiere a la atribución de una esencia fija a la mujer. La esencia de la mujer se asume como dada y universal, y se identifica por lo general, aunque no necesariamente, con la biología y características 'naturales' de la mujer".
Elizabeth Grosz20

"Insistir en que el esencialismo es siempre y en todas partes reaccionario supone para el construccionista aceptarlo a través de la denuncia misma; equivale a actuar como si el esencialismo tuviera esencia".
Diana Fuss21

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 biologicismo y naturalismo, además de, en ciertos 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 compartidas 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 variaciones y posibilidades de cambio" ya que "no es posible para un sujeto actuar en contra de su esencia".22

Partiendo de presupuestos esencialistas, una gran parte de las 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,23 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 parte 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".24 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 consecuencia inmediata ante dichas posturas fue la diáspora. Siendo conscientes de ello, desde postulados cercanos a lo que ha venido a denominarse construccionismo25 se han defendido posicionamientos contrarios al ensalzamiento de lo femenino en cuanto a categoría inalienablemente unida a los individuos llamados mujeres: "No se nace mujer: llega una a serlo".26 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 'se 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 1974.27 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 mujer28 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 construccionistas 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 naives 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 construccionistas 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 dijeran Parker y Pollock: "Dentro de una cultura dominada por el hombre, su lenguaje y códigos de representación, no es posible producir de una manera simple una gestión alternativa y positiva de la imagen de la mujer."29 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' relevante que 'construye' el género se comprende en términos de tal o cual ley o código de leyes, parecería entonces que el género está tan determinado y es algo tan fijo como lo era bajo la formulación de determinismo biológico. En ese caso, la cultura, y no la biología, se convertiría en factor determinante."30 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 feminista que sugiere que necesitamos mantener la idea de mujer como clase social por razones políticas. Sin embargo, me gustaría llevar esta convicción a sus últimas consecuencias, sugiriendo que de lo que el feminismo no puede prescindir es de la política, esencial para sus múltiples auto-definiciones. En mi opinión, resulta revelador que los construccionistas se muestren dispuestos a desplazar la 'identidad', el 'yo', la 'experiencia', y prácticamente cualquier otra categoría autoevidente excepto la política, hasta el extremo de que es difícil imaginar un feminismo apolítico, la política surge como esencia del feminismo."31

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,32 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 60 y 70 frente a otras más teóricas de los 80, 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 “no está ni fatalmente determinada, ni es totalmente artificial y arbitraria”, en palabras de Judith Butler,33 se mantiene pues como espacio contradictorio, a la vez necesario y peligroso, pero ¿no es quizás ese su mayor atractivo?

3. Una Zona F. De sus espacios, sus prácticas y sus múltiples recorridos

“Si querías dejar tu impronta en la comunidad de la vanguardia, necesitabas relacionar tu trabajo con lo que pasaba: referencia. Tras ello debías remitirte al líder del momento, a la obra o proyecto que representaba el último movimiento, la última palabra o lo que se consideraba la formulación definitiva de las preocupaciones comunes: deferencia. Finalmente, tu propio movimiento suponía el establecimiento de una diferencia que debía ser legible en los términos de la estética y la crítica del momento, y suponer a la vez un progreso definitivo dentro de esa posición”.
Griselda Pollock34

La cita que hemos seleccionado para comenzar este cuarto apartado ha sido extraída de un libro que recoge una conferencia impartida por Griselda Pollock en la que se revisa la situación artística a finales del siglo xix desde una perspectiva actual. En ella, Pollock maneja estas tres variables como jugadas imprescindibles en la partida que situaba a un artista dentro del grupo de los elegidos durante los primeros movimientos vanguardistas. Este esquema, aplicado al entramado artístico presente cien años después, parece poder seguir siendo útil, ya que quizás ahora estas tres variables puedan mantenerse frente a un contexto más diverso de lo que era entonces. Nos guste o no, referencia, deferencia y diferencia terminan marcando un trabajo y lo dan a conocer, lo hacen comprensible e introducen los cambios más relevantes. Las artistas que formaron parte de los primeros movimientos feministas se vieron imposibilitadas para completar el esquema y hubieron de reaccionar utópicamente ante la exigencia de una deferencia que se presentaba casi como un imposible en aquella situación abiertamente reaccionaria; fueron por ello injustamente condenadas con un descrédito consensuado y potenciado por la crítica de arte más

instaurada en la academia y sus instituciones. De hecho, son muchas las exposiciones y los acercamientos teóricos que todavía quedan por realizarse a lo que en aquellos momentos sucedió y que ha modificado sustancialmente la faz del arte actual. A pesar de ello, ahora la situación está empezando a suavizarse, parte de aquellas propuestas están siendo recuperadas por algunas y algunos de los artistas más conocidos, como los presentes en esta exposición, si bien resulta obvio que la radicalidad de grupo se ha transmutado en una radicalidad más independiente.

Con Zona F hemos elaborado un proyecto que pretende cuestionar los estereotipos aún vigentes con respecto a la influencia que los discursos feministas han tenido en las prácticas artísticas contemporáneas. Para ello, nos hemos propuesto exceder los límites de una ortodoxia historicista, intentando contribuir a la expansión y la apertura de esa zona acotada en la que habitualmente se ha encerrado a aquellas investigaciones artísticas abiertamente deudoras de los planteamientos teóricos feministas; unos discursos que, como hemos visto, se han multiplicado y derivado a posicionamientos críticos incluso con sus propios objetivos iniciales. Existen, y existirán seguramente, una gran cantidad de trabajos dentro del ámbito del arte con componentes formales o conceptuales herederos en gran medida de estos discursos; ello no significa que se constituyan en el elemento principal de la obra ni que dificulten u oculten otros contenidos. Desde los feminismos también se han planteado múltiples preguntas que provocan respuestas diversas y que alejan a los trabajos que puedan encajar en su marco teórico de la idea de que tanto su aspecto como su contenido hayan de presentar unas marcas fácilmente identificables. Por ello presentamos una Zona F abierta e informe que haría referencia a un paisaje imaginario, sin limitaciones geográficas, formales o de género, un paisaje donde las fronteras entre las experiencias múltiples de los distintos artistas puedan cruzarse y enriquecerse mutuamente.

Mediante este recorrido que iniciamos aquí, intentamos testimoniar el elevado nivel de infiltración que los discursos feministas han alcanzado en el arte contemporáneo y los aspectos contradictorios que esta incursión todavía no del todo reconocida continúa provocando. Las aportaciones procedentes de la práctica teórica y artística que se desarrollaron desde los feminismos durante los años setenta y ochenta supusieron una ruptura con los presupuestos formalistas entonces imperantes dando paso a una concepción más abierta y alejada de las nociones absolutas que otorgaban al Arte un carácter de universalidad y neutralidad, una concepción que de una manera nada inocente servía para encubrir el protagonismo elitista del incontestable genio masculino. Desde los posicionamientos feministas no sólo se promocionó la incorporación de numerosas artistas mujeres a la corriente principal sino que también se favoreció la inclusión de disciplinas hasta entonces menospreciadas ajenas a la alta cultura, así como el predominio de aspectos infravalorados como la autobiografía o la consciencia política como parte de ese universo personal. En palabras de Toril Moi y refiriéndose a la crítica literaria feminista: “Este énfasis en el derecho del lector a saber de la experiencia del escritor

confirma claramente el presupuesto básico del feminismo, que ninguna crítica es 'imparcial', que todos hablamos desde una determinada posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales".35

Las y los artistas seleccionados reflejan el carácter expandido de una práctica artística contemporánea dentro o cercana a los pensamientos feministas, alejada tanto de la excesiva rigidez teórica y lingüística que primó en parte de las artistas más significativas de los años ochenta como de la celebración utópica de los setenta. Su obra evidencia la vigencia de la mayor parte de las propuestas, sin embargo ninguna ni ninguno de ellos puede ser considerado representante de una línea de actuación definida, puesto que estos trabajos huyen de una interpretación unidireccional y son producto de su interactuación con un entorno más amplio, lo cual ayuda a enriquecer las posibles lecturas de las obras. En Zona F hemos intentado eludir una revisión estrecha de las aportaciones teóricas de los feminismos, hemos intentado evitar por ello equipararlos con una construcción reduccionista y esencialista de lo femenino, así como la consideración de que son propiedad exclusiva y excluyente de un grupo social concreto. Para comenzar a movernos por esta zona imaginaria, un país sin gobierno y sin fronteras, hemos pedido su colaboración a diez artistas que están trabajando en la actualidad, cuyas obras nos ayudarán a cruzar, saltar y caminar por un entramado aún en construcción: Eija-Liisa Ahtila, Nicole Eisenman, Alicia Framis, Jim Hodges, Jac Leirner, Sarah Lucas, Yasumasa Morimura, Marina Núñez y Jane & Louise Wilson nos han prestado su colaboración.

La artista de origen finlandés Eija-Liisa Ahtila ha desarrollado su trabajo moviéndose dentro del lenguaje cinematográfico. Mediante la exploración de técnicas narrativas experimentales, su obra deconstruye este lenguaje sin necesidad de abandonarlo y lo hace a través de la fragmentación formal de la historia y de la propia imagen (muchas de sus piezas se componen de instalaciones con tres filmaciones a emitir en diferentes pantallas), de la contaminación temporal y verbal entre los protagonistas de la misma y de la consciencia de estar subvirtiendo los subgéneros cinematográficos que la constituyen. Ahtila, guionista y directora de sus propias películas, atraviesa el terreno que separa realidad y ficción, sembrando la duda no tanto sobre las posibilidades del cine para capturar esa realidad como sobre nuestra capacidad hoy día para concebir una realidad sin la ayuda de la pantalla. Al fin y al cabo, somos seres mediáticos: el cine, la televisión y últimamente Internet están modificando nuestra relación con el entorno, de tal manera que nos describimos a partir de estructuras narrativas basadas en el uso de la imagen en movimiento. Pero el cine de Ahtila no pertenece a Hollywood, no precisa recurrir a sus mismos fetiches, ha superado la necesidad de atraer a las y los espectadores por medio de la recurrencia a los mitos aún vigentes en un arte acomodaticio con el sistema patriarcal y sus convencionalismos.36 Los personajes de Eija-Liisa Ahtila se confunden entre sí, sus protagonistas adoptan diferentes puntos de vista y, a veces, como ocurre en Okay los géneros masculino y femenino terminan confundiéndose en un diálogo que investiga sobre la insatisfacción de una relación sexual y las limitaciones de la comunicación entre sus personajes. La fragilidad de las

relaciones humanas, básicamente las relaciones familiares y las relaciones heterosexuales, pueblan los trabajos de esta artista, desde la obra tripartita Me/We; Okay; Gray que realizara en 1993, hasta If 6 was 9 –una pieza en la que tres mujeres adolescentes dialogan sobre relaciones sexuales–, Today –donde se analiza la misma historia, la muerte en accidente de coche del padre/abuelo, desde el punto de vista de tres personajes diferentes–, o Consolation Service (1999), en el cual se presenta la ruptura de una pareja joven que acaba de tener un hijo.

Múltiples imágenes, como estallidos, para una misma actitud. La irreverencia impenitente de Nicole Eisenman puede apreciarse a lo largo de todos sus trabajos. Eisenman parte de la pintura y el dibujo para potenciar unos contenidos que se mantienen insistentemente en los márgenes de lo admisible dentro del mundo del arte, habiendo sido por ello capaz de ampliar esos márgenes y abrir nuevos caminos. Las pinturas de esta artista estadounidense se expanden por las paredes de las salas y en ocasiones exceden la bidimensión e introducen a sus espectadores en un mundo libre de pureza. El uso satírico que de la pintura realiza esta artista no está exento de controversia, incluso si nos acercamos a ella desde algunas perspectivas feministas que han cuestionado su utilización como muestra del rechazo que sienten hacia su trayectoria histórica cargada de implicaciones androcéntricas. Eisenman retoma el significante, pero modifica sustancialmente los significados. Formalmente, la mezcla radical de alta y baja cultura se evidencia en sus composiciones, que recuerdan y beben tanto de la pintura mural europea del Renacimiento italiano como de los cómics underground, aunque esta vez sus héroes han cambiado.

Fiestas salvajes y divertidas en bares para lesbianas como la que dibuja en Trash's Dance, el viejo miedo masculino a la castración en Amazons castrating captured pirates, junto con referencias irónicas a Matisse o Picasso, escupen a los ojos de quien se acerca a su trabajo un torrente inagotable de citas escatológicas, como en Father pissing, y de sexualidad hilarante en un universo bollero de composición sadiana. Los personajes de Eisenman representan a mujeres fuertes y despreocupadas del entorno, mujeres que viven en un mundo de fantasía donde la misoginia pierde la batalla para dejar paso a una respuesta cruelmente retorcida. El trabajo de Eisenman desborda una visión unidireccional y exige una mirada desprejuiciada para ser degustado.

El trabajo de Alicia Framis parte de la necesidad imperiosa de comunicarse con los demás y de que el arte contemporáneo rompa la burbuja protectora en la que muchos han querido encerrarlo. Es la suya una opción desmaterializada que busca conectar con la gente a través de las sensaciones, de las sugerencias y del pensamiento por encima de un enfoque objetual. Framis retoma el género de la performance, tan transitado por las mujeres durante los setenta, y le hace traspasar las barreras que lo aíslan del público. Trabajos como Dreamkeepers o Loneliness in the city, que nos hablan de la soledad en las ciudades, precisan interactuar con unas y unos espectadores que dejan así de serlo para pasar a formar parte de la misma pieza. Con proyectos como éstos –en el primero,

los “cuidadores del sueño” acompañan a personas solitarias mientras duermen, capturando una huella fotográfica de ese sueño y en el segundo, y con la colaboración de otros artistas, se instala una tienda donde se podrá ver arte, hablar y compartir experiencias–, Framis supera la distancia teatral que solía acompañar a estas primeras performances.

En Darkroom y Cinema-solo, esta artista vuelve a tratar el tema de la soledad desde un punto de vista más personal y emocionalmente autobiográfico. Framis tuvo que residir en una barriada conflictiva de la periferia de Grenoble y ante el miedo que le producía el hecho de que los demás fueran conscientes de que era una mujer que vivía sola en la casa, recurrió a uno de sus “sistemas anti-miedo”, que en esta ocasión consistió en alquilar durante un mes un maniquí masculino al que llamó Pierre, para situarlo en la ventana de su apartamento y así solucionar los problemas de convivencia. De su relación queda la huella documental que compone la pieza Cinema-solo. Con el tiempo, el modelo Pierre acabó convirtiéndose en algo más que un fetiche y un representante ideal de la mascarada de la masculinidad37 adquiriendo un importante papel en la vida de la artista. Dada la necesidad que Framis sentía de establecer un vínculo comunicativo más allá de la presencia física de un muñeco con ese Pierre imaginado, buscó a través de una agencia a un gigolo que le diera vida momentáneamente y con el cual recrear su historia de amor. De esta manera, la fantasía podría hacerse realidad y el modelo pasar a ser sujeto afectivamente deseado por, en este caso, la autora.

Cosidos uno a uno, los pétalos de seda caen hasta el suelo componiendo una cortina de color y artificio que permite entrever el mundo a través de sus intersticios vacíos. Estas leves aunque gigantescas piezas del artista estadounidense Jim Hodges nos transportan a un mundo de belleza que podrá permanecer precisamente por su ausencia de vida. Sus cortinas nos hablan del recuerdo de los otros ya desaparecidos, de la memoria y del proceso que ha sido necesario para su realización. Hodges ha recurrido en estos trabajos a un costoso procedimiento artesanal habitualmente asociado al mundo femenino: la costura, una actividad que las mujeres solían realizar en grupo. Para la elaboración de No Betweens, por ejemplo, pidió la colaboración de su madre, su abuela y de amigos suyos, recordando así y retomando casi literalmente alguno de los caminos que las primeras artistas feministas abrieron dentro del mundo del arte. Estas artistas propugnaron la disolución de las fronteras entre el arte y la artesanía y reivindicaron la improcedencia de que se mantuviera a ésta como un subgénero irrelevante tan sólo por el hecho de haber sido una actividad a la que se relegó la creatividad femenina.38

El mundo en el que se mueve Hodges es un mundo pleno de fragilidad donde las piezas apenas se sujetan, mostrándonos su delicadeza y su alejamiento de discursos dogmáticos. Hay en ellas un cierto componente autobiográfico, referido a la sociedad neoyorquina homosexual de los primeros años noventa, que también se vio azotada por el SIDA y pareció desmoronarse lentamente. Las flores de seda son deconstruidas aquí tan sólo para construir un nuevo espacio

de ilusión donde cada uno de sus pétalos se recompone y parece renacer de nuevo. En trabajos como A Far Away Corner, el artista cose unas cadenas metálicas entre sí, componiendo seductoras telas de araña frágilmente colgadas en la esquina de las paredes de la sala, dotando de significado y atractivo a esos espacios marginales.

A través del trabajo de Jac Leirner podemos introducirnos en un mundo genéricamente difuso en todos los sentidos. Esta artista brasileña parte de la utilización de un vocabulario creativo que trasciende las barreras entre lo femenino y lo masculino y entre lo intrínsecamente artístico y lo específicamente vital. Leirner busca en sus obras esos espacios sutiles donde el arte, lo social y lo personal comparten una vía de comunicación. A partir de elementos compositivos propios del minimalismo, la artista construye su propio mundo mediante las huellas que sus viajes y las relaciones que ha mantenido con las instituciones artísticas y sus protagonistas han dejado en el camino. Fusionando estas huellas, construye una suerte de autobiografía, un diario personal en el que, sin embargo, sobran las palabras y los datos íntimos. El de Leirner no es un arte didáctico, no pretender cerrar la interpretación y por ello nos permite movernos en el territorio poco transitado de lo ambiguo. Aunque, como hemos dicho, parte del minimalismo, lo trasciende y lo contamina, convirtiendo el silencio formalista de este movimiento artístico en una crítica al sistema de exhibición y comercialización del arte.

Jac Leirner recupera el objeto encontrado duchampiano y lo colecciona, lo cose, lo suma y unifica trasformándolo en un nuevo objeto que es el resultado de su vida. En su caso, la costura se aleja de la reivindicación de un vocabulario femenino para dotar a esta acción de una apariencia industrial masculina que termina convirtiendo las obras en elementos conceptualmente andróginos. Reacciona así contra una feminización esencialista que aún puede conllevar el trabajo hecho por mujeres. Esta artista colecciona compulsivamente los elementos que forman parte de su obra: bolsas de plástico de los museos (Names), 1.200 paquetes de cigarrillos Marlboro que la artista se fumó durante tres años (Pulmón), tarjetas de visita (Nice to Meet You), ceniceros y parafernalia sustraídos a las compañías aéreas (Corpus Delicti), billetes ahora ya devaluados y, según afirma la artista, pintados por manos anónimas (Blue Phase)… El proceso de recolección de estos objetos, de ordenación, de manipulación y de decisión sobre sus posibilidades expositivas construye un trabajo que se escapa a fáciles clasificaciones.

Bitch (zorra), Fucked (jodida), Where does it all end? (¿A dónde nos lleva todo?), Bunny (conejito)… Los títulos que la artista británica Sarah Lucas emplea para nombrar sus obras informan explícitamente a las y los espectadores, buscando así una comunicación directa. Lucas apela a la accesibilidad del trabajo artístico como forma de relacionarse con el exterior y es la suya una presencia que perturba. Perturba por su contundencia y por su atractivo, y también porque es capaz de recurrir a un vocabulario soez para conectar directamente con aquello que, de otra manera, no podría nombrarse sin anularlo.

Sarah Lucas construye una identidad propia manifestando abiertamente su inconformismo contra una sociedad sexista que ella intenta alterar cortocircuitándola. Y lo hace por diferentes caminos: recurriendo a la utilización de materiales perecederos refuerza el carácter verdadero de lo que se nos presenta, mostrándonos su propia imagen en pose claramente masculina se apropia de esa actitud y deconstruye los estereotipos a ella asociados, y empleando materiales pobres consigue arrastrar a los espectadores mentalmente fuera del cubo blanco, el lugar donde acostumbra a encerrarse el arte para alejarlo de la realidad.

La relación que Lucas ha establecido con los pensamientos feministas se parece de alguna manera a la relación que estableceríamos con una llave que nos abre la puerta de salida: "El instante mismo en que el feminismo apareció en mi vida, o mi vida dentro del feminismo, supuso en mí un giro de noventa grados y una gran riqueza productiva [...] Lo que me impresionaba era la idea de que, si quieres, es posible verlo todo de una forma radicalmente diferente. De hecho, no se trataba de estar de acuerdo o en desacuerdo, pero, verdaderamente, me poseyó la idea de que basta un ligero ajuste mental para ser capaces de percibir las cosas en forma totalmente diferente."39 En el caso de Sarah Lucas, resulta muy interesante el hecho de que la influencia feminista más evidente en su trabajo proceda de la controvertida teórica Andrea Dworkin y su análisis negativo del uso de la pornografía.40 Lucas encuentra una extraña frescura obviamente presente en los planteamientos de Dworkin, con los que como ella misma manifiesta no necesita estar ni en acuerdo ni en desacuerdo. La artista realiza, con un agudo y crítico sentido del humor, un ejercicio de equilibrio en el cual el referente femenino se transforma en el lenguaje de la calle masculino empleado para nombrarlo (como en Bitch, donde una mesa sustituye objetualmente al tronco y extremidades de la mujer, unos melones a sus pechos y un pescado a su sexo…) y es en la presentación directa de esa transformación donde se pone en evidencia la estupidez del mecanismo asociativo.

Las fotografías del artista japonés Yasumasa Morimura muestran una práctica apropiacionista radical. Morimura captura, manipula y reconstruye imágenes, cuadros y personajes que se han constituido ya en iconos de la cultura occidental y que, debido a la preponderancia de ésta en el panorama internacional, se han convertido en imágenes presentes en la memoria histórica colectiva. Pero la particularidad del trabajo de Morimura no reside simplemente en el hecho de haberse apropiado del apropiacionismo, sino en la modificación de objetivos que su práctica fotográfica plantea con respecto a otros artistas. A principios de los ochenta, Sherrie Levine se apropió de las imágenes de Walker Evans o de Edward Weston y con ese gesto añadió un elemento de crítica nuevo a este movimiento, pues era una mujer artista la que literalmente robaba la propiedad de las obras a sus padres genuinos.41 Paralelamente, Cindy Sherman aúna la apropiación con una práctica performativa basada en el autorretrato que cuestiona el papel asignado a las mujeres tanto en las imágenes procedentes del cine como de una historia del arte que ella desacraliza.

Morimura insiste en esta línea de trabajo, aumentando el número de variables que entran en juego. En sus fotografías el artista se autorretrata asumiendo los personajes femeninos de cuadros famosos, como ocurre en Daughter of Art History o en Mona Lisa in its Origin. De la misma manera, se apropia de las imágenes de la cultura popular convirtiéndose en Marlene Dietrich, Faye Dunaway, Brigitte Bardot… Por medio de este mecanismo, Morimura traspasa la barrera prohibida que separa los géneros y juega al juego peligroso del drag, del disfraz, pero inclinando la balanza de la androginia hacia los caracteres femeninos. Así, mediante una mezcla entre la crítica irónica y el homenaje, Yasumasa Morimura multiplica las posibilidades de crear un imaginario sin fronteras. En su obra Oriente y Occidente se fusionan, la alta y la baja cultura encuentran un espacio común y lo masculino y lo femenino se difuminan en una presencia extraña.

El universo en el que se mueve Marina Núñez es un universo poblado de cuerpos que no se pertenecen a sí mismos. Habitados por presencias extrañas, esos cuerpos se mueven, se dejan caer y levitan por los espacios mostrándose descaradamente a la mirada de los espectadores, aunque manteniendo una actitud distante y en cierto modo hierática. Componen un desfile monstruoso en el cual lo otro, lo ajeno, lo diferente, aquellas que a lo largo de la historia carecieron, o quizás deberíamos decir carecimos (apelamos aquí a los mecanismos de identificación a los que estas imágenes interpelan) del derecho a la palabra y a narrarse en primera persona, se transforman en sujetos que nos hablan directamente a los ojos. Pero esta transformación de sujeto involuntariamente pasivo en sujeto activo ya surge marcada por una diferencia construida en una cultura que no nos permitió una verdadera existencia.

¿Pueden los seres humanos renunciar a construir y dominar, a modelar a los otros? Si esas diferencias que nos dijeron esenciales no han sido más que diferencias culturalmente conformadas… ¿dónde termina el poder de la cultura para construir nuevos cuerpos?, ¿no sería interesante aumentar hasta el infinito el número de variables multiplicando las combinaciones genéricas y llegar a un punto en el que carecería de sentido utilizar categorías como femenino y masculino porque todos seríamos diferentes entre nosotros? ¿No nos gustaría adquirir un cuerpo cyborg? Como ya planteara Donna Haraway: “Los cuerpos (nuestros cuerpos, nosotros mismos) son mapas de poder e identidad y los cyborgs no son una excepción. Un cuerpo cyborg no es inocente, no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta que se acabe el mundo), se toma en serio la ironía”.42 Las imágenes que ahora nos muestra Marina Núñez en su serie Ciencia-Ficción narran el proceso de construcción y nacimiento de los cuerpos cibernéticos como un proceso que será lento y doloroso, en el cual muchas de las relaciones de poder establecidas deberán ser renegociadas. Como todo proceso que implica un drástico cambio habrá que sacrificar muchos de nuestros posicionamientos en el camino.

Jane & Louise Wilson transitan por espacios donde la realidad, la fantasía, el poder y el deseo se convierten en protagonistas

de historias inconclusas. El trabajo de estas dos hermanas británicas estudia metódicamente algunos lugares cargados de significación dentro de la cultura occidental, lugares físicos y también lugares mentales que apelan a un conocimiento previo del espacio analizado. Mediante una cuidada utilización del vocabulario propio del lenguaje cinematográfico, especialmente de las películas de misterio y de terror, las Wilson nos introducen en interiores de edificios fuertemente connotados políticamente en los que, sin embargo, lo político encuentra una vía indirecta para conectar con los espectadores, quienes son literalmente succionados por las imágenes (gran parte de sus piezas se componen de proyecciones gigantes de vídeo) y llevados a un mundo donde la extrañeza y el peligro acechan en cada esquina.43 Si en Stasi City recorren el abandonado cuartel general de la policía política de Alemania Oriental en Berlín, en Gamma se mueven por otro de los iconos de la Guerra Fría, Greenham Common, la base aérea norteamericana en territorio inglés que se convirtió en el lugar elegido para las protestas antimilitaristas de los movimientos pacifistas de mujeres durante los años 80. Estos lugares representan simbólicamente momentos de la historia que ya no volverán.

En trabajos como Normapaths (1995), Jane & Louise Wilson construían su relato cuestionando el papel ocupado por los personajes femeninos en el reciente imaginario occidental. Como comenta Cherry Smyth a partir de esta pieza: “Las Wilson se enfrentan a la paradoja por la que las mujeres son vistas como inherentemente violentas y, a la vez, como incapacitadas para la agresión.”44 Las Wilson desarrollan en una vieja fábrica varias escenas de película de acción donde la violencia protagonizada por un grupo de mujeres vestidas como las heroínas de las películas de acción de los setenta se desata. La película, en pantalla doble, se dirige directamente al subconsciente en forma de psico-viaje. En Hypnotic Suggestion 505 (1993), las dos hermanas gemelas se exponen a ser hipnotizadas delante de la pantalla, y el trabajo juega a convertir a los espectadores en voyeurs vigilantes de lo ajeno, seducidos por lo extraño y atrapados en el acto de mirar al descubrirse manipulados por esos objetos-sujetos de deseo.

Notas

1. Fanon, F.: Los condenados de la tierra. Fondo de Cultura Económica, México 1963, p. 47.

2. Wolff, J.: "The artist, the critic and the academic: feminism’s problematic relationship with ‘Theory’", en Deepwell, K.: New Feminist Art Criticism. Manchester University Press, Manchester y Nueva York 1995, p. 16.

3. Deleuze, G.: "Intellectuals & Power", en Ferguson, R., Olander, W., Tucker, M., y Fiss, K. (eds.): Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture. MIT Press, Nueva York 1992, p. 11.

4. Mary Kelly, durante una mesa redonda con Silvia Kolbowski, Mignon Nixon, Hal Foster, Liz Kotz, Simon Leung y Ayisha Abraham publicada en October n. 71, invierno 1995, p. 50.

5. Frueh, J.: "Towards a Feminist Theory of Art Criticism" en Raven, A., Langer, C. y Frueh, J. (eds.): Feminist Art Criticism. An Anthology. Icon Editions, Nueva York 1991, p. 164.

6. Nochlin, L.: "Why Have There Been No Great Women Artists?", Art News vol. 69, enero de 1971, reimpreso en Nochlin, L.: 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 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 auto-ayuda 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, M. y Busiri Vici, L.: Entrevista con Marcia Tucker para The Art Newspaper, n. 96, oct. 1999, p. 36-37. Trad. cast. en El Periódico del Arte, n. 27, nov. 1999.

9. Beauvoir, S. de: El segundo sexo, Siglo Veinte, tomo II, 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, R K.: "Los reflejos imperfectos de la realidad: La psicología construye los roles sexuales" en, Hare-Mustin, R. T. y Marecek, J. (eds.): Marcar la diferencia. Herder, Barcelona 1994, p. 154. Para una revisión del ideal andrógino y de sus implicaciones ver Diego, E. de: El andrógino sexuado. Visor, Madrid 1992.

11. "Los estructuralistas y post-estructuralistas han debatido la cuestión de si 'hombre' es a 'mujer' lo que 'cultura' a 'naturaleza'. Me siento incapaz de sugerir la respuesta a la ecuación hasta que decidamos si 'hombre' es a 'masculino' lo que 'mujer' a 'femenino'", Battersby, C.: 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 el 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 rarísimas ocasiones se menciona, dándose así por supuesta su normalidad y aislándoseles para poder seguir asignándoles una situación privilegiada, 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 tiene la posibilidad radical de desafiar el carácter opresivo que suponen los sistemas patriarcales tanto para la mujer como para el hombre. En la práctica artística, las mujeres pueden acometer trabajos que revelen esas construcciones ideológicas, cuestionando las instituciones tradicionales del artista y el arte, analizando los significados de las representaciones de la mujer y alertando al espectador de la obra de arte ideológica sobre los efectos de las prácticas y representaciones artísticas", Parker, R. y Pollock, G.: Old Mistresses. Women, Art and Ideology. Pandora, Londres 1992, p. 133.

14. Citada en Broude, N. y Garrard, M. D.: The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact. Harry N. Abrams, Nueva York 1994, p. 16.

15. Lonzi, C.: Escupamos sobre Hegel y otros escritos. Anagrama, Barcelona 1981, p. 43.

16. La llamada Consciousness Raising o "Concienciación" llegó 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 de lo que el feminismo significaba, alejándose con ello de las partidarias de un pensamiento único. Citado en Jones, A.: Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History. University of California Press, Los Angeles 1996, p. 171 y 173.

18. Lippard, L.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, J.: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Routledge, Nueva York y Londres 1990, p. 5.

20. Grosz, E.: Space, Time and Perversion. Routledge, Nueva York y Londres 1995, p. 47.

21. Fuss, D.: Essentially Speaking. Routledge, Nueva York y Londres 1989, p. 21.

22. Grosz, E.: Op. cit., p. 47.

23. Para un estudio más ampliado de las repercusiones de los planteamientos esencialistas en el arte feminista, ver Lippard, L. R.: op, cit., Broude, N. y Garrard, M. D.: op. cit. y el catálogo de Jones, A.: op. cit.

24. Moi, T.: 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, n. 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 uno a otro, 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, S. de: op. cit., p. 13.

27. Citada por Moi, T.: op. cit., p. 170.

28. Entre las artistas más relevantes que han trabajado desde esta perspectiva se encuentran Mary Kelly, Martha Rosler o 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, R. y Pollock, G.: Framing Feminism, Art and the Women´s Movement 1970-1985. Pandora Press, Londres 1987.

29. Parker, R. y Pollock, G.: Old Mistresses. Women, Art and Ideology. Pandora, Londres 1992, p. 131-132.

30. Butler, J.: op. cit., p. 8.

31. Fuss, D.: op. cit., p. 36-37.

32. Kolbowski, S. y Nixon, M. (eds.): "Feminist issues", October n. 71, invierno 1995.

33. Butler, J.: op. cit., p. 147.

34. Pollock, G.: Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History. Thames and Hudson, Londres 1992, p. 14.

35. Moi, T.: op. cit., p. 55.

36. "El cine ha utilizado mucho el concepto de la seducción femenina como una superficie que esconde, lo cual quiere decir que los códigos y las convenciones del cine de Hollywood refinaron las representaciones de la feminidad, realzadas por

el star system, hasta tal punto que el hechizo experimentado por los espectadores ante los efectos propios del cine se convirtió en algo casi imposible de distinguir de la atracción ejercida por una imagen erotizada de la mujer". Mulvey, L.: "Pandora: topografías de la máscara y de la curiosidad" en Colaizzi, G. (ed.): Feminismo y teoría fílmica. Ediciones Episteme, Valencia 1995, p. 76-77.

37. Sobre la idea de la masculinidad como una construcción social ver el catálogo de Perchuk, A. y Posner, H. (ed.): The masculine masquerade. Masculinity and Representation. The MIT Press, Cambridge 1995. En estas obras de Alicia Framis se juega con la posibilidad de recrear una presencia masculina que aquí se muestra como una solución deseable a un problema que surge desde dentro de una sociedad donde siguen vigentes las relaciones de poder tradicionales. Esa presencia masculina no requeriría ni siquiera de un ser humano real, su invocación es suficiente para que el rol asignado se resuelva satisfactoriamente. Al fin y al cabo, no sólo lo femenino sería una construcción cultural susceptible de ser sustituido y fetichizado, como señala Posner en su texto del citado catálogo: "Parecería que el masculino no es un género monolítico, inmutable, sino una compleja mezcla de condiciones personales, sexuales, sociales e históricas. Una vez asumido su papel de género normativo o auténtico, definido en marcado contraste con la mascarada de lo femenino, la masculinidad (como la feminidad) se revela finalmente como una identidad artificialmente construida", p. 29.

38. En su análisis y enumeración de las distintas prácticas artísticas feministas, Barry y Flitterman-Lewis recogen la importancia del trabajo artesanal de la costura como una de las reivindicaciones más importantes que protagonizó este movimiento: "La segunda estrategia o tipo de práctica artística feminista contempla el arte de la mujer como una forma de resistencia subcultural. Postula una especie de trabajo artesanal, a menudo despreciado en los sistemas de representación dominantes como la 'provincia olvidada' de la actividad artística de las mujeres. Un ejemplo de este tipo de trabajo es la valorización de artesanías, como las colchas de retales, y las actividades de la mujer en el hogar. Propone el desarrollo de una contra-tradición feminista en las artes mediante la valorización o reconstrucción de una historia oculta de la productividad femenina", Barry, J. y Flitterman-Lewis, S.: "The Politics of Art-Making" en Raven, A., Langer, C. y Frueh, J. (eds.): op. cit., p. 91. Sobre este tema ver también Broude, N.: "Miriam Schapiro and 'Femmage': Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art", en Broude, N. y Garrad, M. D. (eds.): Feminism and Art History. Questioning the Litany. Harper & Row, Nueva York 1982, p. 315-329.

39. Manifestaciones de la artista citadas por Adrichem, J. V.: "Things that have to come about" en el catálogo Sarah Lucas. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1996, p. 9.

40. Ver la entrevista de la artista con Adrichem, Jan Van, "Where Does It All End?" en Parkett, n. 45, 1995, p. 86-89. Las discusiones sobre los posicionamientos pro-pornografía o

anti-pornografía en el seno del movimiento feminista estadounidense protagonizaron el debate político de hace algunos años. Algunas feministas anti-pornografía terminaron aliándose con los políticos conservadores y solicitando leyes para la censura. La postura de Dworkin, más elaborada y compleja, se halla sin embargo lejos de la simplicidad de estos postulados.

41. "Con todo, las afinidades entre las teorías post-estructuralistas y la práctica postmodernista pueden impedir a un crítico ver que, en el caso de las mujeres, técnicas similares poseen significados muy diferentes. Así, cuando Sherrie Levine se apropia de las fotografías de Walker Evans —las toma literalmente— sobre la pobreza rural o, quizás más oportunamente, de las que hizo Edward Weston a su hijo Neil, en las que éste posaba como un torso griego clásico, ¿está limitándose a dramatizar las reducidas posibilidades de creatividad en una cultura saturada de imágenes, como se ha repetido tantas veces? ¿O no constituiría su renuncia a toda autoría, una renuncia al papel del creador como 'padre' de su obra, de los derechos paternos asignados al autor por ley?", Owens, C.: "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", en Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture. University of California Press, Berkeley, Los Angeles y Oxford 1992, p. 182.

42. Haraway, D. J.: "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx", en Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Cátedra, Madrid 1995, p. 309.

43. Tanto en sus filmaciones como en sus fotografías, las hermanas Wilson parecen contestar a esa pregunta que se planteara Beatriz Colomina: "There is an interior in the detective novel. But can there be a detective story of the interior itself, of the hidden mechanisms by which space is constructed as interior?" Colomina, B.: "The Split Wall: Domestic Voyeurism", en Colomina, B. (ed.): Sexuality and Space. Princenton Architectural Press, Nueva York 1992, p. 74.

44. SMYTH, C.: "Jane e Louise Wilson", en el catálogo Cuartos Duplos. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1996, p. 103.

[ZONA F] Sobre feminismo: post-, neo- e intermedio (2000)

Dan Cameron

Los cambios sociales y culturales están obligados, como su equivalente político, a pagar un precio. Las tres últimas décadas han sido testigo de transformaciones tan amplias como veloces, y el precio a pagar en este caso ha sido -entre otros- el de condensar las experiencias temporal y cultural. Para explicar esta idea basta con abordar el fenómeno del feminismo. Aunque lo que continúa conociéndose como el movimiento de las mujeres tiene -en su encarnación más reciente- apenas tres décadas de antigüedad, ya ha sido descrito alternativamente como triunfante, superado y reemergente, y eso a pesar de que, desde una perspectiva más contenida, puede afirmarse claramente que no ha empezado siquiera a materializarse en todo su potencial. Para quienes anhelaban que la revolución feminista se consumara en tan sólo una década, o para quienes creen que su influencia sólo puede sentirse hoy en términos de negatividad, la constatación de que esas transformaciones radicales suceden fuera de todo control individual o colectivo, debe suponer una frustración en sí misma. Sin embargo, para quienes trabajan en las artes plásticas, la literatura o la cultura popular, el hecho de encontrarnos nada más que en el estadio inicial de un cambio mucho mayor en la esfera del pensamiento, es causa de renovación, estímulo y alivio.

A pesar de que, en estos casos, las generalizaciones son más obstáculo que ayuda, quizás resulte esclarecedor vincular el feminismo a las otras dos transformaciones sociales decisivas surgidas a lo largo de la segunda mitad del siglo xx: la lucha por la igualdad de los ciudadanos no blancos, y la lucha de gays y lesbianas por conseguir el reconocimiento legal a su forma de vida. La combinación de esos tres movimientos sociales supone el rechazo más rotundo a unas hegemonías tan firmemente arraigadas en la cultura anterior al siglo xx, que resultaban imposibles de identificar aisladamente. Los hombres blancos heterosexuales detentaban un control tan absoluto sobre todas las formas de actividad cultural, que era literalmente imposible imaginarse un mundo en el que no fuera ése el caso. Hoy, en el umbral de una sociedad en la que, por vez primera, género, color de piel o preferencia sexual no suponen diferencia alguna en cuanto a lo que el individuo es capaz de alcanzar, resulta difícil de creer que esa circunstancia se considerara imposible hace tan sólo el lapso de una vida. Y, a pesar del empeño del conservadurismo político y religioso en atrasar el reloj, existen pocas dudas de que la completa igualdad de todos los seres humanos estará a nuestro alcance en el intervalo de otra vida.

Cuando comencé mi andadura como crítico en la escena artística del Nueva York de hace veinte años, la idea del feminismo en arte representaba para mí, más una posibilidad teórica que el profundo cambio que estaba ocurriendo ante nuestras mismas narices. Y no es que no me convenciera la capacidad de atracción del feminismo, sino que era escéptico sobre su práctica. La tan cacareada Escuela de Nueva York de

finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, apenas contaba con mujeres en su seno; veinte años más tarde las mismas reglas parecían seguir en vigor. Incluso inconscientemente, uno tendía a establecer la distinción entre arte feminista y arte hecho por mujeres. El primero parecía atraer a una pequeña aunque devota banda de seguidoras conversas; en tanto que el segundo parecía representar a una menor, si bien notable, avanzadilla en un territorio dominado por el hombre. En otras palabras, mientras que el arte iba aceptando a regañadientes a aquellas mujeres que trabajaban dentro de los mismos estilos y con los mismos materiales que sus colegas masculinos, muy pocos se sentían cómodos ante la idea de un arte radicalmente feminista. Aunque surgieron excepciones durante los años sesenta (en particular, la de Eva Hesse), el cambio no empezaría a manifestarse como evidente e inevitable hasta la emergencia, a finales de los setenta, de un grupo de mujeres artistas cuyo trabajo se basaba en la fotografía.

Desde la perspectiva actual, apenas podemos creer que las líneas de batalla estuvieran tan claramente trazadas a principios de los ochenta como lo estaban, pero los hechos hablan por sí mismos. A un lado, se alineaba un grupo de hombres pintores, fuertemente influenciados por sus colegas europeos en la creación, casi todos ellos, de grandes lienzos expresionistas; en el lado opuesto, la obra de Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth y Louise Lawler ofrecía un repertorio de marcados contrastes. En tanto que coyuntura crítica de la historia del arte más reciente, ese contraste nos brinda uno de los ejemplos más elocuentes, en todo el siglo xx, de un movimiento de vanguardia en marcha hacia la cima por efecto de la inversión de los valores del grupo al que aspira a desplazar. Gesto, originalidad, escala y temperamento: todas estas variantes tipificadas que conferían legitimidad al pintor (hombre), son simplemente dejadas de lado, en favor de una nueva filosofía en la que lo crítico, lo contingente, la apropiación y la ironía posibilitan la visión de un mundo donde ha dejado de ser necesario plantearse al artista desde el punto de vista de la genialidad y la creación. Los artistas pasan a ser, por encima de todo, trabajadores culturales, y su arte necesita proyectar un sentido de su propia condicionalidad si aspira a ejercer alguna influencia más allá del pequeño mundo de mecenas y críticos que configura el tradicional refugio del mundo del arte. La fotografía, no sólo se vio obligada a transmitir su discurso crítico por medio de copias y reproducciones: todas y cada una de las artistas citadas fueron expertas en la transmisión del tipo de debilidad auto-provocada que pronto se convertiría, sin embargo, en su fuerza. Por ejemplo, Cindy Sherman no intenta en forma alguna camuflar la deuda que su obra tiene contraída con el cine popular; de la misma forma, Barbara Kruger recurre sistemáticamente al lenguaje de 'cortar y pegar' propio del diseño gráfico para dirigir la atención hacia el mensaje más que, simplemente, hacia el medio. Sherrie Levine, probablemente la componente más radical del grupo, rechaza la creación de obras que manifiesten un ápice de originalidad. Orgullosa de la fácil disponibilidad de antecedentes, se encarga de desacreditar hábilmente el vocabulario de la originalidad en una acusación en toda regla sobre cómo los

privilegios del hombre han distorsionado la creatividad artística.

El impacto que esta generación de artistas ejercería sobre el arte americano de mediados y finales de los ochenta fue, en parte, el tema de la exposición El arte y su doble que organicé en 1986 para la Fundació 'la Caixa'. Aunque al llamado arte neo-feminista de Sherman, Levine y sus contemporáneas le quedaban todavía batallas que librar hasta conseguir la aceptación general, en 1985 era ya evidente la existencia de una generación más joven de artistas (hombres en su mayor parte) que, en un marco de circunstancias totalmente novedoso, estaban llevando a la práctica los postulados de aquéllas. Escultores como Jeff Koons, Robert Gober o Haim Steinbach, que habían explorado también los mecanismos de la apropiación, lo hicieron refiriéndose directamente a la conversión, a manos del mercado, del objeto artístico en bien de consumo. Lo que probablemente atrajo a corto plazo la atención sobre el trabajo fotográfico precedente, terminaría por debilitar sus fundamentos. Al enfrentarse a la ironía y a la ambivalencia del nuevo contramovimiento de orientación masculina, las foto-apropiacionistas muy pronto se encontraron con que su mordiente crítico había perdido intensidad por efecto de la aceptación absoluta de su trabajo dentro de la corriente dominante del mundo del arte. De hecho, desde una perspectiva histórica, han sido contados los esfuerzos llevados a cabo durante la pasada década tendentes a explicar la casi completa ruptura con el pasado que supuso la obra de esas artistas.

Uno de los acontecimientos más positivos en la transformación vivida por el mundo del arte en los últimos diez años, fue el crack del mercado del arte a finales de los ochenta. A pesar de que el suceso -que coincidió con un repentino y drástico ajuste en la bolsa- llevó a la ruina a numerosos marchantes y a la huida del ámbito contemporáneo a muchos coleccionistas, la paulatina reconstrucción de un mercado saludable cambió radicalmente la manera de juzgar los valores críticos. Por una parte, una serie de artistas cuya obra exploraba temas y formas consideradas anteriormente como anti-mercado -Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orozco- fueron capaces de cautivar la imaginación de críticos y comisarios hasta el punto de rivalizar con los éxitos alcanzados por Koons y Schnabel apenas una década antes. Sin embargo, de una manera más general, dado que el crack del mercado del arte permitió constatar que la obra de una serie de artistas había sido sobrevalorada durante el boom artístico de los ochenta, es lógico que la reestructuración emprendida por el mercado tendiera en gran medida a favorecer obras previamente infravaloradas. Aunque esa tendencia otorgó una creciente visibilidad al trabajo de artistas que se hallaban a la mitad de sus trayectorias (en contraposición a los menores de treinta años), se prestó un grado de atención mayor (y en muchos casos con retraso) al trabajo de mujeres artistas y de minorías. El interés que crítica y mercado mostraron al unísono por obras que habían carecido anteriormente de repercusión, contribuyó también a encender en el mundo del arte la mecha conceptual de ese fenómeno cultural de mayor alcance conocido como "corrección política". Este concepto, que no ha podido llegar a definirse satisfactoriamente, representa en su aplicación la

reacción de las fuerzas culturalmente conservadoras, frustradas por su incapacidad para evitar que la expresión cultural y la evolución política se fundieran en una fuerza socialmente viable. En tanto que las acusaciones de corrección política equivalían a culpar al acusado de no calumniar las identidades o el arte de mujeres, minorías o gays, el despliegue de ese concepto aspiraba no sólo a castigar a quienes consideraban apropiado dicho comportamiento, sino a condenar la idea misma de la existencia de conexión alguna entre expresión creativa y actitudes sociales.

A mediados de los noventa, la emergencia de una serie de artistas que dieron la vuelta a la idea del contenido político en el arte, representó una inesperada respuesta a la ola de popularidad que había disfrutado la corrección política. Inspiradas en las estrategias de los métodos de lucha del colectivo anónimo conocido por el nombre de Guerrilla Girls, un conjunto de mujeres artistas comenzaron a realizar obras que daban prioridad a posturas de rabia y resentimiento frente a la hegemonía del deseo masculino. Como puede apreciarse en las obras de artistas como Sue Williams, Lisa Yuskavage, Nicole Eisenman y Deborah Kass, esta contra-reacción convertiría la rabia feminista en una especie de artificio teatral. No obstante, sin buscar el descrédito del feminismo en sí, la obra de esas artistas tendía a centrarse en el miedo social colectivo a la rabia feminista, con su correspondiente convicción de que los hombres debían ser castigados por sus transgresiones actuales, así como por las de sus antecesores. Aunque una gran parte de esta obra posee una marcada vena paródica, el recurso al humor para enmascarar una rabia firmemente arraigada, favoreció, así mismo, un retorno de lo pictórico al dominio de la expresión artística. En lugar de utilizar cámaras, las artistas citadas creían firmemente que la única manera de reavivar el interés por los principios que configuraban su trabajo era la de asegurar la expresión de dichos principios en forma tal que, cualquier persona con un mínimo de formación plástica, fuera capaz de apreciar el mensaje.

Aunque muchos observadores alegarán que esas transformaciones estaban ya en marcha, no hay duda que los cambios de los noventa han transformado para siempre la faz del mundo del arte. Uno de los más recientes procesos artísticos, la creciente dimensión global de su producción y repercusión, ha logrado desviar la atención popular de las luchas -aparentemente intestinas- de principios de los noventa, para pasar a redefinirlas a la luz de las crisis auténticamente reales que afectan a las mujeres de diversas partes del globo. Aunque continúan surgiendo todavía variaciones sobre el tema del feminismo con cierta regularidad, han dejado de ocupar un extremo de ese espectro político que se extiende de lo radical a lo conservador. Por el contrario, los postulados estilísticamente más abiertos del mundo del arte contemporáneo, posibilitan que una gama de expresión crecientemente diversificada prospere, incluso junto a perspectivas que los campos divergentes habrían considerado, con anterioridad, como diametralmente opuestas. Un ejemplo de esta nueva diversificación lo encontramos en el número cada vez mayor de artistas masculinos que abordan temas feministas; de artistas blancos que tratan el racismo y (aunque

con una frecuencia menor) de artistas heterosexuales que exploran temas relativos a las minorías sexuales. A pesar de que esos procesos continúan molestando a los puristas, que tienden a ver los principios feministas más desdibujados cuanto más se alejan de sus orígenes dentro del progresismo social, el hecho es que tales expresiones han conseguido llegar a un número mayor de personas que el que se habría alcanzado si sólo se hubiera permitido a mujeres creadoras explorar las ramificaciones del 'nuevo' feminismo.

En los albores del siglo XXI, no sólo es posible mantener un cauteloso optimismo ante las posibilidades futuras de la práctica artística feminista actual, sino percibir que la universalidad del movimiento de las mujeres ha hecho pedazos todas las expectativas de sus pioneras. Incluso si admitimos que muchos indicadores culturales apuntan a un creciente conservadurismo de la población en su conjunto, resulta difícil minimizar la creciente visibilidad del pensamiento y la praxis feministas en un amplio espectro de prácticas sociales. Y ése es posiblemente el mayor triunfo del feminismo de hoy, que, lejos de configurar una minoría reducida, aunque reivindicativa, dentro de un tejido cultural más amplio, ha pasado en gran parte a integrar su poder dentro de un dominio más amplio de debates. Es cada vez más difícil imaginar el mundo anterior a la aparición de las primeras campeonas del feminismo -hace no más de una generación- en todos los ámbitos, de la salud a la educación o la religión; de la política a lo militar o la ecología. La transmisión de esos principios a la siguiente generación nos permite aventurar que no resulta exagerado imaginar un tiempo en el que se acepte, en forma prácticamente universal, que la democracia no habrá sido totalmente conquistada hasta que cada individuo disfrute de la igualdad total en todos y cada uno de los aspectos de su existencia, tanto pública como privada. Cuando esto comience a suceder, se reconocerá, sin duda alguna, el alcance de la importancia del feminismo. Cuando esos principios hayan llegado hasta el último rincón del discurso público, el feminismo será contemplado no tanto como una cuestión de corregir errores del pasado, o de hacer permeables campos de actividad sometidos con anterioridad al total dominio del hombre, sino de garantizar la supervivencia a largo plazo de la raza humana.

[ZONA F] Cyberfeminismo: Dos Escenarios (2000)

.

Primer escenario: Tecnología y construcción de la subjetividad [la feminización del cyborg]

Ana Martínez-Collado

"Succionado, absorbido por un vórtice de banalidad... acabas de perderte el siglo xx. Estás al borde del milenio, ¿cuál?, ¿eso qué importa? […] Lo cautivador es la mezcla de fundidos. El contagio ardoroso de la fiebre del milenio funde lo retro con lo posmo, catapultando cuerpos con órganos hacia la tecnotopía… donde el código dicta el placer y satisface el deseo."
VNS Matrix (1991), "Manifiesto de la Zorra Mutante."1

En todo este proceso, el sujeto, como todo lo demás, ha dejado de existir como algo fuera del discurso. Somos códigos genéticos, somos escrituras matriciales en el ordenador, somos firmas potencialmente variables en el e-mail, podemos adoptar roles sociales diferentes, podemos transformar nuestro sexo, nuestro género, nuestra identidad, podemos construir/deconstruir nuestro cuerpo, definitivamente un cuerpo sin órganos, sin determinación. Es la época del ser contingente, interpretable, que se reconoce en la ausencia de destino prefijado (ni por la biología ni por ninguna otra ciencia/servidumbre). Es la época del Cyborg, de la identidad como puro artificio. Y, consecuentemente, el reto de la representación de una subjetividad no esencialista es tal vez la cuestión más inevitable de nuestra época.

Todo ello está prefigurado por las nuevas circunstancias: la expansión de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación hacen real el mundo virtual de la red. La World Wide Web es inevitablemente el nuevo espacio epistemológico y existencial del ser, y ese espacio nos revela meros códigos lingüísticos, puros cyborgs, fusión de máquina y naturaleza, de deseo y lenguaje. "A finales del siglo xx –nuestra era, un tiempo mítico– todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en una palabra, somos Cyborgs. El Cyborg es nuestra ontología, nos otorga nuestra política",2 escribía Haraway.

El cyborg –en tanto que metáfora y modelo del nuevo sujeto inesencial– se presenta también como el último gran mito moderno: él recoge, en efecto, todos los sueños de construcción de una subjetividad liberada de carga edípica, de frustración cotidiana, la ilusión emancipatoria de un sujeto pleno, feliz y autorrealizado. Pero sabemos que ése es un sueño falaz, equívoco e interesado, y se trata precisamente de trabajar para desmantelarlo.

Empecemos por preguntarnos: ¿cuál ha sido y es la intervención de las mujeres en el territorio de la red?, ¿es el cyborg una creación realmente transgenérica?, ¿es la red todavía un espacio configurado a la medida de los intereses de dominación masculina o existe un activismo feminista consciente y capaz de establecer su territorio autónomo (su

TAZ) en este nuevo espacio?, ¿tiene género la www, o es ella la disolución de todos los géneros? Pero seguramente no es ni una cosa ni otra, sino su implosión, un virus activo de creaciones polivalentes, multifacéticas, en un campo de pruebas privilegiado que diseña inevitablemente nuestro futuro.

Lo primero que parece obligado decir es que el de la red resulta un territorio abiertamente "seductor" para la intervención de las mujeres. "A través del trabajo de numerosas mujeres activistas en la red –escriben Faith Wilding y el Critical Art Ensemble– hay ahora una presencia cyberfeminista que es fresca, desvergonzada, ingeniosa, e iconoclasta frente a muchos de los principios del feminismo clásico. Al mismo tiempo, es evidente que el cyberfeminismo sólo ha dado sus primeros pasos."3 Coincidiendo con el desarrollo de un feminismo expandido –característico de los años 90: mucho más plural y con un carácter mucho más abierto que los anteriores feminismos dogmáticos–, el cyberferminismo también ha adoptado esa misma actitud libre, diversa y sin prejuicios. Y se ha lanzado a la colonización de un nuevo territorio, procurando dejar atrás las historias anacrónicas y el continuo temor a "la violación virtual (es decir, del feminista estado de seguridad)."4 Así que, de entrada, el clima es de optimismo, el de un partir de cero. Desde luego no hay nada mejor que un nuevo territorio para descubrir, para soltarse las cadenas. Pero como en cualquier vieja historia de expansión y colonización los protagonistas somos nosotr@s. Nosotr@s con nuestras herencias, con nuestro pasado y con todos los prejuicios acumulados. Y los estereotipos y los roles se transmiten en silencio a lo largo de la historia. No habrá pues de extrañarnos verlos reaparecer, máxime en un territorio que, no podemos olvidarlo, debe su origen a la necesidad de mantener la comunicación militar en una situación de emergencia mundial.

En la época de los simulacros, acaso solo el simulacro sea más real que la realidad: y ése es el territorio en que crece la red, tan irreal al menos como la misma realidad. En la red todos, por igual, carecemos de identidad fijada, esencializada. En los comienzos de un siglo xxi aparentemente construido bajo la protección engañosa de un falso estado del bienestar sostenido, nuestro reto parece hoy el de cómo abordar la construcción de ese sujeto post-humano, inesencial, desde una perspectiva feminista, desde la perspectiva propia de la mujer.

Feminización y máquina: la fuerza infiltrada de lo subversivo

"El clítoris es una línea directa a la matriz"
VNS Matrix (1991), "Manifiesto de la Zorra Mutante".

"Y cuando ordenador era un término que se aplicaba a trabajadores de carne y hueso, los cuerpos que los componían eran mujeres. Hardware, software, wetware… antes de sus comienzos y más allá de sus límites, las mujeres han sido las simuladoras, ensambladoras y programadoras de las máquinas digitales."

Sadie Plant (1997), Cero + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura.5

“Chúpame el código”.
VNS Matrix (1991), “Manifiesto de la Zorra Mutante”.

Alianza de mujer y máquina: “Soy una cadena binaria –escriben todavía las VNS Matrix–. Soy puro artificio. Lee mi memoria RAM. Cárgame en tu imaginación pornográfica. Escríbeme… La red es la niña salvaje, zorra/mutante, partogenética, del Gran Papá Mainframe.” El espacio cybernético es expresado como una criatura de perfil femenino –la Matriz (la Matrix) es el lugar origen, el lugar de creación de la máquina– un territorio femenino. Pero relativo a una “feminidad” definida ella misma en términos de “niña salvaje”, como fuerza subversiva. Como criatura salvaje que se multiplica y diversifica por todo el sistema, invadiéndolo todo. Su rebelión será inesperada; “somos el accidente maligno que cayó en tu sistema mientras dormías. Y cuando despiertes, terminaremos con tus falsas ilusiones digitales, secuestrando tu impecable software”.

Pero, ¿dónde está la subversión? ¿Cuáles son esos elementos femeninos infiltrados en el sistema de la comunicación mundial? ¿Acaso detrás de los velos de la historia, en la “real existencia histórica de miles de mujeres” que son el ejército de la infraestructura que permite el funcionamiento de la sociedad moderna, esas mujeres que, incesantemente, atienden la intendencia de la sociedad? ¿Dónde se esconden realmente los elementos femeninos que contribuirán a hacer igualitarias esas estructuras de poder que han favorecido desde siempre discriminatoriamente a los hombres? ¿En la feminización, en el sexo, en los velos, en el tejido, en la capacidad para mantener la infraestructura? ¿En la matriz?

Sadie Plant apuesta por la matriz. A partir de la historia de Ada Lovelace, la primera programadora de ordenadores del mundo, reivindica esa construcción alternativa que se halla en la misma estructura de la máquina, en el mismo procesador del sistema. Ada Lovelace inventó el sistema binario de funcionamiento de los telares automatizados, el primer ejemplo de lo que más tarde se conocería como programación de computadoras. Los unos y ceros del código máquina parecen constituir los símbolos perfectos de la constitución ortodoxa de la realidad occidental, bien y mal, verdadero y falso, activo y pasivo, hombre y mujer. Pero uno más cero suman uno. El hombre lo es todo y la mujer no existe. Ella es “no todo”, “no totalidad”. No existe la categoría mujer. Ella es espacio vacío, hueco, negación.

Frente a ese esquema, la matriz digital supone el lugar de su subversión. En ella se anulan las diferencias de los géneros constituidos. No existe oposición, porque no existen contrarios. La diferencia entre el Uno y el Cero ya no define pares enfrentados, sino la posibilidad de crear una red infinita de posibilidades, de diferencias multiplicadas. Se habla entonces de una feminización que no es, en modo alguno, constitución de lo femenino. Sino feminización como metáfora de la desjerarquización.

Fin del uno. Tod@s somos “otros”, tod@s habitamos entonces ese “sexo que no es uno”.6 A partir de ello, Sadie Plant desarrolla la idea central de su pensamiento: “La cibernética es feminización”7 y como Galloway interpreta: “La tecnología puede aportar al feminismo algo que nunca tuvo a su disposición, la oportunidad de borrar lo masculino de principio a fin”.8 La metáfora de la matriz es esencial, en tanto que convierte a la mujer en una fuerza simbólica definitiva. El código binario de la máquina reemplaza a los generadores habituales de valor (el falo, la ley, el padre: los “unos”). Bajo esa perspectiva, las transformaciones tecnológicas y los nuevos paradigmas científicos y cibernéticos desafían la supuesta superioridad masculina. Y hacen coincidir su sistema de funcionamiento con la trama de finas hebras y procesos que han ido tejiendo las mujeres. Sadie Plant apuesta por la alianza entre mujeres, máquinas y la nueva tecnología, como lo verdaderamente revolucionario. En este contexto, la red aparece como la representación más eficaz y brillante de lo que podría llegar a ser nuestro futuro: “De todos los medios de comunicación y máquinas que han aparecido a finales del siglo xx, la red se ha considerado como el compendio de la nueva distribución no lineal del mundo. Sin límites en cuanto al número de nombres que se pueden utilizar; un individuo puede convertirse en una explosión demográfica en la red: muchos sexos, muchas especies. Sobre el papel no existen límites a los juegos que se pueden jugar en el ciberespacio”.9

La política cyborg de la escritura digital. ¿Un paso más en la escritura de la differance?

Feminización como metáfora y efectuación del procedimiento deconstructivo. Subversión del sistema que no concluye con la inversión de las jerarquías, sino que persigue la destrucción interna de todos los sistemas jerárquicos, diseminándolos en un tejido expandido de redes, de diferencias, de multiplicidades. “La deconstrucción no puede limitarse o pasar inmediatamente a una neutralización: debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema. Sólo con esa condición se dará a la deconstrucción los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no-discursivas.”10

El hipertexto como archiescritura. “El hipertexto hace posible que ‘un único hilo conductor, o unos pocos…’ se aúnen en un ‘tejido de interrelaciones’ en el que la fuerza de una conexión se deriva de la superposición parcial de muchas hebras de conexión distintas entre los temas y no de un filamento único, que recorre una multitud de temas.”11 La archiescritura es el espacio testigo del diferir de la diferencia, irreductible a cualquier lógica dual. Y su mejor metonimia es indudablemente el link: en él la archiescritura se evidencia no una escritura primordial sino el signo mismo de la pluralidad de todas las escrituras, la implosión misma del lenguaje. La archiescritura es la diseminación de la comunicación: el hipertexto es su idioma y el link su verbo mismo.

Feminización de la red así por un ejercicio deliberado de archiescritura. Para el feminismo, se trataría de transformar “la

política del cuerpo de la escritura femenina" para acercarla a una "política cyborg de la escritura digital", siguiendo la sugerencia de Theresa Senft.12 La política cyborg de la escritura digital se piensa a sí misma en el espacio de lo virtual como ejercicio de todas las combinaciones posibles de la subjetividad. No estamos hablando, por tanto, de importar o recuperar en modo alguno los supuestos atributos tradicionales de lo femenino, sino del ejercicio –desde la libertad de prejuicios– del deseo, en un lugar que se define como urdimbre infinita de relaciones en ausencia de jerarquías, un lugar cuya estructura excusa, en principio, la presencia de cualquier determinación falocéntrica.

Feminización del cyborg. ¿Es el cyborg femenino?

El cyborg no es, y La mujer está tachada. El cyborg es sin duda una de las figuraciones más brillantes de la identidad posthumana, en tanto que híbrido de ser humano y aparato electrónico o mecánico, organismo embebido en un sistema de información cibernética.

Organismos cybernéticos, androides, replicantes, humanos biónicos, hombre/máquinas e híbridos, los cyborgs representan una infamiliar "otredad" frente a la estabilidad de la identidad humana. Al cuerpo del cyborg se le considera transgresivo con el orden de la cultura dominante, y no tanto por ser una naturaleza construida, sino por su diseño híbrido. Están abiertos a todas las posibilidades del ser. No son seres que procedan de la transmisión específica de un código heredado, sino el resultado de una ingeniería, del laboratorio, de una aplicación del conocimiento al deseo o la voluntad. Por esta razón, el cyborg nos proporciona también un contexto privilegiado para estudiar la identidad de género como resultado de una producción simultánea de materia (cuerpo) y ficción (cultura).

Al igual que el cyborg, La mujer es también ensamblaje, mascarada, ficción, construcción artificial. Anne Balsamo, siguiendo el mapa de Haraway en que superpone la identidad de la mujer sobre la imagen del cyborg, escribe: "ambos son simultáneamente –simbólicamente y biológicamente– producidos y reproducidos a través de interacciones sociales. El 'self' es un producto interaccional; el cuerpo es otro".13

El cyborg no existe y La mujer no es. En la era de las tecnologías del cuerpo, la oposición entre naturaleza y cultura desaparece. El cuerpo femenino –todo cuerpo– es una construcción artificial entre varios sistemas de significado. El lugar de la experiencia utópica para vivir provisoriamente identidades parciales, contingentes. Y para explorar, reventando desde dentro, todos los sistemas parciales de cualesquiera identidades.

Pero todo ello no puede hacernos olvidar la pregunta –y experimentar un escalofrío al recordarla– por la mujer "real" y concreta, nuestra experiencia determinada por la historia y por las relaciones concretas de poder y dominación. ¿Cuál es esa mujer "real"? ¿Acaso aquella construcción artificial que aparece y viene a ser cuando su universal imposible, aquél

tachado de La mujer, toma conciencia de su no existir, de su darse como pura otredad, mera negatividad…?

La construcción del cyborg: cuerpo y género

"El cyborg es una criatura en un mundo postgenérico"
Donna J. Haraway.14

Pues aquí no estamos ante una desaparición del cuerpo. En la era de las tecnologías del cuerpo, en efecto, el cuerpo se resiste más que nunca a desaparecer. Todo lo contrario, los avances en biotecnología, ingeniería genética, técnicas de transformación del cuerpo, hacen posible la creación / reconstrucción de "más cuerpo": cuerpos soñados, fabulados, imaginados, prometidos. "Más bellos, más sanos, más felices", en definitiva: más cuerpo.

Pero, ¿cuál es el género de ese más cuerpo, de ese cuerpo intervenido? ¿Cuál es la relación entre las partes del cuerpo producidas / reconstruidas y la identidad de género? En la mayoría de los casos la tendencia primaria es la reproducción de la tradicional lógica binaria de la identidad y el género, pero esto supondría limitar los potenciales de las nuevas tecnologías, cuyo potencial es justamente subvertir esa paridad. Sandy Stone, en uno de sus primeros ensayos,15 proporcionaba argumentos claves para el debate contemporáneo sobre la situación del cuerpo en las comunidades virtuales. Bajo su punto de vista, la introducción del cuerpo en el espacio virtual generaba significados imprevistos a través de la articulación de diferencias entre cuerpos y no-cuerpos, espacios y no-espacios. Y en este sentido, insistía en que las nuevas tecnologías no son agentes transparentes que eliminen el problema de la diferencia sexual, sino medios que promueven la producción y organización de cuerpos sexuados en el espacio.

Ese espacio virtual, por tanto, se representa como una prótesis, como una enorme prolongación de nuestros cuerpos. Siguiendo los análisis de Foucault sobre la construcción del cuerpo desarrollados en su obra La historia de la sexualidad entendemos bien que el cuerpo ha sido siempre conceptualizado y articulado según los diferentes discursos culturales. Si bien se define como "cosa de la naturaleza" es siempre transformado en un "signo de cultura". Inevitablemente, a este cuerpo intervenido le serán imputados ciertos códigos del género y la identidad. Seguramente, es en ello donde residen los mayores peligros, toda vez que la tendencia será a reproducir los heredados, los que se asientan en nuestra memoria histórica. Pero, tal vez…

La promesa de los monstruos. En el siglo xxi. Hacia lo transgenérico.

"Ya sé que piensas que casi todo el trabajo está ya hecho, y que la parte que no se ve es pequeña. Pero, y aunque el cambio individual es el fundamento de todo, no es donde todo termina. Quizás sea el momento de sentar las bases para la próxima transformación."

Sandy Stone (1991), “El imperio contraataca: Un manifiesto post-transexual”.16

Tal vez estamos ante la más bella utopía que la humanidad ha podido concebir: la posibilidad de darse forma (y destino) a sí misma. El cyborg olvida el pasado y construye el futuro. El cyborg –asociado inevitablemente a la representación de lo monstruoso, la construcción antinatural y liberada de la norma– es la encarnación de la diferencia. La pregunta, sin embargo, sigue siendo la misma: ¿podrá también liberarse en él el discurso de la diferencia? Los cuerpos se transforman pero las ideologías se mantienen.

Los míticos replicantes de Blade Runner no podían escapar de sus códigos de identidad, Roy quiere prolongar la duración de su vida y Rachel, la más humana de tod@s, llora al descubrir que su memoria y sus recuerdos no son más que un programa implantado. Los complejos mecanismos de la construcción de la subjetividad esconden en sus entrañas los impulsos del deseo, de la completud y de la felicidad, en una maraña de contradicciones irresueltas. Y esa artificialidad de la identidad es común a cyborgs y humanos: ¿Todavía podemos hablar de la diferencia?

La verdadera dificultad es la de asumir el reto de ir transformando roles, patrones de identidad y estereotipos de género. Está claro: no se trata de pensar lo transgenérico como un “lenguaje común”, sino antes bien como “una poderosa e infiel heteroglosia”.17 El género se define como una construcción social y política, independiente de las mismas categorías de cuerpo y biología, y sus determinaciones. Pero el horizonte de lo transgenérico no puede nunca definirse como anulación de las diferencias, postulando un estado entrópico de androginia. Al contrario, imaginamos su posibilidad como una producción de género absolutamente diseminada: dibujando un mapa de coaliciones abiertas y ensamblajes de toda índole que impidan cualquier definición cerrada, cualquier distribución estable de la diferencia.

Asistimos a un movimiento imparable. Lento y difícil, porque todos los sistemas se resisten a su caída y se reestructuran sin cesar. Pero las aguas se desbordan constantemente en lo privado y en lo público, a pesar de dinámicas largamente consolidadas. Podemos incluso hablar de una batalla viral en todos los sistemas lingüísticos. Judith Butler insiste en la transformación a través de la performatividad, a través de los actos conscientes de ejercicio de la diferencia. Escribe: “El género no es algo escrito pasivamente en el cuerpo, no está determinado por la biología, el lenguaje, lo simbólico ni la historia triunfante de la dominación patriarcal. El género es siempre algo que se pone encima, que se añade, bajo tensión, diaria y constantemente, con ansiedad y placer; pero si este acto continuo es tomado equívocamente como algo dado, ya sea lingüístico o natural, entonces su potencia se limita a expandir corporalmente el campo cultural a través de actuaciones concretas”.18

Muchas –y muchos– trabajamos ahí. Los media de la cultura siguen importando sus códigos tradicionales: la publicidad, las películas, los juegos de consola. Sin embargo, las artistas, las

teóricas, y en general las mujeres contemporáneas, reivindican su capacidad de elección. Desmitifican y desajustan los valores establecidos para los géneros. Disfrutan de sus propias palabras, de su propio placer. Luchan por la fractura de la práctica como acto consciente y como acto político.

Desde esta perspectiva, y en la medida en que una utopía es necesaria para dibujar un horizonte, la www es un espacio privilegiado para diseñar nuestro futuro. En la matriz digital el organismo cybernético tiene una posibilidad real de reescribir las relaciones estereotipadas de la identidad, el género y la sexualidad que permitan en un futuro reestructurar personas, derechos y responsabilidades.

Segundo escenario: Las informáticas de la dominación
[Las mujeres en el circuito integrado]

Ana Navarrete

"La sociedad modernizada hasta el estadio de lo espectacular integrado se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales que son: la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente."
(G. Debord, Comentarios a la sociedad del espectáculo)
"La naturaleza no construye máquinas, ni locomotoras, ni ferrocarriles, ni telégrafos eléctricos, ni telares mecánicos, etc. Todos ellos son productos de la industria humana; materia natural transformada en órganos de la voluntad humana que se impone a la naturaleza, o a la participación humana en ésta. Son órganos del cerebro humano creados por la mano humana; el poder del conocimiento objetivado."
(K. Marx, Grundrisse)

"El trabajo es al actividad humanizadora que marca al hombre, una categoría ontológica que permite el conocimiento de un sujeto y, de ahí, el conocimiento de la subyugación y de la dominación."
(D. Haraway, Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx)

La tecnología es el producto del trabajo humano que transforma la naturaleza para fines humanos supuestamente colectivos. Sin embargo, "[L]a tecnología [...] puede servir como un símbolo adecuado para designar el poder inmenso, propiamente humano y antinatural, de la fuerza de trabajo inerte acumulada en nuestras máquinas; ese poder alienado que Sartre denominaba la "antifinalidad" de lo práctico-inerte; un poder que se vuelve hacia y contra nosotros de modo irreconocible, y que parece constituir el férreo y distorsionado horizonte de nuestra praxis colectiva e individual".19 H. Marcuse en El hombre unidimensional demuestra cómo el método científico que permitía una trasformación y sometimiento de la naturaleza "para fines humanos colectivos" también y posteriormente había resultado muy eficaz para llevar a cabo la dominación del hombre sobre el hombre: "Hoy la dominación se perpetúa y amplía no sólo por medio de la tecnología, sino como tecnología."20 Aunque el

análisis de Marcuse ha desatado dudas, a él le debemos la consideración política de la razón técnica como punto de arranque de la interpretación de la sociedad del capitalismo tardío. Igualmente cualquier cambio tecnológico debe, en clave marxista, entenderse como resultado de un momento del desarrollo capitalista.

Para Marcuse un proyecto de emancipación sólo es posible si a priori se ha dado una revolución de la ciencia y la técnica mismas. El "progreso" debe, en este sentido, ir encaminado hacia otros fines, que no sean la dominación, de este modo la ciencia se transformará. Hoy la ciencia y la tecnología siguen suministrando nuevas formas de dominación, y las relaciones sociales entre ambas reestructuran el mundo. Pensar en una política progresista hoy debe, y ésta es la tesis de D. Haraway, partir de fuentes frescas de análisis y acción política en y desde las relaciones sociales entre ciencia y tecnología.

Analizar la situación de las mujeres hoy en relación a las nuevas tecnologías debe partir del hecho de que existe una relación concluyente entre éstas y las nuevas formas del capital. Del mismo modo que "las formas específicas de las familias se relacionan dialécticamente con formas del capital y con sus concomitantes políticos y culturales."21

En El origen de la familia Engels traza la historia de la mujer como dependiente esencialmente de la historia de las técnicas. Con la aparición de nuevos instrumentos se opera para las mujeres una traumática transformación: la división sexual del trabajo –la primera gran derrota del sexo femenino– ; fundamentada en bases biologistas. Engels afirmaba que la comunidad socialista abolirá la familia, del mismo modo que abolirá las clases. Obvia que suprimir la familia no conlleva liberar a la mujer. Ya que la familia es una comunidad de individuos que ejerce una primera función o misión: la unidad social. La familia es, pues, el núcleo primero de la construcción de la sociedad, y no funciona autónomamente de las condiciones económicas, políticas y culturales que la definen.

La familia del primer capitalismo: comercial/industrial, "es la familia del núcleo patriarcal, estructurada principalmente por la dicotomía entre lo público y lo privado y acompañada por la ideología burguesa blanca de esferas separadas y por el feminismo burgués anglo-estadounidense del siglo xix."22

Con la modernidad y más concretamente con la emergencia del capitalismo, en la primera revolución industrial –caracterizada además por el advenimiento de un espacio político democrático–, se genera un conjunto de ambivalentes para las mujeres, tanto en la esfera del trabajo asalariado como de la maternidad. Sustentados por el dualismo en la que está fundado todo el pensamiento occidental, entre "[...] lo "doméstico" y lo "político-jurídico" o lo "privado-público", [...] el dominio doméstico se ocupa de los requerimientos biológicos de la sexualidad, la crianza y la socialización de los hijos; el dominio público es el responsable de los cambios históricos, de la situación económico-política."23

El trabajo asalariado de las mujeres dentro de este contexto es al mismo tiempo sobreexplotación y emancipación; y la

sociedad política espacio de exclusión. Desde el siglo xix, con la entrada de la mujer en el mundo del trabajo asalariado –por lo tanto de la economía– esta dualidad se ha tornado conflictiva. La mujer trabajadora se convirtió rápidamente en una figura problemática, sometida a una primera condición: desfeminizarse (privarse de su sexo) o realizar un trabajo feminizado.24 Si las tareas "naturales" de las mujeres eran domésticas y reproductoras, los trabajos que podrían realizar fuera del hogar debían estar condicionados por sus obligaciones –domésticas y maternales–, sometidas a tiempos parciales y de acuerdo con su diferencia biológica, más cerca del concepto de servicio que de trabajo. Se estableció de este modo una división "natural" del trabajo según el sexo, lo que conocemos como "división sexual del trabajo". La división sexual se consideraba como un hecho social objetivo, hasta institucionalizarse el salario barato como adecuado a la mujer, legitimado por criterios científicos, médicos y por innumerables teorías del campo de la economía política. Así las mujeres trabajadoras llegaron a considerarse una patología social.

La modernidad, además, trajo consigo un cambio cualitativo en las concepciones sobre los sentimientos y la familia como núcleo "también" de placer y afectividad, lo que significó una regresión en la vida y derechos de las mujeres. "Es ésta misma idea, en efecto, la que ha contribuido al encierro de las mujeres dentro de su hogar. La familia deviene así la base de una institución que anula los derechos de las mujeres en la vida pública, creando un tipo de feminidad desde entonces relacionada con las nociones de domesticidad, de dependencia, de pasividad y de maternidad."25

"La familia moderna condicionada (o puesta en vigor) por el estado del bienestar y por instituciones como el salario familiar, con un florecimiento de ideologías heterosexuales afeministas"26 ligada (siguiendo a Haraway) a la segunda fase del capitalismo, caracterizado por el monopolio, hizo su aparición alrededor de la Primera Guerra Mundial. El estado del bienestar fue creado por los Estados Modernos con un objetivo destacable: paliar la pobreza masculina. Hay que recordar que las tasas de desempleo masculino han sido más notables que las del femenino en el período anterior y posterior a las dos grandes guerras mundiales, pero esto nada tiene que ver con la conquista del empleo femenino, sino más bien con la distribución del empleo en relación con los cambios económicos y tecnológicos. Con el estado del bienestar las condiciones laborales mejoraron –incluso para las mujeres–; las luchas por el reconocimiento del trabajo doméstico como "trabajo productivo" y de la maternidad como "función social" fueron, con variaciones según los estados, muy poco efectivas. La lucha por el reconocimiento, la igualdad y la justicia se trasladó en relación con el trabajo fuera del hogar. No hay que olvidar que el período de entre guerras fue un período de desarrollo, educación y evolución para las mujeres; las reconstrucciones nacionales, por el contrario, son involutivas, unidas a frentes ideológicos que revalorizan el trabajo doméstico, y la política familiarista y cuya consecuencia es pérdida del empleo cualificado, y/o desempleo para las

mujeres. Los hombres (algunos) “vuelven a casa”, las mujeres al hogar.

Entre los años sesenta y mediados de los setenta la fe en el progreso y su consecuencia el desarrollo económico, unidos al fenómeno del baby-boom27 y su fenómeno contrario: la falta de población de reemplazo, enturbian una realidad jerárquica: las mujeres, aunque cada vez más integradas en el sistema educativo y en el mundo del trabajo, cada vez están más relegadas a puestos de trabajo feminizados. La educación ejerce una función analgésica igualitaria y cuestiona los trabajos feminizados, y éstos, paradójicamente, se feminizan aún más, concentrándose casi masivamente en: comercio, servicios sanitarios y oficinas.

A partir del año 1975 el desfallecimiento económico provocado por la expansión de la economía, y su consecuencia, la inflación, ponen en marcha políticas de austeridad que conllevan la restricción de empleo, a la búsqueda de fórmulas flexibles. En este sentido la división “natural” sexual del trabajo va a ser restaurada con toda su fuerza. La falta de población de reemplazo es el hecho objetivo más recurrente; desata frentes ideológicos y restablece las viejas fórmulas familiaristas: si las mujeres dedican su tiempo al trabajo, la educación y la construcción de una profesión, no pueden dedicar su tiempo a la maternidad y a la educación de sus hijos, de ahí deducen que la fecundidad se atrofia, y la mujer se vuelve estéril. Una mujer blanca soltera y sin hijos y además con un buen sueldo es potencialmente una neurótica. El movimiento de liberación de la mujer fue acusado de genocida y de provocar grandes crisis de tristeza en las mujeres. La retórica de la reacción28 no parece tener fin.

El desfallecimiento del estado del bienestar ha generado nuevos arreglos económicos y tecnológicos, lo que venimos llamando “Nueva revolución industrial”. La pérdida de empleo masculino dentro de la cultura electrónica es una constante. Las mujeres acostumbradas al empleo de tecnologías se ven afectadas de manera ambivalente en esta nueva redistribución económica: en el Primer Mundo la pérdida de empleo femenino está generada en buena parte por la tecnologización de las empresas, lo que obliga a que muchas mujeres busquen trabajo remunerado que pueden realizar en la esfera privada, el teletrabajo; en el Tercer Mundo la fuerza de trabajo preferida de las multinacionales que se ocupan de los productos electrónicos destinados íntegramente a la exportación, es la fuerza femenina. El trabajo, sea quien sea el que lo realice, hoy día está siendo redefinido como femenino y feminizado, caracterizado por empleos inestables, vulnerables, baratos. “La familia de la ‘economía del trabajo casero’ [según denominación de Richard Gordon], con su estructura oximorónica de hogares con cabezas de familia femeninos y su explosión de feminismos y la paradójica intensificación y erosión del propio género. Éste es el contexto en el que las proyecciones para el desempleo estructural a nivel mundial que surge de las nuevas tecnologías son parte del cuadro de la economía del trabajo casero. Mientras la robótica y las tecnologías afines lanzan a los hombres al desempleo en los países ‘desarrollados’ y exacerban la imposibilidad de crear puestos de trabajo masculinos en el ‘desarrollo’ del Tercer

Mundo, y mientras la oficina automatizada se convierte en la norma incluso en los países con abundante oferta de trabajo, la feminización del trabajo se intensifica."29

La conquista del trabajo asalariado por parte de las mujeres ha desestabilizado profundamente los fundamentos del patriarcado. Pero la "división sexual del trabajo" y la explotación que ésta supone siguen siendo características de la totalidad del sistema, sobre todo en épocas de crisis económicas, de inflaciones de difícil control, de expansión de la economía, y más aún en las últimas décadas con el empleo de tecnologías electrónicas en las oficinas y puestos de trabajo. Ya que las estructuras de género están presentes en forma de metáfora salpicando toda la cultura electrónica; Internet y World Wide Web son activamente agresivas hacia la mujer; no por la tecnología en sí, sino por el uso que de ella se hace. "El cyberespacio no existe en el vacío; está íntimamente conectado a numerosas instituciones y sistemas del mundo real que se benefician de la separación jerárquica de la clasificación genérica. [...] También debemos ser conscientes que existe una continuidad del discurso entre el mundo real, los elementos de estratificación social pancapitalista están reflejados y reproducidos en el cyberespacio."30

"En décadas recientes, el empleo de tecnologías electrónicas en las oficinas y puestos de trabajo ha cambiado profundamente la estructura del trabajo, y las relaciones entre el trabajo en casa y el trabajo en el hogar, tanto que ha provocado efectos particularmente perturbadores en las mujeres. En EE.UU., las mujeres que han estado, en gran parte, concentradas en los niveles más bajos del mercado de trabajo –tal como la oficina, la industria textil, manufacturas o servicios– cada vez más, han visto bajar sus sueldos y se han visto forzadas dentro del tiempo privado al teletrabajo, el trabajo del hogar, y los trabajos de servicios. Esta situación confina una vez más a muchas mujeres a la esfera privada de la casa donde mantienen un doble trabajo: cuidando a la familia, y trabajando en la global economía de consumo. Hecho posible por el automatismo de las Information Technology (IT), controladas por el capital móvil, esto es una economía de mercado basada precisamente en estrategias de producción y reproducción que aceleran y controlan el ritmo de vida y de trabajo.

La desaparición global de la seguridad salarial y los sueldos mínimos han significado el endurecimiento de las tareas pesadas, repetitivas, del trabajo manual de mantenimiento. Worldwide, es mantenimiento del trabajo repetitivo de teclear, introducir datos, ensamblaje de partes electrónicas, y trabajos de servicio manual inmóvil predominantemente hecho por las mujeres. Entonces la proliferación de maquinaria automática en los lugares de trabajo y el naturalmente oculto trabajo del hogar y teletrabajo contribuyen a hacer, de nuevo, del trabajo de las mujeres y de las tareas de las mujeres cuerpos invisibles."31 En pro de la igualdad de valores en el ámbito público las mujeres han asumido lo que ha venido llamándose "la jornada interminable"; aun así las mujeres trabajadoras defienden el trabajo que desempeñan fuera del ámbito doméstico aunque éste sea generalmente de baja cualificación y mal remunerado. Ya que esta defensa asegura su presencia

activa en el espacio público, otorgándoles legitimidad como sujetos productores. No obstante, las nuevas tecnologías de la comunicación, el teletrabajo y la taylorización del trabajo-en-casa, son fundamentales para la ocultación, y desaparición de la "vida pública" para el conjunto de la sociedad, pero en especial para las mujeres, los trabajadores de color, los trabajadores extranjeros, los trabajadores del computador no especializados... en suma todos aquellos que debido al desempleo general han sido recluidos en "la economía del trabajo casero", que constituyen hoy una parte muy importante de la nueva estructura social.

"La situación actual de las mujeres es su integración/explotación en un sistema mundial de producción/reproducción y de comunicación llamado informática de la dominación."32 D. Haraway analiza el lugar de las mujeres dentro de este circuito integrado; todos estos lugares –hogar, mercado, puesto de trabajo remunerado, estado, escuela, clínica hospital e iglesia– se han redefinido desde las nuevas tecnologías y cada uno de estos idealizados lugares se encuentra implicado en los otros; en todos ellos se aprecia: "[...] una intensificación masiva de la inseguridad y un empobrecimiento cultural con un fallo común de la subsistencia de las redes para los más vulnerables", esto es lo que define la informática de la dominación. Las nuevas ciencias y tecnologías han trasformado y reestructurado el mundo radicalmente: "[L]os estados modernos, las compañías multinacionales, el poder militar, los aparatos del estado del bienestar, los sistemas por satélite, los procesos políticos, la fabricación de nuevas imaginaciones, los sistemas de control del trabajo, las construcciones médicas de nuevos cuerpos, la pornografía comercial, la división internacional del trabajo y el evangelismo religioso dependen íntegramente de la electrónica"33 pero "no estamos tratando con un determinismo tecnológico, sino con un sistema histórico que depende de relaciones estructuradas entre la gente."34

Notas

(escenario 1)

1. VNS Matrix, "Manifiesto de la Zorra Mutante" (1991), en Estudios on line sobre arte y mujer, (http://w3art.es/estudios).

2. Haraway, D.J.: "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx", en Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Cátedra, Madrid 1991, p. 254.

3. Faith Wilding and Critical Art Ensemble, "Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo (http://w3art. es/estudios).

4. Critical Art Ensemble, ¿Qué es postfeminismo?, (http://w3art. es/estudios).

5. Plant, S.: Cero + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura. Destino, Barcelona 1998, p. 43.
6. Irigaray, L.: Ce sex qui n'en est pas un. Minuit, París 1977.

7. Plant, S.: "The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics," en Hershman Leeson, L.: Clicking In. Bay Press, 1996, p. 132.

8. Galloway, A.: "Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo".

9. Plant, S.: Ceros + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura. Destino, Barcelona 1998, p. 52.

10. Derrida, J.: Márgenes de la filosofía. Ed. Cátedra, Madrid 1989, p. 371

11. Plant, S.: Op. cit., p. 18.

12. Senft, T.M.: "Interpretar el cuerpo digital. Una historia de fantasmas", (http://w3art. es/estudios).

13. Balsamo, A.: Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women, Duke University Press, 1997, p. 34.

14. Haraway, D.J.: Op. cit., p. 255.

15. Stone, A.R.: "Will the Real Body Please Stand Up?" en Benedikt, M.: Cyberspace. First Steps MIT Press, 1992.

16. Stone, S.: "The Empire Strickes Back: A Post-transexual manifesto", en Writing on the body. Female embodiment and Feminist Theory. Columbia University Press, 1997, p. 354.

17. Haraway, D.J.: Op. cit., p. 311.

18. Butler, J.: "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", Writing on the body. Female embodiment and Feminist Theory. Columbia University Press, 1997, p. 415.

(escenario 2)

19. Jameson, F.: El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Paidós Studio, Barcelona 1991, p. 79.

20. Marcuse, H.: El hombre unidimensional. Ariel, Barcelona, p. 177.

21. Marcuse, H.: Op. cit., p. 286.

22. Haraway, D.: "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx" en Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza . Cátedra, Madrid 1995, p. 286.

23. "Una aproximación antropológica al origen de los espacios segregados. Con referencia a la mujer en la cultura Bubi" en Fernández Moreno, N.: Ciudad y Mujer, p. 99.
24. "El término feminizado significa ser enormemente vulnerable, apto a ser desmontado, vuelto a montar, explotado como fuerza de trabajo de reserva, estar considerado más como servidor que como trabajador, sujeto a horarios intra y

extrasalariales que son una burla de la jornada laboral limitada, llevar una existencia que está siempre en los límites de lo obsceno, fuera de lugar y reducible al sexo." Haraway, D.: op. cit, p. 284.

25. Duncan, C.: "Happy Mother and Other New Ideas in French Art"en : Art Bulletin, vol. 56, n. 101, 1973. Citada por Pollock, G.: "Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?" en Féminisme, art et histoire de l'art, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, París 1994, p. 70. Traducido al castellano en (http://w3art/estudios).

26. Haraway, D.: op. cit, p. 286.

27. Desde la Segunda Guerra Mundial hasta los años sesenta se da el movimiento de crecimiento de población importante, el baby-boom; que en los años setenta se da por terminado, hasta llegar al punto de que las tasas de natalidad se colocan por debajo del umbral de sustitución de la población; el desarrollo de la medicina y su consecuencia, la disminución de las tasas de mortalidad sobre todo entre la infancia, como el control de la concepción son los dos factores esenciales de este cambio.

28. Susan Faludi, en "Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna", acumula y analiza pruebas de que las posibles trasformaciones sociales para las mujeres desatan, y siempre han desatado, frentes antifeministas. Traducción al español en Anagrama, Barcelona 1991.

29. Haraway, D.: op. cit, pp. 286-287.

30. Faith Wilding & Critical art Ensemble, "Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo", (http://w3art.es/estudios).

31. Wilding, F.: "Duración Performance: la economía del mantenimiento del trabajo femenino" (http://w3art.es/estudios)

32. Haraway, D.: op. cit, p. 281.

33. Ibídem, p. 282.

34. Ibídem, p. 283.

Fantasmatica. La visibilidad de la falta, el símbolo falo (2003)

Juan Luis Moraza

En medicina se conoce la experiencia de los "miembros fantasma" 1: personas que han perdido un brazo o una pierna perciben a menudo, como si aún siguieran teniéndolo, ese miembro que en realidad les falta, sintiendo una amplia gama de sensaciones -calor, frío, dolor- en partes que su cuerpo no tiene. Su carácter de realidad es lo que convierte a estas experiencias en fantasmales. Del mismo modo, el cuerpo puede sufrir visiones y audiciones fantasmas en ausencia de estimulación sensorial. Estas experiencias parecen ocurrir cuando el cerebro pierde la información que normalmente le llega de un sistema sensorial; en ausencia de la información, algunas células del sistema nervioso se vuelven más activas y los mecanismos cerebrales acaban transformando esa actividad neuronal en experiencias significativas, al otorgarles una concrección figural. Lo que evidencia esta sintomatología es el aspecto constructivo de la actividad del cerebro, que realmente genera la experiencia del cuerpo. Este fenómeno perceptivo de sensaciones presuntas, encuentra similitudes con las experiencias presuntas ligadas a los procesos de conciencia. También en este caso, en procesos psíquicos y simbólicos, la experiencia del cuerpo es una construcción imaginal de complejos procesos de identificación. Lo fantasmático aludiría así a aquellas experiencias que no coinciden con las evidencias del mundo considerado como realidad.

Existe un vínculo identitario entre lo fantasmático (ligado a las nociones de aparición y de persistencia) y lo monumental (ligado a las nociones de memoria y presencia)… establecida por la raíz simbólica/fálica que comparten.

"en todo fantasma, el sujeto se pone en juego. En cada escena, él está representado, cualquiera sea la máscara" (Denise Lachaud)2

"quien fantasmatiza procura rectificar un insatisfactorio estado de falta, pues aquello que se ensueña es lo que no se tiene" (Roberto Harari)3

Por ello el fantasma está estrechamente vinculado al goce: Para Freud, en el fantasma se manifiesta lo que no se ajusta, todo lo que la demanda no puede articular en la necesidad, todo lo que constituye el umbral entre consciente e inconsciente. En correspondencia con Freud, Jung lo afirma más taxativamente:

"el objeto del fantasma se llama, en ciertos casos (…) es lo más frecuente, la madre"4

Este es el fantasma desde el punto de vista psicoanalítico, el lugar en el que el sujeto se aprehenderá como objeto en el campo del Otro. Y de un Otro cuyo referente primordial es la madre, quien otorga al sujeto sus objetos…

"Todo lo que se presenta con estatuto fálico marca la presencia real del deseo del Otro"5

Es así que se teje la red fantasmática de lo fálico. En Freud se trata del aspecto imaginario del fantasma, ligado al trauma y a un sujeto atrapado en una red de significantes. En Lacan, del aspecto simbólico del fantasma, ligado al sujeto capturado en una red de discurso. En Winnicot, la relación entre fetiche y falo se articula desde la noción de un objeto transicional. Finalmente, la noción de cura implica la de una deconstrucción del fantasma. Tarea propiamente interpretativa y productiva, por cuanto el fantasma, por lo demás, presenta una dualidad fundamental:

a. un sistema de representaciones

b. lo que se encuentra fuera de la representación

Es, paradójicamente, imagen o presencia de lo que falta. En la historia de la cultura occidental, el falo se habrá convertido en falta simbólica, y en el símbolo (simbolós/diabolós) por antonomasia. Este vínculo permite un reflexión en ambos sentidos: los procesos de identificación surgen en una tupida red cultural y política propiamente escénica (estética), monumental; y las evoluciones del arte público surgen en una tupida red psicológica de simbolizaciones, identificaciones y faltas, ligada a lo fantasmático (éxtasis, estatus, estatua).

La exploración de este vínculo se realiza aquí en dos excursos:

I. PHALLUS PASCHALIS. Las estrategias iconográficas de la cristiandad medieval, y en concreto las fantasmagorías fálicas en las escenas del Cristo crucificado, y su conexión con otras tradiciones greco-romanas (Hermes, Fascinus, etc.)

II. FALICIDAD MEDIATICA. Las estrategias iconográficas de los media contemporáneos, y en concreto las fantasmagorías fálicas en la fotografía publicitaria

En ambos casos, manejamos una noción de arte no disciplinar, sino antropológica: aquella acepción que permite incluir prácticas anteriores, posteriores y ajenas a las definiciones occidentales que desde el renacimiento han determinado un concepto específico y disciplinar de arte (bellas artes frente a artes aplicadas, alta cultura frente a cultura, etc...)6.

0

El sexo figura junto al hambre entre las principales motivaciones de la acción humana y fuerzas selectivas de la evolución cultural. El género es justo ese instrumento cultural capaz de alterar y vehicular las motivaciones fundamentales dirigiéndolas hacia procesos de socialización diferenciales ligados al establecimiento y mantenimiento del poder. Por ello el género es símbolo de autoridad, es decir, representa la autoridad, y al mismo tiempo cataliza, realiza ese poder, educa en ese poder, habitúa. Así, el poder es el símbolo de la diferencia absoluta. Si el género simboliza el poder, es porque el poder simboliza la diferencia. Si el género ha sido una

herramienta fundamental en los ritos de subordinación y dominio, lo ha sido por la importancia que la sexualidad ejerce sobre la constitución de la personalidad, y sobre la actividad social. El género vehicula la intensidad existencial del sexo, intrumentalizando esa fuerza hacia el establecimiento y la conservación del Contrato Sexual-Social. La historia del género es la historia de cómo se dota al cuerpo de una imagen, de una forma falsa, utilizable por la civilización a pesar suyo, no debido a él. Se trata, pues, de una historia del cuerpo como espectáculo o monumento de clara vocación urbana: un cuerpo substancialmente fantasmático, abisalmente ajeno al cuerpo real.

En este sentido, a una teoría Fraternal (masculina) del Contrato, acompaña una teoría unisexual del cuerpo y del sexo, que ha querido tomar al hombre como modelo no sólo cultural, sino incluso fisiológico y anatómico. Desde esta teoría unisexual, que Thomas Laqueur designará como «teoría cultural con disfraz anatómico» p. 96.

«la mujer era considerada como un hombre invertido. El útero era el escroto femenino; los ovarios , testículos; la vulva, un prepucio, y la vagina, un pene [...] y la vagina como "símbolo natural" de sexualidad interior, de pasividad, de lo privado contra lo público, de una etapa crítica en la ontogenia de la mujer»7.

En efecto, el género queda inscrito históricamente conforme el cuerpo del hombre se fue convirtiendo en modelo de lo humano. Desde la tradición hebraica de la costilla de Adán, desde el homohumanismo de la Grecia Aristotélica, a la creencia medieval de que el sistema reproductor de la mujer provenía del interior del hombre8, hasta el «descubrimiento» masculino del clítoris, (que por cierto se atribuyó, entre otros, Renaldo Colón, 1559, explorador anatómico del Renacimiento), que en todo caso no se trata del descubrimiento sino de la nomenclatura de lo que consideran una versión femenina del pene. En efecto, desde Rufo de Efeso (Sgl. II a.C.), a Hipócrates, Avicena, Falopio, Abulcasis, Copérnico o Freud, lo considerarán una versión minimizada e insuficiente del pene, y lo denominarán columnita (columnella), vara (virga), cola, pene de la mujer, etc.

Estos cambalaches consumaron en sus más recónditas metáforas, una profunda mezcla de géneros, pero no en un continuum independiente del sexo, sino en relación a una construcción "fuerte" del género no neutral sino políticamente diferencial. Freud añadió una especie de supuesta legitimidad científica a esas teorías medievales, sugiriendo una estructura insconsciente unisexual y masculina, basada en el falo, a la que debería adaptarse también la mujer. Pero Freud es apenas el corolario de un sistema de pensamiento occidental milenario, griego, judaico, cristiano, victoriano y finalmente psicoanalítico... este sistema milenario de género se basa en una transferencia de cierta teoría sobre la sexualidad masculina (basada en el complejo de castración y Edipo) y femenina (basada en la envidia del pene masculino, y en la masculinidad del clítoris en la mujer preedípica superada por la fase vaginal y postedípica que inscribe a la mujer en su subordinación social -«teoría de la transferencia clitórico-

vaginal»). Pero asuntos como la "envidia del pene" o el "complejo de castración femenina" parecen pertenecer más bien a la fantasmática masculina ligada a su propia "envidia del pene" (Bettelheim9), su "envidia del útero" (Suraci10), su "envidia del embarazo" (Karen Horney, 1924, E. Fromm, Dundes11)… Freud debía saber que sus afirmaciones no tenían ninguna base anatómica ni fisiológica: Su retórica cientifista debe interpretarse como ejemplo de las modernas representaciones del género, esto es, de los mitos de feminidad y masculinidad. Y sin embargo, una parte de los estudios de género desarrollados desde el feminismo más radical, han sucumbido a lo que Jane Gallop denominaba "la seducción del padre", respecto a la centralidad del falo y del complejo de Edipo en la construcción de las identificaciones de género.

El Género ha definido a la mujer como adición (ornamento, capricho, gratuidad, ductilidad), y al hombre como sustracción (metafísica, función, contenido, rigidez). Y al mismo tiempo, ha definido a la mujer como Falta. ¿Qué oculta esta estructura? Pues sabemos ya que es la debilidad la que proyecta un aparato cultural de dominación, que es el más débil quien más necesita dominar. De nuevo, en la inscripción histórica del Género, se vislumbra una total inversión simbólica: el carácter innecesario, inestable, precario, incompleto, emocional, pasivo... toda la precariedad orgánica y psicológica que el hombre no se reconoce para sí, queda desplazada y proyectada sobre el cuerpo de la mujer...

Para Michéle Montrelay12, la imaginería masculina tiene en cuenta y juega con cuatro significados en relación con la experiencia de la sexualidad:

1. Las formaciones y deformaciones de los genitales masculinos visibles externamente, su apariencia (y desapariencia).

2. La idea y la percepción de los genitales masculinos como una suerte de equipamiento -como un aparato.

3. "Appareillage" (aparejo y apariencia) en el sentido de estar listo, sistemáticamente preparado para una partida, para un acto de placer sexual

4. El "llegar" mismo, la experiencia orgásmica de "llegar", de acabamiento, de fin del acto.

Pero existe un núcleo más substancial, ligada a la imposibilidad del hombre respecto a las funciones reproductivas. Como recuerda Giuditta Lo ruso (Uomini e Padri), los testimonios etnográficos y mitológicos, muestran que antes de que se descubriese la relación causal entre coito/eyaculación y embarazo/parto, esto es, la propiedad fecundante del esperma, los hombres (y no las mujeres), habrían vivido su existencia en el mundo como biológicamente no-necesaria: El misterio de la (pro)creación pertenecería al cuerpo femenino, y a entidades fertilizantes como la luna, la tormenta, el espíritu, las hojas de ciertas plantas, la ingestión casual de un insecto, etc… En esa tesitura, la condición

existencial de la mitad del género humano, la masculina, se percibe excluida de la dimensión procreativa: una dimensión, por lo demás, fundamental en la articulación de los lazos de parentesco y por lo tanto de cohesión y organización social.

La mitología del género habría comenzado desde la exigencia de englobar y relacionar en una red de relaciones artificiales, construidas culturalmente, a la mitad del género humano que de otro modo quedaría exluida de la relación fundamental de parentesco si esas relaciones fuesen estrictamente biológicas: el hombre, sujeto biológicamente no esencial y periférico, que depende de su mujer y de su hijo para tener un lugar en el parentesco, tiene que convertirse socialmente en esencial y necesario, invirtiendo simbólicamente los términos de la dependencia…

Las identificaciones de género pretenderán suplir una falta (la falta de sentido), pues parte de un no-reconocimiento elevado (reprimido, sublimado). Y de esta supuesta carencia nace, en reverso, el Sentido, la noción de lo Necesario: Si el hombre no desea reconocerse en su innecesidad, habrá proyectado la fantasía de un Sentido de lo Necesario hacia aquello que la mujer no tiene. Lo que no tiene la mujer es precisamente aquello que identifica la falta del hombre: lo que al hombre le sobra para ser necesario: el falo. De esta sencilla y perversa inversión habría surgido una unilinealidad parental que sustituye a una matrilinealidad: Desde la ausencia completa de la figura del padre …a una sustitución delirante que acabará negando a la mujer incluso su función reproductora, apropiada por el logos espermatikós…

"No es la madre la que engendra a quien es llamado su hijo (…) engendra el padre que la fecunda" (Esquilo, Orestiadas)

Esta inversión coincide históricamente con el nacimiento del matrimonio, la patrilinealidad, la exogamia y las primeras organizaciones estatales y preestatales, catalizadas por una progresiva definición de género ligada a la centralidad y la ubicuidad del falo: «La mujer como Falta; y lo que le falta a la mujer es el falo»...

"El pene en cuestión no es el pene real, sino el pene en la medida en que la mujer lo tiene -es decir en la medida en que no lo tiene"13

No tener el falo simbólicamente es participar de él a título de ausencia, así pues es tenerlo de algún modo: existe como fantasma. Indudablemente todo lo que refiere al falo está necesariamente ligado al fantasma14. Nunca confundido con el pene, el falo es un objeto imaginario que se expresa en lo simbólico. Es a ese objeto imaginario que vertebra el campo de lo simbólico al que se habrá referido la iconografía de modo persistente. Dado que las imágenes son fundamentales en los procesos de identificación, lo fantasmático del falo, -erigido en imagen misma de la falta, en fantasma por antonomasia-, será un ingrediente problemático en toda identidad.

El nacimiento de la mitología fálica habrá estado ligado en primer lugar a esa "insoportable" certeza de contingencia, a una ansiedad de pérdida, de acabamiento, de vulnerabilidad propiamente masculina; En segundo lugar, a la conciencia de

la fuerza productiva y creativa del deseo. Pero, como advierte Abigail Solomon-Godeau,

"la manifiesta no-equivalencia entre el órgano físico y el falo simbólico es una problemática central en la imaginería de la masculinidad heróica"15

El falocentrismo, -la centralidad del falo-, habrá sido acompañado de un centrifalicismo -la falicidad del centro, en tanto una centralidad de lo visual, como ya han advertido Jane Gallop o Laura Mulvey. La preeminencia de lo visual ha ido pareja a una visualidad de lo preeminente de la que se deduce el desarrollo de la retórica monumental. Imaginar el sentido de la necesidad habrá sido la tarea masculina de lo Social; el hombre se proyecta como falta y la mujer queda proyectada como futilidad y adición. Sólo así, -expresado en palabras de Lacan- "la mujer es síntoma del hombre". De este modo, el cuerpo del hombre es lo que el discurso y la imagen ocultan. No hay nada más invisible que el pene, que se oculta monumentalmente reprimido hasta multiplicarse y aparecer, transfigurado como un fantasma ya ubicuo. Se oculta no tanto su presencia cuanto su falta, imaginando que lo que le falta no es sino una falta, y convirtiendo contrarecíprocamente el falo en presencia primordial, originaria.

Sólo desde este sofisticado juego de inversiones se instituye lo que el análisis ha llamado el complejo de castración, al que en otra ocasión me he referido como "complejo deseo de castración" -bien en términos de una atribución fálica a la mujer, haciendo de la mujer un falo -un accesorio sexual o reproductor) o haciendo del falo una mujer -vehiculada por la figura psicoanalítica de la "mujer fálica"; bien en términos de un cambio de sentido simbólico -convirtiendo el falo en símbolo de lo Necesario.

"Para los psicoanalistas, que ciertamente están abiertos al entendimiento de esta escena del inconsciente y la sexualidad, el falo, el pene sublime como símbolo, es la marca de la división, de la diferencia, el significante-ur. El último e inicial punto de significado, clausurando el inconsciente y la sexualidad a su alrededor"16

Pero, como afirmaba la psicoanalista Michéle Montrelay

"Imagine que una mujer hubiese inventado el inconsciente… ciertamente ella no hubiera inventado este inconsciente. Imposible, absolutamente imposible"17

La primacía universal del falo en el psicoanálisis, el falo como significante aboriginal, sólo se puede mantener como axiomática, autógena, lo que evidencia su carácter incompleto. En cualquier caso, la primacía de este objeto imaginario no es universal, sino artificial y cultural, incluso aunque pueda referir a contenidos de experiencia como la falta, los fantasmas de la colmación, el deseo, la ilusión del instante pleno, que puedan encontrarse en contextos bien distintos… Más bien el falo aparecerá como figura central de la cartografía del inconsciente y la sexualidad desde la perspectiva de una cultura donde:

1. La relación entre reproducción y sexualidad está instrumentalizada desde un núcleo productivo ligado al territorio, la propiedad, la guerra; donde simultáneamente se produce una indiscriminación reproductiva, y una discriminación sexual; donde, por ello, se construyen modelos de virilidad basados en el sacrificio, la provisión, la violencia y modelos de feminidad basados en la falta, la abnegación y la pasividad.

2. Donde la imagen propicia una cultura propiamente escópica, óptica. De modo que el pene erecto es un síntoma inmediato del deseo, la afirmación de una líbidio activada, y finalmente, una alusión simple a la exigencia, a la avidez, a la falta…

Desde estas condiciones, el falo como sublimación simbólica de la erección, se habrá desarrollado en estas culturas indoeuropeas de ganaderos, y agricultores como icono de fertilidad, de salud, de opulencia y de poder, convirtiéndose en fetiche apotropaico contra la envidia, propiciatorio de fortuna y también como signo disuasorio. Existirá, pues, una simbología fantasmático/fálica de índole edípico (ligada al territorio, el dominio, el patrimonio y la patrilinealidad), y otra simboligía fálica preedípica, vinculada con el deseo (ligada al gozo, la excitación, la oportunidad, la fortuna)

Pero tras 40 años de lo que con cierta complacencia se sigue llamando la revolución sexual, los estudios de género no han evitado que el pene se haya convertido en la metáfora central de la crisis de género en los noventa, llegando a ser considerado, casi exclusivamente como "instrumento de intimidación, agresión, violación y destrucción"18.

Con todo, la lógica del fantasma implica la ubicuidad de lo que no se ve. La deconstrucción del fantasma es, por contra, una experiencia de visibilidad. Weber afirmó que "no hay nada más invisible que un monumento". Es en esta invisibilidad donde lo subliminal desvela lo fantasmático.

"Podrías decir que vivimos en un ambiente fálico. Quiero decir que si vas a Mahattan, ¡es justo un pene tras otro! Todo el lugar es una especie de templo al falo. Y por supuesto, el poder del falo, en términos de comercio y dinero. Vemos monumentos en todo lugar que son básicamente grandes cipotes: La aguja de Cleopatra, la Columna de Nelson. De modo que tenemos ante nosotros penes auténticos, pero también objetos fálicos. No puedo imaginar a una mujer construyendo un edificio que tenga forma de torre. Es inconcebible" Sara Kent19

I

PHALLUS PASCHALIS

(Símbolos fálicos en los torsos de los crucifijos de la escuela toscana)20

En una época de hambres, pandemias, guerras, cuando nada se ahorró en esos siglos de maldición y de espanto en los que se forma Europa, no es sorprendente que la obsesión del cadáver se inscribiera, con las danzas macabras, en todo

ámbito iconográfico. Es la solemnidad del "triunfo de la muerte", de una muerte no tanto proyectada cuanto administrada por el poder eclesial de una esperanza. Desde el fondo de la miseria, los despojos humanos se habrán sometido más o menos voluntariamente a la construcción de maravillas para la gloria de un cuerpo místico. Pero jamás con tanta fe se habrá otorgado al dolor y los males del cuerpo su valor positivo e infinito. Es a ese cuerpo cotidiano, simultáneamente sublimado por la gracia y alienado por el dolor, alrededor del cual se vertebra la cultura medieval. Un cuerpo que en ningún caso habrá podido identificarse con las excelencias de la proporción clásica, tanto por la sospecha de paganidad del gozoso cuerpo canónico romano, como por la sospecha de irrealidad de un cuerpo sin achaques. Una doble fragilidad que no se oculta, sino que se explota, se convierte en ambrosía frenética, en una mística o una coquetería de la fragilidad corporal. Nada en la cultura medieval se sustraerá a esa danza de un cuerpo simultáneamente imaginario, real y simbólico; al mismo tiempo posible, imposible y necesario.

*

Nada más invisible que lo más presente. Nada más presente que lo necesario, que lo que no cesa de escribirse21. Nada más presente que la falta. En efecto, se echa de más lo que no se echa de menos. La psicología denomina castración a la falta simbólica de un objeto imaginario, o, para decirlo de un modo explícito, a la falta de falo. No se trata de una privación, de la falta imaginaria de un objeto real, pues a lo real no le sobra ni le falta nada, sino en relación a lo que no es ya real, y ninguna prótesis real suplementa una falta que nunca refiere a un objeto real.

Por lo demás, el falo pertenecía al cuerpo clásico, al cuerpo canónico de los paganos en el que la cristiandad patrística no quería de ningún modo reconocerse. Así, el cuerpo del hombre, y su especificidad fálica habrá sido la figura más invisible de la iconografía del arte occidental.

Si se observa la estatuaria griega, resulta obvio advertir que de acuerdo a un completo sistema proporcional, los genitales se representan con un tamaño relativo minimizado: un cuerpo de hombre adulto dotado con un pene infantil. Así, ese cuerpo de piedra, que es fundamentalmente personificación de un cuerpo simbólico, reproduce con claridad el valor y los juegos de fuerzas, correlaciones e intensidades de las distintas potencias, de las distintas partes: la clase sexual queda adecuada a su posición relacional dentro de un conjunto que le sobrepasa, que la gobierna. Se trata de una personificación de la prevalencia de la totalidad (canon) frente a las partes. Indudablemente, esa minimización del tamaño del pene necesaria para conformar un cuerpo armónico, le concede al pene una intensidad, un poder que se pretende contrarrestar con una desproporción sustractiva. En efecto, las excelencias simbólicas del pene erecto se habrán derivado de su misma condición en tanto símbolo último del deseo sexual, pues sólo los hombres muestran externamente excitación sexual22, mediante una metamorfosis visible e indudable. Esta condición de exterioridad de una pulsión que puede aparecer disociada del sujeto, habrá motivado la conversión simbólica

del pene en apertura de la animalidad, instinto bestial capaz de usurpar la primacía de la mente.

Esta resistencia al logos habrá sido conjurada, precisamente, mediante un símbolo, ya autónomo, pero también inocuo, desvitalizado: el falo, objeto imaginario pero que sólo se expresa simbólicamente, no se identifica con el pene, sino con una fantasmagoría ligada a la falta; esa identificación con la falta le dota de una centralidad en lo simbólico. Exento ya de los compromisos propios de su relación con un cuerpo anfitrión, el falo, independiente, autónomo, será convertido en signo de buena fortuna. Como parte que sustituye al todo, el falo adquirirá su condición de fetiche. Las evoluciones del signo, entre el pene y el falo, habrán sido las evoluciones entre el tabú y el talismán; evoluciones que acabarán convirtiendo de nuevo el talismán en tabú, el símbolo de fertilidad y buena fortuna, en símbolo de intimidación, agresión, violación y destrucción…

De acuerdo a cierta economía de la represión, veremos reaparecer esas partes exentas, erigidas en "todo", en la profusa colección de falos a Apolo. El clasicismo muestra así estos dos rostros: El rostro lógico del canon -visible en la arquitectura corporal de las personificaciones- y el rostro (para)dójico del falo -a través de los episodios mitológicos, de comedias sarcásticas, y de la profusa iconografía popular en vasijas, camafeos, etc… No se trata de una fractura temporal o estilística (entre un momento clásico y otro barroco), sino de una fractura o suplemento espacial, social.

El ámbito puramente plástico muestra en la estatuaria oficial un metalenguaje corporal ligado a la construcción de la polis. Por el contrario, la mitología y el relato visual, así como la iconografía popular, testifican un ámbito ampliamente ligado a un cuerpo recorrido por pulsiones, por fisuras, por inconveniencias ajenas a las "necesidades" del orden global, del sistema (proporcionado). De un lado, pues, la geometría y el canon -la invisibilidad y la minimización del pene-, de otro, el relato y la pasión -la visibilidad y ubicuidad fálica-. Y en ambos, la presencia por repetida necesaria, por activa y por pasiva, por visible o latente, la omnipresencia del símbolo, del falo.

En el cuerpo lógico, su información específica refiere a la proporcionalidad, al acuerdo, a la transacción de seguridad por libertad, mientras su información analógica refiere a la falta, al objeto simbólico por excelencia. Ambos niveles se vehiculan a través de la iconografía fálica. A este cuerpo lógico pertenece aquella estatuaria llamada clásica, aquella que en distintos momentos, cada cultura deseosa de un Nuevo Orden pretende recuperar como referencia original, desde Dionisio Aeropagita o Miguel Angel hasta Albert Speer, Winckelmann o Mondrian.

En el cuerpo pulsional, su información específica (digital) refiere al exceso, al encuentro con lo real, mientras su información analógica viene a certificar una instrumentalización de ese cuerpo que queda inscrito en el sistema armónico como estado de iniciación, como referencia, como base, como suplemento en proceso de domesticación. Ambos niveles se vehiculan, también, a través de la presencia fálica. A este cuerpo pulsional corresponde la familia

iconográfica del clasicismo conocida como "arte erótico", pero también aquellas representaciones en las que la parte del falo se convierte en protagonista sobredeterminado al todo. Así sucede en los hermes griegos, figuras abstractas, paparelepídedos mínimos, coronados por una cabeza, y sumplementados con un falo. Hermes griegos que se convertirán en los "términus" romanos, testigos de la divinidad de los caminos que serán traducidos hasta nuestros días en los "términos" municipales (y su aparición monumental en hitos o mojones). Y también los cultos e imágenes fálicas dedicadas tanto a Dionisios como a Apolo, o ya en época romana, al dios Fascinus, con poder para impedir el mal de ojo y proteger el hogar. En efecto, los falos a Apolo habrán sido además falos de Apolo23, lugar iconográfico de un cuerpo místico, sublimado, descorporalizado por exceso de corporalidad, por redundancia material, símbolo ya de fertilidad y protección (contra el robo, contra la pobreza, contra el enemigo).

cuerpo clásico
cuerpo pulsional
discurso metacomunicacional (analógico)
FALTA
SUPLEMENTO
discurso comunicacional (digital)
PROPORCIÓN
EXCESO
logos
doxa

*

Procesiones con figurillas fálicas, imágenes de falos apotropaicos en las fachadas de la mayoría de los hogares, objetos fascinantes (Fascinus)… Son estos falos, signos de sexualidad, paganidad y perfección, vigentes como nunca en la edad media, los que la iconografía, como la teología- medieval, debía sustraer. En todo caso, sólo al cuerpo de Dios habrá correspondido el privilegio y la responsabilidad de una posesión, de un falo. La difícil cuestión que la teología y la iconografia debía resolver era cómo hacer visible lo que más invisible debía permanecer: cómo hacer presente el símbolo. Cómo hacer presentes los testimonios más problemáticos del cuerpo, en un mundo en el que lo más presente estaba siendo el cuerpo mismo. Cómo ocultar la evidencia; o más bien, cómo evidenciar un ocultamiento, capaz sugerir, de incitar más allá de la simple evidencia. Cómo administrar el erotismo (cómo realizar el erotismo como administración de los signos de un goce).

Es en este contexto donde podemos comenzar a entender los sistemas de isomorfismo, ambivalencia, sustitución y trasferencia propios de cualquier sistema iconográfico complejo. Es en este contexto donde puede resultar plausible una interpretación que, desde un punto de vista perceptivo resulta ya evidente: la habilidad del pintor medieval para resolver ese nudo gordiano se expresa en la construcción de un cuerpo que presenta signos anatómicos suficientes para mostrarse como personificación, y al mismo tiempo, ejecuta juegos perceptivos de ambivalencia y trasposición que

permiten una "doble articulación" iconográfica. En muchos crucifijos entre los siglos XI y XIV, es posible apreciar la puesta en escena de esta tipología corporal. En una lectura inmediata, el cuerpo del crucificado se muestra como serenamente cercano a la muerte: se trata de un cuerpo funcionalmente abierto, desparramado, ofrecido o donado al espectador, a través de unas manos que han dejado de ser manos pues no pueden coger, de unos brazos que han dejado de ser brazos pues no pueden cerrarse, etc… Un cuerpo cuya vida se diluye, se va como el agua entre los dedos, de modo que el fluir de la sangre muestra el espectáculo de la muerte, de la falta de contención, de la ausencia de cierre (de la rotura del cierre de la piel), de una incontinencia.

La vejación de la crucifixión es además vejación por desnudez, por la ruptura del límite de la privacidad. Sólo el trozo de paño que cubre sus genitales conserva un ámbito de privacidad, una parte del cuerpo que se sustrae al martirio de la visibilidad. El pene de Jesucristo parece librarse de al menos una parte del castigo; su ocultamiento, su invisibilidad no refiere tanto al pudor judeo-romano, sino al pudor cristiano, pues los Padres de la Iglesia no habrán estado dispuestos a sobrepasar ese límite: Podrán escenificar, con carácter ejemplar, el martirio, pero no hasta el punto de dejar visible la total vejación de la privacidad de un cuerpo que, a pesar de todo, se considerará en todo momento como divino, místico -incluso en sus momentos menos dignos. Ese paño "taparrabos" no es simple censura, sino más bien cesura, intervalo teológico, el anuncio objetual de su resurrección.

Pero sustrayéndose a la lectura inmediata del cuerpo como globalidad, es posible acercarse a las partes de ese cuerpo como protagonistas figurales. Al hacerlo, es apreciable que estas partes anatómicas no reproducen fidedignamente a sus supuestos referentes corporales. Por razones simbólicas, el torso de estos crucificados no se nos muestra de acuerdo a un criterio naturalista; muy al contrario, las líneas que vienen a representar el vientre, el ombligo, los pechos, los pezones, parecen responder a una lógica formal interna. Ello es aún más patente en los modos en los que se representan las veladas formas de las costillas: Una mínima observación nos permitirá apreciar la evidencia de figuras abierta y explícitamente fálicas en estos torsos de los crucificados. Apoyados en un isomofismo forzado (una contabilidad estética creativa), los pintores han querido sugerir una presencia fantasmal del falo, figura erecta por antonomasia, en el vientre dado al espectador en ese cuerpo semidesnudo.

El pudor con el que se envuelven los genitales de Jesucristo, tanto más cuanto que la sabiduría popular refiere a la ilustre erección propia de los estertores del óbito, viene contrarrestado por la obscenidad sutil de un falo gigantesco que ocupa el centro geométrico y simbólico de la figura. Por ello no es extraño que a menudo, el cierre del taparrabos contenga cintas, abigarrados pliegues y nudos que plásticamente reflejan virtualmente el falo fantasmal de su vientre. Reenuncian una epifanía fálica hecha esta vez de pliegues y nudos, como puro tejido (texto); y en muchos casos, el ocultamiento es instrumento de un énfasis dirigido al bulto, de modo que el "taparrabos" dirige la atención enfáticamente

hacia aquello que supuestamente se pretendería eludir, como en el caso del Cristo de Mantegna... Repetición simbólica de la falta. El misterio teológico viene cifrado por la cesura entre el ocultamiento (taparrabos) y el develamiento (epifanía del falo); entre la censura como límite a la representación del cuerpo (divino), y el símbolo, como representación de la falta.

*

¿Se trata de un capricho de nuestra perversa mirada contemporánea? ¿Se trata del capricho de algunos pintores que subrepticiamente introdujeron un contradiscurso herético en el seno y en centro mismo del mayor símbolo de la cristiandad? ¿Y si esto fuese así, cómo es posible que la institución eclesiástica, tan sutil en sus disquisiciones y tan generosa en sus inquisiciones, pudiera pasar por alto esas evidencias, esos delitos? ¿Se trararía, en todo caso, de vestigios de paganismo infiltrados inevitablemente en los entresijos y evoluciones del cristianismo?

Indudablemente, una interpretación histórica difícilmente puede aspirar a considerarse definitiva. Desde la perspectiva de la epistemología contemporánea, puede, a lo sumo, confiar en resultar consistente con los datos disponibles en determinado momento, a la espera de una futura y segura falsación. Los cada vez más abundantes datos sobre la época medieval confirman la falta de ingenuidad de los productores y los consumidores de imágenes. Muy al contrario, las sociedades medievales son sociedades muy sofisticadas, altamente especializadas, y con una disposición para lo complejo que sólo recientemente se ha comenzado a reconocer.

La presencia del cuerpo real en sus hiancias con un cuerpo imaginario, y con la tonsura de un cuerpo simbólico, resulta confirmada por pruebas documentales y monumentales de toda índole. Es difícil eludir la omnipresencia de ese cuerpo cotidiano, simultáneamente sublimado por la gracia y alienado por el dolor, un cuerpo oscuro, problemático, recorrido por dolencias y cuya idealidad es una pulsión más, su necesidad es otra de sus contingencias… Nada en la cultura medieval se sustraerá a esa danza de un cuerpo simultáneamente imaginario, real y simbólico; al mismo tiempo posible, imposible y necesario.

El culto al falo (Hermes, Apolo, Príapo, Fascinus, dios de la fecundidad, etc.) fue absorvido por las poblaciones cristianizadas. Amuletos en forma de falos se encuentran por doquier en todos los museos de Europa. Pero no se trata únicamente de un arte popular, ligado a la "plebe ignorante". Hasta la revolución francesa, sobre el portal de la catedral de Toulouse y encima de los portales de la mayoría de las iglesias de Burdeos, había un enorme falo como el que sigue existiendo en Trasacco24 y como el que antaño existía en Città di Castello25. Sabemos que estas costumbres heredadas del paganismo tenían un valor apotropaico y no es extraño que se conserven en era cristiana, de acuerdo a las típicas estrategias cristianas de aculturación.

Así es apreciable en la iglesia benedictina de Ciudad Rodrigo, en cuyo coro lignario, ricamente trabajado, pueden observarse escenas absolutamente lascivas, los apoyabrazos de las sillerías tienen forma de falo, como el fascistol sobre el que se apoya el evangelio… Un ejemplo típico de la permanencia entre los cristianos del culto a Príapo nos lo proporciona la fiesta que hasta 1780 se celebraba en la iglesia de San Cosme y San Damián en Isernia; Cada 27 de septiembre, bajo el portal, se reunían los canónigos vendiendo órganos masculinos de cera de varias dimensiones26, algunos de casi un palmo -existen listas de precios según su longitud- que luego eran ofrecidos a "San Cosme" por los fieles.

Pero existe una tradición propiamente cristiana que vendría a confirmar definitivamente la plausibilidad de la interpretación de la representación de los torsos del crucificado de acuerdo a una simbología fálica. Se trata del risus paschalis, o risa pascual, una costumbre, conocida desde el siglo IX y cuyos testimonios pueden encontrarse aún en el XIX: …en la mañana de Pascua, durante la misa de resurrección, el predicador provocaba la risa de los fieles, por el procedimiento que fuere, sobre todo con gestos y con palabras en los que predominaba el componente obsceno. El religioso, fuese el que hace la homilía, el oficiante, fuese sacerdote, predicador o párroco, o incluso un "artista invitado", como un predicador venido de fuera para la ocasión- comenzaba a contar chascarrillos y relatos o chistes y "hacer bromas tomadas en préstamos de las cocinas y los patios", a bromear con palabras obscenas, hasta actuar en la iglesia como un bufón descarado, "ofreciendo a la vista las cosas que los cónyuges suelen hacer ocultamente en sus habitaciones y que conviene hacer sin testigos", mostrando, en efecto los genitales, haciendo mímicas onanistas, masturbándose, imitando el acto homo o heterosexual, disfrazando a algún feligrés cualquiera de monje e invitándole a oficiar, etc... Los testimonios son además pudorosos en sus descripciones, y sugieren que la realidad era aún más obscena. Así Ecolampio afirma no atreverse a describir todo lo que se acostumbraba a hacer en las iglesias "para no manchar cuartillas con esas cosas" y dice "omitir las cosas más obscenas"27. Noticias de la costumbre de enriquecer los sermones con estimulantes obscenos y de entretenimiento, aparecen antes del siglo X (Hincmarus, obispo de Reims en el año 852). El nivel cultural del clero en el siglo IX no era demasiado alto28, de modo que la costumbre de provocar risotadas y entretener a la clientela habría sido un natural recurso retórico de índole popular y populista. Por bajo o alto que fuera su nivel cultural, el predicador tenía que ser capaz de estruturar una prédica, con unos conocimientos mínimos de las escrituras. Con todo, esta costumbre puede encontrarse entre los cultos y refinados clérigos de la Florencia del XIV29.

Es posible afirmar que el placer, bajo varias formas, pero sobre todo el placer relacionado con la esfera sexual, es una presencia constante en la esfera de lo sagrado, casi siempre condenada, pero que resiste a todas las prohibiciones30 De cualquier modo, en casos como este, la prohibición no era la única actitud eclesiástica ante el fenómeno. Para que esta costumbre se prolongase durante al menos doce siglos, hubo de darse un cierto acuerdo por parte de los sacerdotes. Es

sencillo pensar que las obscenidades de los capiteles románicos estén emparentados con ciertos ritos performativos como el de la risus paschalis. En este sentido, lo ornamental deberá ser considerado como claro instrumento de audiencia, de infiltración, de legitimación.

De acuerdo a la lógica de aculturación, la autoridad habrá simultáneamente condenado y estimulado estas prácticas. Bajo el estímulo de la prohibición, lo probihido constituirá un elemento de infiltración social, una estrategia de captación, pues apela justamente a todo aquello importante para las personas31.

Con todo, en este contexto se observarán las evoluciones de una retórica de prohibición32 que acabará condenando definitivamente la risus paschalis, eliminando todo ataque al pudor por parte del sacerdote y de los fieles incluso en la mañana de la resurrección.

El falo, ligado a la reenunciación de significados y atribuciones apotropaicas, se habrá erigido como figura de resolución de una crisis, como si la mera muestra de los genitales supusiese un signo de confianza, de no agresión, de compromiso, y de jocosidad: Así se muestra en numerosos episodios mitológicos, desde el Egipto faraónico33 a la cristiandad, incluida las "phalophoria", sacrificios en honor a Isis. Incluso en la esfera cristiana, la mitología de la muerte y resurrección evidencian la presencia de significantes fálicos por doquier.

En este contexto, no resulta muy aventurado concluir afirmando que las epifanías fálicas en los torsos de Jesucristo crucificado no son fantasías gestálticas, sino complejos proyectos iconográficos de muchos pintores medievales, destinados a ofrecer una visibilidad del símbolo por antonomasia, con ocasión de la situación límite del cuerpo místico, en el instante de la cesura extrema. Se trata de una solemne versión iconográfica de la risus paschalis, en este caso referida al cuerpo del Dios.

Sonrisa vertical contra la muerte, la risa pascual refiere, en efecto, a la graciosa erección de la resurrección, a un phallus paschalis, un falo pascual. De esa erección absurda, sin finalidad, habrá surgido el sinsentido, el absurdo, conjurado por el sentido trascendente de la resurreción: la resurrección es anunciada formalmente por la erección, testificando una resistencia, un estertor que, en el caso de Cristo, y siempre desde la perspectiva de esta mitología cristiana, es apenas el guiño de una vida que no ha cesado: el testimonio divino que resiste a la muerte: el falo de Cristo no murió; la parte sobrevive al todo. Así, el conjuro fálico de la pascua referiría a esa presencia del símbolo de la Falta. Dios como Falta se hace más presente que nunca en el instante de la muerte de Cristo. El cielo se obscurece conforme el falo trempa. La figura del crucificado será entonces presencia de castración, y conjuro de castración: La falta real de un objeto simbólico. La fálica risa vertical como imagen de castración, y emergencia, erección (diabolos) y resurrección (symbolos), separación y religación. Crisis y resolución imaginaria, farmakòs.

II

FALICIDAD MEDIATICA

(Símbolos fálicos en la imaginería publicitaria actual)

En apariencia, nada más alejado de estas imágenes pías tan ligadas a funciones socioteológicas, que las procaces imágenes publicitarias. Arte en sentido antropológico, el paisaje mediático asimila muchas de las funciones que antaño cumplían lo que hoy denominamos como imágenes artísticas. Esta imaginería se encuentra en el espacio intermedio y crucial entre las estructuras del imaginario social, y la subjetividad de la experiencia.

Lo cierto es que, de acuerdo a una relación instrumental, la ductilidad, el erotismo, la sofisticación, la sensualidad de las imágenes aumenta proporcionalmente conforme cierto sistema de organización y poder más necesita instituir o reforzar su legitimidad, cuanto más necesita implicar a los ciudadanos para dirigir su energía, su tiempo y su atención hacia los fines supuestamente vinculados con el "bien" de la sociedad, que, en principio refiere al bien de la propia institución. Habrá sido apreciable en plena crisis del proyecto ilustrado de las polis griegas, en lo que denominamos helenismo; habrá sido apreciable en la voluptuosidad ornamental protorenacentista que coincide con la crisis de las teocracias medievales; habrá sido apreciable en plena lucha política y teológica en la Europa de la Reforma, mediante la riqueza expresiva de la llamada "Contrarreforma"; habrá sido apreciable en plena crisis de las monarquías absolutas, en lo que se denomina como cultura "rococó"; habrá sido apreciable en plena crisis de legitimidad de los estados nacionales y coloniales en el XIX, en estrategias iconográficas que incluyen desde el romanticismo hasta el modernismo; habrá sido apreciable, en fin, en plena crisis del proyecto ilustrado de la modernidad, mediante lo que aún se denominan como estrategias postmodernas… en todos estos casos, la fascinación, el reencantamiento del mundo se ha convertido en instrumento de esos procesos de socialización estatal.

Es en este contexto donde podemos advertir el funcionamiento fantasmático del paisaje mediático. Los mass media, nuevas tecnologías de la comunicación, se afirman como información al mismo tiempo que se ocultan como formativos. La coacción se sustituye por la persuasión, que encontrará su mejor expresión en las ofertas de libertad, espontaneidad e inmediatez: "Sé tú mismo", "Tú eliges", "atrévete"… son proclamas que las reticencias, las reservas, convocando una "suspensión del descrétido", primera condición para la ficción. Una suspensión del descrédito que se presenta a la conciencia como "voluntaria", aunque fuera inducida por instrumentos expresamente dirigidos a la manipulación de esa voluntad. Una famosa empresa no tiene reparos en advertirlo con descaro, mediante un slogan de doble filo: "Especialistas en tí"

El especialista conoce lo que el sujeto, -aficionado de sí mismo- más quiere desconocer: aquello que incluso es capaz de obligarle a gozar, aquello que es discurso inconsciente… Están especializados en una inducción conductual que tiene al

espectador, a cada "tí" no tanto como objetivo, sino como instrumento -máquina- para un consumo. La satisfacción del producto es apenas la inversión que la empresa realiza para propiciar futuros ganancias (esto es, consumos futuros).

La retórica debe ser tanto más sofisticada cuanto más alertados y prevenidos se encuentran los ciudadanos respecto a ella: los cismas epistémicos, las crisis de la representación, los pensamientos críticos no sólo alertan al sujeto frente a las añazagas y señuelos de su mundo entorno… también funcionan como renovadores y reactores para esos sistemas de sugestión.

En este punto, cabría advertir que la propaganda se dirige al campo de consumidores posibles; en este ámbito, las consumidoras son más numerosas y activas (como consumidoras) que los consumidores; por ello, en las estrategias iconográficas publicitarias no podremos ver tan sólo los síntomas de los incontenibles complejos falocéntricos (falocráticos) de hombres publicistas, promotoras y empresarios, sino el reflejo de una eficacia que define, por extensión, la fantasmatización (también) femenina: el reflejo de las consumidoras, definidas como causa y efecto de la fantasmagoría publicitaria.

NIGHTFLIGHT, MINOTAURE, KOUROS, POMELLATO, QUASAR, OLIMPO, ENVY

Existen numerosos casos en los que es posible apreciar la escenificación del cuerpo masculino, ligado a una mitología e ideología de virilidad, potencia, hieratismo, temple, etc… pero también ligado a un tabú radical que evita en todo caso la muestra de sus órganos sexuales. De acuerdo a la tradición que hemos advertido en el primer excurso, la invisibilidad del pene y la ubicuidad del falo han sido técnica habitual de las estrategias iconográficas de los estados.

En este sentido, y desarrollando esa lógica en el actual paisaje mediático, es habitual encontrar imágenes de cuerpos masculinos capaces de activar procesos de identificación tanto en espectadores masculinos como femeninos, tanto en espectadores hetero como homosexuales, tanto en escenas de autorealización como en escenas de amor. Pero en todos ellos se hace patente la escenificación fantasmática del falo. Falo fantasmático que queda asimilado a distintos objetos-fetiche, en juegos de doble y triple articulación plástica e icónica. Veamos una lista no exhaustiva que el oyente puede completar.

cigarro/puro
Davidoff, Kent
punta de estrella
Joop
frasco de perfume
Kouros, Quasar, Gucci, Tsar, P.Rabanne, Pomellato, P. Picasso
cinturón
Olimpo
botella
Larios, Fanta, LaIna, Gran Duque de Alba, Licor 43
vaso

Cruzcampo, Marqués del Riscal
palmera (tronco), farola
Lancaster
corbata
Nina Ricci, Hermes
coche
Laurél
palanca de cambios
Laguna 2
teléfono (móvil)
Ericsson
palo de golf/billar
Ballantines
cartel
Bacardi
cámara fotográfica
Sonimagfoto
frigorífico
Electrolux, Bosch
torso humano
La Percha, El azucar es vida, Chanel
rodilla
Strenesse

Masturbación, coito, sodomía, felación, orgía… todas las fantasías fálicas para él y para ella se dan cita de modo a veces muy poco subliminal. Por sólo poner algunos ejemplos, veamos algunas imágenes publicitarias de los perfumes Minotaure (de Paloma Picasso), Nightflight (de Joop), Quasar (de J. del Pozo), Kouros (de YSL) o Envy (de Gucchi), Olimpo, etc.

LA INA

Como parte de una profusa campaña, Esta imagen de un anuncio de un Jerez Fino despliegua una complejidad notable. Lo más notable en primera instancia son los diferentes planos o gradientes espaciales, que determinan a su vez diferentes articulaciones en la imagen. La imagen se divide así en tres planos básicos:

1. Un primer plano, diríramos plástico, configurado por el fondo celeste sobre el que se recortan las copas y el cuello de la botella en primer plano, y que viene definido por la línea/corte que se dibuja mediante los arcos y el filo de la etiqueta de la botella.

2. Un segundo nivel, configurado por la escena mundana

3. Un tercer nivel, propiamente lingüístico, configurado por la etiqueta y el slogan.

Si ocultásemos por un momento el segundo y el tercer nivel, se nos aparece claramente el motivo del primero: La forma sublimada y abiertamente fálica de la negra botella, se encuentra como abastecimiento de dos grandes contenedores que han dejado de ser copas para esencializar su función de contenedores, y de clara configuración textural y cromática carnosa; Las copas son carne, palpitante, sudorosa, mamaria.

Y todo ello se recorta sobre un fondo azul celeste donde aparecen unas nada inocentes nubecillas blancas, como emanacines que fluyen.

En el segundo nivel, la escena mundana permite apreciar todo tipo de combinaciones relacionales: parejas heterosexuales, tríos, grupos, etc… en cada uno de los mundos/mesa. Lo que comparten todas estas células o relaciones, además de la expresión de gozo, es lo que les falta: conversan, ríen, comen y beben, pero sólo existe una única botella que abastece a todas las mesas, tal y como existe una sóla mesa de buffet. Así, la figura del lateral del camarero, necesariamente periférica, solapada. Se vuelve crucial. El camarero, figura excelsa del proveedor, de quien ofrece, permanece, como la botella que sostienen en su bandeja, de pie, monumentalmente, como ilusión fálica. Una ilusión de proveedor que viene confirmada literalmente si advertimos que el camarero surge como figura vertical en línea con el pie de la mesa de buffet, donde, a la sazón, un racimo de bananas aparece justamente en el lugar apropiado para ocultar, es decir, mostrar, el sexo del camarero. Camarero multifálico, siempre disponible, ofrecimiento de gozo para todos los gustos, los mundos, los vínculos. La fantasmática fálica ha permitido que los procesos de identificación estén disponibles a la carta.

En el plano lingüístico, cabría destacar la importancia fantasmática de la I mayúscula, estrechamente vinculada con el YO (I), figura vertical de cuerpo/falo que se identifica en la imagen con la botella misma. Esa I esta subrayada como núcleo figural, y acompañada de una terna de atributos: Frío, Seco, inconfundible. Obviamente, esta rotundidad que alude al fino propicia su respiración inconsciente en los efectos de gozo propiciados por su libación:

I (yo)
frío
seco
inconfundible
caliente
húmedo
confundible

LAURÉL

En el caso de este anuncio de LAURÉL observamos este mismo tipo de mecanismos fantasmáticos, ligados a la aparición del falo como figura imaginaria. Aquí se trata de una clara fantasmática masculina en una figura femenina. Ella aparece investida con numerosos atributos culturalmente considerados como masculinos, -pantalones de pinzas, americana, una cierta pose de descanso con las manos en los bolsillos, apoyada en un coche negro, etc.- Incluso su mirada directa al espectador parece referirse a una personalidad autosuficiente, satisfecha, independiente, segura de sí misma. Pero obviamente todo esto no fué considerado suficiente. Ni siquiera el nombre propio -LAURÉL- que alude tanto a la planta aromática con la que se agasajaba a los grandes deportistas y generales en la cultura clásica, como a la propia aureola de laurel, es decir al círculo dorado y al propio oro (L´AUREL). Ello sin mencionar que los nombres de Laura y Lorenzo refieren

también a esas alusiones solares. Desde Freud (La interpretación de los sueños), el psicoanálisis que la aparición de la figura del Sol surge ligada a una sublimación del padre34: El sol y sus emanaciones o rayos funcionarían, en efecto, fantasmáticamente, como falo. En el caso de esta figura de LAURÉL, la aparición del falo está literalmente configurada como rayo, como un brillo que, -en virtud de las maravillas del retoque- emana del cuerpo de la mujer. Como en el caso de Bracussi, estos cuerpos/falo parecen referir a una sublimación del padre. Estas alusiones son propias de culturas de origen solar, en las que la dependencia (vital) respecto a este astro han sido transferidas a la autoridad de los Estados y al estatuto de la Autoridad misma. Es desde esta articulación político/psicológica desde donde se fija tal conexión.

Por extensión, esta mujer fálica que encuentra fugazmente ese órgano imaginario, queda configurada a su vez como emanación: ella misma es falo. En este sentido no es inocente, en la imagen que nos ocupa, el fondo desenfocado sobre el que se recorta indefinidamente otro símbolo erecto que parecería no cumplir ninguna otra función dentro de la imagen. El fotógrafo podría haber evitado el tronco de esa farola, y por el contrario la ha convertido en lugar principal de un eje que arranca en el sexo de la mujer, atraviesa el brillo fálico del coche negro, atraviesa el nombre y se continúa ascendentemente en el tronco de la farola hasta prolongarse más allá del plano del cuadro.

El cuerpo-falo abre la dinámica de las identificaciones. Tanto por parte del espectador masculino como femenino, tanto heterosexual como homosexual, la figura queda abierta como cuerpo-falo, para ofrecerse como imagen especular de una plenitud ambigua, o de una indefinición que colma. En definitiva como fantasma fálico radical.

El mismo tipo de caso es apreciable en numerosas imágenes publicitarias. En la campaña del ron BACARDI, "Dirección obligatoria", el cuerpo vacante de una joven rubia aparece haciendo auto-stop. Su destino es BACARDI, marcado con una flecha enfáticamente fálica que viene a subrayar el pulgar, las botellas, los troncos de las palmeras, etc. El slogan, "Dirección obligatoria", alude directamente al goce. Como afirma el psicoanálisis, sólo el super-yo te obliga a gozar; en todo caso, esta dirección obligatoria refiere a la obligación de un goce marcado mediante la imagen fantasma del falo. Dirección obligatoria que subliminalmente insiste en su carácter prohibido: la inversión es sencilla: la dirección a la que el goce obliga es al destino prohibido, tal y como el falo fantasma que emana como órgano fantasma de la mujer alude a el falo del hombre que puede estar siendo en la mujer: órgano fantasma y coito fantasma en virtud de un mundo imaginario donde salir puede estar siendo entrar, donde lo prohibido es obligatorio, etc…

212

Comencemos por el más reciente: una fotografía que este mismo verano ha poblado las estaciones de autobus, las vallas publicitarias, las revistas de toda índole que forma parte de la campaña de promoción de la fragancia "212 MEN", de Carolina

Herrera. En esta página contemplamos una serie de imágenes que generan un relato cinematográfico; Sobre un desenfocado fondo de Manhattan contemplado desde un alto piso de la 4ª avenida, se recortan la figura amante de un joven desnudo que contempla los ojos o los senos de una joven de la que el corte del encuadre sólo permite ver las piernas y el vientre que se yergen de pie sobre el joven recostado. También aquí, el encuadre juega un papel configurador. La superposición de estratos iconográficos es recurrente, incluso redundante. La figura femenina ha sido reducida a una parte que ocupa el lugar y la función del falo: su verticalidad, y posición, su forma, enfatizada por el perfil de la braguita, se suman a las figuras erectas de los rascacielos, la verticalidad del número 1, situado en el eje del que arranca toda la figuración fantasmática del falo, encuentran así privilegiada imagen de una falta que encuentra su objeto transicional en la propia aparición fálica del erguido, metálico y fálico frasco de colonia.

El propio nombre 212 recurre e incurre en el mismo juego: La evidencia del sentido cosmolpolita que el prefijo telefónico de New York, la Manzana, suscita es apenas el inicio del juego. Podremos incluir el número 212 dentro de la lista de números sexuales, junto al 69. El 1 entre dos 2 condensa un relato sexual. La forma y la posición del 1 implican deliberadamente su identificación con el falo; su verticalidad fálica o monumental está introducida entre dos 2: también aquí se produce un juego de recurrencias: Si Luce Irigaray había identificado hace más de 20 años el femenino como "el sexo que no es uno", frente a la unicidad de la verticalidad fálica,

"El uno (1) de la forma, de lo individual, del órgano sexual masculino, de su propio nombre, de su propio significado suplanta, al separarlos y dividirlos, el contacto de al menos dos (labios) que mantienen a la mujer en contacto consigo misma, pero sin ninguna posibilidad de distinguir lo que está tocando de lo que toca"35

Indudablemente la duplicidad de un doble dos, su modulación tipológica, su posición cubriente, receptora presentan este nombre, 212 como una figura de comunión, de realización. Esta correspondencia es apreciable en otro anuncio, donde "Todo un señor Farias", prototipo de hombre-puro arrasador, fálico, aparece rodeado por dos chicas que arropan con sus curvas dobles la recta de su figura erecta. Podríamos encontrar en publicidad casos en los que una mujer aparece rodeada por dos hombres -diríamos, un 121: pero cuando aparece, como en la campaña del Brandy Gran Ducque de Alba "El prestigio no tiene edad", o en la de calzado masculino Loren´s "la piel nos une", se trata de un discurso de trato entre los 1, donde el 2 es, bien el objeto de la transacción, bien su vehículo… En "El prestigio no tiene edad", se trata de la relación entre dos triunfadores, un hombre jóven y un veterano; la jóven mujer retenida por el jóven, mira de forma coqueta al veterano, que muestra su botella, con la que ha llenado la copa de la feliz dama… En el caso de "La piel nos une", estamos ante el mismo caso: tres supuestos ejecutivos pero sólo dos portafolios: el retruécano visual sughiere que el ejecutivo gafoso, que no lleva maletín y que tampoco lleva la voz, la iniciativa, es acompañado por su secretaria que sostiene un liviano

portafolio. Tanto él como ella están pendientes de quien habla y vence.

El carrusel de imágenes corre como un tren cinemático ocultando el enclave del sexo, pero también permitiendo el juego de ambigüedad y ambivalencia. Se pone en escena una relación: GIRL = Phallus, impulsada por una extensa mitología y literatura psicoanalítica36 que impulsa un tráfico de identificaciones complejísimo. El falo no implica aquí al pene, sino a la falta; ella se convierte en su instrumento, tal y como el frasco-fálico (o el propio número 1) devienen fetiche: falo y falta.

Generada la virtualidad de un proceso sin fin de identificaciones,

(GIRL= Phallus = 1 = 212 = Rascacielos = frasco = fragancia = realización =212, etc…)

…al espectador o espectadora sólo resta introducirse en tal bucle, quedar en él atrapado en el nombre del gozo, de la resurrección…

*

Contemplamos una media de 70 anuncios publicitarios por día. Cada uno de estos anuncios está dirigido por sus propios intereses comerciales, pero en conjunto configuran grandes procesos de educación perceptiva y emocional. La importancia de estos procesos no ha sido aún advertida, en parte porque somos las primeras generaciones sometidas a este flujo cualitativo y cuantitativamente extremo de mensajes y sugestiones dirigidos. La competencia entre las compañías es una cortina de humo que pretende eludir el hecho de su connivencia, de su mutuo interés en una didáctica. El placer del usuario, del consumidor es estrictamente hablando, sólo una inversión de la compañía destinada a garantizar un beneficio futuro; por eso el primordial objetivo de un sistema de campañas publicitarias es habituar, contruir hábitos, conectivos causales que sean lo más intensos, fuertes y por tanto inconscientes posibles… Ello permite:

a. estimular la productividad mediante una excitación libidinal continua que es simultáneamente reprimida y sublimada o canalizada hacia el trabajo y el ocio programado (convertido él mismo, también, en educación productiva/competitiva, como es claro en el deporte).

b. sustituir la sociabilidad por la normalización, a través de una educación pulsional que circula en el principio de placer.

c. minimizar la experiencia del malestar en la cultura, canalizando el descontento hacia actividades beneficiosas o inocuas al sistema, neutralizando así las disposiciones transformativas o creativas.

En este escenario, el fantasma fálico instituye la fantasmática como gramática de socialización tardocapitalista. En este escenario, la fantasmatización de la experiencia, la dirección de los procesos de identificación son fundamentales en las

estrategias estéticas de las sociedades tardo-capitalistas. No será extraño encontrarnos con técnicas subliminales desde las que se construye la fantasmatización del ciudadano del siglo XXI.

Veamos algunos ejemplos entresacados de nuestro paisaje publicitario

Desde un punto de vista estrictamente disciplinar, este tipo de procedimientos subliminales excede en muchos casos la complejidad de las imágenes propiamente artísticas, provocando, como consecuencia, una recepción progresivamente más marginal del arte por parte de ciudadanos educados en los media. La puerilidad con la que muchos artistas contemporáneos utilizan imágenes supuestamente obscenas no puede competir con la sutileza y la perversidad de la obscenidad mediática respecto a la que se suponen críticos.

Fuera de la órbita limitada del arte, las nuevas redes de comunicación no sólo no limitan sino que posibilitan la libre circulación de esta fantasmatización. Frente a ella, convendrá introducir la experiencia deconstructiva de estas fantasmáticas en todos los grados de la enseñanza. Pues, como habrá afirmado Francesco Lo Savio, "lo que ya no se mide, se utiliza como medida". Les invito a deconstruir fantasmas en nuestro paisaje mediático para, en la dirección de no ya de una cura, pero sí de una resistencia, nos identifiquemos con divertidos cazafantasmas.

Notas

1. Cfr. MELZACK, Ronald: Miembros fantasma Investigación y Ciencia. Junio. 1992. pp. 72 ss.

2. LACHAUD, Denise: El infierno del deber. El discurso del obsesivo. Del Serbal. Barcelona. 1998. p. 142.

3. HARARI, Roberto: Polifonías. Del arte en psicoanálisis. Del Serbal. Barcelona. p. 105.

4. FREUD, S-JUNG, C.G.: Correspondance. Gallimard. París, 1975. p. 283.

5. LACHAU, Denise. op. cit. p. 197.

6. Desde una definición estricta o disciplinar, no podría hablarse de "arte prehistórico", "arte egipcio", "arte griego", o "arte de los dogón" …pues en tales contextos culturales no aparece una noción semejante o asimilable a la occidental/moderna de "arte". En este mismo sentido, la antropología maneja el término "cultura" que incluye todo tipo de manifestaciones, de prácticas, incluídas las propias de la "alta cultura", pero también las imaginería popular, la propaganda, el deporte, el mercado, etc…

7. Thomas W. Laqueur, "Amor veneris, vel dulcedo appeletur", p. 94.

8. …Como el cirujano Henry de Mondeville y Guy de Chauliac, que afirmaban: «El aparato reproductor en las mujeres es como el de los hombres, sólo que invetido; el útero es como un pene invertido o metido dentro» cit. Caroline Walker Bynum, p. 191.

9. Cfr. BETTELHEIM, B.: Symbolics Wounds. Collies Books. Nueva York. 1962.

10. Cfr. SURACI, Patrick: Male Sexual Armor. Irvington Publishers. Inc. N.Y. 1992.

11. Cfr. FROMM, E.: The Forgotten Language. 1951. Cfr. DUNDES, A.A.: A psycoanalitic Study of the Bullrower. 1976.

12. Cfr. MONTRELAY, M.: L´Appareillage.

13. LACAN, J.: La relación de objeto. Seminario. p. 154.

14. "Decir que le falta la falta es también, después de todo, decir que ella añora la falta …ya que no añora la fata de la falta. Sí, dicen , pero el asunto es que "a ella le falta la Falta", la Falta, falta del Falo" CIXOUS, Hélen: Castration or Decapitation? En V.V.A.A.: Out There. Marginalization and Conttemporary Culture. New Museum of Contemporary Art. N.Y. 1991. p. 349.

15. SOLOMON-GODEAU, Abigail. cit. en SILVERMAN, Kaja: Male Subjetivity al the Margins. p. 71.

16. HEATH, Stephen: Male Feminism. En JARDINE, A. & SMITH, P. (eds.): Men in Feminism. Routledge. Londres. 1987. pp. 7-8.

17. MONTRELAY, Michéle. Intervención en las Journées de l´Ecole Freudienne. París Lille, 1977. Letters de l´Ecole Freudienne, nº 22 (Marzo 1978), p. 144.

18. "En demasiado pensamiento feminista de las últimas décadas, el pene ha sido definido como un instrumento de intimidación, agresión, violación y destrucción" PAGLIA, Camille: The Year of the Penis. p. 4.

19. KENT, S. cit. por PAGLIA, Camille: The Year of The Penis. Op. cit. p. 11.

20. Assisi, 1992.

21. Según la ilustre fórmula lacaniana, lo necesario es lo que no/cesa/de/ser enunciado. La repetición sería condición de posibilidad para la necesidad.

22. Cfr. PAGLIA, Camille: Sexual Personae.

23. Cfr. DETIENNE, M. y SISSA, G.: La vida cotidiana de los dioses griegos.

24. La Catedral de Trasacco (Sgl. XIV), en la provincia de Aquila, tiene dos portales, uno de los cuales se llama "el portal de los hombres", porque por ahí entraba éstos a la iglesia. Del centro de la parte superior, entre volutas floreadas, cuelga un pene de notables dimensiones que pertenece a una figura esculpida en la clave del arco. A la izquierda, a la altura de los ojos del que entra, se ve otra figura femenina, agazapada, con las piernas

separadas y mostrando sin ningún pudor su vagina. Este tipo de figuras son comunes en Puglia, o en Módena. En Todi puede contemplarse la figura de un monje frente a la de una monja. Si se mira con atención, se ve claramente que una de las espirales que sube por un lado, gira y baja por el otro lado del portal, es el falo del monje, que describe todo el semicírculo y llega hasta la vagina de la monja.

25. Un caso interesante se encuentra en Città di Castello, en la iglesia de la cofradía de San Antonio Abad. A la izquierda de su único y gran rosetón, brotaba hasta hace unos treinta años un enorme falo. Estaba allí desde hacía siglos y las mujeres venía a rezar bajo su sombra para obtener fertilidad, y los goliardos de la vecina Perugia venían a coronarlo con guirnaldas. Tras la segunda guerra mundial, alguien se encargó de abatirlo varias veces, y aunque fue siempre reconstruido por un artesano lugareño, tras su muerte, ha quedado roto, casi invisible.

26. Algunos ejemplares se conservan aún en el British Museum.

27. Cfr. JACOBELLI, Maria Caterina: Risus Paschalis. Planeta. 1991. p. 49.

28....En el primero de los Capitula Synodica, Hincramus recomienda vivamente a sus sacerdotes que al menos aprendan el credo y el Pater…

29. Así lo sugiere un fragmento de la Divina Comedia de Dante: "No tiene Florencia tantos Lapo y Bindo.
cuantas fábulas hechas por año
en púlpito se gritan aquí y allí (…)
No dijo Cristo en su primer colegio:
"Id y predicad al mundo indecencias"
pero les dio veraz argumento; (…)
se va con bromas y payasadas
a predicar, y con sólo que bien se rían
hincha la capucha y más no se pide".

30. Cfr. JACOBELLI, M.C.: op. cit. p. 58.

31. "el día de la resurrección del Señor, continiator quidam Wablingensis pidió -siguiendo la usanza de inserir algunas bromas y facecias en el sermón, sobre todo aquél día -que el que entonara el carmen triunfal de nuestro Salvador fuera un hombre en cuya casa mandara él y no su esposa. Pero como durante largo tiempo no hubo manera de encontrarlo, exclamó: "¡Por la fe de los dioses y de los hombres! ¿Acaso se ha reblandecido tanto en todos vosotros el ánimo viril que ninguno manda virilmente?" Finalmente, movido por la indignidad del asunto, uno comenzó [a cantar] y al terminar todos los hombres lo condujeron a un convite, de común acuerdo, como si fuera el vengador del honor viril, y lo trataron con enorme liberalidad y respeto, porque había mantenido alto el honor y la dignidad de todos los hombres. En el año 1506, un fraile de la orden de los predicadores hizo lo mismo en un monasterio a orillas del Danubio. Pero como ningún hombre quería empezar, ordenó que comenzara la mujer que mandaba en su casa. Y empezó la pelea por la primacía" BEBEL, H.:

Schwänke, 1561, n. 21. Cit. en p. 30 JACOBELLI, M. C.: op. cit. p. 30.

32. Una carta fechada en marzo de 1518, con el título De risu paschali, Oecolampadii, ad V. Capitonem Theologum Epistola apologetica. Ecolampadio, siendo aún sacerdote católico, soportó fuertes críticas por su modo de predicar. En la carta habla genérica de sus opositores, pero después acaba refiriéndose siempre a una sola persona, a la que llama con desprecio gelioasés noster (nuestro repugnante fantoche), y que habría sido el responsable de las críticas contra Ecolampadio ante Capito, por ser un predicador demasiado serio. También Capito era predicador en la catedral de Basilea. La disputa trataba de la risus paschalis. Así lo expresa Capito: "El motivo [por el que se critica a Ecolampadio] es que éste no aterroriza con la voz y con el tumulto de los gestos a las mujercitas (…) ni con fingidas amenazas, ni con trueno Salmoneo. Además, en ligar de ser válido, es decir, de contar chascarrillos y hacer bromas tomados en préstamo en las cocinas, renuncia obstinadamente a hacer tales cosas. No empuja a los oyentes a reir desenfrenadamente mientras anunica a Cristo ni bromea con palabras oscenas, ni, imitando a uno que se masturbe -como un histrión-, presenta a la vista cosas que los cónyuges suelen ocultar en su dormitorio y que conviene hacer sin testigos".

33. En el episodio de HATOR, en el papiro Chester Beatty, se lee cómo el gran dios sol Ra-Harakhti, ofendido con el dios Baba "se echó boca arriba y su corazón estaba gravemente herido. La Eneada divina salió fuera y dirigió gritos terribles hacia el rostro del dios Baba diciéndole: "¡Véte! El delito que has cometido es abominable!" Y [los dioses] se retiraron a sus tiendas. Entonces el dios grande pasó todo un día echado boca arriba en su tienda y su corazón estaba muy afligido y permaneció solo. Pero al cabo de un largo tiempo vino Hator, la Dama del Sicomoro Meridional, se puso frente a su padre, el Señor del Universo, y dewscubrió su sexo frente a él. Y el gran Dios rió. Se alzó y [nuevamente] se sentó con la Eneada divina, y dijo a Horus y a Seth: "¡Hablad, pues!" (cit. por JACOBELLI, M.C.: op. cit. p. 93)

34. Cfr. SCHNEIDER ADAMAs, Laurie: El motivo del Sol. En Arte y psicoanálisis. Cátedra. Madrid. pp. 161-170.

35. IRIGARAY, L.: The Sex that is not One. p. 352.

36. Cfr. FENICHEL: Psychoanalytic Quarterly, Vol. XVIII, nº 3. 1949. Cfr.LACAN, J.: La relación de Objeto. Seminarios. p. 169.

Del Fe-Mail al f-e-mail y más allá: Redes ciberfeministas en la Web (1997)

Victoria Vesna

La comunicación ocupa un papel central dentro del debate en torno a los sexos; es el lugar en el que nuestras diferencias se hacen más aparentes. Cuando la comunicación se informatiza, en particular a través de las redes, la importancia de crear ambientes diseñados por y para la mujer no puede subrayarse lo suficiente.

Aunque hay muchas explicaciones diferentes, autores feministas han descrito la perspectiva femenina sobre el mundo como esencialmente distinta de la del hombre[1]. Desde una perspectiva psicológica muchas han argumentado que "la identidad femenina gira en torno a la interconexión y la relación" y por su parte, la identidad masculina "se centra en la separación y la independencia" [2]. Aunque la verdad reside en algún punto intermedio y es mucho más confusa, por lo general se acepta el dicho "Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus" (Gray,1992). La red nos permite crear un espacio en el que celebrar nuestras diferencias y aceptar la fluidez de nuestras concepciones de los sexos.

f-e-mail está concebido como una extensión informatizada de las redes físicas de "snail mail" (correo caracol) como Women Beyond Borders. Está diseñado como una plataforma de lanzamiento para mujeres artistas que utilizan tecnologías con redes, para promover la formación de las mujeres en las artes digitales y como enlace con otras redes de mujeres en línea y fuera de línea. Aunque estos proyectos hacen referencia a similitudes con el mail art de las últimas tres décadas, hay una diferencia fundamental -- estas redes están diseñadas específicamente por y para mujeres. Las redes informatizadas, por naturaleza caóticas, no lineales y fluidas son entornos naturales para que las mujeres experimenten, intercambien ideas creen sistemas de apoyo y se desarrollen.

Redes eternas

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, surgieron tres importantes nodos de correspondence art: el Correspondence School de Nueva York, en los EE. UU., los Nouveau Realists en Europa, y el movimiento Fluxus, que actuaba en ambos continentes y en Japón. En 1963, Robert Fillou desarrolló su idea de la "Red Eterna" ("The Eternal Network") que giraba en torno a la condición humana, y no en torno a las artes. Fillou se hacía eco de la afirmación recogida en la influyente versión de la obra de Tristan Tzara, The Dada Painter´s and Poets, publicada en 1951 por Robert Motherwell. Según esta afirmación, los integrantes de Dada "habían repudiado toda distinción entre vida y poesía" (Welsh, 1995). El enfoque de la Red Eterna se centraba en el diálogo, el proceso, la investigación en grupo y la comunidad y contó con la participación en distintos momentos del proceso de artistas como Yoko Ono, Nam June Paik y Christo. Desde principios de los 60, gracias al sistema de correos, la Red Eterna floreció,

pero continuó siendo principalmente invisible e ignorada por el mundo del arte convencional, que se cimienta sobre la idea del maestro, de las obras maestras u obras de arte. Pero incluso dentro de este escurridizo movimiento la mujer seguía moviéndose en los márgenes. El Mail art surgió como una reacción contra lo establecido en el mundo del arte, pero rápidamente se convirtió en arte de hombres - una manifestación más de la red de los coleguitas. Las mujeres no se adaptaron bien a las normas y jerarquías que surgían en los manifiestos del mail art y, según algunas feministas han sugerido, quizás las diferencias en las formas de comunicarse no fueran ajenas a esta falta de adaptación. Una respuesta a este problema la dio el artista mail Frey Zabitsky que diseñó un sello de caucho a principios de los 80 con el siguiente lema: "los hombres hacen manifiestos, las mujeres amigos". (Friedman, 1995)

Muchos artistas que tomaron parte en el mail art de los 60 se alejaron de la red a mediados de los sesenta como respuesta a la falta de homogeneidad estética. Por el contrario, Anna Banana, de San Francisco, creía que el proceso comunicativo era más importante que la estética. Ella misma publicó VILE, una revista dedicada al mail art. El sexto número, titulado "Fe-Mail" art fue el de mayor éxito y consistía en una colección de obras de arte mail realizadas exclusivamente por mujeres. Se crearon tres categorías de contenidos: Arte postal, Tarjetas postales y Correspondencia. Fe-mail reprodujo obras de más de cien mujeres de EE. UU., Canadá, Australia, Japón, Brasil, Inglaterra, Francia, Holanda, Alemania, España, Italia, Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Argentina. Figuras punteras como Yoko Ono, Martha Wilson y Alison Knowles participaron. El 7 de septiembre de 1978, hace exactamente veinte años, se imprimieron 700 copias (Banana, 1995). Esta revista podría ser la más importante predecesora de los proyectos de red diseñados específicamente por mujeres artistas.

Ya han transcurrido veinte años desde que comenzara el movimiento de arte de mujeres, y el mundo del arte sigue negando a las artistas un apoyo importante [3]. Según las Guerrilla Girls, los museos de arte sólo contienen un 15 por ciento de obras de mujeres en exposición de las que sólo un 0,003% son de mujeres pertenecientes a grupos minoritarios. El 4 % de las adquisiciones de los museos son obras de mujeres. Pero, la aparición del ordenador personal y de la World Wide Web, hace posible la creación de un importante fondo de mujeres artistas y proporciona un espacio para exponer, publicar, intercambiar ideas y medios.

Del Fe-Mail al f-e-mail

Desde principios de los setenta se ha producido una ola de estudios sobre mujeres artistas con el consiguiente descubrimiento de cientos, miles de mujeres artistas a lo largo de la historia y en todo el mundo. Fue por aquel entonces, enero de 1975, que apareció el primer ordenador personal, el Altair 8800. Resulta irónico que uno de los campos de hegemonía masculina, el de las ciencias informáticas, haya desarrollado una máquina con potencial para desestabilizar los arraigados

sistemas patriarcales. En su estudio sobre el mundo cultural y psicológico de los ordenadores y de la informática, Sherry Turkle (1984) observa que las diferentes formas que tienen las chicas y mujeres de enfocar la informática han alterado nuestra concepción de lo que es esta ciencia. En particular, Turkle cree que el ordenador desempeña un papel especial en este proceso ya que proporciona una entrada a sistemas formales más accesibles para las mujeres. "Se puede negociar con él, se le puede responder, se puede analizar psicológicamente." (pág. 118) Las diferencias a este respecto se utilizan, más que para cosificarlas, para redefinir la ciencia informática y las categorías sexuales asociadas con muchas ramas de la ciencia. (Lawley 1993)

Tan pronto como Internet se convirtió en un medio más sencillo de usar, las descorazonadoras estadísticas que indicaban que los usuarios eran principalmente hombres blancos de treinta y pocos años empezaron a cambiar. Surgió una nueva raza de feministas que utilizaban este medio para conectarse, comunicarse y ofrecer sistemas de apoyo. La WWW proporciona un espacio en el que las mujeres que poco a poco se han visto marginadas por las defensoras del llamado feminismo políticamente correcto imperante reclamar su derecho a la diversidad de opiniones y estrategias hacia un mismo objetivo - lograr la igualdad de derechos con el hombre. Las mujeres artistas que emplean la World Wide Web como principal medio de expresión están en una posición inigualable para llamar la atención y para funcionar independientemente de los sistemas de galerías y las directrices que se siguen en el campo de la museología. Con la ayuda de la tecnología es posible construir identidad, sexualidad e incluso género, sea como sea que nos imaginemos a nosotros mismos. Es este un entorno ideal para aquellos que no se adaptan a una idea preconcebida de lo que significa ser artista, especialmente para aquellos cuyas obras resultan difíciles de definir y aún más difíciles de clasificar.

De repente, un importante número de mujeres con formación en arte o historia del arte tienen una válvula de escape creativo que no requiere un gran capital ni influencias. Un ejemplo significativo de este tipo de activismo es el de Kathy Huffman, que pasó de ser una comisaria de éxito, especializada en vídeoarte a principios de los 80, a convertirse en una ciberfeminista/artista de renombre en la red. Desde 1995 ha colaborado en varias obras de comunicación por internet con Eva Wohlgemuth, entre las que están Siberian Deal, Face Settings y un encuentro de ciber co-cocina [4]. Face Settings, su proyecto Internet más reciente investiga la comunicación entre mujeres, en línea y fuera de línea, y establece un debate en línea sobre asuntos relativos a los sexos. Constituye un buen ejemplo de arte, feminismo y actividades en red convergiendo en Internet. Otro ejemplo más extremo de esta colisión es el de VNS Matrix. Su declaración inicial es que "surgieron de la ciberciénaga durante un verano de Australia meridional hacia 1991, con la misión de secuestrar los juguetes de los tecnocowboys y remapear la cibercultura con un acento feminista [5].

Hay algunas mujeres, sin embargo, que trabajan en la red sin introducir directamente temas feministas en su obra, o que

optan por trabajar sólo con mujeres. En la red hay cabida para muchos puntos de vista y, afortunadamente, no debemos respetar un único manifiesto o codigo de conducta. Ya era hora de que llegara el fin de la era del feminismo dogmáticamente correcto. Como indica Donna Haraway, los movimientos internacionales de mujeres han construido una "experiencia de ser mujer" ficticia y que tiene una importancia capital y repercusiones políticas. Como ella misma escribe: "La liberación yace en la construcción de la conciencia, de la aprensión imaginativa, de la opresión y así de la posibilidad."

En una ocasión Haraway hizo este célebre comentario: "Prefiero ser una ciborg a una diosa" rechazando la idea imperante en el feminismo convencional de que la ciencia y la tecnología son plagas patriarcales contranaturales. Como ciborg, Haraway es un producto científico y tecnológico y no ve cual es la utilidad del llamado feminismo de diosas, que predica que las mujeres pueden encontrar la libertad si rechazan el mundo moderno y descubren su supuesta relación espiritual con la Madre Tierra. Haraway se ha convertido en una heroína de las ciberfeministas (Kunzru, H. 1997).

Resulta particularmente inspirador seguir la trayectoria de la nueva generación de mujeres que trabajan en la red. El manual de las Friendly Grrls nos da la bienvenida presentándonos un nuevo lenguaje de Internet: "La girls ya no son girls, sino grrrls, son mujeres jóvenes, súper kewl (cool) que tienen la tenacidad y el empuje para navegar por la red, relacionarse con otras mujeres jóvenes y extender la presencia de mujeres en las tecnologías de nueva aparición. Así que ponéos las gafas protectoras, preparad la mano que maneja el ratón y sumergíos en el ciberespacio con el manual de las Friendly Grrls.... ¡no podéis equivocaros!" [6].

Según Sadie Plant, directora del Centre for Research into Cybernetic Culture de la Universidad de Warwick, Inglaterra: "El ciberfeminismo es una cooperación entre mujer, máquina y nuevas tecnologías. La relación entre la tecnología de la información y la liberación de la mujer viene de antiguo."[7] Si metemos la palabra clave "mujer" en cualquiera de los buscadores de la World Wide Web, resultará evidente que esta relación goza de más salud que nunca: las mujeres y las redes de mujeres están en un momento de esplendor en línea. Se han creado muchas páginas dedicadas a temas relacionados con la mujer, desde mujeres expertas en informática debatiendo sobre la discriminación que sufren en el trabajo, a mamás que envían sus problemas, consejos y fotos para elegir al nene más guapo de la semana [8]. Esto es particularmente importante para mujeres aisladas geográficamente que hasta ahora no tenían acceso a información que les ayudara a emanciparse y a entornos en los que encontraran apoyo. No sería arriesgado predecir que, en menos de una década la presencia de ordenadores estará tan extendida como la de los televisores y los teléfonos, hecho que promete tener un gran impacto en la vida social y las costumbres en la (cada vez más global) aldea.

La Computer-Mediated Communication (Comunicación por medio de ordenadores), podría desempeñar un papel principal en reforzar y sustentar la necesidad de comunicar y compartir ideas y experiencias que pertenecen únicamente a mujeres

artistas. Con necesidades mínimas en lo que a recursos económicos o políticos se refiere, las mujeres podrían empezar a desarrollar un entendimiento más integrador de las relaciones sociales y de las ideologías que se esconden detrás de los procesos tecnológicos. Una vez tengan una mejor representación dentro de la comunidad de usuarios, será posible que ejerzan una influencia a mayor nivel en los campos del diseño y la implementación. Es un momento único, una puerta de acceso para las artistas que trabajan en este campo, ya decidan trabajar en grupo o individualmente, dentro o fuera del campo de los problemas de la mujer.

Referencias:

Banana, A. (1995) "VILE History" in Eternal Network: A Mail Art Anthology , ed. Welsh, C., p.15, Calgary: University of Calgary Press.

Haraway, D. (1991) Simians, Cyborgs, and Women: The Reinventions of Nature, p. 149, Routledge: Nueva York.

Friedman, K. (1995) "The Early Days of Mail Art" in Eternal Network: A Mail Art Anthology , ed. Welsh, C., p.15, Calgary: University of Calgary Press.

Gilligan, C (1982) In A Different Voice: Psychological Theory and Women's Development, Cambridge, MA: Harvard Univesrity Press.

Gray, J. (1992) Men are From Mars, Women are from Venus, New York: Harpercollins Kunzru, H. (1997) Febrero. Wired, Número 5.02

Lawley, E. (1993) Computers and Communication of Gender, disponible en: http//www.itcs.com/elawley/gender.html

Motherwell, R.ed. (1989) TristanTzara 1989 "An Introduction to Dada" in The Dada Painters and Poets, Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 402.

Turkle, S. (1984). The second self: Computers and the human spirit. Nueva York: Simon and Schuster.

Notas:

1) La perspectiva, el lenguaje y la comunicación no verbal, en particular el uso de las coordenadas de espacio y/o tiempo se identifican a menudo con importantes elementos de la comunicación intercultural. La perspectiva se refiere a la orientación cultural hacia conceptos como Dios, humanidad, naturaleza, el universo y otros asuntos filosóficos relativos a la idea del ser.

2) Becky Mulvoney escribe un buen resumen de las diferencias entre los sexos dentro del campo de la comunicación en su ensayo publicado en línea, "Gender Differences in Communication: An Intercultural Experience". Existe un vínculo de hipertexto a este ensayo en la página inicial de f-e-mail.

3) Según el estudio realizado en 1990 en Estados Unidos sobre la Discriminación sexual en el mundo del arte, el 50, 7% de todos los artistas de artes plásticas son mujeres, el 53,1% de las titulaciones en arte las tienen mujeres y, sin embargo, el 80% de los profesores de arte son hombres, los artistas consiguen el 68% de los beneficios del mundo del arte y el 73% de las becas de estudio e investigación.

4) Se puede acceder a Siberian Deal, Cyber co-cooking y Face to Face a través de la World Wide Web: http://thing.at/face/index1.htm

5) Las componentes de VNS Matrix son Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini y Virginia Barratt. Su sitio está en: http://206.251.6.116/geekgirl/001stick/vns/vns.html

6) El manual de las Friendly Grrls se encuentra en: http://www.webgrrls.com

7) Desde la página inicial de f-e-mail se puede acceder a una entrevista en línea a Sadie Plant publicada por la revista Geekgirl.

8) Hay un lugar para mamás en línea en: http: www.yoyoweb.com/wospace. Ellen Spertus de MIT es la autora de una página sobre las mujeres y la ciencia informática que contiene muchos hipertextos de utilidad: http://www.ai.mit.edu/people/ellens/gender.html

[Traducción: Carolina Díaz]

Un ciberfeminismo diferente (2002)

Rosi Braidotti

Índice de contenidos

Introducción: La postmodernidad
Cuerpos posthumanos
La política de la parodia
El poder de la ironía
Perspectivas feministas sobre la ciencia ficción
La ciberimaginación
La necesidad de nuevas utopías
Notas

Introducción: La postmodernidad

"Ahora en la ciudad hay piezas sueltas, partículas aceleradas, algo se ha soltado, algo serpentea, cimbrea, girando hasta la última vuelta de tuerca. Algo debe ceder y es peligroso. Debes tener cuidado. La seguridad ha abandonado nuestras vidas."
Martin Amis: Einstein's Monsters 1

Mi primer objetivo en este artículo es situar la cuestión de los cibercuerpos dentro del marco de la postmodernidad, abordando las paradojas que encierra la corporeidad. A continuación desarrollaré una serie de variaciones sobre el tema del ciberfeminismo, prestando especial atención durante todo el artículo al tema de la diferencia sexual. Según mi concepción de "postmodernidad", que contrasta con otros usos del término como parte de una jerga, ésta no es sino una situación histórica concreta en la que se encuentran las sociedades postindustriales tras el declive de las esperanzas y las metáforas modernistas. Un síntoma de estos cambios se puede encontrar en el espacio urbano, especialmente en el centro de las ciudades: limpias y remodeladas, con sus edificios postindustriales de metal y plexiglás: una mera fachada que oculta la putrefacción del espacio industrial y marca la muerte del sueño modernista de la sociedad civil urbana. El problema afecta principalmente al mundo occidental, pero no sólo a este. De hecho, la característica que más define al postmodernismo es la naturaleza transnacional de su economía en la era del declive del estado nación. Se trata de la mezcla étnica a través del flujo de la migración mundial, de un proceso infinito de hibridación en una época en que el racismo y la xenofobia no hacen sino crecer en occidente.2

La postmodernidad también representa una poderosa tendencia del "primer mundo" hacia la "tercermundialización", mientras que continúa la explotación del "tercer" mundo. Se trata, además, del declive de lo que se conocía como el "segundo" mundo (el bloque comunista) y de la reaparición del proceso de balcanización de la Europa del Este. Es característico también el deterioro de la economía legal combinado con un aumento de la delincuencia y la ilegalidad. Esto es lo que Deleuze y Guattari denominan 'el capital como cocaína'. Todo esto da fe de hasta qué punto el capitalismo

tardío carece de un objetivo último, de una dirección definida, de todo, excepto de la brutalidad de la autoperpetuación.

Por último, pero no por ello menos importante, en la postmodernidad está presente una alianza nueva y perversamente provechosa entre tecnología y cultura. La tecnología ha evolucionado, desde el panoptico que Foucault analizó desde el punto de vista de la vigilancia y el control, a un aparato mucho más complejo, que Haraway describe desde el punto de vista de la "informática de la dominación". Por ello, para abordar el tema de la tecnología en la postmodernidad es preciso adoptar un cambio de perspectiva. El factor tecnológico no debe, en modo alguno, representarse como la antítesis del organismo y de los valores humanos, sino como una prolongación de lo humano, intrínsecamente ligado a él. Esta imbricación nos obliga a hablar de tecnología como de un aparato material y simbólico, es decir, un agente semiótico y social más.

Este cambio de perspectiva, que ya he analizado en otros trabajos,3 deja atrás la tecnofobia, decantándose por un enfoque tecnofílico y además redefine las condiciones de la relación entre tecnología y arte. Si en un marco humanístico convencional éstos (tecnología y arte) pueden parecer términos opuestos, en la postmodernidad se hallan más estrechamente ligados.

En todos los campos, pero especialmente en el campo de la tecnología de la información, la estricta separación entre lo técnico y lo creativo ha quedado obsoleta debido a la aparición de las imágenes digitales y a las habilidades que son precisas para realizar diseños por ordenador. Esta nueva alianza entre estos dominios, el de lo técnico y el de lo artístico, antes segregados, señala una nueva versión contemporánea de la reconstrucción posthumanística de una tecnocultura, cuya estética es equiparable a su sofisticación tecnológica.

Con esto quiero dejar clara mi postura equidistante, por un lado, con respecto a la euforia de los postmodernistas al uso que ven en la tecnología y en especial en el ciberespacio la posibilidad de reencarnaciones múltiples y polimórficas, y, por el otro, con respecto a los muchos agoreros que lloran la muerte del humanismo clásico. Yo, por el contrario, veo la postmodernidad como la puerta de acceso a un nuevo e importante planteamiento de las prácticas culturales. Una de las condiciones previas esenciales para este nuevo planteamiento es la renuncia, tanto a la fantasía de las reencarnaciones múltiples, como a la atracción fatal que ejerce la nostalgia.4. El anhelo nostálgico por un pasado presuntamente mejor es una respuesta precipitada y poco inteligente a los desafíos de nuestro tiempo. No sólo no es eficaz desde el punto de vista cultural, en cuanto que su relación con las condiciones de su propia historicidad es de negación, además constituye un atajo para eludir la complejidad de estas condiciones. Me parece que hay algo profundamente amoral y desesperado en la manera en que las sociedades postindustriales se lanzan de cabeza a buscar una solución poco meditada a sus contradicciones. La consecuencia inmediata de esa búsqueda de refugio en la nostalgia, con lo que ello tiene de pura negación, es que se

cierran los ojos a la transición en virtud de la cual, el mundo humanístico se convierte en el mundo posthumano. No resulta sorprendente que este elemental autoengaño se compense con el anhelo en oleadas del advenimiento de mesías de todas las formas y colores. En este clima general de negación y de olvido de la crisis crónica del humanismo clásico, quisiera sugerir la necesidad de dirigir nuestra mirada a géneros literarios "menores", como puede ser la ciencia ficción y más concretamente el ciberpunk, con el fin buscar soluciones a las contradicciones de nuestro tiempo que no estén cargadas de nostalgia.

Mientras que la cultura popular se niega a llorar la pérdida de las certezas del humanismo, las producciones culturales "menores" colocan la crisis en primer plano y resaltan su potencial para ofrecer soluciones creativas. En contraste con la amoralidad de la negación, los géneros culturales "menores" cultivan una ética de lúcido autoconocimiento. Algunos de los seres más morales en la postmodernidad occidental son los escritores de ciencia ficción que dedican tiempo a pensar la muerte del ideal humanista de Mann, introduciendo así esta pérdida (y la inseguridad ontológica que ella supone) en el corazón (inerte) de las preocupaciones culturales contemporáneas. Al dedicar su atención a simbolizar la crisis del humanismo, estos espíritus creativos, siguiendo la estela de Nietzsche, apuran la crisis hasta llevarla a una resolución que nace de lo más profundo de la crisis misma. De esta manera, no sólo colocan la muerte en un lugar prioritario dentro de la agenda cultural postmoderna, sino que también arrancan la patina de nostalgia que oculta lo inadecuado del actual (des)orden cultural.

A lo largo de este artículo quisiera sugerir que los más destacados pioneros de estos intérpretes iconoclastas de la crisis contemporánea son activistas feministas que trabajan en el entorno de la cultura y los media, como las riot girls (chicas disturbio) y otras ciberfeministas que se dedican a la política de la parodia o a la repetición paródica. Algunas de estas mentes creativas se decantan por la teoría, otras (autoras feministas de ciencia ficción y otras 'fabuladoras'5, como Angela Carter - utilizan la ficción. Aunque la ironía sigue siendo un recurso artístico esencial, también tiene gran importancia el papel de artistas contemporáneas multimedia que no se dejan llevar por la nostalgia, como Jenny Holzer, Laurie Anderson y Cindy Sherman. Son compañeras de viaje ideales en la postmodernidad.

Cuerpos posthumanos

"Menos mal que nací mujer, si no, me hubiera hecho drag queen."
Dolly Parton

Esta cita de esa gran simuladora que es Dolly Parton, marca la tónica general de esta sección, en la que ofrezco un análisis de algunas de las representaciones sociopolíticas del fenómeno del cibercuerpo desde un punto de vista feminista. Por un momento, imaginemos un tríptico postmoderno: en el centro, Dolly Parton, con su imagen simulada de belleza sureña. A su

derecha, esa obra de arte de la reconstrucción a base de silicona que es Elizabeth Taylor con el clon de Peter Pan, Michael Jackson, lloriqueando a su vera. A la izquierda de Dolly, la hiperreal fetichista del cuerpo en forma, Jane Fonda, bien asentada en su fase postbarbarella, convertida en principal propulsora del abrazo catódico planetario de Ted Turner. Ante ustedes, el panteón de la femineidad postmoderna, en directo en la CNN a cualquier hora, en cualquier lugar, de Hong Kong a Sarajevo; a su disposición con solo apretar un botón. Como dijo Christine Tamblyn,6 'interactividad' es otro nombre para 'ir de compras', y la identidad sexual hiperreal es lo que vende.

Estos tres símbolos tienen tres características en común. La primera, habitan un cuerpo posthumano, es decir, artificialmente reconstruido.7 El cuerpo del que hablo está lejos de una esencia biológica: es el cruce entre fuerzas intensas, es una superficie en la que se inscriben códigos sociales. Desde que la generación del postestructuralismo intentase plantearse un ser corpóreo no esencializado, deberíamos habernos acostumbrado a la pérdida de la seguridad ontológica que acompaña al declive del paradigma naturalista. En palabras de Francis Barker 8, la desaparición del cuerpo es el eje del proceso histórico de su desnaturalización. El problema que no desaparece es cómo adaptar nuestra política a este cambio.

Como consecuencia, deseo plantear la importancia de hablar de nuestros cuerpos desde el punto de vista de la encarnación, es decir de cuerpos múltiples o de conjuntos de posiciones corpóreas. El término encarnación significa que somos sujetos situados en espacio y tiempo, capaces de llevar a cabo combinaciones de (inter)acciones discontinuas dentro de esas coordenadas. La subjetividad corporeizada es, por tanto, una paradoja que radica simultáneamente en el declive histórico de la distinción cuerpo/mente y en la proliferación de discursos sobre el cuerpo. Foucault vuelve a formular el tema en relación a la paradoja de la desaparición y la sobreexposición simultáneas del cuerpo. Aunque la tecnología deja patente esta paradoja, y se puede decir que en algunos casos la ilustra a la perfección, no sería correcto afirmar que sea responsable del cambio de paradigma.

A pesar del peligro que constituye la nostalgia, como decíamos anteriormente, todavía quedan esperanzas: todavía podemos aferrarnos a la loca intuición de Nietzsche de que Dios finalmente ha muerto y que la peste de su cuerpo en descomposición inunda el cosmos. La muerte de Dios ha tardado muchos años en llegar y se ha incorporado al efectó domino con el que han caído una serie de ideas comunes. La certeza sobre la distinción categórica entre cuerpo y mente, la sólida creencia en el papel y la función del estado nación, la familia, la autoridad masculina, el eterno femenino y la heterosexualidad forzosa: estas certezas con fundamentos metafísicos han naufragado y han dejado espacio para algo más complejo, más desenfadado e infinitamente más perturbador. Hablando como mujer, es decir, como un sujeto que surge de una historia de opresión y exclusión, diría que esta crisis de los valores convencionales es, más que nada, algo positivo. De hecho, la condición metafísica conllevaba una

visión institucionalizada de la femineidad, que ha sido una carga para mi sexo durante siglos. La crisis de la modernidad no es, para las feministas, un abandono melancólico a la pérdida y la decadencia, sino el festivo surgir de nuevas posibilidades. Por ello, la hiperrealidad del problema posthumano, que encuentra tan sublime representación en Parton, Taylor y Fonda, no se deshace de la política o de la necesidad de una resistencia política: es más necesario que nunca trabajar hacia una redefinición radical de la acción política. Nada puede estar más lejos de la ética postmoderna que la frase de Dostoyevsky, citada hasta la saciedad y profundamente errónea: si Dios ha muerto, todo vale. El reto es más bien cómo combinar la aceptación de la corporeidad en la era postmoderna resistiéndonos al relativismo y a lanzarnos al vacío del cinismo.

La segunda característica común de las tres diosas cyborg que hemos mencionado es su inmensa riqueza, que se debe a su condición de estrellas de los medios. El capital en esta era postindustrial es un flujo inmaterial de efectivo que viaja por el ciberespacio en formato de información pura hasta que aterriza en (algunas de) nuestras cuentas corrientes. El capital se aferra a los fluidos corporales y comercia con ellos: no sólo con la sangre y el sudor barato de los trabajadores del tercer mundo, sino también con el húmedo deseo de los consumidores del primer mundo, que han convertido su propia existencia, saturada de estupor, en mercancía. La hiperrealidad no elimina las relaciones de clase, las intensifica.9 La postmodernidad se apoya sobre la paradoja de la cosificación y el conformismo de las culturas como fenómenos simultáneos a la intensificación de las diferencias y de las desigualdades estructurales entre estas culturas.

Un aspecto importante de esta situación es la omnipotencia de los medios visuales. Nuestra era ha convertido la visualización en el método definitivo de control a manos de los fetichistas de la claridad que han hecho de la "CNN" un verbo: "Hoy me han CNNado, ¿a ti no?". Con esto no sólo se ha llegado a la fase final de la cosificación de lo visual, sino también al triunfo de la visión frente a todos los demás sentidos.10

Desde un punto de vista feminista, esto tiene especial importancia, ya que tiende a reafirmar una jerarquía de percepción corporal que le da una importancia excesiva a la vista frente a los otros sentidos, en especial frente al tacto y el oído. Teorías feministas han puesto en tela de juicio la primacía de la vista. De las obras feministas propuestas por Luce Irigaray y Kaja Silverman, surge la idea de explorar la potencialidad del oído y del material de audio para huir así de la tiranía de la mirada. Donna Haraway tiene ideas sugerentes sobre la dimensión logocéntrica de la visión incorpórea, cuyo ejemplo más elocuente es el del satélite/ojo en el cielo. Frente a esta concepción ella propone una redefinición de la acción de ver como algo corpóreo y del que, por tanto, se puede rendir cuentas: una especie de conexión con el objeto de la visión, conexión que ella define como una 'indiferencia apasionada'. Si contemplamos el conjunto del arte electrónico contemporáneo, especialmente dentro del campo de la realidad virtual, encontramos a muchas artistas como Catherine Richards y Nell Tenhaaf, que aplican la tecnología

para cuestionar la supuesta superioridad visual que la acompaña.

En tercer lugar, el tercer icono que he elegido para simbolizar a los cuerpos postmodernos es que todos son blancos, especialmente, y aunque resulte paradójico, el de Michael Jackson. Con su perverso ingenio, el artista embaucador, Jeff Koons (exmarido de la estrella porno posthumana, Cicciolina) retrató a Jackson en una pieza de cerámica y lo representó como a un dios, blanco como una azucena, con un mono en los brazos. Koons anunció con mucha gracia que se trataba de un tributo a Jackson en su lucha por conseguir la perfección de su cuerpo. Las abundantes operaciones de cirugía estética a las que se ha sometido son testimonio del interés de Jackson por esculpir y dar forma al ser. Desde el punto de vista posthumano del mundo, los intentos deliberados de llegar a la perfección se consideran un complemento de la evolución y llevan al ser corpóreo a sus más altas cimas. Al ser la blancura, dentro de la sublime simplicidad de Koons, el canon de belleza definitivo e incuestionable, la condición de Jackson como superestrella sólo podía retratarse usando el blanco. La hiperrealidad no elimina el racismo: lo intensifica y lo lleva a una implosión.

Un aspecto relacionado con la racialización de los cuerpos posthumanos es el de los valores determinados por la etnia. Muchos han llamado la atención sobre el hecho de que estamos volviendo a ser colonizados por una ideología americana, esencialmente californiana, la del 'cuerpo danone'. Mientras las corporaciones americanas tengan la tecnología en su poder, dejarán su huella cultural en el imaginario contemporáneo. De este modo, no queda espacio para otras alternativas culturales. Por ello, los tres emblemas de la femineidad postmoderna sobre cuyos cuerpos teóricos escribo, no podían ser sino americanos.

La política de la parodia

Al enfrentarnos a esta situación, es decir a los símbolos culturales representados por una hiperfemineidad blanca, económicamente dominante y heterosexual, que restablece grandes diferencias de poder, al mismo tiempo que las niega: ¿qué se puede hacer? Lo primero que puede hacer un crítico feminista es reconocer las "aporías y afasias" de las estructuras teóricas y dirigir una mirada esperanzada a (mujeres) artistas. Sin duda los espíritus creativos tienen ventaja frente a los maestros del metadiscurso, especialmente del metadiscurso deconstruccionista. Esta es una perspectiva soberbia: tras años de arrogancia postestructuralista, la filosofía queda rezagada detrás del arte y la ficción en una difícil lucha para mantenerse al día con el mundo actual. Quizás haya llegado el momento de moderar nuestra voz teórica interior e intentar enfrentarnos a nuestra situación histórica de un modo diferente.

Las feministas se han dado prisa en responder al reto de encontrar respuestas políticas e intelectuales a esta crisis de la teoría. En su mayoría han optado por un 'giro lingüístico', es decir, un giro hacia estilos más imaginativos. Prueba de ello es el énfasis feminista en la necesidad de nuevas 'figuraciones',

como las llama Donna Haraway, o 'fabulaciones', por citar a Marleen Barr, que expresen las formas alternativas de subjetividad femenina que se han desarrollado dentro del feminismo. Otro indicio es la lucha perpetua con el lenguaje para dar forma a representaciones afirmativas de la mujer.

Pero en ninguna parte está el reto feminista mejor representado que en el campo de la práctica artística. Por ejemplo, la fuerza irónica, la apenas reprimida violencia y el ingenio vitriólico de grupos feministas como las Guerrilla Girls o las Riot Girls (chicas guerrilleras y chicas disturbios) son un aspecto importante de la redistribución contemporánea de la cultura y de la lucha contra la representación. Yo definiría su postura en relación con la política de la parodia. Las chicas disturbio pretenden argumentar que estamos en guerra y que las mujeres no somos pacifistas, sino guerrilleras, chicas disturbio, chicas malas. Queremos algo de resistencia activa, pero también queremos divertirnos y hacerlo a nuestro modo. El número de mujeres, cada día mayor, que crean su propia ciencia ficción, ciberpunk, guiones, revistas, música de rock y rap, etc. es prueba de ello.

Sin duda, hay un toque de violencia en la forma en que se expresan las chicas disturbio y las chicas guerrilleras: algo directo y sin destilar que contrasta con los tonos sincopados de la crítica artística al uso. Este estilo enérgico es una respuesta a unas fuerzas ambientales y sociales hostiles. También expresa la confianza en una alianza colectiva a través de ritos y actos rituales, que, lejos de disolver al individuo en el grupo, simplemente acentúan su singularidad impenitente. Encuentro que hay una poderosa evocación de esta postura, singular al par que colectiva, en el estridente y demoníaco pulso de In Memoriam to Identity 11 de Kathy Acker, en su habilidad para llegar a distintas expresiones, en cómo se regocija ante la reversibilidad de las situaciones y las personas, su capacidad combinada de caracterizarse como una infinidad de "otros", de imitarlos y diseccionarlos.

Como muchas teóricas feministas han señalado, el ejercicio de la parodia, a la que también denomino la filosofía del 'como si', con sus repeticiones rituales, necesita estar fundamentada si ha de ser políticamente efectiva. Las reivindicaciones intelectuales del feminismo postmoderno están fundadas en experiencias vitales y, como consecuencia, dan pie a formas radicales de reencarnación. Pero también necesitan ser dinámicas o nomádicas y dejar un espacio para la multiplicidad y los cambios de localización. La práctica del 'como si' puede también degenerar en una representación fetichista. Esto consiste en reconocer y negar simultáneamente ciertos atributos y experiencias. En el pensamiento postmoderno masculino dominante12, el rechazo fetichista parece ser la característica principal de casi todos los debates en torno a la diferencia entre los sexos13. Considero la teoría feminista como una medida correctiva para esta tendencia. La filosofía feminista del 'como si' no es una forma de rechazo sino más bien la afirmación de un sujeto que carece de esencia, es decir, cuyo fundamento ya no es la idea de la 'naturaleza' humana o femenina, pero un sujeto que es capaz a la vez de acciones éticas o morales. Como nos advierte lúcidamente Judith Butler, la fuerza de lo paródico radica,

precisamente, en convertir la práctica de la repetición en una postura que nos dote de poder político.

Desde mi punto de vista, el poder que nos puede dar la práctica teórica y política del 'como si', radica en su potencial para abrir, a través de sucesivas repeticiones y estrategias miméticas, espacios donde se pueden engendrar manifestaciones de acción feminista. Es decir, a través de la parodia podemos hacernos con algo de poder, siempre y cuando se lleve a cabo con una conciencia crítica enfocada a la subversión de los códigos dominantes. Es por ello que en ocasiones he afirmado14 que la estrategia de 'mímesis' que plantea Irigaray es fuente de poder político, ya que aborda simultáneamente los problemas de la identidad, de la identificación y de la subjetividad política. El registro irónico es una forma orquestada de provocación y, como tal, expone una especie de violencia simbólica de la que las chicas disturbio son máximos exponentes.

Estoy harta de que la tecnología de la Realidad virtual y del ciberespacio sean juguetes para los chicos. Me resulta ligeramente divertido y tolerablemente aburrido que las 'drogas del vídeo o del ordenador' se conviertan en el nuevo objeto de los hábitos narcóticos que los hippies, ya pasados y reciclados, adquirieron en los sesenta, y de los que no han sabido desprenderse. Se trata de la mera sustitución de la búsqueda de un placer solipsista por la de otro. Yo, una chica disturbio, una chica mala, quiero un imaginario propio, un ser proyectado independiente. Quiero diseñar el mundo a mi gloriosa imagen. Llegó la hora del matrimonio impuro entre la Ariadne de Nietzsche y las fuerzas dionisíacas; llegó el momento de que la pulsión de muerte femenina se manifieste en el establecimiento de redes factibles para la transformación del deseo femenino en formas de conducta negociables con la sociedad. Llegó el momento de que el inconsciente haga un nuevo pacto.

La metáfora de la guerra invade nuestro imaginario cultural y social, desde la música rap al ciberespacio. Tomemos como ejemplo la música popular. Empezaría por analizar la consumación del declive del rock como fuerza política, del que son prueba dos fenómenos paralelos: el primero, el nuevo advenimiento de lo que yo llamo el rock geriátrico, con las eternas 'reapariciones' de los Rolling Stones y de otras reliquias del 'cock rock' de los 60.15 ¿Se retiraran de una vez por todas? El segundo, mucho más problemático, es el uso militar al que el ejercito de los Estados Unidos ha puesto el rock'n roll. Este fenómeno de la música rock como arma de asalto que comenzó con Vietnam y se perfeccionó durante el ataque a Noriega en Panamá16.

Ahora el rap es el vencedor, y dentro del rap arrasa la imagen del 'gangsta rap' masculinista y promovedor del belicismo. Sin embargo, si escuchamos a Salt´n Pepper, grupo de rap integrado por mujeres, tendremos que reconsiderar la inevitable conexión entre música subversiva y masculinidad agresiva. Sí, las chicas se están cabreando: reivindicamos nuestros cibersueños, nuestras alucinaciones compartidas. Podéis quedaros con vuestra sangre y vuestro gore, lo que nos importa a nosotras es cómo hacernos con el ciberespacio para

salir del cadáver viejo, decadente, seducido, aducido y abandonado del patriarcado falo y logocéntrico: los escuadrones fálicos de la muerte, la falocracia, con su cuerpo de militantes hinchado de silicona, geriátrico, materialista y su 'otro' femenino anexionado e inventariado. Las chicas disturbio saben que se merecen algo mejor.

La creación literaria en el terreno de la ficción es otro ejemplo importante de la política de la parodia. Escribir la postmodernidad no es sólo un proceso constante de traducción, sino de adaptaciones sucesivas a realidades culturales diferentes. El escritor y cineasta californiano de origen vietnamita, Trinh Minh Ha, plantea esta cuestión al hablar de 'escribir en intensidad', siguiendo la interpretación que hace Deleuze de las fuerzas dionisíacas de Nietzsche. Esto indica que la escritura marca una actualización intransitiva, que, por ponerlo de otro modo, intensifica nuestros niveles de creatividad y placer jubiloso.

El arte perfomance de Laurie Anderson es un ejemplo interesante de la expresión de lo intransitivo a través de un estilo paródico muy eficaz. Maestra incontestable del arte de la expresión creativa del 'como si'17, Laurie Anderson propone un universo conceptual donde las situaciones y las personas son siempre reversibles. Esto permite a Anderson retratar un continuo de alta tecnología que enlaza los distintos niveles de experiencia. Y en ello radica su extraordinario talento para evocar la complejidad de un modo minimalista.

Las intervenciones en espacios públicos son también una parte importante de esta clase de sensibilidad artística. Por ejemplo, las enormes vallas publicitarias de Barbara Kruger están colocadas estratégicamente en amplias intersecciones en el centro de las metrópolis del mundo occidental. Anuncian con fuerza sobrecogedora que 'No necesitamos más héroes' ('We don´t need another hero')18. En estos tiempos de decadencia postindustrial del espacio urbano, artistas como Kruger consiguen que la obra de arte recupere el valor monumental que era su prerrogativa en el pasado, mientras que conserva su vertiente de compromiso político. Un caso parecido es el de los paneles electrónicos de Jenny Holzer, que resplandecen en medio de la panorámica de nuestras ciudades, infectada de publicidad, y vuelven a transmitir mensajes extremadamente políticos destinados a despertar nuestras conciencias: 'El dinero forma el gusto' ('Money creates taste'), 'Con la propiedad nació la delincuencia', ('Property created crime'), 'La tortura es barbarie' ('Torture is barbaric'), etc., etc19. Holzer también utiliza los aeropuertos, especialmente los paneles informativos de las cintas de equipaje para transmitir mensajes, algunos sorprendentes, como: 'La falta de carisma puede ser fatal' ('Lack of charisma can be fatal'), y otros irónicos, como: 'Si os hubierais portado bien, los comunistas no existirían' ('If you had behaved nicely, the communists wouldn't exist' o '¿Qué país debes adoptar si odias a los pobres? ('What country should you adopt if you hate poor people?') .

Kruger y Holzer son ejemplos perfectos de apropiaciones postmodernas, incisivas y exentas de nostalgia de los

espacios urbanos públicos con fines creativos y políticos. En sus manos, las ciudades como área de tránsito y paso se convierte en un texto, un espacio para la significación, repleto de señales y carteles que indican múltiples direcciones posibles, y a los que el artista añade una dirección propia, inesperada y rompedora. Las chicas guerrilla han estado haciéndolo durante años con un talento supremo.

Los lugares públicos concebidos como ámbitos de creatividad revelan, por tanto, una paradoja: a la vez cargados de significación y profundamente anónimos; son espacios de fría transición, pero también lugares de inspiración, de percepción visionaria, donde se da rienda suelta a la creatividad. El experimento musical de Brian Eno con 'Music for airports' (música para aeropuertos) refuerza esa misma idea: es una apropiación creativa del corazón inerte de esas zonas algo alucinógenas que son los espacios públicos.

El poder de la ironía

Una de las formas que adoptan las prácticas culturales feministas del 'como si' es la ironía. La ironía es la ridiculización aplicada en dosis sistemáticas; es una provocación continua; es desinflar una retórica excesivamente vehemente. Una posible respuesta al talante general de nostalgia que domina la cultura popular no puede resumirse en unas palabras, ha de practicarse.

Para nosotros, unidades estadísticas contemporáneas, no hay ningún espectacular "fin-de-siecle". No hay un dramático retorno a la luz del día. Somos la generación antilázaro de la era postcristiana. Sin grito de alarma, sin lágrimas. La era de trágica atrofia estética ha dado paso al principio de la fotocopia, la reproducción inconsciente y eterna del Sarne. Walter Benjamin y Nietzsche con I.B.M. y Rank-Xerox.

Sentada en la penumbra postbecketiana, perdí un fragmento del todo. Mi reacción fue esperar, esperar la llegada de las partículas aceleradas. No es nada demasiado trágico, simplemente la luz azul de la razón, fría como el acero, que nos reduce hasta la insignificancia. La vida no es solamente intentar alcanzar el 'no ser', no es una ab-negación en vida. El amor en metrópolis está muerto. Mi voz está seca y ya se desvanece. La piel se me agrieta y endurece con cada click del cerebro digital. La trama kafkiana se abre camino por mi aparato genético. Pronto me convertiré en un gigantesco insecto y moriré tras intentar copular una última vez.
Así llegará el fin del mundo, mi amante postmortem, no con estallido, sino con el quejicoso zumbido de insectos trepando por una pared. Las arañas patilargas de mi descontento, mi corazón: la alegría de una cucaracha. (E)s(t)imulación, disimulo. No consiguieron mantener un margen para la negociación, se mantuvieron firmes en sus posiciones hasta que nos empujaron del borde. Tirando de la periferia hacia el centro, de una embestida perdimos el equilibrio. Afásico. Bellísimo, tan bello que me hizo desear el siglo XIX, antes de la muerte de dios. Debe haber sido un placer poder decir: "¡Dios, es verdad!" sin sentir las probabilidades desgarrándote el alma.

No es que me importe haber perdido la narrativa clásica. Lyotard nos lo desvela todo acerca de la modernidad y la crisis de la legitimación. No me importa que no quede ni un atisbo de coherencia discursiva sobre la que apoyarme. Conceptualmente, es una postura bastante estimulante, repleta de potencial epistemológico, y, sin embargo, lo sé: ya he pagado por esto. Muy profundamente dentro del corazón del agujero, ese agujero abierto en mi corazón lloro la pérdida de la grandeza metafísica, lloro la muerte del amor divino. Echo de menos lo sublime a medida que nos precipitamos sobre lo ridículo.

Sí, llegará el fin del mundo, amigo postzaratrustra. Se apagará como una vela efímera. Morir es un arte y hay que tener talento para ello. Tú lo haces excepcionalmente bien, lo haces tan bien que parece el infierno, tan bien, que parece real. Sólo estamos matando el rato. Espero que dentro de un instante perpetres la matanza.

Rendición sin condiciones, o "Hiroshima mon amour", mi "Enola Gay particular". ¿Qué ojo inmortal dibujó tu increíble asimetría? ¿Qué inyección de angustia postheideggeriana, qué letal escape nuclear te traumatizó hasta llevarte a un estado de incompetencia emocional? ¿Cuándo te convertiste en esta máquina autística, en esta colección de circuitos integrados? Compañero de viajes posthumano, ¿dónde se desvió tu pulsión de muerte?

Cuando te desnudas, eres un cable electrizado. Difícilmente un ser, una entidad, un individuo en un sentido humanista del término. Heráclito vuelto a analizar por Deleuze, encarnas el sujeto moderno decapitado. Te declaras pura actualización, pero en realidad no eres sino un reflector, una imagen sintética en movimiento, unidimensional pero plurifuncional.

¿Es así como debemos interpretar las máquinas deseantes de Deleuze? ¿A esto pretende llegar Lyotard? ¿Y Baudrillard con su hiperreal y su simulacro? ¿Son sólo metáforas elaboradas para representar la bancarrota metabólica por la que estamos pasando? Claro que este discurso necrofílico me altera y si tuvierais mi cabeza, también estaríais nerviosos. Soy un ser mortal de categoría femenina, humano, sexuado, con capacidad para usar el lenguaje. Llámame simplemente: mujer. Perspectivas feministas sobre la ciencia ficción.

La condición posthumana implica que los límites entre los sexos se hacen más borrosos. Sin embargo, creo que esto no siempre beneficia a las mujeres. Muchas feministas se han lanzado a escribir y leer ciencia ficción con el fin de analizar el impacto que el nuevo mundo tecnológico tendrá en la representación de la diferencia sexual. Como saben todos los aficionados la ciencia ficción está relacionada con fantasías sobre el cuerpo, especialmente sobre el cuerpo reproductivo. La ciencia ficción representa sistemas alternativos de procreación y nacimiento, que van desde imágenes un tanto infantiles, como son las de bebés que nacen de coliflores, a imágenes de nacimientos monstruosos por orificios inmencionables. De ahí surge lo que Barbara Creed define como el síndrome del femenino monstruoso20.

Por eso no es casual que en Alien, clásico de este género, el ordenador principal que controla la nave se llame 'madre' y sea malvadísima, especialmente con la heroína (Sigourney Weaver). La función maternal en esta película se ve trastocada: 'madre' se reproduce como un insecto monstruoso que pone huevos en el estómago de la gente en un acto de penetración fálica por la boca. También hay muchas escenas en las que la nave dominada por la madre monstruosa y hostil expulsa naves o aparatos más pequeños. Madre es una fuerza generadora omnipotente, prefálica y maligna: es un abismo que no se puede representar, es origen de toda vida y toda muerte.

Quisiera argumentar, de acuerdo con las críticas feministas de ciencia ficción, que las películas en que se combinan ciencia ficción y terror juegan con ansiedades característicamente masculinas y, al inventar formas alternativas de reproducción, manipulan y desplazan la figura del cuerpo femenino. Julia Kristeva ha afirmado que lo que estas películas tienen de 'terror' responde al juego que se saca de la función maternal desplazada que es objeto de fantasías y que controla tanto el origen de la vida como el de la muerte. Igual que la cabeza de Medusa, la terrorífica hembra puede ser conquistada si se la convierte en emblema, es decir, si se la convierte en fetiche.21

Estos son algunos de los métodos de procreación posthumana que se exploran en películas de ciencia ficción: la clonación ("Los niños del Brasil", "The Boys from Brazil"); patogénesis ("Gremlins", "The Gremlins"). Otro fenómeno habitual es la fecundación de la mujer por alienígenas, como ocurría en el clásico de los 50: "Me casé con un monstruo del espacio exterior" ("I married a monster from outer space"), "El pueblo de los malditos" ("Village of the Damned"), y en dramas psicológicos como "La semilla del diablo" ("Rosemary's Baby"). La producción del ser humano como de una máquina es también muy popular (Inseminoid, The Man Who Folded Himself); para ello es necesario que se produzca un intercambio mujer/máquina (variación del tema mujer/diablo) (Demon Seed, Inseminoid). Pero sin duda, Spielberg es el rey a la hora de crear fantasías de procreación estrictamente masculina. La película "Indiana Jones" es un ejemplo perfecto, la madre no aparece jamás, pero Dios padre está omnipresente. En la serie "Regreso al Futuro", de la que fue productor, se explora extensa y detalladamente la fantasía del adolescente de estar presente en sus orígenes.22

Modleski ha señalado que en la cultura contemporánea los hombres, sin duda, están coqueteando con la idea de tener bebés por sí mismos. Este hecho, que se puede considerar algo ingenuo, se expresa en la experimentación con nuevas y, sin duda, útiles maneras de ejercer la paternidad en la sociedad.23 En la era postmoderna, sin embargo, esta ansiedad masculina sobre el padre ausente debe verse en el contexto de las nuevas técnicas reproductivas. El nuevo aparato - la máquina - reemplaza a la mujer en una versión contemporánea del Mito de Pigmalion, una especie de 'My Fair Lady' de alta tecnología24.

Si nos fijamos en la reconstrucción contemporánea de los modelos de femineidad y de la masculinidad a través de la

cultura de los media, no puedes dejar de sorprenderte con lo rancios que son. Pongamos por ejemplo la interpretación alternativa de la masculinidad que nos ofrecen, por un lado, el dúo Cameron-Schwarzenegger y, por otro, Cronenberg. Cameron y Cronenberg son los grandes reconstructores del sujeto masculino posthumano. Representan dos tendencias contrarias: Cameron se introduce en lo que Nancy Hartsock llama la 'masculinidad abstracta' al proponernos un cuerpo hiperreal, modelo Schwarzenegger. Cronenberg, por otra parte, explora dos vertientes de la masculinidad: por un lado, el asesino psicópata en serie, y por otro, la neurosis histérica del macho excesivamente femineizado. Los académicos de Toronto, Arthur y Marielouise Kroker también rinden homenaje a esta última vertiente.

En el ciberpunk, el tema de la muerte y el ritual de enterrar el cuerpo están tan omnipresentes que dominan el factor procreación. Todos sabemos hasta qué punto el ciberpunk es un género de hegemonía masculina, así que decir que refleja fantasías masculinas, y en especial la pulsión de muerte masculina, sería como no decir nada. Los sueños ciberpunk sobre la disolución del cuerpo en la matriz (entendida como mater o vientre cósmico), en lo que considero el último y culminante retorno definitivo del niño al recipiente orgánico y siempre en proceso de expansión que es la Gran Madre. Este tipo de imágenes del cosmos me parecen muy poco precisas, pero también muy esencialistas con su retrato de la fuerza cósmica de la madre arcáica, recipiente todopoderoso de la fuerza de la vida y la muerte. Una vez más, la diferencia sexual, entendida como asimetría, nos da dos posibles posturas frente al tema de la madre arcáica.

Nosotras, las chicas disturbio, que hemos sido víctimas de la persecución, el hostigamiento y la represión de la Gran Madre toda la vida, nosotras, que hemos tenido que quitárnosla de encima y expulsarla de los rincones oscuros de nuestro psique, tenemos una historia diferente que contar. La famosa sentencia de Virginia Woolf de que la mujer creativa tiene que matar al 'ángel de la casa' que habita los más antiguos estratos de su identidad, es bastante adecuada. Esa imagen de la hembra, dulce, bondadosa, que cría y se sacrifica, es un obstáculo en el camino de la realización. No se puede esperar que las mujeres participen sin objeciones de la fantasía de volver a la matriz cuando, más que nada, lo que queremos es desaparecer de ahí lo antes posible. Nosotras, las chicas disturbio, reclamamos nuestros sueños de disolución cósmica, reclamamos nuestra dimensión transcendental. Quedaos con vuestros sueños de matrices: tu pulsión de muerte no es la nuestra, lo mejor es que me des el espacio y el tiempo para expresar y desarrollar mis propios deseos si no quieres que nos enfademos de veras. La ira nos obligará a castigarte decidiendo interpretar en nuestra vida diaria real tus peores fantasías de lo horrorosas que pueden resultar las mujeres. Tal como dijo la otra gran simuladora, Bette Midler:
"¡Soy todo en lo que siempre temiste que se convirtiera tu hija... y tu hijo!".

La chica disturbio, en otras palabras, una feminista que se ha alejado de la femineidad tradicional y que ha dado un nuevo

poder a formas alternativas de femineidad, sabe cómo utilizar con éxito la política de la parodia: puede interpretar la femineidad extrema de manera sumamente irritante. Para evitar tales erupciones de ira feminista, es recomendable sentarnos y hablar en serio con el fin de negociar los márgenes de nuestra tolerancia mutua.

La ciberimaginación

Mientras continúa esta negociación, seguirá creciendo la diferencia entre los sexos en lo que se refiere al uso de ordenadores, al acceso de las mujeres a conocimientos de informática y al equipamiento para usar internet y otras caras tecnologías, así como a la participación de las mujeres en la programación y diseño de la tecnología. Así mismo, también se mantendrá la diferencia en la capacidad de acceso a la tecnología en los países del tercer mundo y del primer mundo. En los momentos de gran desarrollo tecnológico, occidente siempre reitera sus hábitos más ancestrales, especialmente la tendencia a crear diferencias y organizarlas jerárquicamente.

Así, mientras la informática parece prometernos un mundo en el que se superarán las diferencias sexuales, crece la distancia entre los sexo. Todo el alboroto por el nuevo mundo telemático es sólo una tapadera para la creciente polarización de recursos y medios, en la que las mujeres son las grandes perdedoras. Hay fuertes indicios, por tanto, de que los cambios en las barreras tradicionales entre los sexos y de que la proliferación de todo tipo de diferencias a través de las nuevas tecnologías no será ni la mitad de liberador de lo que los ciberartistas y los adictos a internet quieren que pensemos.

Al analizar la ciberimaginación contemporánea, es preciso hacer hincapié en la producción cultural que rodea a la tecnología de la realidad virtual. Se trata de un modelo muy avanzado de realidad diseñada por ordenador que resulta útil en sus aplicaciones a la medicina o la arquitectura, pero que, desde el ángulo de la imaginación resulta deficiente, en particular desde el punto de vista de los papeles desempeñados por cada sexo. La animación y el diseño por ordenador contienen un gran potencial creativo, no sólo en las aplicaciones profesionales que hemos mencionado, sino también en lo que al espectáculo de masas se refiere, especialmente en el campo de los videojuegos. Estas técnicas de animación y diseño por ordenador tienen su origen en los programas de entrenamiento para futuros pilotos de aviones caza. En la guerra del golfo se luchó con maquinaria de realidad virtual (aunque no evitó que se convirtiera en una carnicería). En los últimos tiempos, el coste de producción del material de realidad virtual se ha reducido, de tal modo que no sólo la NASA puede permitírselo.

Investigadores feministas en este campo han señalado las paradojas y peligros de las formas actuales de incorporeidad que acompañan a estas nuevas tecnologías. Me sorprende especialmente la persistencia con que circulan por estos supuestamente 'nuevos' productos imágenes pornográficas, violentas y humillantes en las que aparecen mujeres. Me preocupa la existencia de programas de diseño en los que se

pueden perpetrar 'asesinatos y violaciones virtuales'. El cortacéspedes, es un ejemplo de película comercial en la que aparecen imágenes de realidad virtual, aunque, en realidad, se trata de simples imágenes de ordenador. Creo que emplea imágenes muy impactantes de modo muy mediocre. El argumento de la película es el siguiente: un científico que trabaja para la NASA ha diseñado una sofisticada tecnología para manipular la mente. Primero utiliza experimenta con un chimpancé, más adelante empezará a utilizar a un retrasado mental, cuyo cerebro se 'expande' con esta nueva tecnología.

Las imágenes de penetración en el cerebro son un elemento crucial para lograr el impacto visual de la película: se trata de 'abrirse' a la influencia de un poder superior. Esto se puede comparar a los cuerpos masculinos 'invaginados', penetrados por las radiaciones de un tubo catódico que aparecían en Videodrome y más recientemente, a los implantes cerebrales de Johnny Memonic. En El cortacéspedes el retrasado mental evoluciona gracias a esta tecnología hasta covertirse, primero, en un chico normal, después, en una figura sobrehumana. La reconstrucción de la masculinidad en esta película muestra la siguiente secuencia evolutiva idiota-niño-cowboy adolescente-pérdida de la virginidad-gran amante-macho-violador-asesino en masas-psicópata. La película aborda directamente cuestiones sobre la interacción entre sexualidad y tecnologías, ambas como manifestaciones del poder onanístico y masculinista.

En una etapa intermedia de este desarrollo, el protagonista afirma que puede ver a Dios y quiere compartir la experiencia con su novia, darle el orgasmo definitivo. Lo que sigue es una escena de violación psíquica, en que una mujer literalmente explota y se vuelve loca. Así seguirá durante el resto de la película, a medida que el chico se convierte en una figura semidivina, un asesino en serie y por último una fuerza de la naturaleza. En conclusión, mientras la mente masculina es la primera en ver y se convierte en un dios, la femenina simplemente se desmorona frente a la presión.

Un espectador feminista no puede sino sorprenderse ante la persistencia de los estereotipos sexuales y de los toques de misoginia. El presunto triunfo de la alta tecnología no se ve correspondido con un salto de la imaginación humana encaminado a crear nuevas imágenes y representaciones. Más bien al contrario, lo que veo es la repetición de temas y clichés muy antiguos, disfrazados de nuevos avances tecnológicos. Esto demuestra que hace falta algo más que una máquina para alterar verdaderamente los modelos de pensamiento y hábitos mentales. La ficción de la ciencia, que es el tema del cine y la literatura de ciencia ficción, requiere más imaginación y más igualdad sexual para llegar a una 'nueva' representación de una humanidad postmoderna. A no ser que nuestra cultura responda al reto e invente formas nuevas de expresión que resulten apropiadas, la tecnología será inútil.

Una de las grandes contradicciones de las imágenes de realidad virtual es que excitan nuestra imaginación prometiéndonos las maravillas de un mundo sin sexos mientras que, simultáneamente, reproducen algunas de las imágenes más banales y simplistas de la identidad sexual, y

también de clase y raza, que se te puedan ocurrir. Las imágenes de realidad virtual excitan nuestra imaginación, del mismo modo que lo hace un régimen pornográfico de representación. La imaginación es un espacio compartimentado por los sexos y, como afirmó la crítica de cine, Doane, la imaginación de la mujer siempre se ha representado como una característica problemática y peligrosa25.

La pobreza imaginativa de la realidad virtual resulta aún más chocante si se compara con la creatividad que exhiben algunas de las artistas que mencioné al principio. Al comparar su obra con los videojuegos de ordenador, la banalidad, la repetitividad y el sexismo de éstos resultan bochornosos. Como suele ocurrir, en los momentos de grandes cambios y revoluciones, el potencial de lo nuevo provoca grandes temores, ansiedad y, en algunos casos, incluso nostalgia por el régimen anterior.

Como si la miseria imaginativa no fuese suficiente, la postmodernidad se caracteriza por un impacto generalizado en todas las esferas de la cultura de la pornografía, que sufre un cambio cualitativo importante. La pornografía trata cada vez más de las relaciones de poder, y cada vez menos de sexo. En la pornografía clásica el sexo era un vehículo para representar relaciones de poder. Hoy en día cualquier cosa puede servir de vehículo: el proceso de transformación de la pornografía en cultura significa que cualquier actividad o producto cultural puede convertirse en mercancía y a través de ese proceso expresar desigualdades, modelos de exclusión, fantasías de dominación y ambición de poder y dominio26.

La cuestión principal sigue siendo la misma: existe un desajuste entre lo que la realidad virtual promete y lo que nos da, lo que merma su credibilidad. Por tanto, me parece que, a corto plazo, esta nueva frontera tecnológica aumentará la distancia entre los sexos e intensificará su polarización. Otra vez estamos ante la metáfora de la guerra, pero dentro del mundo real, no en el hiperespacio de la masculinidad abstracta. Sus protagonistas no son imágenes de ordenador, sino los agentes sociales auténticos que habitan los paisajes urbanos postindustriales. La estrategia más efectiva para las mujeres sigue siendo utilizar la tecnología para liberar nuestra imaginación colectiva del falo y sus valores accesorios como son el dinero, la exclusión y la dominación, el nacionalismo, la femineidad icónica y la violencia sistematizada.

La necesidad de nuevas utopías

A pesar de todo, también es necesario otro salto cualitativo en pos de la afirmación de la diferencia sexual que se traduce en reconocer la relación asimétrica entre los sexos. Los feministas han rechazado la tendencia universalista que consiste en fundir el punto de vista masculino con lo 'humano', de tal modo que lo 'femenino' quede relegado a la posición estructural del 'otro' subvalorado. Esta división de las funciones sociales y simbólicas significa que el peso de ser el elemento diferencial subvalorado recae sobre ciertos referentes empíricos que pueden definirse en oposición a la norma: no hombre, no blanco, no propietario, hablante de una lengua que no es la oficial, etc...

Esta organización jerárquica de las diferencias es la clave del falologocentrismo, el sistema interno de las sociedades patriarcales. En este sistema, mujeres y hombres ocupan posiciones diametralmente opuestas: mientras los hombres se identifican con la postura universalista y están encerrados en lo que Hartsock define como 'masculinidad abstracta', las mujeres están atadas a la especificidad de su sexo como el 'segundo sexo'. Como bien observó Beauvoir: el precio que ha de pagar un hombre por representar lo universal es la pérdida del cuerpo, o de la especificidad sexual, al incorporarse en la abstracción de la masculinidad fálica. El precio que pagan las mujeres es la pérdida de la subjetividad por un exceso de corporeidad y la prisión de su propia identidad sexual. Así surgen dos posiciones asimétricas.

De esta manera, cuando se trata de buscar alternativas, también surgen dos estrategias políticas divergentes. El camino que toman lo masculino y lo femenino con el fin de trascender el contrato sociosimbólico falocéntrico son muy diferentes. Mientras las mujeres necesitan volver a hacerse con su subjetividad, liberándose hasta cierto punto de su cuerpo, los hombres necesitan volver a hacerse con su ser corpóreo abstraído, renunciando a algunos de sus derechos exclusivos sobre la consciencia trascendental. Los hombres necesitan un cuerpo, una realidad, sufrir el dolor de la vuelta al cuerpo, es decir de la encarnación.

Un ejemplo espléndido de este proceso lo encontramos en la caída de los ángeles desde las exageradas alturas del cielo berlinés en la película de Wim Wenders, El cielo sobre Berlín (Der Himmel uber Berlin). Cuando los ángeles deciden apropiarse el cuerpo, Wenders retrata el dolor de la encarnación de manera extremadamente perceptiva. Bell hooks astutamente observó en su ingeniosa interpretación de la angustia teutónica que encierra la película, que este ejercicio cinematográfico es producto de una cultura muy específica.27 Creo que Hooks apunta acertadamente a la naturaleza esencialmente occidental de la huida del cuerpo y de la creación de la masculinidad abstracta como un sistema de dominación de 'otros'. Su análisis, también marcado por una cultura específica apunta a la necesidad de revisar el contrato sociosimbólico falologocéntrico. Por su parte, Julia Kristeva también subraya la necesidad de una redefinición de la posición del cuerpo femenino en este sistema.

En consecuencia, quisiera argumentar que lo principal a tener en cuenta en lo que se refiere al debate en torno al ciberespacio es que lo último que necesitamos, llegados a este punto de la historia occidental, es la renovación del antiguo mito de la trascendencia como una huida del cuerpo. Ya lo dijo Linda Dement: vendría bien algo menos de abstracción28. La trascendencia como salida del cuerpo no sería sino repetir el modelo patriarcal clásico, que consolidó la masculinidad como abstracción, esencializando, por tanto, las categorías sociales existentes de los 'otros corpóreos'. Esto constituiría una negación de la diferencia sexual entendida como asimetría básica entre los sexos.

Dentro del proyecto de explorar la asimetría entre los sexos, resaltaría, siguiendo las pautas de la teoría psicoanalítica, la

importancia del leguaje. Al hacerlo también quiero distanciarme de la psicología simplista y del reductivismo cartesiano que dominan gran parte de la literatura ciberpunk y de la tecnología del ciberespacio. En oposición a estas dos manifestaciones quisiera resaltar que 'Mujer' no es tan sólo el "otro" cosificado del patriarcado, ligado a este por una relación de negación. Como fundamento de la identidad femenina, el significante 'Mujer' hace referencia simultáneamente a un margen de disidencia y resistencia frente a la identidad patriarcal.

En otras obras he argumentado que el proyecto feminista interviene en ambos niveles de acción histórica, es decir de la cuestión de la incorporación de la mujer en la historia del patriarcado, como a nivel de identidad individual y la política del deseo. Por tanto, cubre tanto el ámbito de lo consciente como de lo subconsciente. Este enfoque deconstructivista de la femineidad tiene una fuerte presencia dentro de la política de la parodia que defendía anteriormente. Las mujeres feministas que siguen funcionando en la sociedad como sujetos femeninos en esta época postmetafísica del declive de las dicotomías de géneros, actúan 'como si' la 'Mujer' fuese todavía su sitio. Con este comportamiento tratan la femineidad como una opción dentro de una serie de poses a elegir, de una serie de disfraces cargados de historia y relaciones sociales de poder, pero que ya no se adoptan o atribuyen a la fuerza. Afirman y deconstruyen simultáneamente la Mujer como ejercicio de significación.

Mi argumento es que lo nuevo se crea revisando y agotando lo antiguo. Como la comida totémica que Freud recomendaba, hay que asimilar lo muerto antes de avanzar hacia un nuevo orden. La solución puede encontrarse en una repetición mimética y en el consumo de lo antiguo. Necesitamos rituales funerarios y de duelo para la Mujer que fue. Lo cierto es que necesitamos despedirnos de ese segundo sexo, ese eterno femenino que se nos ha pegado a la piel como una materia tóxica, fundiéndola hasta los huesos, comiéndose nuestra sustancia. Como colectivo, necesitamos tomarnos el tiempo necesario para el luto por el antiguo contrato socio simbólico y así subrayar la necesidad de un cambio en intensidad, un cambio de ritmo. A no ser que los feministas negocien con la historicidad de este cambio temporal, los grandes logros conseguidos por el feminismo en el campo de la apropiación de poder para formas alternativas de subjetividad femenina no tendrán tiempo de llegar a una culminación en la sociedad.

La respuesta a la metafísica es el metabolismo, es decir una nueva transformación corpórea, un cambio de perspectiva que permita a los individuos marcar la velocidad y el ritmo de su cambio mientras se enfrentan a formas de consenso factibles para reajustar nuestra cultura a estos cambios y alteraciones. En su espléndida obra In Memoriam to Identity, Kathy Acker señala que mientras "yo" contenga su identidad y su sexo, "yo" no será nada nuevo. Yo añadiría también que, mientras creamos en la gramática, creeremos en Dios. Dios murió en la modernidad, y la peste de su cadáver en descomposición ha estado inundando el mundo occidental durante más de un siglo. Sin duda serán precisos más que unos experimentos de

mala sintaxis o más que unas escapadas por la fantasía solipsista para sacarnos a todos de esta locura falocéntrica decadente pero que aún opera.

Lo que necesitamos, más bien, es una mayor complejidad, multiplicidad, simultaneidad, y volver a plantearnos sexo, clase y raza para buscar esas múltiples y complejas diferencias. También creo en la necesidad de dulzura, compasión y humor para superar las rupturas y embelesamientos de la época. La ironía, reírnos de nosotros mismos son elementos importantes en este proyecto y son necesarios para el éxito, como feministas de corte tan diverso como Hèléne Cixous y French & Saunders han señalado. Como dice el Manifesto of the Bad Girls: "A través de la risa, nuestra ira se convierte en un arma de liberación". Con la esperanza de que nuestra risa dionisíaca, negociada colectivamente, pueda, en efecto, enterrarlo de una vez por todas, el ciberfeminismo necesita cultivar una cultura de desenfado y afirmación. Las mujeres feministas tienen a sus espaldas una larga historia a lo largo de la cual han bailado sobre campos potencialmente minados para buscar la justicia sociosimbólica. Hoy en día, las mujeres tienen que bailar por el ciberespacio, aunque solo sea para que los joy-stick de los vaqueros del ciberespacio no reproduzcan falismos univocales bajo la guisa de la multiplicidad, y también para asegurarse de que las chicas disturbio, en su ira y pasión visionaria no recreen la ley y el orden bajo el disfraz de un feminismo triunfante.

[Traducción: Carolina Díaz]

Notas

1. Martin Amis, Einstein's Monsters, Penguin Books, Londres 1987, págs. 32-33. Edición española (Traducción de Marcelo Cohen): Los monstruos de Einstein, Minotauro, Barcelona, 1990.

2. Stuart Hall "Race", Ethnicity, Nation: the Fateful/Fatal Triangle", The W.E.B. Du Bois lectures, Universidad de Harvard, Abril 25-27, 1994.

3. Véase especialmente Rosi Braidotti, "Re-figuring the subject" en Nomadic Subjects, Columbia University Press, Nueva York, 1994.

4. Frederic Jameson, Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press, Durham, 1992. Edición española: Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Paidós, Barcelona, 1991.

5. Marleen Barr, Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory, Greenwood, Nueva York, 1987.

6. Comentario hecho en la conferencia "Seduced and Abandoned: the Body in the Virtual World", celebrada en el Institute of Contemporary Arts, Londres, del 12 al 13 de Marzo, 1994.

7. Post-Human, catálogo de la exposición celebrada en el Deichtorhallen, Hamburgo, Alemania, 1993.

8. Francis Barker, The Tremulous Private Body. Essays on Subjection, Methuen, Londres, 1984.

9. Caren Kaplan y Inderpal Grewal (eds), Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

10. Evelyn Fox Keller y C.R. Grontowksi, "The mind's eye", en: Sandra Harding y M.B. Hintikka (eds.), Discovering Reality, Reidel, Dordrecht, 1983, págs. 207-224; Fox Keller, A feeling for the organism, Freeman, Nueva York, 1985; Luce Irigaray, SpÈculum, Minuit, París, 1974; Donna Haraway, "A cyborg manifesto" en: Simians, Cyborgs and Women, Free Association Books, Londres, 1990, págs. 149-182; Haraway, 'Situated Knowledges' in: op. cit., págs. 183-202.

11. Kathy Acker, In Memoriam To Identity, Pantheon Books, Nueva York, 1990.

12. Véase por ejemplo, Naomi Schor, "Dreaming Dissymetry-Foucault, Barthes and Feminism", en: Alice Jardine & Paul Smith (eds.), Men in Feminism, Methuen, Nueva York, 1987; Tania Modleski, Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age, Routledge, Nueva York y Londres, 1991.

13. Rosi Braidotti "Discontinuous Becomings: Deleuze on the Becoming-woman of Philosophy", Journal of the British Society for Phenomenology, vol. 24, no. 1, enero de 1993, págs. 44-55.

14. Rosi Braidotti, Nomadic Subjects, Columbia University Press, Nueva York, 1994.

15. Robyn Archer, A Star is Torn, Virago, Londres, 1986.

16. El 20 de diciembre de 1989, 23.000 soldados de las tropas estadounidenses con protección desde el aire llevaron a cabo la Operación Causa Justa: tomaron Panamá con el fin de capturar al presidente rebelde Noriega; murieron 230 personas. Noriega se refugió en la Nunciatura pero se entregó después de que el edificio fuera bombardeado durante diez días con música rock y otras medidas psicológicas, tras lo cual fue trasladado en avión a los Estados Unidos para enfrentarse a cargos por narcotráfico. Fuente: entrada sobre "Noriega" en A Dictionary of Twentieth-Century World Biography, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1992.

17. John Howell estudia este tema en Laurie Anderson, Thunder's Mouth Press, Nueva York 1992, pág. 17.

18. Barbara Kruger, We Won't Play Nature to Your Culture, I.C.A., Londres, 1983; Love for Sale, Harry M. Abams, Nueva York 1990; "No Progress in Pleasure", in Carole S. Vance (ed), Pleasure and Danger, Routledge & Kegan Paul, Boston, 1984.

19. Jenny Holzer, Solomon R. Gugenheim, NuevaYork, 1988.

20. Barbara Creed, The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis, Routledge, Londres & Nueva York, 1993.

21. See on this point Rosi Braidotti, "Mothers, monsters and machines", Nomadic Subjects, Columbia University Press, NuevaYork, 1994.

22. Constance Penley, Elizabeth Lyon, Lynn Spigel, Janet Bergstrom, Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.

23. Tania Modleski, Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age, Routledge, Nueva York & Londres, 1991.

24. Lo mismo ocurre en Weird Science, donde aparecen tres adolescentes diseñando a su mujer ideal por ordenador, discutiendo apasionadamente sobre el tamaño de sus pechos.

25. Mary Ann Doane, The Desire to Desire: The Women's Film of the '40's, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

26. Susan Kappeler, The Pornography of Representation, Polity Press, Cambridge, 1987.

27. bell hooks, Yearning, Toronto, 1990.

28. Declaración en la conferencia 'Seduced and Abandoned: the Body in the Virtual World', celebrada en el Institute of Contemporary Arts, Londres, los días 12 y 13 de marzo de 1994.

Manifiesto de la Zorra/Mutante (1996)

VNS Matrix

Abres tus alas al viento atómico, que te propulsa de regreso al futuro, una entidad que viaja en el tiempo recorriendo las escurriduras del siglo XX, una maleta espacial, tal vez un ángel alienígena, asomándote a la profunda garganta de un millón de catástrofes.

pantallazo de un millónmillón de máquinas conscientes

arde brillante

usuarios atrapados en el bombardeo estático de las líneas

mirando sin ver la descarga que garabatea en sus retinas calcinadas

convulso en un éxtasis epiléptico

come código y muere

Succionado, absorbido por un vórtice de banalidad. Acabas de perderte el siglo XX. Estás al borde del milenio, ¿cuál?, ¿eso qué importa?

Lo cautivador es la mezcla de fundidos. El contagio ardoroso de la fiebre del milenio funde lo retro con lo posmo, catapultando cuerpos con órganos hacia la tecnotopía... donde el código dicta el placer y satisface el deseo.

Applets primorosos engalanan mi garganta. Soy una cadena binaria. Soy puro artificio. Lee mi memoria de sólo lectura. Cárgame en tu imaginación pornográfica. Escríbeme.

La identidad se descomprime polimorfa y se infiltra en el sistema desde la raíz.

Partes de un no-todo innombrable cortocircuitan los programas de reconocimiento de código empujando a los agentes de vigilancia, convulsos en un ataque de pánico esquizofrénico, con un colocón de terror, a una hiperunidad frenética que vomita millones de bits de datos corruptos.

¿Qué tiene el nuevo milenio que ofrecer a las sucias masas sin módem? ¿Agua potable a gogó? La simulación tiene sus límites. ¿Están los artistas de las naciones oprimidas en una agenda paralela? ¿No será sólo seleccción natural?

La red es la niña salvaje, zorra/mutante, partogenética del Gran Papá Mainframe. La niña se nos va de las manos, Kevin, es el sistema sociopático emergente. Encierren a sus hijos, amordaza a la zorra con cinta aislante y métele una rata por el culo.

Estamos al borde de la locura y ruge la marabunta de vándalos. Amplía mi fenotipo, baby, dame un poco de ese mágico java negro y caliente del que siempre andas pavoneándote. (Ya

tengo el módem entre las piernas). Los defensores del extropianismo estaban equivocados, hay algunas cosas más allá de las cuales no se puede trascender.

El placer está en la de-materialización. La de-evolución del deseo.

Somos el accidente maligno que cayó en tu sistema mientras dormías. Y cuando despiertes, terminaremos con tus falsas ilusiones digitales, secuestrando tu impecable software.

Tus dedos exploran mi red neural. El cosquilleo que sientes en las yemas son mis sinapsis respondiendo a tu contacto. No es química, es electricidad. Deja de toquetearme.

No dejes nunca de toquetear mis agujeros supurantes, ampliando mis fronteras, pero en el ciberespacio no hay fronteras

PERO EN EL ESPIRALESPACIO NO HAY ELLOS

sólo hay *nosotros*

Intentando escapar de lo binario entro en la cromozona, que no es una
XXYXXYXXYXXYXXYXXYXXYXXYXXYXXYXXYXXYXXYXX

heterofóllame, baby
la resistencia es inútil

engatúsame, machihémbrame, mapea mi genoma ABANDONADO a imagen de tu proyecto

implícame artificialmente

quiero vivir eternamente

cárgame en tu brillante, brillante futuro de PVC

CHÚPAME EL CÓDIGO

Sujeto X dice que la trascendencia se encuentra en el límite de los mundos, donde ahora y entonces, aquí y allá, texto y membrana hacen impacto.

Donde la verdad se esfuma Donde nada es cierto No hay mapas

El límite es NO CARRIER/NO HAY LÍNEA, la súbita conmoción de la falta de contacto, intentar tocar y encontrar una piel fría...

El límite es permiso denegado, visión doble y necrosis.

Donde la verdad se esfuma Donde nada es cierto No hay mapas

El límite es NO CARRIER / NO HAY LÍNEA, la súbita conmoción de la falta de contacto, intentar tocar y encontrar una piel fría...

El límite es permiso denegado, doble visión y necrosis.

Error de línea de comandos

Los párpados caen como cortinas de plomo. Hielo caliente besa mis sinapsis en una carrera e(x/s)tática. Mi sistema está nervioso, mis neuronas aúllan – dibujando una espiral hacia la singularidad. Flotando en el éter, mi cuerpo se comprime.

Me convierto en el FUEGO.

Incéndiame si te atreves.

© VNS Matrix, abril de 1996.

[Traducción: Carolina Díaz]

Perspectivas feministas en el arte actual (1999) 1

Ana Martínez-Collado

En estos últimos diez años hemos vivido uno de los periodos más intensos -más dinámicos y plurales- respecto a la presencia de las mujeres en el arte actual. "La tercera generación de mujeres con voz propia" ha buscado expresar con mayor libertad sus propias inquietudes y deseos -y ha luchado por ello.
El debate feminismo/postfeminismo, la crítica feminista a la pornografía, la reivindicación de una identidad fija o la aceptación de una identidad múltiple y ficcional, la sexualidad y lo transgenérico, el cyberfeminismo; han sido las cuestiones claves que han despertado una mayor polémica. En último término, el reto parece el de cómo abordar el feminismo en el horizonte supuestamente igualitario del siglo XXI. O como se pregunta Josephine Starrs, hoy la aventura está en definir/interpretar las "herramientas para diagnosticar el próximo milenio" en lo que se refiere a la cuestión de la sexualidad y la subjetividad.

El debate feminismo / postfeminismo

La década comenzó con el famoso debate feminismo / postfeminismo. Fue Dan Cameron a finales de los 80 uno de los primeros en utilizar el término2. Pero su intención no era teorizar una nueva fase de las tendencias feministas más recientes. En su texto aplicaba indistintamente los términos feminismo y postfeminismo para referirse a las artistas de los años 80.

Lentamente, y no sin polémica, el término se ha ido normalizando para definir la forma de darse el feminismo en los años 90. Independientemente de los problemas inherentes al uso del prefijo "post", parece indiscutible que sí se ha producido una transformación de los patrones básicos del feminismo.

El "Forum postfeminista" que publicamos en nuestros Estudios on line, coordinado por Elisabeth Joyce y Gay Lynn Crossley3, es un testimonio de las confrontaciones teóricas más actuales. En la conversación mantenida entre varias mujeres del mundo del arte -Ann Hamilton, Kiki Smith, el Critical Art Ensemble y las Guerrilla Girls entre otras4- podemos conocer lo que siente esta nueva generación al respecto.

En el foro se pone de manifiesto la polaridad esencial del debate actual: por una parte, desencanto con la rigidez del dogma feminista tradicional; por otra, reticencia a definir el feminismo como un movimiento en fase "post".

Cansancio del feminismo, o más bien del estereotipo de lo que significa ser feminista, pero al mismo tiempo temor ante la posibilidad de que el postfeminimo se entienda como el fin del feminismo, el punto muerto de la liberación y la igualdad.

En general, todas las participantes coinciden en señalar que la lucha feminista no está terminada. "Por ello -declara por ejemplo el CAE-, en la medida en que "feminista" es un término que describe la defensa de los marginados, la lucha "feminista" no está ni mucho menos anticuada".

Pero también ven claro que el estereotipo de la feminista clásica es un corsé que la mujer de los noventa no quiere aceptar. Así por ejemplo, las mismas componentes del CAE continúan: "Se debe acabar con el mito de la "feminista", en la medida en que esta palabra refleja la lucha en un núcleo exclusivo de marginación. Y puesto que, además, no existe la "mujer" genérica, como una categoría universal".

Muchos son los matices contradictorios que podemos observar en el debate. Una situación nueva como la que se estaba dando hacía pensar que se podía desencadenar una actitud de involución social. Las nuevas formas de vida contemporánea demostraban que el feminismo tenía también que abrir sus puertas a nuevas perspectivas. Incluso las mismas Guerrilla Girls reconocen el postfeminismo como una manifestación positiva a favor de la pluralidad y la diversidad. "Bueno -afirman-, si piensas en el postfeminismo como en un pluralismo, entonces quizás estemos en un momento postfeminista porque, en efecto, existen muchas maneras de percibirlo".

El Critical Art Ensemble concebirá el feminismo actual como el desarrollo de una pluralidad de perspectivas, proponiendo incluso una clasificación en cuatro categorías de postfeminismo: Postfeministas retrógradas, Postfeministas monotemáticas, Postfeministas heroicas, y Utópicas cyberfems.

Personalmente me inclino a pensar el postfeminismo como una crítica del feminismo -dentro del feminismo- que no suponga abrazar posiciones neoconservadoras, o antimodernas. Algo similar a cómo el reconocimiento de una condición posmoderna supuso para algunos teóricos y críticos la afirmación de la necesidad de profundizar en el espíritu de lo moderno expurgando los elementos dogmáticos, totalizadores y opresivos de una concepción "mermada" de lo moderno.

Los paradigmas críticos que subyacen detrás del postfeminismo pueden de hecho sumarse al objetivo de la postmodernidad: a través de la autocrítica se intenta localizar en qué sentido el programa moderno de construcción de una sociedad emancipada dejaba fuera a una multiplicidad de sujetos no suficientemente contemplados en una teoría de la historia pensada a la medida y los intereses de un sujeto unívoco: el del varón heterosexual occidental protestante, de raza blanca y burgués.

Es cierto que los términos no son la cuestión que más debe importarnos. Pero el esfuerzo de una generación por describirse a sí misma, por mostrar las diferencias respecto a otra anterior, es un indicativo de que una época siente que se han producido importantes modificaciones en la conciencia del "estar" mujer en el mundo actual. Negarse a aceptar las

nuevas circunstancias puede no ser más que un estúpido prejuicio. Avancemos en algunos puntos polémicos y, para mí, reveladores de los cambios.

Sexo sí.

Con la llegada de la década el sexo tomó la palabra. Tanto las obras que gritaban contra la represión y la censura del sexo, como aquellas que fueron introduciendo la narración de todo tipo de fantasías, pusieron en evidencia el persistente cinismo de nuestra sociedad moderna. Tal vez estemos ahora asistiendo a la verdadera revolución sexual -que no fue realmente aquella autoimpuesta liberación al gusto masculino de Mayo del 68. En cierta forma, es ahora, en los 90, cuando se ha conseguido alcanzar una verdadera y plena autonomía de gestión del sexo y de sus posibilidades –es ahora cuando la libertad sexual se ha vuelto algo común.

Bad Girls fue el título de una serie de exposiciones que señalaron, en torno a 1993 y 1994, un cambio de actitud en la representación de la sexualidad5. El término Bad -como escribe Laura Cottingham6- tiene un tono irónico, con implicaciones dionisíacas y de liberación de las convenciones. Unido a Girls, tiene el sentido de chicas que practican mucho sexo -chicas malas. Así, "las artistas de la exposición -Nicole Eisenman, Nan Goldin, Sue Williams entre otras7- pretenden plantear un desafío y deconstruir los códigos dominantes estéticos y sociales, sobre todo los que intentan reprimir y controlar la experiencia vivida y la expresión cultural".

El sexo, la violencia, la droga, temas no aceptables para muchos en el discurso del arte, son audazmente tratados por estas artistas que se enfrentan a experiencias no convencionales, subculturales y perturbadoras. Ellas no aceptan el silencio, y desde una vocación autobiográfica, narran experiencias contemporáneas. Pero no tratan en absoluto de concienciarnos -actitud que formaba parte de los fundamentos del desarrollo feminismo de los 70-; al contrario, transgreden incluso algunos tópicos asociados con la herencia de la estética politizada –en plan militante- del feminismo. Y la ambivalencia respecto a la veracidad de su subjetividad es la tensión más frecuentemente utilizada. El tono autobiográfico experiencial no conduce a una conciencia utópica de la causa feminista. Esta experiencialidad no manifiesta ninguna coherencia de valores, sino que produce una cadena elíptica de alteridades que los trastoca.

"¿Eres pro-porno o anti-porno? (1992). En esta obra, Sue Williams resume la posición actual de los debates que tratan del deseo sexual femenino y su derecho a expresarse (sin temor a quedar convertidas por ello en meros objetos instrumentalizados por el deseo masculino). Mientras que durante mucho tiempo la crítica a la pornografía era una actitud mantenida entre las que se consideraban feministas, hoy en día muchas feministas se oponen abiertamente a la crítica de la pornografía. Así Sue Williams, representando a una mujer desnuda con los pies y las manos atados a dos caballos que se alejan a galope en direcciones contrarias, ironiza sobre la futilidad de la polémica.

El descaro nunca ha sido una condición propia de lo femenino, pero en la reivindicación femenina contemporánea de la sexualidad lo hay sin tapujos. Ya no se trata de buscar un sexo correcto propio del ser mujer, sino de tomarse la plena libertad de ejercerlo tal y como cada uno o una desea. "Soy un ser político, y feminista, y revolucionaria, y un ser sexual, y eso no tiene nada que ver con mi yo, excepto en que creo que tengo derecho a hacer lo que quiera con mi cuerpo" –declaraban las integrantes de Tribe 8, un grupo de música rock y punk de lesbianas de San Francisco, que defiende su opción por el sexo duro. "¿Si los hombres –declaran- han tenido el derecho a hacerlo, y a decir miles de tonterías, por qué no nosotras?"

Nicole Eissenman tampoco se corta un pelo: la historia de la pintura era de los hombres y ellos siempre representaban cuerpos de mujeres. Ahora ella pinta, y representa lo que le apetece: hombres y mujeres, pollas y sexos. En "Trash's dance" (1992), docenas de mujeres grandotas se congregan alrededor de una popular exhibicionista de los bares de lesbianas. Y la burla dirigida al pene -en obras como, "La caza del minotauro"- (1991), o "Las amazonas castrando a los piratas" es uno de los temas favoritos de Eissenman.

Elke Krystufek actúa a través de sus performances con el sexo y con el cuerpo de la mujer a partir de una reflexión sobre uno mismo. En la performance titulada "la lluvia dorada" (1997), la artista juega a proponer una acción privada, íntima, en un espacio público. Y lo que espera es una extorsión de la privacidad del otro, espera que su propia violencia se pueda extender a una segunda persona. En otra serie de obras, entre las que destaca "Marilyn habla" (1997), Krystufec desmonta el mito de la artista construido para el deleite de la industria del espectáculo, introduciendo mediante una cinta de typex mecanografiado una serie de irónicos textos autorreflexivos.
En realidad el problema sigue remitiéndose a la esfera de preguntas que comenzaron a hacerse las feministas en los años 60 respecto a la mujer y su representación. Cómo puede abordar la mujer el representar ella misma, teniendo en cuenta que su único papel fue siempre la de ser representada, la de aparecer como "objeto" de la mirada masculina, nunca como sujeto y productora de representación.

La clásica pregunta de Laura Cottingham sigue en efecto en pié: ¿Cómo pueden las mujeres reivindicar la visualidad de su cuerpo, o su sexo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida del deseo de los hombres?

En los años 60 hubo tímidas respuestas. Algunas "Imágenes femeninas" mostraban representaciones abstraídas de los genitales femeninos como flores u otras formas biomórficas, como los de Judy Chicago, o Hannah Wilke. Innovadoras pero al mismo tiempo fútiles, les resultaba difícil competir utilizando los mismos signos de la opresión"8.

En pleno desarrollo del arte posmoderno y deconstructivista de los 80, Griselda Pollock y Rozsika Parker señalaban cómo la mostración del cuerpo propio de la artista enfrenta siempre la dificultad de desprenderlo de la mirada masculina: "El cuerpo de la mujer –escribían- colonizado, apropiado, mistificado y definido por la fantasía del hombre, es ahora reclamado en el

arte feminista. Pero ese es un proyecto difícil y equívoco (…) ¿cómo puede diferenciarse esa representación de otra sexista?"9.

La respuesta la intentaron las artistas de los años 80: Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherrie Levine, Cindy Sherman, o Louise Lawler. Ellas realizaron un espléndido trabajo de crítica de la representación, poniendo en evidencia los códigos sociales dominantes.

Pero el arte en los 90 ha dado un giro existencial. Ya no se trata tanto de desenmascarar, de desarrollar un movimiento puramente negativo y crítico.

Se trata más bien de mostrar el cuerpo y el sexo con una total libertad de prejuicios. El arte de los 90 es un arte que parece decidido a deslizarse a una fase más existencial, como si una vez aquilatada la desconfianza en la representación, los/las artistas optaran por desarrollar nuevas formas expresivas más cercanas a la propia vida. Los principales temas planteados por las artistas mujeres son ahora: la identidad múltiple y la mascarada, el cuerpo y la biografía, la narratividad, y el desarrollo de nuevas formas expresivas utilizando la performance, la fotografía o el vídeo.

Las artistas exhiben ahora abiertamente su identidad, su experiencia. La diferencia es que son ellas las que proponen y las que deciden. Las representaciones del cuerpo femenino expresan el deseo de subvertir los códigos, pero no imponiendo ninguno otro alternativo. Tratan de deconstruir todas las construcciones, de minar el interior de las convenciones. El elemento subversivo consiste en romper el sistema de significación dominante. Todos/as podemos ser otro/a.

Pero no nos engañemos. No es una situación feliz, ni lograda, la que se refleja. Su desparpajo no oculta la dificultad de su apuesta. Y sus personajes-ficción no enmascaran el temor real a salir a la luz.

Triunfo y paradoja del devenir no-sujeto: la reivindicación de la identidad múltiple.

¿Se ha cumplido el sueño de Deleuze real o sólo aparentemente?. ¿Somos ahora y realmente la expresión de un "cuerpo sin órganos"? El paradigma crítico del sujeto unitario encuentra su núcleo teórico en las teorías psicoanalíticas, deconstruccionistas y postestructuralistas. Se produce entonces el salto del ser autoconsciente al ser contingente, interpretable, que reconoce la ausencia de fundamento. Sobreviene, escribe Rosi Braidotti, "el fin de la transparencia, universalidad, eternidad y trascendencia del sujeto cartesiano (que) deja de ser entendido como una entidad racional internamente autoreferencial, para convertirse en una exterioridad dinámica"10. Y en el terreno artístico sin duda asistimos a su representación.

Identidades posthumanas, cuerpos posthumanos, es el lugar en el que a lo largo de los 90 una pléyade de artistas trabaja

para tematizar el disfuncionamiento mismo del cuerpo y la dificultad de construcción o representación de una identidad.

Todos recordamos este "cuerpo sin órganos", esta obra de Jana Sterback, una estructura metálica incandescente que se dota de contenido experiencial a partir de la referencia al texto de Medea proyectado en la pared.

Hoy, en la red las artistas también trabajan con la paradoja de su construcción / destrucción. Tina Laporta, por ejemplo, nos presenta "Traducción (…) Expresión"11 el proyecto de una instalación en la que una estructura del cuerpo femenino puede ser modificada, construida, y proyectada, según nuestras propias indicaciones.

El deseo ya no se adapta a una realidad que se conciba como histórica, en el sentido freudiano, sino como estructural e intangible. No hay sujetos o identidades, sino "máquinas deseantes".

El deseo como tal es la última subversión, debido a su carácter incodificable, imposible de manejar. Somos "cuerpos sin órganos". El "cuerpo sin órganos" sirve de superficie donde se inscriben todas las "disyunciones"12. He aquí la fuerza revolucionaria inherente a toda producción humana. De una codificación de toda producción humana, bajo la aparente legislación del deseo, a una decodificación a través de la liberación de los flujos de la libido.
En el terreno de la producción artística las consecuencias son definitivas. Crítica a la representación dada, y subversión radical de la imagen al pensar lo artístico como superficie liberadora, expresión de esa máquina infinitamente deseante.

Parece entonces oportuno analizar toda una serie de trabajos recientes que juegan con la idea del movimiento libre de identidades y sexualidades.

El ya famoso cuerpo seductor de Jenniffer Mille (1995), obra de Zoe Leonard, puede ser ejemplo de esta celebración de la identidad múltiple, ambigua.

También podríamos hablar de una serie de trabajos que destruyen los estereotipos clásicos de la identidad femenina introduciendo una serie de elementos típicamente masculinos -principalmente barbas y pelos-. Me refiero a obras como "La femme et le barbu"(1975) de Annette Messager, o la conocida camisa peluda de Jana Sterbak. Con mucho humor e ironía, también podríamos hablar del proyecto en la red "Women with Beards", de un colectivo de artistas mujeres que nos presenta un calendario del futuro 2000 con imágenes de mujeres sexis pero barbudas. Sin duda lo que se pretende es que la identidad y el sexo estén más allá de cualquier categoría establecida.

Mirar y contar otras historias.

Otro aspecto a tener en cuenta es la voluntad actual de muchas jóvenes artistas de contar historias, poniendo en juego otras miradas y otros protagonistas.

El caso de Monica Bonvicini me parece especialmente interesante. Ella se plantea la relación con el espacio y la identidad. "La arquitectura -dice- es un perfecto ejemplo de trabajo sobre la identidad. En algunos de mis trabajos el foco esta centrado primariamente sobre los problemas de la construcción sexual de la identidad…". La casa es el lugar tradicionalmente asignado a la mujer, pero paradójicamente no son ellas las que lo construyen. Sus frases y dibujos ponen en cuestión los estereotipos tradicionales de la arquitectura -por ejemplo, este dibujo ironiza sobre la conocida frase de Le Corbusier que define: "Una ventana es un hombre, pues se mantiene erecta"-

En este otro trabajo, Ann-Sofi Siden ironiza con los mecanismos de control audiovisual. En su instalación, unos diecisiete monitores en blanco y negro se intercalan con toallas, sábanas, y objetos de limpieza en una habitación de servicio característica de hotel. Allí hay alguien que controla, que vigila las vidas de los huéspedes. Pero en este caso, quien mira es una mujer. Una antiheroina femenina que trata de asumir el control de la situación y de aceptar su esquizofrenia.

Otras autenticas heroinas, en este caso no anónimas sino olvidadas, son las mujeres de las fuerzas aéreas a las que Simone Aaberg Kaern construye un pabellón conmemorativo. La instalación presenta decenas de retratos de mujeres piloto de la Segunda Guerra Mundial, mientras un tumultuoso ruido de aviones resuena por encima de nuestras cabezas. La identidad de la mujer ha sido construida olvidando estas acciones -obviando la participación de las mujeres en la guerra. Su proyecto cuestiona la construcción de la identidad femenina en el mundo capitalista, donde como dijo Marx, "todo lo sólido se desvanece en el aire".

Un último ejemplo de este mirar y contar otras historias se observa en las fotos de la pareja Teresa Hubbard & Alexander Birchler. De nuevo se nos muestra una mirada voyeuristica. Y de nuevo desemboca en la foto narrativa. En este trabajo, el ojo de la cámara penetra en el interior de un ambiente y descubre actitudes de hombres y mujeres que se creen solos y que actúan en la intimidad de su espacio privado.
Narraciones que constituyen relatos de experiencia, discursos biográficos. Pero que inevitablemente, como en un bucle, vuelven al origen mismo de la no subjetividad, para transformarse en el relato de la propia ficción del autor. No se trata de desvelar a un ser ignorado por la historia, sino de mostrar la misma ficcionalidad de la construcción del sujeto13.

La mascarada de la identidad. ¿De lo transexual a lo transgenérico?

La aventura reside ahora en "hacer efectiva la política de la parodia" tal y como propone Rosi Braidotti. Por supuesto, a partir de una posición paradójica el no-sujeto moderno crea una ficción de identidad que funciona "como si". "La filosofía feminista del "como si" -escribe Braidotti- no es una forma de rechazo sino más bien la afirmación de un sujeto que carece de esencia, es decir, cuyo fundamento ya no es la idea de la

"naturaleza" humana o femenina, sino un sujeto que es capaz a la vez de acciones éticas o morales. Cómo nos advierte lúcidamente Judith Butler, la fuerza de lo paródico radica, precisamente, en convertir la práctica de la repetición en una postura que nos dote de poder político" 14.

El camino que estamos insinuando tiene una fuerte impronta política y ética. Ya no se trata de enfrentarnos con lo transexual -con lo que esta más allá del sexo-, sino de si verdaderamente somos capaces de abordar lo transgenérico -es decir, de ir más allá de las asignaciones ideológicas y sociales en la construcción de la diferencia sexual. Recordemos a Baudrillard: "El cuerpo sexuado está entregado a una especie de destino artificial. (…) Transexual no en el sentido anatómico, sino en el sentido más general de travestido, de juego sobre la conmutación de los signos del sexos" 15. La cuestión sería la de ser capaces de traspasar la barrera de los géneros -el universo de valores tanto de la intimidad como de lo público asignados a la diferencia sexual. Esta opción no sólo es difícil porque conlleva una transformación política de las condiciones de nuestra sociedad, sino porque supone además una apuesta personal.

La obra de Vanessa Beecroft que presenta performances de jóvenes modelos en ropa interior en galerías o museos, representa en cierta forma toda esta complejidad. Ironía, glamour, la falsedad de la moda, el disfraz, la máscara, la parodia de la construcción de la feminidad…. La crítica Rachel Greene escribió a propósito de su trabajo: "Las posibilidades del arte hecho por mujeres ha cambiado profundamente en estos últimos treinta años. Como una joven, mujer artista trabajando en los noventa, Beecroft esta en una complicada pero potencial posición liberada. El advenimiento de un feminismo "pro-sex", la reapropiación de la moda femenina, el cambio de sentimiento hacia el cuerpo femenino, los residuos del sexismo -todas estas cosas convergen en la obra de Beecroft" 16.

Sexo y género. Cuerpo y subjetividad. El cuerpo no es la imagen de un sujeto centrado y de un deseo único, ni tampoco el lugar de la opresión, el sometimiento y la castración simbólica. Más bien, es el territorio de todos los experimentos. Para ello, el cuerpo sobre el que se trabaja no es el dominio asignificante establecido por la tradición. No es el cuerpo virgen, acultural, previo a la socialización. Al contrario, es el cuerpo que surge una vez se han remodelado todas las prácticas discursivas. Es el cuerpo como producto de todos los efectos normativos, las relaciones sociales, las redes de poder, el cuerpo como expresión de todas aquellas estrategias que determinan nuestro placer y nuestro sufrimiento.

El cyberfeminismo: el sueño de la gran esperanza.

Hablar de feminismo o postfeminismo actual y no hablar de cyberfeminismo es casi imposible. Estamos lanzados a la aventura de la red. En un sentido amplio, tendríamos que hablar del cyberfeminismo entendido como el espacio de posibilidades que se dan para el pensamiento y el activismo feminista en la red. En la actualidad se vislumbra como un

contexto inevitable para analizar nuevas formas de sexualidad e identidad. Se parte de la idea de que no se trata de exhibir un "cuerpo real", sino de representar más bien sus muchas posibilidades.

Recordemos el "Manifiesto para Cyborgs" de Haraway: "La imaginería del Cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. (…) A pesar de que los dos bailan juntos, prefiero ser un cyborg que una diosa" 17.

El territorio de la red resulta entonces abiertamente "seductor" para la intervención de las mujeres, pero sin duda también un gran reto y una gran responsabilidad. "El cyberfeminismo –escriben Faith Wilding y el Critical Art Ensemble- es una promesa de la nueva ola de pensamiento y práctica postfeminista. A través del trabajo de numerosas mujeres activistas en la red, hay ahora una distinta presencia cybefeminista que es fresca, desvergonzada, ingeniosa, e iconoclasta frente a muchos de los principios del feminismo clásico. Al mismo tiempo, es evidente que el cyberfeminismo sólo ha dado sus primeros pasos".

Está claro que el tema de los cuerpos y las identidades es un tema recurrente en todo el discurso cyberfeminista -"el cuerpo ya sea obsoleto, cyborg, tecno, porno, erótico, polimorfo, recombinado, fantasmal o vírico" 18. La idea que les interesa a las cyberfeministas es la del "cuerpo posthumano", la del nuevo cyborg, la reorganización del mundo orgánico en torno al modelo de la máquina inteligente.

Un punto de partida agresivo, activista, y militantemente feminista fue el que adoptaron las VNS Matrix, un grupo de cuatro de artistas y activistas surgidas en Adelaida (Australia) que escribieron el primer Manifiesto Cyberfeminista -"El Manifiesto de la Zorra/Mutante" 19 - a principios de los 90. Su radicalidad y provocación se observa en su lema: "el clítoris es una línea directa a la matriz". Ellas son propulsoras -como argumenta Alex Galloway- "de una política liberacionista de confrontación sin remilgos para las mujeres en la matriz digital" 20. Y propugnan una alianza subversiva entre la máquina y el cuerpo de la mujer.

En el terreno teórico favoreciendo esta alianza entre mujer y máquina se posicionan Sadie Plant y Sandy Stone 21. Sandy Stone, en uno de sus primeros ensayos, ayudó a formular las claves para los debates contemporáneos sobre la situación del cuerpo en las comunidades virtuales. La introducción del cuerpo en el espacio virtual genera significados a través de la articulación de diferencias entre cuerpo y no-cuerpos, espacio y no-espacios. En este sentido, Stone afirma que las nuevas tecnologías no son agentes transparentes que eliminen el problema de la diferencia sexual, sino medios que promueven la producción y organización de cuerpos sexuados en el espacio. Ese espacio virtual, por tanto, se representa como una prótesis, como una enorme prolongación de nuestros cuerpos. Un espacio privilegiado para diseñar nuestro futuro.

Para Sadie Plant, la estructuras de poder, que han favorecido discriminatoriamente a los hombres deberían hacerse igualitarias mediante un proceso de descubrimiento y valoración de elementos femeninos. La historia de su famoso libro, Ceros + Unos (1998) 22 gira entorno a la historia de Ada Lovelace, la primera programadora de ordenadores del mundo. En él desarrolla la idea central de su pensamiento: "La cibernética es feminización. La tecnología puede aportar al feminismo algo que nunca tuvo a su disposición, la oportunidad de borrar lo masculino de principio a fin" 23 . La metáfora de la matriz es esencial, en tanto que convierte a la mujer en una fuerza simbólica definitiva. El código binario de la máquina sustituye a los símbolos tradicionales de valor -el falo, la ley, el padre,...-. Sadie Plant apuesta por la alianza entre mujeres, máquinas y la nueva tecnología como lo verdaderamente revolucionario.

Algunas de las obras creadas específicamente para la red siguen casi literalmente esta propuesta de feminización del no-cuerpo digital. Las VNX Matrix describen su trabajo como "arte coño", un trabajo que "se centra en una utilización cruda, carnal y expresiva del cuerpo". "Netzbikini" (Red biquini), de Eva Grubinger 24, es un proyecto que "parodia la acción de comprar un biquini poniendo en oferta distintos modelos que se pueden descargar de la red y coserse con 'material de red, fino y transparente'. El proyecto se convierte en interactivo cuando se pide a los usuarios que envíen fotos de sí mismos con sus nuevos biquinis" 25.

Dentro de un discurso mucho más literario y narrativo está la obra de Olia Lialina, Mi chico volvió de la guerra, que recrea una ficción literaria alrededor del regreso de su novio hecho prisionero. Los freims de la pantalla dividen lo masculino y lo femenino y crean metáforas de la división de géneros, de la división de roles. Las ventanas en las que se va dividiendo sucesivamente la pantalla nos sugieren que no es una experiencia directa. El juego de blancos y negros especula con las relaciones en el matrimonio y con los muertos. Diferentes emociones bajo otro punto de vista se suceden en nuestro interior -esperanza, ansiedad, anticipación.

Así, como señala Teresa Sentf en tanto que la red está ahí y actúa también como un espacio de representación simbólica de nuestro mundo, el feminismo parece obligado a transformar "la política del cuerpo de la escritura femenina" y acercarse a la "instauración de la política cyborg de la escritura digital" 26 .

La irónica colonización de la red, la feminización de ese sujeto sin sustancia en lo virtual, es sin duda un paso imprescindible en esa subversión de los poderes establecidos. La pregunta clave para mí es si se da un espacio transgenérico entre los individuos, y si realmente lo deseamos.

Recordemos que Judith Butler planteó muchos de estos problemas en su ya famoso libro Problemas de género". En él, intentó desarrollar una crítica a lo que consideraba como "construcciones ontológicas de la identidad". E imaginó un camino de futuro a partir de una producción del género absolutamente deconstruida. "El género -escribía- es un

complejo cuya totalidad se posterga permanentemente, y nunca es plenamente sí mismo en un momento específico en el tiempo. Una coalición abierta, pues (…) supondrá un ensamblaje abierto que permitirá convergencias y divergencias múltiples sin obedecer a un telos normalizador que determine una definición cerrada" 27.

Creo que las artistas, las teóricas, y en general las mujeres contemporáneas, han elegido un camino en el que no se trata de invertir los roles, sino de reivindicar su capacidad de elección. Las artistas están actuando desmitificando, desajustando los valores establecidos para los géneros. Están haciendo herencia y memoria futura de su propia experiencia -construcción performativa de la "norma" diría Judith Butler- para disfrutar de la palabra por derecho propio, para dar rienda suelta a su propio placer.

Tal vez la dificultad reside en saber de qué manera se resolverán las contradicciones que determinarán este mundo posthumano. Parece que todas las artistas, y teóricas experimentan con la postsexualidad. "El cyborg es una criatura en un mundo post-sexual" 28, profetizaba Haraway. Sin embargo, la cuestión más radical será la de alcanzar lo transgenérico.

Pongamos que el siglo XX, como profetizó Foucault, va a ser Deleuziano. Podemos ahora preguntarnos: ¿será el siglo XXI Derridiano? ¿Será una puesta en escena del pensamiento derridiano de la "differance", del diferir de las diferencias?

Según Judith Butler: "No hay una identidad de género detrás de las expresiones del género; esa identidad es performativamente construida por las mismas "expresiones" que se dicen, son su resultado" 29. Puede que hacia allí avancemos.

Y, por último: ¿Qué sentido tiene el feminismo en el horizonte de la democracia igualitaria?

Mucho. Espero que mi discurso no parezca demasiado optimisma. Una cosa es el arte, la teoría y el cyberespacio, y otra la realidad. Hay otros mundos -que están precisamente en éste-, en que las desigualdades, las injusticias, y la opresión siguen siendo algo habitual. Por otra parte, la situación política de la red es mucho más compleja de lo que he podido describir aquí. Trabajo marginal y comunicacional excluido de las redes de poder establecido, economía sumergida,…

Faith Wilding en un ensayo sobre el tema proponía una performance desde luego muy lúcida: Aparece la performer vestida con uniforme de criada y delantal, se sienta delante de un ordenador y empieza a escribir estas palabras:

Este es una historia acerca del trabajo sin fin.

Esta es una historia acerca del trabajo de las mujeres por el mantenimiento y la supervivencia.

Esta es una historia acerca de trabajo del cuerpo de la mujer en la invisible economía femenina de la producción y la reproducción.

Mientras tanto, la siguiente serie de palabras se proyecta en una pantalla de vídeo:

Limpiar, lavar, barrer, cocinar, comprar, archivar, seleccionar, copiar, cursar, cortar, barrer, pegar, insertar, formatear, enviar e-mails, gritar, buscar, clickar, quitar el polvo, limpiar, etc." 30

El milenio se inaugura sin duda con operaciones de alto riesgo desde todos los puntos de vista político, económico, social, y por supuesto respecto a la subjetividad de los individuos. Sin duda la lucha de las mujeres ha sido imprescindible, pero la dinámica democrática sigue siendo insuficiente y los roles aplicados a los sexos se renuevan sin cesar. La batalla para alcanzar las metas pendientes requiere no sólo las transformaciones necesarias para que las mujeres adquieran las posibilidades estructurales para acceder al mundo del trabajo en plena igualdad de condiciones, sino además una feminización del poder, del capitalismo, de los imaginarios simbólicos de nuestra sociedad. Y esto como podéis suponer no es una tarea fácil.

En la reciente Bienal de Venecia hubo dos obras que impresionaban especialmente por su carácter enigmático, y porque en ellas daba la sensación de que se encontraba la respuesta escondida a la construcción del futuro. Una era la de Pipilotti Rist. Una gran instalación recreaba el espacio más íntimo de la construcción del sujeto, una casa, un jardín, proyecciones de vídeo y música que recreaban recuerdos - memorias fragmentadas de experiencia. La otra era de Rosemarie Trockel. A través de tres proyecciones la artista introduce al espectador en el horizonte de la posibilidad de un "pensar diferente". Un ojo gigante en blanco y negro recibía y parece sugerir los caminos opuestos hacia los cuales mirar. En un lado, otra proyección representa un lugar futurible del dormir. En el otro, en un espacio público niños y viejos disfrutaban del momento del descanso. Vida y muerte, niñez y juventud, día y noche,… opuestos, contrarios, diferidos, sin ninguna lógica en su transición. ¿O quizás sí?
La experimentación que podamos hacer desde la teoría y la práctica feminista sobre las transformaciones del género iluminará nuevas formas de estar en el mundo. Pero al final, será siempre una decisión nuestra, íntima de cada uno de nosotros, respecto a nosotros mismos y respecto a los otros/otras. La lucha más encarnizada, más amarga, de deseos y renuncias, será silenciosa.

Notas

Extracto de la conferencia dictada en el ciclo Genealogías del arte contemporáneo: 1968-2000, coordinada por Carles Guerra dentro del programa Els juliols de la Universitat de Barcelona, realizado durante el mes de julio de 1999.

Dan Cameron, «Post-Feminism», Flash art, nº 132, Febrero/Marzo, 1987, pp. 80-83.

Gay Lynn Crossley & Elisabeth Joyce, Forum Postfeminista, (nº de la revista EBR, 1996), en Estudios online sobre arte y mujer, w3art.es/estudios

Kiki Smith--escultora/artista de instalaciones. Tribe 8--grupo de música rock y punk de San Francisco integrado por lesbianas. Deb Margolin--artista de "performance". Maria Damon--crítica literaria. Ann Hamilton--artista de instalaciones. CAE--colectivo vanguardista de escritura y "performance".

Eurudice--escritora, ganadora de la edición 1990 del premio FC2 por la obra F/32. Guerrilla Girls--grupo feminista activista de artes plásticas.

En el Reino Unido Bad Girls fue organizada por el ICA de Londres y CCA de Glasgow y comisariada por Kate Bush, Emma Dexter y Nicola White. En EEUU en 1994, Bad Girls inaugurará con dos exposiciones simultáneas en The New Museum, Nueva York y la UCLA Wright Art Gallery, Los Angeles. Fue comisariada por Marcia Tucker, directora de The New Museum y Marcia Tanner, comisaria independiente de San Francisco.

Laura Cottingaham en el texto, "¿Pero que tienen de malo estas chicas malas?", Bad Girls, ICA, Londres, 1994. En Estudios online sobre arte y mujer, w3art.es/estudios

Las artistas de la exposición eran: Cherry Smyth, Helen Chadwick, Dorothy Cross, Rachel Evans, Nicole Eisenman, Nan Goldin, Sue Williams.

Críticas como Lucy Lypard comentaban en ensayo de 1976: "es un abismo sutil el que separa el uso de la mujer por el hombre para la estimulación sexual, de la utilización de la mujer por la mujer para exponer el mismo insulto". Lucy R. Lippard, "European and American Women's body art," Art in America, 64, Nº 3. mayo-junio 1976; republicado en From the center (New York, Routledge, 1992), pp. 135-145.

Griselda Pollock y Rozsika Parker, "Strategies of Feminism. Introduction", Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985, Londres y Nueva York, 1986, p. 261.
Rosi Braidoti, Patterns of Dissonance, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 3.

Se puede encontrar información sobre esta obra en los "estudios online sobre arte y mujer": w3art.es/estudios

Gilles Deleuze y Felix Guattari (1972): El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 21.

Elizabeth Wilson escribe: "Así que ha habido un cambio desde la autobiografía vista como fuente de verdad -un énfasis en su función ejemplar y didáctica- hacia un reconocimiento de la autobiografía como literatura". Elizabeth Wilson. "Tell it like it is. Women and Confessional Writing", Sweet Dreams, Sexuality, Gender and Popular Fiction, Lawrence & Wishart, London, 1988, p. 26.

Rosi Braidotti, "Un ciberfeminismo diferente", en Estudios online sobre arte y mujer, w3art.es/estudios

Jean Baudrillard (1990), La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 26.

Algunos ejemplos de estas performances se pueden encontrar en los Estudios on line. Vanessa Beecroft, "Proyectos", w3art.es/estudios. Rachel Greene: "Vanessa Beecroft", RHIZOME.ORG.

Donna Haraway (1984), "Manifiesto para Cyborgs", en Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza (1991), Cátedra, Madrid, 1995, p. 311.

Lynn Hershman Leeson, "Romancing the Anti-Body: Lust and Longing in (Cyber)space" en Lynn Hershman Leeson, Ed. Clicking In (Bay Press, 1996), p. 328.

Primer Manifiesto Ciberfeminista, "Manifiesto de la Zorra/Mutante", w3art.es/estudios

Alex Galloway, "Un informe sobre cyberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo", en w3art.es/estudios

Allucquère Rosanne Stone, "Will the Real Body Please Stand Up?" en Michael Benedikt, Ed. Cyberspace. First Steps (MIT Press, 1992).

Sadie Plant (1997), Cero + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura, Destino, Barcelona, 1998.

Sadie Plant, "The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics," en Lynn Hershman Leeson, Ed. Clicking In (Bay Press, 1996), p. 132.

Eva Grubinger, "Netzbikini", w3art.es/estudios
Alex Galloway, op.cit.

Theresa M. Senft, "Interpretar el cuerpo digital -una historia de fantasmas", en Estudios online sobre arte y mujer, w3art.es/estudios

Judith Butler, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, 1990, p. 8.

Donna Haraway, Simians, Cyborgs, and Women, Routledge, 1991, p.150.

Judith Butler, Gender Trouble, Op. Cit., p. 25.

Faith Wilding, "Duration Performance: The Economy Of Feminized Maintenance Work". En Estudios online sobre arte y mujer, w3art.es/estudios

Cyberfeminismo (1995)

Nancy Paterson

En su última encarnación está extremadamente voluptuosa. El bisturí afila sus uñas que son discretamente retráctiles. El brazo vuelto hacia su espalda no es, a primera vista, digno de atención. Encuentre a Molly en la novela Neuromancer, de William Gibson, o a Melanie Griffith en la película Cherry 2000 - sexy, resistente, distante y, últimamente una fantasía(1).
El poder que estas mujeres manejan es perverso, tecnológico y, por supuesto, seductor. Ninguna influencia o control que ellas ejerzan es claramente equivocado o accidental. La poderosa mujer zorra/diosa, reina de hielo, androide, es representada en la cultura popular como una Pandora del III milenio. Y la caja que sostiene esta vez es electrónica y definitivamente bien conectada.

Relacionar la representación erótica femenina con el a menudo terrible impacto cultural de las nuevas tecnologías electrónicas no es un concepto nuevo. El cine tomó la dirección del deseo de antropomorfizar máquinas, y denigrar mujeres, tan pronto como apareció el culto clásico de Metrópolis de Fritz Lang en 1927. Sexo, peligro, mujeres y máquinas: el argumento de toda virtualidad futurista, películas de ciencia-ficción en las que las mujeres no juegan un papel específico. Las "cyberfemmes" están en cualquier lugar, pero las "cyberfeministas" son pocas y están alejadas entre sí.

Omnipresente y omnisciente, el significado de las nuevas tecnologías electrónicas, su desarrollo, diseño, instrumentalización, y diseminación, no puede ser ignorado y no debe subestimarse. Como quiera que sea, asuntos económicos, de clase, nacionales, de individualidades, están conducidos y definidos por las nuevas tecnologías electrónicas. Inmersos como estamos en las aplicaciones populares de esas nuevas tecnologías y los media, a largo plazo, el impacto llega a ser invisible.

En "In the Media Lab: Inventing the Future at Mit", Nicholas Negroponte aparece citado diciendo: "Una vez un nuevo roll tecnológico te rodea, si no eres dado a desvincularte, pasarás a formar parte del camino"(2). Sin la celebración del complejo industrial responsable del origen y desarrollo de estas nuevas tecnologías, ¿qué alternativas quedan para las mujeres que no están satisfechas con las normas que la cultura patriarcal les ha designado? Ciertamente, no la asociación de feminismo y naturaleza de eco-feministas y teóricas tan defendida por Camille Paglia. Ya no es posible ni deseable para las mujeres capitular y retraerse ante esta posición. El progreso de las nuevas tecnologías electrónicas las arrojará al polvo.

Las mujeres no están solas frente a la necesidad de entender como, por qué, y por quién nuestro criterio y confianza por comprendernos a nosotros mismos, cada uno consigo mismo y su relación con el mundo, ha sido despojada. La disolución de los conceptos convencionales de tiempo y espacio a través de los nuevos media y las tecnologías ha contribuido a la aceptación y al éxito del nihilismo punk PuMo, del pluralismo,

de la diversidad, y a la desaparición de la historia dominante. Simultáneamente, estamos siendo testigos de una crisis de identidad individual y cultural mientras estamos enfrentados a la tarea interminable de integrar los nuevos media electrónicos en nuestras vidas sin perder el control.

El cyberfeminismo como filosofía tiene el poder para crear una poética, pasión, identidad política y unidad sin caer en una lógica y un lenguaje de exclusión o apropiación. Esto ofrece un camino hacia la reconstrucción de políticas feministas a través de la teoría y la práctica con un punto central hacia las implicaciones de la nueva tecnología más que sobre factores divisorios. Niega la orientación hacia descripciones cuidadosamente realizadas de gente que valora algo más que composiciones artificiosas. No es motivo para discusión el que una mujer pueda ser definida como una lesbiana-separatista, pacifista, o mujer de color, sino más bien, que podamos reconocer y acercarnos al impacto personal y político que las nuevas tecnologías electrónicas y los media tienen en la vida diaria. Las nuevas tecnologías electrónicas actualmente son utilizadas para manipular y definir nuestras experiencias. El Cyberfeminismo no acepta como inevitable las nuevas aplicaciones de las tecnologías cuyos estereotipos culturales, políticos y sexuales imponen y mantienen una cultura específica. El creciente poder de las mujeres en el campo de los nuevos media electrónicos solo puede ser el resultado de la desmitificación de la tecnología, y de la apropiación del acceso a estos instrumentos. El Cyberfeminismo es esencialmente subversivo.

Vancouver -basado en el autor William Gibson, obtuvo su reconocimiento introduciendo el mundo del cyberespacio en la cultura popular, definiéndolo en su novela Neuromancer como alucinación consensual(3). De hecho, esta palabra puede usarse para describir el espacio electrónico en todas sus manifestaciones, desde la realidad virtual hasta la infraestructura de las telecomunicaciones o Internet. Ilustrado en la reciente iniciativa de Clinton/Gore de los US para regular Internet o la información superhighway, los gobiernos están empezando a reconocerse como policía pública del potencial comercial de los media, que han estado en proceso de desarrollo durante varias décadas. Como era imaginable, feministas u otros grupos marginados en este proceso de desarrollo y diseño, no han sido solicitados o fomentados, ni en iniciativas públicas ni privadas.

En un futuro muy cercano, líneas de influencia cultural podrán ser dibujadas en base al acceso a los ordenadores y podrán ser leídas y escritas en éstos. Es la llegada de una nueva política divisoria -aquéllos que tengan acceso a los ordenadores, y puedan consultarlos y manejarlos contra aquéllos que no. El North American Free Trade Agreement, lugar de automatización y legislación por lo que se refiere a Information Superhighway, es generalmente soportado por aquéllos individuos, organizaciones, y corporaciones que tienen y promueven el acceso. Aquellos que no consultan o manejan ordenadores, de hecho, son frecuentemente tecnofóbicos, son críticos, pero no necesariamente constructivos en su análisis de las nuevas tecnologías electrónicas.

Las nuevas tecnologías electrónicas representan un círculo mágico desde el cual las mujeres han sido tradicionalmente excluidas. Es cierto que existen obstáculos definidos ante nuestra participación en el discurso sobre la forma de las herramientas y las aplicaciones de los nuevos media electrónicos. Las mujeres llevan mucho tiempo al margen de las instituciones, los trabajos en la red y las estructuras que determinan donde y cuando las aplicaciones de las nuevas tecnologías serán desarrolladas, y cómo el potencial de éstos nuevos media es descrito. De cualquier modo, la carencia de iniciativa, agresión, o determinación no deberían ser conceptos utilizados por más tiempo para justificar nuestra continua exclusión.

Un factor que contribuye al desánimo de las mujeres en este ámbito se puede haber trazado en base a la fundamentación histórica de estos media. Internet, el mundo abierto de los trabajos en la red, fue originalmente un pequeño trabajo militar en la red de cuatro ordenadores conocidos como ARPANET. Este trabajo en la red fue diseñado para investigar la posibilidad de crear un sistema descentralizado de comunicación que pudiera sobrevivir a una guerra nuclear. Análogamente, VR (realidad virtual) también tuvo orígenes militares, siendo inicialmente considerado como una herramienta para simulaciones de campo de batalla. Estos orígenes son claramente explicitados en cualquier libro o artículo que describa el curso y las potentes aplicaciones de estos sistemas. De todos modos, este candor es engañoso, no fueron construidos como vínculos entre los orígenes de los media y el futuro hacia el que éstos se están dirigiendo. Es obvio que asuntos subyacentes se manifiestan en las aplicaciones populares de estos media. La evidencia esta en vídeo juegos de tipo arcade como el Sega Genesis Night Trap, que reta a los jugadores a salvar a sus escasamente vestidas hermanas de la comunidad universitaria de una banda de asesinos encapuchados.

Margaret Benston, una activista canadiense con experiencia en ingeniería e interés en dimensiones científicas y tecnologías, en lo social y en lo político, en el capítulo del libro tecnología y Voces Femeninas de Chris Kramarae titulado Voces Femeninas/Voces Masculinas, describe la tecnología como un lenguaje para la acción y la expresión personal (4). Acceder a la maquinaria y a la tecnología ha sido culturalmente considerado como una tarea masculina. A la hora de mantener el control de las nuevas tecnologías, promoverlas y adherirse a un panorama tecnológico del mundo, los hombres han intentado silenciarnos. Estemos o no de acuerdo, la escena mundial está regida por conveniencias, está claro que la carencia femenina en ese ámbito es un problema.

A pesar de estos obstáculos, las mujeres tienen un éxito increíble al romper con estos tópicos y al situarse en el interior del círculo. Concretamente en filosofía y teoría cultural, de forma preocupante se esta mostrando que el dominio por naturaleza de los hombres no ha suministrado un fundamento adecuado para una visión digna de conducirnos hacia el próximo siglo. A lo largo de este desolado y saqueado paisaje están emergiendo teóricas feministas, hablando y reuniéndose. Una nueva cadena de personas existente en el

mundo está construida; cada una remodela a otra; se redefinen a sí mismas; y reclaman las nuevas tecnologías electrónicas para las mujeres.

Realidad virtual y cyberespacio-tecnologías para una vida indirecta. La realidad virtual describe muy distintas experiencias, incluida la transformación de objetos y espacios bidimensionales a través de los media tales como la holografía; instalaciones que poseen un uso múltiple en monitores de vídeo o proyecciones para circundar al espectador; y la definición cabeza montada en display, toca guantes y/o trajes de chaqueta sensitivos. Telepresencia y cyberespacio, donde trabajos en la red de telecomunicaciones hacen posible la interacción instantánea desde puntos remotos, también han sido descritos comúnmente como espacios virtuales. La prueba del impacto de muchas tecnologías (que han estrechado y retorcido nuestro entendimiento del tiempo y del espacio, así como las limitaciones de nuestra vulnerabilidad física) debe ser medida por la paranoia con la que ellos se han inspirado. El cyberespacio ha llegado a ser un fértil terreno de educación para múltiples personalidades, llamativo, la electrónica sigue acechando y retorciendo el género a lo más mínimo.

El cuerpo, en el espacio virtual, no es un mero usuario-interface; VR ofrece la oportunidad como parte del pago, remodelando, o incluso olvidando la naturaleza física con la que estamos, en realidad, agobiados. Fuerzas exteriores con las cuales se actuaba sobre nosotras, que imponían restricciones, quedan lejanas. La gravedad, y las leyes físicas, quedan lejos. La entropía y el pasaje del tiempo llegan a ser conceptos sin sentido. Las mujeres siempre, por ritual o necesidad, han sido expertas en caída libre, estableciéndose a sí mismas en la experiencia física personal. Esta habilidad nos es útil, de la misma manera que nos hemos aventurado en otras dimensiones y, después hemos vuelto a casa. Por muy diestras que hayamos llegado a ser navegando en estos espacios y olvidando nuestros cuerpos temporalmente, es dudable que alguna vez alcancemos la inmortalidad. Lo virtual es un espacio ciego de patriarquía.

Paris is Burning, una película de Jennie Livingstone, sobre el género, la identidad y el estilo, documentos que fueron seguramente (antes de la introducción de la tecnología basada en VR en la cultura pop) la última experiencia virtual -pasear por una carretera, en Harlem, o bajo Wall Street travestido. Transexuales, travestidos caminantes que compiten en la categoría de ejecutivos, estudiantes, y modelos de modas, reconocen que el éxito de la apariencia o la representación de estereotipos está medido por la apariencia y la actitud. Lo "real" ha tenido siempre el criterio sobreentendido de "pasar", y las mujeres (aquéllas que lo han evitado siendo institucionalizadas para no "acomodarse a los planes de otro") han llegado a ser expertas en ello.

A través de la Realidad Virtual, la deconstrucción del género está introduciéndose en la esfera de la cultura pop, y su nexo con la nueva tecnología electrónica tiene implicaciones filosóficas del cyberfeminismo. La convergencia tecnológica describe la unificación de computadores, televisión y

comunicaciones tecnológicas. De cualquier modo, la convergencia describe mucho más que la evolución respecto a un ambiente en el cual las tecnologías electrónicas son persuasivas. La convergencia está teniendo lugar en más de un nivel tecnológico algo así como en un nivel metafísico. La convergencia cultural puede ser descrita como un encuentro o fundición entre arte y tecnología. El cyberfeminismo se está introduciendo en un área en la cual se intenta arrebatar algo más que género.

Multimedia, vídeo interactivo, realidad virtual; para la mujer estas nuevas tecnologías presentan oportunidades para romper la descripción de roles y ser disidentes de diálogos escritos. Una madrigera de conejo en la que podemos caer. Nuestras experiencias reales, cuando no han sido negadas, han sido agradecidas sólo en su inmediatez. Nuestras historias individuales y la tentativa de aislarnos o destituirnos a nosotras mismas de un contexto patriarcal, ha sido siempre infravalorado y socavado. Hemos aprendido a vivir con la mano en la boca. Infringiendo el orden y la organización lineal de la información, las cyberfeministas reconocen la oportunidad de redefinir la realidad, en nuestros límites y en nuestros intereses y descubrir que la infraestructura de las comunicaciones electrónicas o "matriz" puede ser el instrumento ideal de una nueva categoría de feministas para recoger y jugar.

[Traducción, Esperanza Collado Sánchez]

Notas

(1) Gibson, William (1984). Neuromancer. New York, NY: Ace Books. p. 25

(2) Brand, Steward (Ed.)(1987). The Media Lab: Inventing the Future at MIT. New York, NY: Viking. p. 9

(3) Gibson, William (1984). Neuromancer. New York, NY: Ace Books. p. 51

(4) Kramarae, C (Ed.). Tecnology & Women's Voices. London, UK: Routled. p. 15

Nancy Paterson

Nancy Paterson artista Canadiense (Toronto), trabaja en los media electrónicos, principalmente en el campo de las instalaciones interactivas. Es artista asociada en el Bell Centre for Creative Communications e instructora en el Ontario College de Arte y Diseño. Su trabajo incluye The Machine in the Garden, The Meadow, y How the Rest Was Won, exhibida en todo el mundo. También es la autora de textos en Sex And Tourism in a Virtual World and Art and Cyberculture.

La dirección de la página de Paterson se sitúa en http://www.bccc.com/nancy/nancy.html.

¿Qué es postfeminismo? (Querer tenerlo todo) (1996)

Lynne Alice

A medida que para muchos de nosotros el panorama feminista se amplía convirtiéndose en un proyecto más global y emancipatorio, articulado sólo por el objetivo político de la calidad de vida, ¿perderemos la solidaridad que teníamos (o creíamos tener) como mujeres y entre mujeres? No veo razón por la que no podamos luchar -al más puro estilo postmoderno- en todos los frentes a la vez... No veo por qué no podemos referirnos a esta política como "feminismo" en vez de cualquier otro nombre, cuando el método feminista ha sido básico para entender esta política. Quisiera mantener el término feminismo como homenaje a la práctica feminista que nos enseñó lo que unos cuantos separatistas o izquierdistas puede que hayan visto, pero no han sabido describir tan bien: que en lo que nos creíamos unificados y monolíticos había diferencias, y que donde había diferencias era necesario asegurarnos de que estas no se silenciaban. (Gagnier, 1990: 29)

El postfeminismo (que a menudo encontramos escrito como 'post-feminismo') se forjó en el periodo comprendido entre la obtención del voto para la mujer en los Estados Unidos y el surgir del feminismo de "segunda ola" en los años 60. Reflejaba los resultados favorables para la mujer en batallas como la del derecho al voto, el acceso a cargos públicos y la elección de ocupar una posición en muchas otras esferas a nivel personal. A finales de los ochenta y en los noventa, el 'postfeminismo' se extiende como un movimiento a menudo hostil y enfrentado contra las feministas en particular. Se cree que la lucha en los setenta por los 'derechos de la mujer' ha conseguido todo lo que cabía esperar conseguir, y que el exceso de las campañas feministas se ha "destapado" como una fiebre antimasculina muy pasada. A pesar de que muchas feministas opinan que este uso de la palabra postfeminismo es un movimiento de reacción que rechaza la lucha continua de las mujeres por obtener derechos y necesidades básicas, el término también tiene una variedad de usos más positivos en el mundo académico dentro de las disciplinas dedicadas al estudio de las culturas. Lo interesante de esta crítica popular y, en otro contexto, de la respuesta académica es la implicación de que el postfeminismo actúa en ambos entornos como un imperativo enfocado a definir y contener el pensamiento feminista. En este ensayo analizaré e ilustraré cómo se produce este fenómeno. Mostraré cómo, dentro del ámbito de los estudios culturales, el 'postfeminismo' resalta la posición privilegiada de mujeres que dicen gozar de una libertad psicológica que las libera de la subordinación. Muy a menudo, esta es la posición de mujeres y hombres que afirman que el feminismo no ha sido nunca ni podría ser importante para ellos. Después paso a analizar cómo se emplea el término 'postfeminismo' para hacer una crítica de la complicidad de la mujer con el pensamiento modernista, específicamente, de cómo se utiliza para delimitar la tardía asimilación en el feminismo de análisis escritos por 'mujeres del tercer mundo', 'indígenas' y 'de color'. A continuación, doy la vuelta al argumento y me centro en el análisis de Sandoval en torno a las historias plurivocales del feminismo, análisis que ofrece

nuevas formas de entender en profundidad la diferencia y de las políticas que se basan en la diferencia como identidad. Argumento que, para las feministas, el interrogante que nos plantea la utilización del término 'postfeminismo' dentro del ámbito popular es si el término corrige con éxito las limitaciones de los análisis que se han hecho de la vida de la mujer desde el punto de vista feminista y resalta los aspectos del feminismo que deben modificarse si han de seguir siendo efectivos en la era postmoderna. Desde mi punto de vista, el 'postfeminismo' tiene poco que ofrecer al encuentro del feminismo con los retos que la condición postmoderna plantea a la identidad, la comunidad y la política, pero contiene una oportuna advertencia sobre las complejas intersecciones entre definición y localización. Las introducciones a las publicaciones académicas se suelen escribir después de que la obra se haya redactado. Hacen las veces de puntos de acceso a las ideas que se van a considerar. Para los lectores que no están al tanto de los detalles de la articulación de los argumentos, una introducción anuncia una línea de pensamiento que será la realización de las promesas iniciales. Para el escritor, sin embargo, la introducción es una conclusión que sigue a la conclusión e incluso, a menudo, es el punto de partida para un nuevo argumento. Por ello, parece apropiado comenzar una conferencia denominada Feminism/Postmodernism/Postfeminism reflexionando primero sobre el significado de 'postfeminismo'. Tengo el presentimiento de que las respuestas que ofrezca también arrojarán luz sobre otras partes del título y de la ponencia. Sin duda todas estas categorías se abren a la controversia de distintos puntos de vista, ninguna de ellas es transparente. Los intersticios de la categorías, ya se reflejen con guiones, barras, espacios o falta de ellos serán el espacio en el que se representará este encuentro entre feminismo y postmodernismo.Pero, antes de nada.... feminismo 1 Probablemente el primer uso a nivel popular del término 'postfeminismo' lo hizo Susan Bolotin en un artículo que publicó en el New York Times en 1982 sobre cómo veían las mujeres de entones el feminismo.2 Escribió:

Mirad a vuestro alrededor y veréis algunas mujeres felices, y después veréis a esas mujeres tan amargadas. Las mujeres desgraciadas son todas feministas. Encontraréis muy pocas personas felices, entusiastas y relajadas que sean ardientes defensoras del feminismo. Los feministas son en realidad almas torturadas. (1982: 31)

El mito social de la feminista como desgraciada, airada y fea no es, ni mucho menos, nuevo, pero su persistencia a lo largo de décadas de actividad y análisis feminista es una prueba de la insidiosa determinación del falocentrismo. No pasa ni una semana sin que aparezcan el término 'postmodernismo' o elementos de su entorno en las páginas de un periódico o revista. En una crítica aparecida en octubre en Listener sobre la última obra de Roger Hall se afirma, por ejemplo, que en ella Hall "no duda en enfrentarse a la comedia postfeminista". El término aparece para describir una era que sigue a la presunta muerte del feminismo de segunda ola. Sigue:

Social Climbers ("Trepas") presenta un reparto solo de mujeres atacándonos como un equipo emocional de vendedoras: es

cosa de grupo, ahí aguantando, hemos de ayudarnos los unos a los otros, formar una red. Un mensaje para los noventa con el que casi nadie se podía sentir identificado. (Eggleton, 1995: 52)

La obra ofrece una visión de las mujeres de los noventa, y para el crítico es 'postfeminista' porque refleja el punto de vista de que el feminismo ya no importa y que su muerte supone una esperada liberación de una presunta histeria femenina y de otros comportamientos agresivos contra el hombre. Basándose en estereotipos del feminismo como el del lesbianismo como algo propio de mujeres con piernas peludas, estridentes y sin instinto maternal, el postfeminismo se nos presenta, por un lado, como una vuelta a los pechos, a la femineidad y a la maternidad, y, por otro, como el reconocimiento de que al feminismo le preocupó demasiado la necesidad de escapar de lo doméstico para conseguir la igualdad con el hombre en el trabajo. Desde un punto de vista feminista la obra de Hall se podría considerar 'postfeminista' porque retoma (aunque en tono satírico) algunas de las ideas y estrategias feministas y, sin reconocerlas como tal, las utiliza para infantilizar a la mujer. Unas cuantas semanas antes de la aparición de la crítica de Eggleton, surgía otra vez la caricaturización de la mujer tan característica del 'postfeminismo' en la descripción de Frank Haden para el Sunday Star Times de la resolución alcanzada sobre el aborto en la conferencia de Pekín.3 Haden describió a los participantes en la conferencia como 'mujeres barbudas' y, declarándose seguidor del Papa, se mostró contrario al aborto. Concluyó con estas palabras: "Las mujeres barbudas no lo pueden tener todo".

Los hombres siempre han sido unos irresponsables cuando se trata de cargar con las consecuencias de sus acciones. No vale para nada decidir subsanar un error con otro, y que las mujeres decidan que también quieren ser irresponsables. Si no te gustan los condones ni los bebés, no deberías seguir follando.Si insistes en el derecho a abortar, debes unirte a mí y declarar que nada es sagrado. Debes dejar de decir que la vida es sagrada. Tienes que dejar de hacer gestos de horror fingido cuando se hable de eutanasia, de suicidio o de accidentes mortales en las carreteras. Si eso es lo que las mujeres barbudas quieren, me parece estupendo. Pero hasta que no se muestren coherentes serán sólo unas hipócritas. (Haden, 1995: C3)

De esta maraña de argumentos contradictorios, surge la caricaturización de las feministas y el feminismo como la principal arma de ataque. Las feministas no sólo son peludas e irresponsables, también son enemigos de los hombres y de la vida, malas conductoras, y (no sé muy bien por qué) también son hipócritas. La reducción de la agenda feminista a cuestiones como la seguridad vial, la diferencia entre eutanasia y suicidio y el derecho sagrado a la vida es bastante parcial por parte de Frank y probablemente algo nuevo para muchos feministas y defensores del feminismo en Aotearoa. El caso es que la prevalencia de representaciones aparentemente negativas del feminismo en los medios a menudo es un reconocimiento apenas velado de sus logros.A veces es difícil imaginar cómo alguien de menos de 40 años de

edad puede encontrar información positiva o simplemente fidedigna sobre el feminismo, dado el tono corrosivo y grandilocuente de las descripciones del feminismo que circulan actualmente en la cultura popular. El director de una publicación le dijo a una alumna de posgrado que había realizado un trabajo sobre las experiencias de las mujeres jóvenes en el feminismo contemporáneo (tema cercano a la investigación de Bolotin) que su enfoque estaba anticuado, ya que el feminismo ya no era un tema de interés para las mujeres de los noventa.4 Sin embargo, es curioso que el feminismo, aunque generalmente retratado negativamente en las revistas y películas populares siga siendo un factor cultural importante dentro de nuestro panorama intelectual. La recepción negativa que sufre es una representación sorprendente de la 'hipótesis represiva' de Foucault. Recientemente hice un repasito de los números atrasados de una media docena de revistas que había en mi biblioteca local y descubrí muchos textos vibrantes en torno al destino del feminismo en los 90, centrándose principalmente en cómo y dónde se sitúa el postfeminismo.5 He incorporado retazos de mi estudio de estos artículos y de otros casos en los que los medios populares prestaban su atención al feminismo en este análisis.A pesar de haber comenzado esta ponencia con una pregunta soy consciente de que a menudo las definiciones contribuyen a reforzar la ideología más que a promover nuevos estudios. Sin embargo, mi investigación trata de identificar cómo el feminismo se articula y qué efectos tiene en los distintos públicos del ámbito popular y teórico.6 'La teoría feminista como tal' dijo Teresa de Lauretis, 'fue posible ... gracias a la condición postcolonial' (1988: 130). De Lauretis argumenta que la teoría feminista se puede distinguir por sus procesos más que por sus simples orígenes o manifiestos. Le interesan principalmente los cambios de enfoque, que ella interpreta como resistencia a definiciones cerradas. Uno de los 'cambios' más notorios de los que habla de Lauretis es el de la institucionalización del feminismo, y a cómo este ofrece una crítica fundamentada del conocimiento, de las representaciones y del entorno como parte de la aplicación crítica de las disciplinas de las ciencias sociales y la filología. La mayoría de feministas, sin embargo, saben que la ubicación y los significados del feminismo siguen siendo motivo de polémica y que así ha sido desde que se empezó a utilizar el término en los Estados Unidos en la década de los noventa del siglo pasado. (Rossi, 1974) Sin embargo, dentro de la teoría feminista, al anteponerse el proceso frente las definiciones cerradas, siguen sustentándose importantes debates sobre cualquier concepto que se consideren centrales a la 'esencia del feminismo'. Puede que los conflictos dentro del feminismo sean su aspecto más fascinante e interesante, ya que muchos han aceptado que la división no es necesariamente consecuencia del reconocimiento de las diferencias entre feministas (Hooks, 1984: 65). Sin embargo, a pesar de una mayor familiaridad con sus debatidos ámbitos y multiplicidades, sigue pidiéndose una definición de 'feminismo'. Normalmente se intenta responder al espíritu de la pregunta de manera positiva quizás analizando en profundidad la herstory (historia de la mujer) y un amplio espectro de debates, que a menudo el que formula la pregunta desconoce. Rixecker en estas conferencias se refiere a esto como un 'injerto' en el que la 'naturaleza fluida de cualquier frontera contextual' (Donaldson, 1992: 50) (idealmente) se

antepone a las definiciones tradicionales. Pero, el riesgo de una definición cerrada, fácilmente accesible supone siempre un ejercicio intrigante, lo que inevitablemente confirma la idea de de Lauretis de que el proceso da forma a la definición de feminismo que se ha de adoptar para evitar que quede reducido, ya sea a sus preocupaciones filosóficas, a su aspecto de movimiento social o su imaginario popular.Llevando esto un paso más allá, Lisa Tuttle una valiente estudiosa del feminismo en las enciclopedias nos dice:

Los diccionarios normalmente definen el [feminismo] como la defensa de los derechos de la mujer basada en la convicción de la igualdad entre los sexos, y en la más general concepción del término se refiere a cualquier persona que es consciente de cualquier subordinación de la mujer, sea cual sea su causa, y lucha contra ella. (1986: 107)

A continuación Tuttle pasa a profundizar sobre las objeciones de Bell Hooks (1984) a esta elisión del derecho de la mujer con la igualdad social y sobre la insistencia de Alison Jaggar de que no se puede aplicar el término 'feminismo' siguiendo criterios ideológicos a algunos grupos y no a otros sin caer en el sectarianismo. Tuttle entonces se apoya en Donna Hawxhurst y Sue Morrow para reiterar su opinión de que el feminismo sólo tiene definiciones provisionales ya que es una ideología dinámica y en constante transformación que incluye muchos aspectos como el personal, el político y el filosófico... El feminismo es una llamada a la acción. Nunca puede ser sólo un credo. Sin acción, no es sino una retórica vacua que se cancela a sí misma (ibid).

A pesar de lo 'resbaladizo' de las definiciones, tanto los feministas como los críticos del feminismo piden incansablemente algún tipo de significado específico para caracterizar el 'feminismo' y mantienen que estos aspectos son esenciales. Personalmente, prefiero la respuesta de Hawxhurst, pero soy consciente de que resulta cada día más anticuado ansiar una descripción tan revolucionaria, al estilo de los 70. Tuttle utiliza el ejemplo de Heisenstein para recordar a los viejos activistas como yo que deberían dedicar una 'mirada más amplia' a preguntas como '¿qué es feminismo?'. Quiere que pensemos en:

Qué sería de las convenciones sociales actuales en el occidente capitalista y, de hecho, en la mayoría de sociedades, tanto capitalistas como comunistas, si todas las reivindicaciones de los movimientos de la mujer se cumplieran para todas las mujeres. (1988: 108)

Implícito en su planteamiento de esta utopía esperanzada está el recordatorio de que las feministas no suelen vislumbrar el fin del feminismo, porque, para muchas, es una identidad más que un manifiesto para la acción, el pensamiento y el cambio social. De ello, Tuttle colige que como identidad, la definición de feminismo nunca quedará cerrada; pronto se convierte en una política de la identidad. Al llegar a esta conclusión, Tuttle pasa por alto el hecho de que en un principio mantenía una imagen mucho más amplia y abierta del feminismo. Tuttle

entonces invoca a Charlotte Bunch y Teresa Billington-Grieg para argumentar que el feminismo no es tan sólo un ejercicio de 'inclusión' sino de transformación del mundo. Lo que está claro es la confluencia de los aspectos personales y políticos en las distintas concepciones de 'feminismo'. Tuttle, y las personas que utiliza para fraguar sus argumentos, asumen que cambiar el mundo y declarar que el feminismo tiene un significado en su vida son aspectos integrales de ser feminista. Lo que no es tan fácil de aceptar es que ese cambiar el mundo o a uno mismo como parte de una colectividad presupone una agenda común que, para muchos, no encaja con la perspectiva de feminismo como 'una ideología en constante transformación' o como algo en constante proceso de formación. La concepción que expone Katie King (1994) sobre la teoría feminista como "conversaciones" o "momentos" específicos dentro de la historia y la cultura así como la "conciencia de oposición" de Chela Sandoval (1991) ofrecen una forma de huir de definiciones y significados preestablecidos. En estas concepciones de feminismo, que se centran en la simultaneidad de los debates sobre los muchos temas protagonistas actualmente de la escritura y los debates feministas desde diversas perspectivas, el conflicto, la variedad y las agendas localizadas y comunes pasan a un primer plano. He estudiado estas definiciones diferentes aunque complementarias del feminismo como un 'ejercicio de integración', 'un proceso', 'una caja de herramientas para el cambio social' o 'una identidad', porque contrastan con la concepción habitual de lo que son el feminismo y el postfeminismo. Y es a estas imágenes en las que me voy a centrar a continuación. 'Perdona, ¿eres feminista?' pregunta Lyn Loates en su exploración del destino del movimiento por los derechos de la mujer en una época de reacción.7 Para Loates, igual que para Tuttle y cia., el feminismo supone 'un compromiso imperecedero por cambiar la sociedad' que beneficie a hombres y mujeres por igual. Pero precisamente Loates no está segura de si es una feminista, ya que considera esta agenda inaceptable. Cree que el feminismo es importante básicamente como foco y modelo para los intereses de la mujer, pero que debe ganar relevancia. Afirma:

[...] Me incomoda la parte del 'compromiso imperecedero por cambiar la sociedad'. Sólo la idea ya es agotadora. Ya no vivimos en un clima de optimismo frenético como aquel en el que floreció el feminismo de segunda ola. Entonces, a finales de los 70, se llamaban liberacionistas femeninas y era sencillamente un momento histórico óptimo para que los oprimidos se liberaran de sus cadenas.

Por supuesto, se trata de una atrevida maniobra del conservadurismo inquebrantable que se retira de las agendas de cambio social mientras admite que la opresión es parte intrínseca del tejido social. Loates probablemente objetaría que he ido demasiado lejos al afirmar esto, porque lo que ella pretende decir es que cambiarse a uno mismo es una meta suficiente para el feminismo de los noventa. Nos ofrece un estudio de 20 años de historia del movimiento por los derechos de la mujer en Nueva Zelanda, desde el impacto causado en 1972 por la visita de Germaine Greer hasta la cima de la popularidad de Madonna en 1992, que fue también el año de publicación de importantes libros por Naomi Wolf, Susan

Faludi y, apunta sin ironía, Feminist Voices el primer libro de texto para la disciplina de Estudios de la Mujer en el país.8 Su conclusión es que las feministas están menos interesadas en política que anteriormente, y que el interés cada vez mayor del feminismo en el autodesarrollo hace que el movimiento sea aceptable para la mujer de hoy. Cita a Gloria Steinem con su nuevo punto de apoyo:

El compromiso con el autodesarrollo tiene sentido, [...] si todo el mundo hiciera lo que está haciendo Steinem aquí no habría necesidad de cambiar el mundo [...] quizás el lema de Steinem debería entenderse como "el feminismo es un compromiso imperecedero por cambiar a la persona de tal modo que las personas se valoren a sí mismas con igualdad." No me costaría nada aceptar eso. (1992: 35)

Se imponen dos cuestiones. Una es la intervención pública en definir 'la esencia del feminismo'. Otra es el cargo de que el feminismo ha de transformarse fundamentalmente para continuar teniendo importancia en los noventa. En esta última aseveración está implícito un deseo para que las mujeres sean una vez más 'mujeres auténticas' en relaciones heterosexuales igualitarias, como subrayan las dos versiones que dan Steinem y Wolf de lo que es feminismo. Este punto de vista conjura la aparición de un hombre en quien se pueda confiar para mostrarse autoritativo en temas de mujeres, como las feministas, el postfeminista masculino, de hecho. Ocupémonos de cada cosa a su tiempo. Mujeres auténticas, heterosexo igualitario y postfeministas masculinos 'Las mujeres auténticas' sólo existen en la imaginación de quienes, por usar la expresión de Rebecca West, quieren 'una mujer felpudo'. La 'autenticidad' es la interpelación de los puntos de vista culturales dominantes, como ilustra incisivamente la película de Jenny Livingstone, Paris is Burning y como describe Butler:

"Autenticidad"... es un modelo utilizado para juzgar cualquier actuación dentro de categorías establecidas. Y sin embargo, lo que determina el efecto de la autenticidad es la habilidad de conseguir credibilidad, producir el efecto naturalizado. Este efecto es en sí el resultado de una encarnación de reglas, una reiteración de las reglas, una caracterización de la norma racial y de clase, una norma que es a la vez una figura, la figura de una cuerpo, un cuerpo sin especificar, pero un ideal morfológico que sigue siendo el modelo que regula la actuación, pero que siempre permanece inalcanzable. (1994: 129)

Ser 'auténtico' es 'fingir' (Garfinkel, 1967), mezclarse con los ritos sociales incongruentes del deseo, la conformidad y la comunicación de manera convincente pero eludiendo revelaciones y autojustificaciones. Mirad estas viñetas.

Notas

1 Esta ponencia está dedicada a mis adolescentes, Francesca, Gabriella y Alexander quienes, más que nadie, me convencieron de la necesidad de seguir hablando de feminismo y disfrutar haciéndolo.

2 Este y otros escritos sobre los medios estadounidenses los analizan Walters (1995) y Stacey (1990) en mayor profundidad.

3 Haden utiliza con regularidad metáforas antifeministas cuando analiza en sus columnas a las mujeres neozelandesas, como ya se comentó en la Rape Crisis National Office Update Newsheet Sept/Oct 1993, edición 3, pág. 2:"mujeres barbudas", Sunday Dominion Times, febrero de 1993; "industria del abuso sexual", octubre de 1993; "colegas de piernas peludas" entre otros ejemplos.

4 Lennie Court, Young Women's Experiences of Feminism, tesis para grado de Master (sin publicar), Departamento de Sociología, Universidad de Massey, 1995. Gracias por tus brillantes comentarios, Lennie.

5 Las revistas fueron Elle (Reino Unido), More (Nueva Zelanda/Australia), Cosmopolitan (Reino Unido), Ms (Estados Unidos) y New ZealandWomen's Weekly.

© Lynne Alice, 1996.

Hasta que la legislación no aclare las regulaciones de los derechos de reproducción de obras publicadas electrónicamente, pedimos que se apliquen los mismos principios de uso legítimo que se aplicarían a una publicación en papel. Este artículo se puede leer en línea o descargarse para uso estrictamente personal, pero no se debe copiar para otras personas u organizaciones. El texto en sí no se puede publicar, ya sea electrónicamente o en papel, no se puede editar ni modificar de ningún otro modo; no se puede emplear como material pedagógico sin permiso expreso de la autora: L.C.Alice@massey.ac.nz

[Traducción: Carolina Díaz]

No soy feminista, pero... (1996)

Kristen Elsby

¿Es el grito de guerra de una nueva generación? ¿De una nueva era? ¿Es alivio ante la muerte de algo que, a ojos de la cultura popular, proyecta la imagen estereotipada de la feminista como lesbiana obsesionada por la política, desgarbada, peluda y que odia a los hombres? O quizás sea querer estar a todo: apropiarse los beneficios y logros del movimiento feminista sin tener que cargar con las connotaciones negativas contra las que, sin duda, reacciona el 'contramovimiento' feminista. De hecho, Los medios han sustituido este concepto unívoco de la llamada feminista por otro más diverso: la nena fresca, moderna y molona, la Chica Mala [Bad Girl]1,la Mujer Airada que vomita obscenidades,2 la lesbiana chic, la mujer vestida con minifalda y siempre con una copa en la mano, a la que le encanta que la llamen zorra, la intelectual que lee al mismo tiempo a Camille Paglia, a Pat Califia y al Marqués de Sade, la fulana cibersexual que cambia de sexo a voluntad. Estos estereotipos continuarán demarcando el concepto de la [post]feminista, limitándolo, pero sin alcanzar nunca una definición precisa de lo que es postfeminismo ni de a quién se le pude aplicar esa etiqueta. En estos momentos, la postfeminista está algo más en la onda es, desde luego, mucho más mala que antes, y ya no es necesariamente mujer. Pero aún es innombrable y desafía activamente toda clasificación.

A nivel más personal, me suelo encontrar con respuestas de ambivalencia, de confusión y de frustración (pocas veces de entusiasmo) cuando le digo a la gente que me interesa explorar y analizar el tema del postfeminismo. Las reacciones son apasionadas y en su mayoría negativas. Nadie puede ofrecerme una definición ni una descripción satisfactoria. De hecho, mientras llevaba a cabo la investigación para el proyecto, envié un mensaje a varias listas de debate y grupos de noticias usenet en Internet para iniciar un debate en torno al tema del postfeminismo, y estas son algunas de las respuestas que recibí, que confirman mi opinión de que no hemos alcanzado un entendimiento común del término:3

"Por mi parte, no comprendo cómo podemos estar en la fase 'post' de una condición que, para empezar, no parece haber tenido la suficiente influencia como para prevalecer." 4

"En lo que al 'postfeminismo' se refiere, no es un término que tenga un significado, tal como se entiende habitualmente la palabra 'significado'. Es una construcción social."5

"No soporto que se utilice el término 'postmoderno', porque no expresa claramente lo que el hablante quiere decir... ¿Significa 'tras el periodo más actual'?, ¿después de lo moderno? Por eso mismo, no me gusta el término 'postfeminismo'... creo que puede expresar la idea de un no-feminismo." 6

"Sugiere el fin del feminismo. Prefiero referirme a la reciente producción (crítica y artística) feminista en relación al esencialismo y al existencialismo." 7

"Postfeminismo: hace referencia a mujeres que se sienten como si hubieran estado atadas al yugo de una opción política durante demasiados años. Este término se debería ridiculizar siempre que fuera posible." 8

"Para mí, el término postfeminismo ciertamente implica una ruptura con estrategias feministas anteriores o el cuestionamiento de su viabilidad. ¿Recoge el postfeminismo la declaración postmoderna del fin de la historia (es decir, del fin de la posibilidad de alcanzar un estado ideal, la imposibilidad de conseguir la igualdad sexual)? Sin embargo, si el término implica cuestionar la simplona sustitución de la posición privilegiada del sujeto masculino por la del femenino (como ocurría en tantos malos análisis feministas de los setenta) entonces quizás haya algo interesante en el tema." 9

"Desconfío mucho del término postfeminista. Parece otra forma más de eludir el feminismo/los feminismos, pero disfrazada de última moda."10

"Desde el punto de vista británico, el postfeminismo no es más que un invento de los dominicales y de parte del contramovimiento que declara el fin del feminismo. Paglia es un buen de ejemplo de una de las personas a las que se ha reclutado para que defiendan esta posición con autoridad académica... Por desgracia el movimiento se asoció con tendencias feministas antiesencialistas en un deseo de distanciarse de los estereotipos del feminismo esencialista de los 70, es decir del concepto de la hermandad de las mujeres. Y así las defensoras del movimiento expresaban que eran 'post' con respecto a este tipo de feminismo y eran chicas postmodernas. El debate antiesencialista/esencialista ha dado muchas vueltas y ha resultado en muchos casos un insulto. Pero también ha sido constructivo al reiterar el feminismo como política y no como etiqueta o forma de designar un estilo de vida."11

Muchos de los debates sobre postfeminismo parecen desarrollarse en el marco de los medios y de la cultura popular y representan preocupaciones muy diferentes que las que se tratan en el ámbito académico. August Tarrier ofrece la siguiente comparación "pedestre" entre la feminista y la postfeminista, esencia de la idea populista de que el feminismo es algo que necesitamos trascender porque ya no está de moda sino anticuado y resulta anacrónico:

En contraste con la feminista estridente y ferviente, la 'postfeminista' es divertida, tiene una postura indiferente (o incluso crítica) frente a la política, es felizmente apática, sexi e independiente. No le hacen falta ni la liberación ni la solidaridad con otras mujeres, está demasiado ocupada teniendo orgasmos como para preocuparse de cosas como la valía, el cuidado de los hijos de madres trabajadoras y el aborto. Como contraste, a las feministas se las percibe en gran medida como a los padres: déspotas arbitrarias que se escandalizan por problemas insignificantes y nimios, no evolucionadas. Nada cool. Irredimiblemente 'pre' y fuera de onda sobre lo 'post'.12

Una de las primeras apariciones públicas del término, que lleva rondando unos cuantos años, fue en 1982, en un artículo del New York Times en el que Susan Bolotin sugería que la razón por la que tantas mujeres jóvenes son desgraciadas es porque son feministas amargadas;13 de nuevo surgió el término en 1989 en la revista Time, que lo empleó "para describir el rechazo de las nuevas generaciones de mujeres hacia el feminismo".14 Este tipo de opiniones, así como las expuestas por Tarrier, que reproducíamos al principio, reflejan el punto de vista más extendido sobre el papel del postfeminismo en la cultura popular y también parecen señalar el fin del feminismo. Los debates más apasionados giran en torno a si este fin es algo positivo o negativo. Muchas feministas, independientemente de su compromiso con la teoría o con los aspectos políticos del movimiento feminista, mantienen la firme convicción de que el postfeminismo debe rechazarse, argumentando que representa un punto en el tiempo posterior al feminismo, lo que implicaría el fin del éste, lo que, a su vez, necesariamente nos llevaría a la conclusión de que este movimiento no ha logrado las metas que se proponía.

El discurso académico en torno a postfeminismo tiene una actitud algo diferente y quizás sea más receptivo a la posible utilidad del término. Mientras Amelia Jones apunta la idea de que el término "señala un momento 'mas allá' del feminismo",15 también sugiere que representa "la incorporación del feminismo en el postmodernismo".16 Más adelante deberemos analizar estas dos ideas en profundidad. En mi opinión, la utilización del prefijo 'post' hace algo más que describir una relación cronológica con el feminismo, en la que el postfeminismo se convierte, por así decirlo, en el 'sucesor del feminismo'. 'Post' es el punto clave en el que se centran los diferentes discursos en torno al postfeminismo y señala, además, un importante vínculo con el postmodernismo. Michael Archer argumenta que "sea cual sea su significado, el elemento cronológico que introduce el prefijo 'post' no implica una sucesión por pérdida de validez del término original.".17

Además de lo dicho, quisiera sugerir que este prefijo (a pesar de la interpretación literal de su significado) permite al feminismo mantener sus preocupaciones y teorías anteriores a la vez que incorpora y se abre a una nueva gama de consideraciones. Indica una ampliación y pluralización de temas nunca antes vistos, ya sean de índole política, medioambiental, social o cultural, o estén relacionados con el sexo, la etnicidad, la sexualidad o la corporeidad a nivel más teórico, por nombrar algunos de los asuntos que están ahora mismo bajo el escrutinio del pensamiento feminista.

En un reciente foro sobre postfeminismo, se pidió a varias artistas del campo de las artes escénicas, de las artes plásticas y de la literatura que reflexionaran sobre el tema del cuerpo, el feminismo, el poder, el postfeminismo y el sexo. La crítica literaria, Maria Damon, nos propone una manera de pensar el 'post' que nos ayuda a entender mejor el significado del posfeminismo:

Quizás una forma útil de reflexionar sobre el postfeminismo sea asumir que el 'post' de 'postromanticismo', 'postilustración', 'postmoderno', 'postcolonial', no se refiere a

una ruptura total con el término que sigue al prefijo sino una genealogía que implica una revisión o un fuerte parecido familiar.18

Pero, si volvemos a la imagen estereotípica que tiene el postfeminismo visto a través de la lente de la cultura popular, 'post' se convierte en una manera de despreciar aquello que forma parte del pasado, diluyendo el poder y la fuerza del feminismo y del movimiento feminista convirtiéndolo en algo más fácil de digerir:

El postfeminismo es, pues, la hermana mala del feminismo académico: la hermana empollona se quita las gafas y - ¡alehop! - se llena de poder seductor. 'Post' hace del llamado dogma feminista algo apto para el público de la cultura popular entre el que hay hombres y escépticas mujeres de la generación X cuyas madres fueron/son feministas. 19

Al hablar del postfeminismo en términos académicos, es inevitable establecer comparaciones con el feminismo postmoderno (o el postmodernismo feminista). ¿Son los dos términos equivalentes e intercambiables? ¿Se puede sustituir uno por otro sin más? Resultaría fácil proponer postfeminismo como otro nombre para el 'feminismo posmo', ya que ambos son términos para los cuales encontrar un significado conciso resulta increíblemente difícil. Pero yo diría que son diferentes porque el postfeminismo nos habla de una era o una época en la que vivimos, un clima social y cultural (a partir del cual, por supuesto, se puede teorizar), mientras que el feminismo postmoderno se puede interpretar como un modelo de pensamiento de naturaleza muy teórica que no se relaciona necesariamente con un periodo concreto. (Al destacar estas diferencias soy consciente de las coincidencias y las conexiones entre los dos). Quizás otro contraste sea que el postfeminismo es una forma de hacer del feminismo algo más accesible más allá del elitismo académico, mientras que el feminismo postmoderno no deja de ser parte de las altas esferas del sistema universitario. Al abordar este proyecto quería intentar tender un puente entre estos dos modelos de discurso, ya que creo que es simplificar en exceso el problema intentar sugerir que uno se puede mantener dentro de uno de estos 'campos' exclusivamente.

Por otra parte, si aceptamos que son lo mismo, entonces es importante tener en cuenta lo que ello implica, ya que, al relacionar el feminismo con el postmodernismo, el primero ha de ser asimilado por el segundo en su conjunto, convirtiéndose así en una disciplina más a tenerse en cuenta dentro de éste. Jones argumenta que "la incorporación de un tipo de feminismo dentro de un proyecto de crítica cultural postmoderna de concepción amplia, universalista incluso, tiende a suponer la supresión de otros tipos de prácticas y teorías feministas".20 Al mismo tiempo, el término feminismo postmoderno se utiliza para distinguir las estrategias feministas de origen teórico más recientes de las antiguas consideraciones feministas, que a menudo se generalizan para integrar a grandes rasgos argumentos esencialistas.21

En una de las primeras críticas del postfeminismo, Julie Ewington ofrece el siguiente replanteamiento de la idea de lo

postmoderno de Lyotard, que nos permite reflexionar sobre la relación análoga entre feminismo y postfeminismo y modernismo y postmodernismo:

Una obra sólo puede convertirse en moderna/feminista si es postmoderna/postfeminista. El postmodernismo/postfeminismo así entendido no es modernismo/feminismo en declive, sino modernismo/feminismo en su origen, y ese origen siempre es recurrente.22

Esta afirmación reflexiona sobre los paralelismos históricos entre el postfeminismo y el postmodernismo y nos da una buena perspectiva sobre más de una década de diálogo que inscribe lo 'post' en lo 'pre'. De hecho, lo que está ocurriendo en estos momentos con la transformación en 'post' del feminismo es un proceso que ya han sufrido muchas corrientes de pensamiento durante años. El proceso de guiar todo un campo teórico hacia un territorio 'post' sin explorar es el mismo para el feminismo que para el colonialismo o el modernismo, aunque, por supuesto, el contenido del argumento sea diferente en cada situación. Y en cada caso, al abrirse el movimiento al diálogo, a la evolución y al cambio está garantizando su propia supervivencia. Por tanto, yo diría que ya no es importante esforzarnos por introducir los feminismos de los 70 o de los 80 o incluso de hace siglos dentro del clima social y cultural único de los 90.

Sin duda, nuevos conceptos y análisis son precisos, pero quisiera preguntar si el postfeminismo es el término adecuado para ayudarnos a buscarlos. Quizás es al espíritu del postfeminismo a lo que tengamos que prestar más atención y menos a la semántica. ¿Deberíamos buscar un término nuevo? Es muy posible que el 'post' no haga justicia al concepto, ya que mucha gente que participa en debates en torno al término no ven más allá de este prefijo. Quisiera por tanto proponer un término más amplio para lo que se está articulando: 'metafeminismo'. Sin embargo, no puedo deshacerme de la palabra sólo porque el significante no coincida con el significado en este caso ya que es el término 'postfeminismo' el que suscita el debate.

Como he argumentado hasta ahora, no existe una respuesta a la pregunta sobre qué es y qué no es postfeminismo. Es un vocablo cargado de contradicciones semánticas y resulta mucho más útil considerar todo el espectro de lo que representa más que lo que no representa. Esto me lleva a cuestionar cómo estas ideas se relacionan con el proyecto que tenemos entre manos. ¿En qué se parecen el arte postfeminista y el arte feminista? ¿Necesita el artista identificarse como postfeminista para que su obra se lea desde ese ángulo? ¿Son los temas, los materiales, o incluso quizás sus preocupaciones teóricas el factor decisivo que determina si son parte o no de esa estructura? ¿Tiene que ver con el momento en que se produjo la obra? ¿Tienen que ser 'Bad Girls' [Chicas malas] para ser artistas postfeministas, o son las sucesoras de los espectáculos de 'Bad Girls'? ¿Es necesario acaso que la obra tenga una conexión con teorías feministas o postmodernas en absoluto? ¿Existe una estética postfeminista? ¿Puede la obra leerse a través de una lente

postfeminista aunque en ella se estén revisando antiguas preocupaciones del discurso feminista, como el esencialismo, la sexualidad, la corporeidad, el género y la etnicidad? ¿Es posible describir un postfeminismo australiano? ¿Qué importancia tiene el método de comunicación de las perspectivas postfeministas?

Dos autores nos ofrecen su visión dentro de este vasto territorio: Ya en 1985, Julie Ewington escribía que "el énfasis teórico [del postfeminismo] no está tanto en el modo de producción del arte feminista como en el clima cultural para su recepción".23 Y Dan Cameron utiliza el término "para englobar todo el arte creado por mujeres en los 80" que, en sus propias palabras, utilice "el estructuralismo para criticar patrones sociales en relación con la dominación social". 24

Mientras Ewington y Cameron han intentado buscar lugares donde el postfeminismo puede habitar dentro del arte, yo he escogido deliberadamente no buscar limitaciones ni interpretaciones singulares de las obras de esta exposición. Sin embargo, lo que quiero expresar son mis razones para embarcarme en este proyecto y cómo escogí a los artistas para esta exposición. Mi relación con el feminismo y feminismo postmoderno viene de lejos y es esta experiencia la que aporto al trabajo de comisaría de esta exposición y lo que me ha llevado a considerar las posibilidades de los distintos feminismos que transgreden y difuminan las fronteras dentro de las cuales se han asentado tradicionalmente, mientras que al mismo tiempo operan dentro un clima social y cultural determinado.

Me interesaba ser la comisaria de una exposición que juntara a todos estos artistas ya que todos mantienen una relación personal con algún tipo con el feminismo (aunque no necesariamente con sus aspectos teóricos) y quería localizar su obra actual dentro de una era de postfeminismo más que sugerir que la obra en sí es postfeminista. En todas las etapas del proyecto me he enfrentado a mi propia confusión y ambivalencia en cuanto al significado del postfeminismo y me he visto obligada a resistir la tentación de ofrecer una declaración definitiva o una serie de respuestas y resoluciones, tentación que responde a un instinto tan humano como es el de querer clasificar las 'cosas'. Esta postura es intrínsecamente problemática y, sin embargo, la naturaleza misma del postfeminismo dicta y hace necesaria una interpretación abierta de la exposición en su conjunto y de cada obra.

Creo que es crucial reconocer que cada espectador, cada lector, cada oyente trae su propia historia y sus propias, ideas así como su relación con el feminismo al proyecto. Difficult Territory engloba un vasto territorio, donde algunas áreas son vírgenes, otras están superpobladas y todo el mundo está intentando hacer valer sus reivindicaciones y otras presentan fronteras confusas que se unen a otros 'cuerpos' de formas que quizás nunca se hayan concebido antes.

Notas

1 'Bad Girls' representa quizás la concepción más común de lo que es una postfeminista y que se refleja claramente en la música, la televisión, el cine, la literatura y el arte. En particular hay dos exposiciones llamadas Bad Girls, una celebrada en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York (1994) y otra en el Institute of Contemporary Arts de Londres (1993). También hay una película del mismo título -en castellano, Cuatro mujeres y un destino (1994)- protagonizada por Drew Barrymore, Andie MacDowell, Mary Stuart Masterton y Madeleine Stowe.

2 Juno, Andrea y V Vale (eds), Re/Search: Angry Women, Monograph No. 13, San Francisco, Re/Search Publications, 1991.

3. Las preguntas se plantearon a las listas de debate FeministArt History y Bad Subjects, a la lista de correo Artspace, a alt.feminism, soc.feminism, soc.women, alt.postmodern y rec.arts.fine. Para ver las preguntas y copia de las respuestas completas ver el sitio del proyecto en la web de Artspace.

4 Kristen Frederickson, enviado a la lista de debate Feminist Art History, el 14 de enero de 1997.

5 Sondra Hale, enviado a la lista de debate FeministArt History, el 14 de enero de 1997.

6 P McLean, enviado a la lista de debate FeministArt History, el 14 de enero de 1997.

7 Anne Swartz, enviado a la lista de debate FeministArt History, el 14 de enero de 1997.

8 Juanitavid, enviado a la lista de debate FeministArt History, el 14 de enero de 1997.

9 Claudia Mesch, enviado a la lista de debate FeministArt History, el 15 de enero de 1997.

10 Gretchen Breese, enviado a la lista de debate FeministArt History, el 15 de enero de 1997.

11 Katy Deepwell, enviado a la lista de debate FeministArt History, el 16 de enero de 1997.

12 August Tarrier, 'Bare-Naked Ladies: The Bad Girls of the Postfeminist Nineties', Alt-x.

13 Lynne Alice, 'What is postfeminism? or, having it both ways', ponencia sin publicar para la conferencia Feminism/Postmodernism/Postfeminism celebrada en la universidad de Massey, Nueva Zelanda en noviembre de 1996; disponible en la página web del proyecto.

14 Amelia Jones, 'Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art', en Joanna Frueh, Cassandra L Langer y Arlene Raven (eds), New Feminist Criticism: Art, Identity, Action, Nueva York, HarperCollins Publishers, 1994, pág. 17.

15 Jones, pág. 22.

16 Jones, pág. 17.

17 Michael Archer, 'What's in a Prefix?', Art Monthly (Londres), 173, Febrero de 1994, pág. 5.

18 Maria Damon, 'Postfeminism: Postfeminist Forum', Electronic Book Review on Alt-X.

19 Tarrier, cit.

20 Jones, pág. 22.

21 Jones, pág. 22.

22 Jean-Francois Lyotard, 'Reply to the question: what is the postmodern?', Z/X, Invierno 1984, pág. 16, citado en Julie Ewington, 'Past the Post: Postmodernism and Postfeminism', en Catriona Moore (ed), Dissonance: Feminism and the Arts 1970 - 90, St Leonards, Allen & Unwin and Artspace, 1994, pág. 1.

23 Julie Ewington, 'Past the Post: Postmodernism and Postfeminism', in Catriona Moore (ed), Dissonance: Feminism and the Arts 1970 - 90, St Leonards, Allen & Unwin and Artspace, 1994, pág. 111.

24 Dan Cameron, 'Post-Feminism', Flash Art, 132, Feb/Mar 1987, págs.80 - 3, citado en Jones, pág. 23.

[Traducción: Carolina Díaz]

Info Heavy Cyber Babe (1998)

Julianne Pierce

En 1991, en una acogedora ciudad Australiana llamada Adelaide, cuatro niñas aburridas decidieron divertirse con el arte y la teoría feminista francesa. Crearon una especie de mini corporación, VNS Matrix, su primer texto/obra de arte: "A cyberfeminist manifesto for the 21st Century"; realizado como homenaje a Donna Haraway, giraba alrededor de la idea de cyberfeminismo. Como muchas consignas corporativas, el cyberfeminismo cuajó, y como una ola de grrrl gloria esparció sus tentáculos hasta lugares lejanos.

Al principio como por combustión espontánea, desde unos pocos nódulos calientes en Europa, América y Australia, el cyberfeminismo llegó a ser un virus infectando la teoría el arte y la academia. Apareció como una respuesta a la cultura popular del video-juego, internet y especialmente de la noción de cyberpunk de Gibson. Si la nueva raza de techno-vaqueros podría sorprender, también podría hacerlo el grrrls. Y como venganza, las niñas consiguieron espacios digitales y usaron la lengua de la nueva-cultura techno para crear su propia vanguardia conceptual.

El Cyberfeminismo tuvo ideas irónicas de apropiación, y puso sus manos en el terreno de las bases de datos. Combinó una visión utópica de corrupción patriarcal con un entusiasmo ilimitado por las nuevas herramientas de la tecnología. Abrazó la política de identidad y género, haciendo fluir las no-identidades florecidas mediante el medio digital. El lugar del cuerpo femenino sería una mujer on-line de frontera, creando nuestros mundos virtuales propios y colonizando el mundo amorfo del cyberespacio.

Esta versión primera de cyberfeminismo era una llamarada, un instante, un pequeño organo que llegó a ser grande. Era un impulso que llegó a ser una mercancía.

El cyberfeminism es un movimiento increiblemente importante, que de algún modo abarca un creciente mar de fondo de activismo y de acceso para las mujeres respecto al uso de todas las posibilidades de los medios digitales. Es seguramente un 'feminismo', que aboga por la participación de las mujeres en la creación y definición del presente y futuro de la cultura techno. Pero de algún modo el "feminismo" es el problema, parte de la vieja guardia lo ve como una moda vacía (un tipo de cyberspice), y consideran que las jóvenes no necesitan más feminismo. En este tiempo de etiquetas y marcas registradas, quizás nosotras deberíamos abandonar "el cyberfeminismo". No hay cyberfeminismo de larga duración, ahora hay mucho cyberfeminismo- crece y sufre mutaciones y es adaptado por el creciente número de tribus digitales.

La versión actualizada del cyberfeminismo está más en networking, webgrrrls, geek girls, FACES, OBN, editor on-line, perspectivas de carrera, lista de servidores y conferencias internacionales. Está en Hybrid Workspace y 100 anti-thesis, está en conseguir subsidios y financiación para crear

oportunidades, encontrar y crear empleo. Está en concebir y preparar, haciendo dinero, haciendo negocios y haciendo tratos. Abraza la diversidad y la diferencia, siendo pertinaz, siendo fuerte y a veces permaneciendo quieto. Pero la llave de todo esta en la información, en la sociedad de la información, para conseguir ir adelante Ud. debe controlar la mercancía. La Información es política, es un arma, y cuanto más conocimiento tenemos, más poderosos somos.

Los vehementes primeros pasos del cyberfeminismo crearon un espacio donde la imaginación se podría disparar, el género podría ser re-escrito y la promesa del post-human liberado de la pesada crisis de identidad posmoderna. Estos espacios son importantes para soñar, para crear un lugar para otros -pero mientras nosotros enfrentamos nuestras subjetividades, Bill Gates gana 500 $ por segundo. Big Daddy florece y los ejecutivos controlan los datos, el arroyo. El nuevo cyberfeminismo enfrenta el top-down con el bottom-up, creando una cultura donde info heavy cyber babe puede inventar un espacio propio dentro de una compleja e inteligente info sociedad. Está para crear fundaciones, para construir, de modo que en el próximo milenio nosotras podemos esculpir nuestras propias trayectorias, concibiendo nuestras propias corporaciones... en palabras de VNS Matrix- "¡ilimitadas, desatadas, implacables... nosotras somos el coño futuro".

Notas

Sydney, Marzo 1998.

Escrito para 'Cyberfeminist Reader' recopilado por Cornelia Sollfrank.

[Traducción: Ana Navarrete]

Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo (1998)

Alex Galloway

*"Hardware, software, wetware- - antes de su origen y más allá de su fin, las mujeres han sido simuladoras, ensambladoras y programadoras de las máquinas digitales."**
--Sadie Plant, Zeros and Ones [Ceros y unos]

Sería precipitado descartar el reciente libro de Sadie Plant, Zeros and Ones [Ceros y unos], aduciendo que se trata de puro feminismo de segunda ola. Es cierto, Plant parece muy interesada en el femenino profundo, oscuro y tecnológico. Habla de los 'Unos' masculinos y de sus opuestos binarios, los 'Ceros' femeninos; además, consigue hilar toda una historia de la tecnología desde el punto de vista único de la mujer [her-story]. Sin embargo, Plant va más allá de estos límites y se adentra en la compleja relación entre mujer y máquina. Esta relación, unida a la problemática en torno a la identidad, está en el corazón mismo del movimiento contemporáneo denominado ciberfeminismo.

A principios de los noventa surgió en Adelaide (Australia) un grupo de artistas y activistas que se dieron en llamar VNS Matrix y escribieron el primer Manifiesto Ciberfeminista. Desde la aparición de esta primera diatriba, el movimiento ciberfeminista empezó a crecer y a cambiar de dirección. Llegó a Europa y el 20 de septiembre de 1997, se celebró la Primera Internacional Ciberfeminista en la Documenta X, una muestra internacional de arte contemporáneo.

A pesar del reconocimiento internacional que ha recibido, el ciberfeminismo sigue constituyendo un marco teórico problemático. Nadie sabe con certeza qué significa "ciberfeminismo". Sus cabecillas, cuando no han abandonan por completo el movimiento, a menudo han hecho interpretaciones poco inspiradas de temas políticos y tecnológicos. Por ello, el ciberfeminismo, como movimiento político vanguardista, no deja de ser una decepción. No aporta una línea política viable, sólo un espíritu sindicalista.

Con todo, dentro de la emergente cultura cibernética hay una necesidad de algo como el ciberfeminismo. Vamos a retratar esta necesidad a través de las siguientes preguntas: ¿En qué medida nos marca sexualmente la tecnología?, ¿Se consigue desterrar la discriminación de Internet con el anonimato sexual del medio?, ¿Puede la tecnología ayudarnos a superar el patriarcado? ¿Por qué los lumbreras de la informática son en su mayor parte hombres?

Mi propósito es informar sobre la situación del ciberfeminismo hoy, abordar el tema de la relación entre feminismo y tecnología, tanto en su dimensión histórica como en su dimensión ideológica. Como han señalado Faith Wilding y el Critical Art Ensemble en su reciente estudio sobre ciberfeminismo: "el territorio del ciberfeminismo es extenso. Los objetivos de su lucha son el ciberespacio, el diseño industrial y la educación: es decir, todos aquellos campos en

los que el proceso tecnológico presenta un sesgo sexista por el cual se excluye a las mujeres de las posiciones de poder dentro de la tecnocultura". Por su naturaleza misma, el ciberfeminismo precisa una práctica descentralizada, múltiple, participativa, en la que convivan muchas trayectorias diferentes.

La ciberfeminista, que se inscribe en el movimiento que dio pie al "girl power" [las chicas al poder] y creó fanzines electrónicos como gURL y el ya célebre Geekgirl, es una mezcla única entre activista, ciberpunki, pensadora y artista. Desde un punto de vista histórico, el ciberfeminismo se ha desarrollado en dos direcciones: por un lado, el activismo político radical de Sadie Plant y de VNS Matrix, y por otro, el trabajo más moderado de la Old Boys Network (un consorcio de ciberfeministas integrado principalmente por europeos) y el de la comunidad de correo electrónico FACES. (FACES, cosa bastante rara en el ciberespacio, es sólo para mujeres). Además de estas dos tendencias, también existen varias publicaciones en línea que abordan el tema de feminismo y tecnología, entre otras la nueva propuesta para el arte multimedia, RHIZOME, la comunidad nettime, la página web de las pop~TARTS, una sección regular en Telepolis (un fanzine en línea sobre teoría y pensamiento que se especializa en material sobre mujer y tecnología y que tiene su base en Alemania). La teoría ciberfeminista también ha florecido en el mundo editorial, con la publicación de libros tan recientes como el Zeros and Ones, de Sadie Plant, The War of Desire and Technology, de Sandy Stone.... Pero el ciberfeminismo también se ha beneficiado de una media docena de antologías que han aparecido en los últimos años y que tratan sobre los estudios digitales, de entre las cuales cabe destacar Electronic Culture, de Timothy Druckrey, Digital Delirium, de los Kroker y Lesson´s Clicking, de Lynn Hershman. Sin embargo, gran parte de este material sigue siendo de orientación masculina y no contempla el alcance y la profundidad del ciberfeminismo contemporáneo. Las raíces teóricas de las que surge el ciberfeminismo parecen nacer de una interesante fusión entre Donna Haraway, el feminismo francés de tercera ola, y el postestructuralismo.

El cisma entre estas dos facciones del ciberfeminsimo se ha agravado más de una vez, como ocurrió cuando Francesca Rimini, integrante de VNS Matrix describió el ciberfeminismo menos radical como "una perorata cursi, esencialista y autocomplaciente". Hay que decir en favor de la Old Boys Network (OBN) que su labor ha sido esencial a la hora de introducir el ciberfeminismo en la institucional gira PGA del ciberespacio, que incluye los festivales ISEA, DEAF, y Ars Electronica, que se celebran con regularidad a lo largo del año. Pero el logro más espectacular de OBN fue llevar el verano pasado la llamada Primera Internacional Ciberfeminista a Hybrid Workspace (un congreso dedicado a la política y al arte de signo progresista, que se celebró como parte de la reciente Documenta X). Con todo y eso, este ensayo está enfocado a la facción ciberfeminista constituida por Plant, Stone y VNS Matrix, cuyo trabajo me parece más interesante.

Sadie Plant y Sandy Stone son quizás los mejores puntos de acceso a la teoría ciberfeminista contemporánea. Plant opina que la tecnología es fundamentalmente femenina y no

masculina, como quieren hacernos creer legiones de lumbreras de los ordenadores, profesores de informática y redactores de la revista Wired. Stone, por su parte, se centra en investigar cómo las comunidades virtuales producen cosas como cuerpos, identidades o espacios.

Plant, como la feminista francesa Luce Irigaray antes que ella, pertenece a la escuela recuperacionista del feminismo. Plant argumenta que las estructuras de poder, que han favorecido discriminatoriamente a los hombres y a las estructuras característicamente masculinas en la sociedad, deberían hacerse igualitarias mediante un proceso de descubrimiento y valoración de elementos femeninos que nunca antes se han tenido en cuenta. El libro gira en torno a la historia de Ada Lovelace, la primera programadora de ordenadores del mundo. La historia de Ada es apasionante. Siendo ayudante de Charles Babbage, Lovelace colaboró en la construcción de las primeras máquinas de cálculo, como la máquina diferencial [Difference Engine] de Babbage. Resulta evidente que deberíamos saber más sobre este personaje y el interesante papel que desempeñó en la historia de la evolución de la sociedad informatizada. El objetivo de Plant es recuperar este eslabón perdido femenino de la historia de la tecnología. Sin embargo, como demuestra en su pseudomanifiesto, "Feminisations: Reflections on Women and Virtual Reality", Plant no desea positivar un espacio negativo generado por el patriarcado, sino revelar un espacio dentro de la tecnología que siempre perteneció a la mujer. Esta es, en última instancia, una estrategia mucho más efectiva. Plant profetiza que **"la identidad masculina tiene todo que perder con estas nuevas tecnologías. El número de espermatozoides disminuye mientras los replicantes se despiertan y la carne aprende cómo aprender por sí misma. La cibernética es feminización" 1. ** La tecnología puede aportar al feminismo algo que nunca tuvo a su disposición, la oportunidad de borrar lo masculino de principio a fin." Inspirada por VNS Matrix y su manifiesto ciberfeminista, Plant comienza a definir el femenino puro.

Ceros y unos nos demuestra persuasivamente que las mujeres han estado siempre inextricablemente unidas a la tecnología. Utilizando la figura de la telefonista como ejemplo, Plant defiende la idea de que las mujeres han constituido siempre el núcleo laboral de todo tipo de redes, particularmente de la telefonía. Desde el telar eléctrico a la máquina de escribir, llegando incluso al descubrimiento de los "virus" informáticos, Plant define la tecnología como un objeto primordialmente femenino. Arguye que las mujeres son máquinas inteligentes, que la robótica es femenina, que el cero (la nada dentro del código binario) siempre ha sido considerado el Otro, lo femenino.

Con respecto a la experiencia de escribir Zeros and Ones, Plant recuerda: "cuando empecé el libro, fue realmente para intentar corregir lo que consideraba era en aquel entonces el concepto más erróneo con respecto a la relación entre mujer y ordenador, en particular, y mujer y tecnología, en general. Me parecía que una parte importante de teoría feminista 'tradicional' seguía siendo muy tecnófoba".

La matriz es una metáfora esencial en la obra de Plant. Esta metáfora se materializa en la historia con la industria textil de los telares eléctricos, en la predominancia de mujeres telefonistas, en la imagen de la mujer como programadora informática (Ada Lovelace, Grace Murray Hopper) y en la estructura de red que tiene el ciberespacio. Plant se apoya en esta historia para escribir que la tecnología es esencialmente un proceso de emasculación. **"La matriz se teje a sí misma en un futuro en el que no hay cabida para el hombre histórico" 2 **, dice Plant. Si la tecnología es esencialmente femenina, entonces la mujer es el ordenador. O más exactamente, la mujer, como la máquina Turing (la máquina que se puede transformar en cualquier máquina), puede imitar al ordenador. La mujer es la fuerza mimética definitiva. Plant escribe: **"Las mujeres no pueden ser cualquier cosa, pero pueden imitar todo lo que es valioso para el hombre: inteligencia, autonomía, belleza... quizás, incluso, la posibilidad misma de la mimesis" 3. ** La fuerza mimética se ve reforzada por el surgir de lo digital como una poderosa red semiótica. Lo digital proporciona un espacio de valencias que existe más allá de las estructuras patriarcales y que potencialmente las supera. Plant lo describe así: **"la introducción del código binario plantea un plano de equivalencias que socava la base misma de un mundo en que lo masculino y lo femenino siempre han desempeñado los papeles de superestructura y de base material"**. En este modelo de código binario se reemplaza a los generadores habituales de valor (el falo, la ley, el padre, etc...). Según Plant, la tecnología no es tanto una cuestión de bien y mal como la posibilidad de debilitar tangiblemente el patriarcado. **"El ciberfeminismo para mí implica [que] se está desarrollando una alianza entre mujeres, máquinas y la nueva tecnología que las mujeres están usando"**.

Muy valorada dentro del movimiento ciberfeminista, a pesar de que siempre se mantiene distanciada del mismo, es Allucquère Rosanne (Sandy) Stone, pensadora transexual dedicada al estudio de la historia del ciberespacio, del deseo y del cuerpo virtual. Uno de los primeros ensayos de Stone, "Will the Real Body Please Stand Up?" 4, ayudó a formular las claves para los debates contemporáneos sobre la situación del cuerpo en las comunidades virtuales. El lugar que ocupa el cuerpo es un tema central para el ciberfeminismo. Stone defiende persuasivamente la idea de que, en realidad, los sistemas binarios tipo naturaleza/cultura tienen una función lógica como "estrategia para mantener las fronteras con fines políticos y económicos, y por tanto para generar significados" 5. De hecho, la introducción del cuerpo en el espacio virtual genera significados a través de la articulación de diferencias entre cuerpo y no-cuerpos, espacio y no-espacio. En la misma línea que Foucault cuando rechazó la "hipnosis regresiva", Stone afirma que las nuevas tecnologías no son agentes transparentes que eliminen el problema de la diferencia sexual, sino medios que promueven la producción y organización de cuerpos sexuados en el espacio. Demuestra que la metáfora espacial dominante para las interacciones en espacios virtuales (lo que Doreen Massey denominaría "geografía imaginaria") es, sencillamente, la metáfora de nuestro espacio físico habitual, el espacio cartesiano. Y, al igual que el espacio fuera de línea, los espacios virtuales están habitados por cuerpos con "componentes eróticos complejos" 6. La metáfora

espacial es, por supuesto, completamente arbitraria, como nos indica Plant, ya que no hay nada en la lógica de las redes digitales que se pre-estructure necesariamente como cartesiano, o corpóreo, o con deseos. Entonces, ¿por qué las comunidades en línea se basan tanto en deseo, espacio y cuerpos? Esta es la pregunta propia del ciberfeminismo, según Stone.

Sherry Turkle se hace eco de este sentimiento en su obra "Constructions and Reconstructions of the Self in Virtual Reality" 7. Para Turkle, las tecnologías digitales se centran muy particularmente en la cuestión de la identidad. Como hace Stone, Turkle describe lo que ocurre en las comunidades en línea, espacios donde la representación de papeles [role playing] y los juegos con la identidad sexual son habituales.

El espacio virtual, por tanto, se representa como una prótesis, como una enorme prolongación de nuestros cuerpos. Por supuesto, debemos interactuar a través de esta gigante extremidad fantasma (la red). Stone demuestra que la tecnología de la comunicación es concebida normalmente como "1) un aparato para la producción de la comunidad... 2) un aparato para la producción de cuerpos... [y] 3) un [agente] mediador entre cuerpos y seres... es decir, interfaces" 8. Comunidad, cuerpo, interface: ¡un sorprendente subproducto del código binario! Fundamentalmente, los participantes en comunidades en línea, como los espacios sociales con objetos, llamados MOO (MUD, dimensión de multiusuarios con objetos), "aprenden a delegar como agentes en representantes de su cuerpo que coexisten en espacios de imagen con los representantes de otros cuerpos" 9. Los creadores de uno de los MOO más populares, LambdaMOO, describen esta relación entre cuerpos en términos sociales: "LambdaMOO es un nuevo tipo de sociedad, al que vienen miles de personas de todos los rincones del planeta para unirse voluntariamente". Como demuestra Stone, entre otros pensadores, una práctica social participativa (es decir, una comunidad) basada en un eterespacio imaginado de cuerpos que desean e interactúan es una clave para entender cómo conceptualizamos los espacio sociales.

Las componentes de VNS (VeNuS) Matrix, pioneras del ciberfeminismo, aportaron tácticas de guerrilla de vanguardia a los esfuerzos teóricos de Stone y Plant. VNS Matrix nació en Adelaide (Australia) en el verano de 1991. Francesca da Rimini, también conocida como Gashgirl [la chica del navajazo] y Doll Yoko [muñeca Yoko]) nos da su versión de cómo empezó todo: "Como toda buena historia de coagulación, empieza con fluidos viscosos y quizás terminará en sangre. Vivo en una pequeña localidad al borde del desierto australiano, un lugar de mentiras y susurros con un vientre palpablemente palpitante... Era el verano del 91. Desde luego, no era el verano del amor. Eramos cuatro chicas. Teníamos calor, nos aburríamos y éramos pobres (para mí, las cosas han cambiado poco, excepto que ya no me aburro). Decidimos irrumpir en el cártel del porno y hacer algo de chick porn [porno de mujeres]. Creamos unas imágenes usando ordenadores robados: Beg, Bitch, Fallen y Snatch. Decidimos que era más divertido jugar con ordenadores que mirarnos continuamente el chichi y así Velvet Downunder se convirtió en VNS Matrix. Etiquetamos el

virus del nuevo desorden mundial impulsadas por el vino tinto y las babas vaginales (que sólo podían reponerse si nos dedicábamos con frecuencia a actividades placenteras)".

VNS Matrix estaba compuesto por Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini y Virginia Barratt, perpetradoras de una serie de intervenciones ciberfeministas como Bad-code, un anti-videojuego pensado para chicas (o en todo caso, no para chicos de catorce años) en el que aparecen personajes como Big Daddy Mainframe. Da Rimini (que encarna a Doll Yoko) escribe que el "ciberfeminismo (o sus manifestaciones) se ha convertido en el campo en el que trabajo y desde el que surgen anárquicamente múltiples trayectorias de vuelo, dando pie a diálogos, relaciones con objetos conceptuales y materiales".

Para apreciar el manifiesto ciberfeminista de VNS Matrix en toda su fuerza, vale la pena echar un vistazo a su aspecto original:

Su lema, "el clítoris es una línea directa a la matriz" ["the clitoris is a direct line to the matrix"], es lo que más nos llama la atención de esta provocativa diatriba. Pretende subrayar una coexistencia material fundamental entre la máquina y el cuerpo de la mujer. VNS Matrix, que en un principio no conocían la obra de Sadie Plant, construyeron un activismo con discurso propio centrado en torno al tema de mujer y tecnología. Julianne Pierce afirma que "cuando nosotras comenzamos a usar el concepto de ciberfeminismo, el término estaba apareciendo simultáneamente en otras partes del mundo. Era un fenómeno espontáneo que surgía en distintos lugares a la vez como respuesta a ideas como el ciberpunk, que eran muy populares por aquel entonces. Desde entonces este término se ha extendido rápidamente y, sin duda, es una idea que han adoptado muchas mujeres interesadas en la teoría y la práctica tecno". Pierce matiza que las ciberfeministas nunca se han opuesto a la tecnología, antes bien, adoran las máquinas y las utilizan como parte integral de sus actividades políticas, de su arte y de su literatura.

El 20 de junio de 1997, da Rimini envió un mensaje como Doll Yoko a la lista de nettime que provocó un periodo de enemistad entre las feminista de nettime y el sector más radical, y en el que afirmaba que "como artistas, [VNS Matrix] se tomaban en serio estrategias como la ironía y la inversión de estereotipos culturales como método para abordar algunas de las problemáticas esenciales en torno a la relación entre mujer y tecnología: .. acceso .. educación .. trabajo .. imagen de las chicas/nenas/mujeres en la cultura y los videojuegos populares, etc., etc.". El sentir de Da Rimini es característico del tipo de ciberfeminismo que representan VNS Matrix, propulsoras de una política liberacionista de confrontación sin remilgos para las mujeres en la matriz digital.

El de los cuerpos y las identidades es un tema recurrente en toda la discurso ciberfeminista. Como afirma un crítico: "El cuerpo generalmente hace furor en la red – ya sea obsoleto, ciborg, tecno, porno, erótico, polimorfo, recombinado, fantasmal o vírico." De hecho, gran parte del interés por los cuerpos tiene su origen en el proceso de olvidar el cuerpo o de

intentar olvidarnos de olvidar el cuerpo". Como ha escrito Stone, entre otros, la aparición del ciberespacio es la historia de una migración de cuerpos a nuevos contextos y de su transformación en ellos. De hecho, Lynn Hershman Leeson llega incluso a afirmar que "los nuevos usuarios [de la red] se están convirtiendo en el mayor movimiento migratorio de la historia" 10; una idea impactante que merece tenerse en cuenta es que el uso de los ordenadores podría ser el origen de un movimiento migratorio de cuerpos del espacio fuera de línea al espacio en línea.

Otra idea que interesa a las ciberfeministas, la del "cuerpo posthumano", es la idea principal de TechnoMorphica, un libro recientemente publicado por la holandesa V2_Organisation. TechnoMorphica se beneficia como no pudo hacerlo Donna Harraway en su primera obra sobre híbridos bio/tecno de los avances conseguidos recientemente en áreas como la Realidad Aumentada, la nanotecnología y la prostética para conseguir una descripción más inmediata del futuro del arte y de la teoría. Si esta fascinante antología tiene un tema, ha de ser el del "nuevo ciborg": la reorganización del mundo orgánico en torno al modelo de la máquina inteligente. La ya muy avanzada tecnología de transformación de las máquinas en organismos y de los organismos en máquinas es el modelo del nuevo ciborg. Sorprendentemente, este libro incluye 180 páginas de documentación plano a plano y a todo color de la obra del artista australiano Stelarc: Stomach Sculpture [Escultura del Estómago] formada por las imágenes captadas por la sonda que se tragó el artista para explorar su sistema digestivo. Stelarc dice: "el cuerpo ha sido aumentado, invadido, y ahora se convierte en anfitrión, no sólo alberga la tecnología sino también agentes remotos" 11. En una entrevista concedida recientemente a CTHEORY, da más detalles sobre su obra: "con la escultura del estómago sitúo la obra de arte dentro del cuerpo. El cuerpo vacío pasa a albergar, no un ser ni un alma, sino una escultura". Otra obra que utiliza imágenes de vídeo del interior de un cuerpo es Corps Etranger, de Mona Hatoum. Hatoum crea un espacio audiovisual inquietante por medio de las imágenes grabadas por una microcámara de vídeo descendiendo por el esófago hasta estómago. Posteriormente, las imágenes se montan en una instalación más grande en una cabina en cuyo interior te sientes absorbido. El interés de Hatoum por los entornos absorbentes se desdobla: el usuario se ve inmerso en la cabina de visionado y más adelante en un espacio biológico horrible, iluminado sólo por el ojo tecnológico. El cuerpo es a la vez injuriado y revelado.

El ciberfeminismo pretende, de manera similar, exorcisar el cuerpo femenino convertido en esencia mediante un complejo trabajo de revalorización y reconstrucción. No hay cabida para el sujeto cartesiano, como explica Plant: **"Básicamente las dos posturas que se han establecido de momento son la que habla de despojarse del cuerpo y la que habla de un regreso a la corporeidad. O bien te encuentras fuera del cuerpo en una zona estratosférica o eres parte del organismo. No creo que ninguna de estas dos posturas sea correcta. Cuando la gente habla de huir del cuerpo siguen tomando por hecho que hay un gran espacio transcendente para el alma, como el cielo, o, en cualquier caso, algo inmaterial, que se puede ocupar. Y, para mí, eso no existe. El universo no es así, es un proceso material,

no una especie de construcción idealista. O sea que no se puede huir de la materia, eso es lo básico. Lo que sí puedes hacer es huir de la restrictiva organización de esa materia que se moldea para formar cosas y, por supuesto, organismos. Literalmente, el organismo se organiza en torno a sus órganos, la palabra misma lo dice"**.

El arte ciberfeminista contemporáneo, incluyendo el arte de VNS Matrix, que ellas mismas describen como cunt art [arte del coño], sigue a pies juntillas las directrices de Plant. Como ocurre en Vagina Painting [Pintura vaginal], la performance de Shigeko Kubota (integrante de Fluxus), VNS Matrix se centra en una utilización cruda, carnal y expresiva del cuerpo. Netzbikini [Red biquini], de Eva Grubinger, también constituye otra manifestación artística ciberfeminista, basada en el uso de la tecnología. El proyecto parodia la acción de comprar un biquini poniendo en oferta modelos de biquini que se pueden descargar de la red y coserse con "material de red, fino y transparente". El proyecto se convierte en interactivo cuando se pide a los usuarios que envíen fotos de sí mismos con sus nuevos biquinis. Las fotos se exponen en el sitio de Netzbikini. Por su parte, Nancy Paterson lleva el tema del cuerpo en una dirección completamente diferente. Su Stock Market Skirt [Falda Bursátil] está compuesto por un vestido de fiesta de tafetán azul y terciopelo negro, un ordenador y una teleimpresora de resultados bursátiles. El vestido está conectado con el ordenador con el que, con la ayuda de una aparato robot, se puede subir o bajar el bajo de la falda. A medida que la bolsa sube o baja, el ordenador lee las cotizaciones y cambia el largo de la falda según corresponda. Estas dos piezas muestran las muchas maneras en que el ciberfeminismo ha reflexionado sobre el cuerpo.

La cuestión de la identidad sigue de cerca a la del cuerpo. El tema de la identidad exige un precario equilibrio entre el deseo de criticar el esencialismo y el deseo de compromiso político. Aunque no esté relacionada con los estudios digitales, Elspeth Probyn, en su Outside Belongings ha intentado definir una nueva teoría de la identidad después del antihumanismo. Su obra es, por tanto, afín a los objetivos del ciberfeminismo. Probyn escribe: "Quiero analizar el deseo de los individuos de pertenecer, un deseo tenaz y frágil que, creo, se manifiesta [is performed] cada vez más con la consciencia de que es imposible pertenecer real y verdaderamente y con el miedo a que la estabilidad que da el pertenecer y el carácter sagrado de la pertenencia ya nunca vuelvan" 12. El anhelo de Probyn es, pues, dirigir una teoría para la práctica: una teoría de vida, después de haber estado a dieta de retórica antihumanista al estilo psicoanalítico y postestructuralista durante muchos años. La palabra "manifiesta" [performed] nos recuerda a Butler, cuyo original obra Gender Trouble constituyó en sí misma una lucha con la cuestión de la identidad. Por desgracia Probyn pierde el rumbo en el desconocido espacio posthumanista. Las primeras y excitantes referencias a Foucault -indicio de una psicogeografía del ser radicalmente singular y de una aspiración a llevar a cabo la "sociología de la piel"-, al concepto de articulación de Stuart Hall y a la rizomática de Deleuze no preparan al lector para los absurdos autobiográficos de Probyn, que pasa al análisis de la "riqueza" de su infancia y de "la pasión de [su] madre por los caballos"

entre otras cosas. La primera persona narrativa que usa Probyn, estilo informal, no muy distinto del de la propia Stone, se beneficiaría de una mayor objetividad, más nueva novela y menos memorias. En última instancia puedo decir del "anhelo" de Probyn lo que Foucault dijo del "deseo" de Deleuze: "No puedo soportar la palabra deseo; incluso si tú la utilizas de modo diferente, no puedo evitar pensar o vivir el deseo = carencia, o pensar que deseo significa represión" 13. ¿Podemos usar las herramientas del maestro?

En el caso de Butler, el feminismo y la cuestión de la identidad, tienen matices claramente postestructuralistas. En consecuencia, Butler comparte el discurso sobre las teorías humanistas de la subjetividad y el espacio social más acorde con el proyecto ciberfeminista. En Gender Trouble, Butler desarrolla una crítica de lo que ella denomina "construcciones ontológicas de la identidad" "ontologías sexuales" y "metafísica de la substancia" 14, en resumen, metafísica humanística, y queda pendiente el "después" del humanismo que sí hallamos en Probyn. Lo que hace Butler, lo hace bien. Sigue hábilmente la ruta entre la Scylla y la Charybdis de la teoría de izquierdas: elude el esencialismo mientras mantiene el agente político. Como ella misma se interroga: "¿Qué sentido tiene una construcción en la que no se puede suponer la existencia de un constructor humano previo?" 15 .Entonces Butler, anclada en un profundo materialismo, propone un sujeto humano que a la vez constituye y es constituido por su entorno social. Este texto revela con claridad el aprecio de Butler por Derrida a medida que su lógica marxista se tiñe de un aire decididamente postestructuralista: "El género es un complejo cuya totalidad se posterga permanentemente, y que nunca es plenamente sí mismo en un momento específico en el tiempo. Una coalición abierta, pues [...] supondrá un ensamblaje abierto que permitirá convergencias y divergencias múltiples sin obedecer a un telos normalizador que determine una definición cerrada." 16

El ciberfeminismo de Plant, Stone y VNS Matrix, más cercano en esto a Probyn que a Butler, parece experimentar en ocasiones con la post-sexualidad, no meramente con una crítica de las categorías sexuales. La potencialidad de lo posthumano (vida artificial, virus, ciborgs, etc.), algo que sólo es posible se realice con la llegada de la tecnología, es esencial en este caso. La afirmación profética de Haraway de que "el ciborg es una criatura en un mundo post-sexual" 17 podría adaptarse a las necesidades de los ciberfeministas, llegando a la conclusión de que el ciberfeminista es una criatura post-sexual en un mundo virtual.

Pero, ¿es posible este mundo post-sexual? y ¿de verás lo deseamos? Catherine Richards subraya la posibilidad de un curioso destino para el ciberfeminismo: ¿se convertirá el ciberfeminismo en pura añoranza irónica de las antiguas diferencias? Es decir, si alguna vez alcanzamos la post-sexualidad, ¿seremos sólo capaces de hablar extasiados sobre la situación de la lucha entre los sexos en el pasado sexuado? Se pregunta Richardson: "si algo en la tecnología virtual elimina los sexos tal y como están articulados, ¿quedará el ciberfeminismo radical consignado a una felicidad nostálgica, como ha quedado el heroísmo del macho solitario?" 18 Plant,

Stone y VNS Matrix son nuestras mejores aliadas para encontrar el rumbo entre estas difíciles preguntas.

Notas

1 Sadie Plant, "Feminisations: Reflections on Women and Virtual Reality," en Lynn Hershman Leeson, Ed. Clicking In (Bay Press, 1996), pág. 37.

2 Sadie Plant, "The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics," en Lynn Hershman Leeson, Ed. Clicking In (Bay Press, 1996), pág. 132.

3 Ibid.

4 Allucquère Rosanne Stone, "Will the Real Body Please Stand Up?" en Michael Benedikt, Ed. Cyberspace. First Steps (MIT Press, 1992).

5 Stone, "Will the Real Body Please Stand Up?" pág. 102.

6 Ibid, pág. 105.

7 Sherry Turkle, "Constructions and Reconstructions of the Self in Virtual Reality," en Timothy Druckrey, Ed. Electronic Culture (Aperture, 1996), págs. 354-365.

8 Allucquère Rosanne Stone, The War of Desire and Technology at the Close of the Machine Age (MIT Press, 1995). pág. 89.

9 Ibid, pág. 121.

10 Lynn Hershman Leeson, "Romancing the Anti-Body: Lust and Longing in (Cyber)space" en Lynn Hershman Leeson, Ed. Clicking In (Bay Press, 1996), pág. 328.

11 Joke Brouwer y Carla Hoekendijk, Eds. TechnoMorphica (V2_Organisation, 1997), pág. 15.

12 Elspeth Probyn, Outside Belongings (Routledge, 1996), pág. 8.

13 Citado en Probyn, Outside Belongings, pág. 47.

14 Ed Judith Butler, Gender Trouble (Routledge, 1990), págs. 5, 33, 25.

15 Butler, Gender Trouble, pág. 8.

16 Ibid, pág. 16 (el subrayado es mío).

17 Donna Haraway, Simians, Cyborgs, and Women (Routledge, 1991), pág. 150.

18 Catherine Richards, "Fungal Intimacy: The Cyborg in Feminism and Media Art" en Lynn Hershman Leeson,. Clicking In (Bay Press, 1996), pág. 261.

** Fragmentos de Zeros and Ones, de Plant, publicada por Thing Reviews. Edición en castellano: Editorial Destino. Colección Ciencias Sociales (Barcelona, 1998).

[Traducción: Carolina Díaz]

Cyberfeminismo, también una forma de activismo (a propósito de una obra de Faith Wilding) (2000)

Ana Martínez-Collado & Ana Navarrete

[Performer vestida con uniforme de criada y delantal, sentada en una consola de ordenador escribiendo estas palabras:]
Esta es una historia acerca de manos invisibles.
Este es una historia acerca del trabajo sin fin.
Esta es una historia acerca del trabajo de las mujeres por el mantenimiento y la supervivencia.
Esta es una historia acerca de trabajo del cuerpo de la mujer en la invisible economía femenina de producción y reproducción.
Esta es una historia acerca de la repetición, el aburrimiento, lo exhausto, la coacción, el derrumbe.
Esta es una historia acerca de lo pesado, de la repetición, la tensión de las labores manuales a la velocidad de las máquinas electrónicas.

[Durante la narración el siguiente bucle se proyecta en pantalla de vídeo:]
limpiar, lavar, quitar el polvo, escurrir, planchar, barrer, cocinar, comprar, telefonear, dar vueltas (coche), limpiar, planchar, entrar, amasar, dar vueltas (coche), tirar, limpiar, purgar, lavar, empalmar, montar, comprar, plegar, telefonear, archivar, seleccionar, copiar, cursar, cortar, barrer, pegar, insertar, formatear, planchar, programar, mecanografiar, ensamblar, cocinar, e-mail, fax, gritar, buscar, clasificar, mecanografiar, clickar, quitar el polvo, limpiar, etc.".

Faith Wilding, "Duration Performance: The Economy Of Feminized Maintenance Work" 1

El cyberfeminismo, entendido como una práctica postfeminista en la red, es un complejo territorio tecnológico, y también político. El mundo tecnológico, en principio, siempre ha sido un dominio tradicionalmente masculino. A partir del dualismo clásico en el que está fundamentado el pensamiento y la construcción social occidental: la idea de mujer esta asociada al instinto, a la naturaleza, y por lo tanto a los mundos privados de vida; mientras que la del hombre a la inteligencia, la cultura, y por lo tanto a lo público.

Resignación. Aprender a callar. Ser las poseedoras de la virtud del silencio, de la discreción, del saber escuchar, comprender y, apoyar. ¿Pero, y nuestras palabras? Lo público no nos ha pertenecido. La lógica de nuestra naturaleza nos obligaba a lo privado, a la tierra, al hogar.

Sin embargo, desde que en el siglo XIX la mujer ha ido incorporándose paulatinamente al mundo laboral, al universo económico, esta dualidad se ha tornado más conflictiva, más ambivalente y ambigua -como ha sucedido también en otros ámbitos de desarrollo político, cultural y social.

La conquista de la palabra, y su puesta en circulación en lo público, ha sido un objetivo fundamental en los programas

feministas desde su comienzo. Incluso su aprendizaje ha necesitado de un largo trayecto. Y aún más, de una transformación más profunda, que tiene que ver con lo más íntimo, con la herencia, con la educación, con la construcción interna de nuestro propio personaje, que nos habla de una lucha, de una batalla por tomar la palabra. Una palabra que no nos pertenece como género, sino que comienza a surgir después de haber llegado a descubrir, como lo ha hecho la misma época, que no existe una identidad esencial detrás de cada discurso.

"¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Por qué son pobres las mujeres? ¿Quién podrá afirmar que "la novela" no tiene la configuración adecuada para que la use la mujer?", se preguntaba Virginia Woolf en Una habitación propia (1929) refiriéndose a la difícil relación entre creatividad y mujer. Sin acceso a la vida pública, las mujeres estaban sometidas a una doble prohibición: ni derecho al trabajo, ni derecho a la palabra. ¿Cómo alcanzar la posibilidad de crear sin la autonomía que proporciona la independencia económica, el derecho a la propiedad? ¿Y cómo tener una economía propia viviendo excluidas de la esfera laboral?

El feminismo ha demostrado que la conquista del trabajo asalariado ha desestabilizado profundamente los mitos de la feminidad y los fundamentos del patriarcado, permitiendo a las mujeres considerarse sujetos sociales productores, por lo tanto independientes, y por lo tanto creadores. Ésta, sin embargo, ha sido una lucha política llena de obstáculos, una lucha paso a paso desde los escalones más bajos de la productividad, sometida a las vicisitudes de las épocas de crisis económicas. Todo feminismo desarrolla así una vertiente política imprescindible. Incluso aquellos feminismos que no se plantean un activismo directo, al llevar adelante sus propias estrategias, inciden en esa alteración general de los valores que sostienen de forma ancestral las relaciones de dominio.

El cyberfeminismo también se está desarrollando con las mismas aspiraciones: el esfuerzo por la palabra pública y su circulación -la importancia de establecer una red de comunicación entre las mujeres. El medio favorece la incorporación del discurso feminista. Es un sistema de comunicación alternativo, en cierta forma contracultural, que permite los discursos no institucionales. Es un sistema en el que aparentemente se hace posible una disolución de los roles asignados a los géneros, a las identidades. El cyberfeminismo ha sido saludado con optimismo por las mujeres, y se ha convertido en un territorio de desarrollo cultural y social, en un espacio público de manifestación.

Pero las cosas no están tan claras. Y en este sentido, la performance de Faith Wilding, "Duration Performance: The Economy Of Feminized Maintenance Work", pone el dedo en la llaga, al señalar con ironía pero con absoluta verosimilitud cuál es el impacto real del trabajo en la red para las mujeres -"ensamblar, cocinar, e-mail, fax, gritar, buscar, clasificar, mecanografiar, clickar, quitar el polvo, limpiar, etc."-.
Recientemente, el cyberfeminismo está clarificando en qué consisten las relaciones corrientes de las mujeres con la

Information Technology, al igual que critica las estructuras de género en la cultura electrónica. Las mujeres desde su incorporación al trabajo están acostumbradas al empleo de tecnologías electrónicas, dada la distribución de puestos de trabajo atendiendo al género -las mujeres han desempeñado la mayoría del trabajo de oficina utilizando máquinas de escribir, faxes, ordenadores, y teléfonos. Pero de nuevo, insisto, trabajos de segunda categoría.

Como si fuera un círculo vicioso del cual resulta imposible salir, la relación de la mujer con la tecnología se complica, además, porque al producirse una mayor tecnologización de las empresas se produce inevitablemente una pérdida de empleo femenino. Y esto contribuye en buena medida a la desaparición, una vez más, de las mujeres de la vida pública. Hoy en día, muchas mujeres buscan trabajo remunerado para realizar en la esfera privada del teletrabajo.

Faith Wilding y otras postefeministas, artistas y teóricas, se han dado cuenta de las complicadas y sutiles redes que como una tela de araña dificultan y envuelven, manteniéndolo oculto, el desarrollo de la mujer en la vida pública.

"El Cyberfeminismo -escriben Faith Wilding y Critical Art Ensamble- es una promesa de la nueva ola de pensamiento y práctica postfeminista. A través del trabajo de numerosas mujeres Netactive, hay ahora una presencia Cyberfeminista distinta en la red que es fresca, desvergonzada, ingeniosa, e iconoclasta frente a muchos de los principios del feminismo clásico".2

Pero hay que estar alerta. El cyberfeminismo es, sin duda, una esperanza en la construcción de un orden nuevo -cuestiona género e identidades. Para la humanidad, la construcción de un cyborg como proponía Donna Haraway es uno de los mayores retos. La red es un medio público que se ha caracterizado hasta ahora por ser abierto a la pluralidad de los discursos, a la multiplicidad. Pero el mundo tecnológico, un mundo no ajeno a los otros mundos, padece y sufre las vicisitudes políticas y sociales. Por esta razón el cyberfeminismo también debe ser un campo abierto para el activismo y la política.

Hagamos pública (la) palabra.

Notas

1. “Duration Performance: The Economy Of Feminized Maintenance Work”, trad. cast. En “estudios online sobre arte y mujer”.

2. Faith Wilding y Critical Art Ensemble: “Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo”. trad. cast. En “estudios online sobre arte y mujer”.

3. Donna Haraway (1984), “Manifiesto para Cyborgs”, en Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza (1991), Cátedra, Madrid, 1995.

Duración Performance: la economía del mantenimiento del trabajo femenino (1999)

Faith Wilding

[Aparece una performer vestida con uniforme de criada y delantal sentada en una consola de ordenador escribiendo estas palabras]

Esta es una historia acerca de manos invisibles.

Esta es una historia acerca del trabajo sin fin.

Esta es una historia acerca del trabajo de las mujeres por el mantenimiento y la supervivencia.

Esta es una historia acerca de trabajo del cuerpo de la mujer en la invisible economía femenina de producción y reproducción.

Esta es una historia acerca de la repetición, el aburrimiento, lo exhausto, la coacción, de los derrumbes.

Esta es una historia acerca de lo pesado, de la repetición, la tensión, de los arreos de las labores manuales a la velocidad de las máquinas electrónicas.

[Durante la narración el siguiente bucle se proyecta en pantalla de vídeo:]

limpiar, lavar, quitar el polvo, escurrir, plancha, barrer, cocinar, comprar, telefonear, dar vueltas (coche), limpiar, planchar, entrar, amasar, dar vueltas (coche), tirar, limpiar, purgar, lavar, empalmar, montar, comprar, plegar, telefonear, archivar, seleccionar, copiar, cursar, cortar, barrer, pegar, insertar, formatear, planchar, programar, mecanografiar, ensamblar, cocinar, enviar e-mail, enviar fax, gritar, buscar, clasificar, mecanografiar, clikar, quitar el polvo, limpiar, etc.

1. Mantenimiento del arte feminista.

En décadas recientes, el empleo de tecnologías electrónicas en las oficinas y puestos de trabajo ha cambiado profundamente la estructura del trabajo, y las relaciones entre el trabajo en casa y el trabajo en el hogar tanto que ha provocado efectos particularmente perturbadores en las mujeres. En USA, las mujeres que han estado, en gran parte, concentradas en los niveles más bajos del mercado de trabajo -tal como la oficina, la industria textil, manufacturas o servicios- cada vez más, han visto bajar sus sueldos y se han visto forzadas dentro del tiempo privado al tele trabajo, el trabajo del hogar, y los trabajos de servicios. Esta situación confina una vez más a muchas mujeres a la esfera privada de la casa donde mantienen un doble trabajo: cuidando a la familia, y trabajando en la global economía de consumo. Hecho posible por el automatismo de las Information Technology (IT), controladas por el capital móvil, esto es una economía de mercado basada precisamente -en- estrategias de producción y reproducción que aceleran y controlan el ritmo de vida y de trabajo.

La desaparición global de la seguridad salarial y los sueldos mínimos han significado el fin endureciendo las tareas pesadas, repetitivas, del trabajo manual de mantenimiento. Worldwide, es mantenimiento del trabajo repetitivo de teclear, introducir datos, ensamblaje de partes electrónicas, y trabajos de servicio manual inmóvil predominantemente hecho por las mujeres. Entonces la proliferación de maquinaria automática en los lugares de trabajo y en naturalmente oculto trabajo del hogar y tele trabajo contribuyen ha hacer, de nuevo, del trabajo de las mujeres y de las tareas de las mujeres cuerpos invisibles.

En 1970 las artistas feministas del performance desarrollaron un trabajo el cual hacía visible los cuerpos de las mujeres trabajando en su mantenimiento del trabajo cotidiano -repetitivo, interminable, trabajo no retribuido que sostiene y hace posible la vida cotidiana de los individuos, la familia, y las instituciones. Los performances feministas de la duración del mantenimiento -los actuales performances sobre tareas domésticas tan parecido como irónico a una ilustración, cepillando el suelo, etc. Cuya duración es idéntica a la de las tareas de la vida real -de este modo obligan a la audiencia a una experiencia de la real- pesadez del tiempo del mantenimiento del trabajo de las mujeres. El mantenimiento feminista y la duración de los performances son unas estrategias que hacen visibles las tareas de las mujeres, y ponen en primer plano las cuestiones de las condiciones del trabajo, la división del trabajo por el género, trabajo no remunerado, que se sirve de la vida y el trabajo doméstico de las mujeres.

Recientemente, el cyberfeminismo ha empezado a toparse cara a cara con la electrónica, analizando, rebelando, y trasformando las relaciones corrientes de las mujeres con IT, al igual que toma parte en la réplica a las estructuras de género en la cultura electrónica. Discuten algunas vías relativas al cambio de las condiciones de trabajo de las mujeres en wordwide; al igual que proponen, similares a las estrategias de los 70, hacer visible el trabajo, estrategias adaptadas por las artistas cyberfeministas y el activismo hoy.

[La Performer vuelve a la consola y teclea. Su texto se proyecta en la pantalla]

En la época de 1980, las mujeres en USA constituyen el 43% de la fuerza de trabajo asalariada. El total de este 43% de mujeres empleadas con sueldo son oficinistas. En USA las mujeres son: el 80% de todos los oficinistas, 97% de todos los mecanógrafos, el 99% de todos las secretarios, 94% de todos los cajeros, 97% de todos los recepcionistas. LA MAYORIA DE ESTOS EMPLEOS VAN O HAN DESAPARECIDO. En USA las mujeres constituyen: el 31% de los programadores de computadoras, el 29% de los analistas de sistemas de ordenados, 16% de ejecutivos manager, 92% operadores de datos, 58% de los operadores de producción, el 77% de los operadores de ensamblaje ESTAS ESTADISTICAS NO CAMBIAN RAPIDO. Las mujeres negras en USA son: 3% de

oficiales de corporaciones, 14% tiene un trabajo desaventajado, el 59% son únicamente madres. ¿COMO ALGUNOS DE ESTOS EMPLEOS PUEDEN DESAPARECER? En casa todas las mujeres son: 66% de las casadas trabajan como madres, el 100% son madres, 99% realizan el trabajo del cuidado y educación de los niños, 99% del capital es mantenido por su trabajo. ¿EN LA CASA ELECTRONICA LAS MUJERES SE VOLVERAN OBSOLETAS?, ¿EN LOS LUGARES DE TRABAJO ELECTRONICOS LAS MUJERES SE VOLVERAN OBSOLETAS?

2. Las condiciones políticas del trabajo básico de tele trabajo.

(Nota: Algunas de las particularidades de esta lectura se refieren a las condiciones en USA, pero también son aplicables a los países de la Europa Occidental, Canadá, y Australia)

Recientemente, teóricas cyberfeministas, activistas, y artistas se han dirigido al desarrollo del rol de la mujer en la historia del computador, y en la construcción contemporánea del género fijada en las nuevas tecnologías. En “Toe Futuro Lomos” la cyberfeminista Sadie Plant ejemplifica algunas de las más salvajes reivindicaciones utópicas que se han fabricado por las mujeres en la tecnología: “Antes de la guerra de 1940, las mujeres que trabajan con máquinas escapan al simple servicio de los hombres en los programas que ellos mismos construían y organizaban; evadiéndose desde el aislamiento de la casa y la oficina, ellos juntos funden sus networks en 1990” Este reino mítico libre -presumiblemente es el ciberespacio, el cual se imagina como un arriesgado nuevo mundo para las mujeres. La investigación revela que la situación es más compleja para las mujeres que trabajan en la industria de alta tecnología. En pocas palabras las condiciones políticas y económicas de la oficinista contemporánea y de trabajos básicos de la casa de los tele trabajadores, y los regresivos efectos de los roles de la mujer en el hogar (y de la casa en la economía de mercado) son causados por el desplazamiento del número de empleadas mujeres las cuales se han visto forzadas a entrar en “sencilla” (partiendo el tiempo con los trabajos de la casa) tarea económica de la reestructuración global del trabajo.

Cuando un importante número de mujeres [en general blancas de clase media] entran por primera vez en el mercado de trabajo, sus roles de género tradicionales de mantenimiento y servicios son trasladados fácilmente en la división del trabajo en la oficinas, bancos, y en muchos otros lugares de trabajo. A comienzos de 1890 el número del mujeres que entraron en mercado de trabajo se incrementaron, convirtiéndose la mayoría en copistas, mecanógrafas, calculadoras, taquígrafas, operadoras de centralitas, contables, trabajadoras de oficina, archivadoras, cajeras, perforadoras, fechadoras. Cuando se introdujo en los años 70, la tecnología automática, las mujeres también se convirtieron en la mayoría de los usuarios de computadoras en las oficinas y puestos de trabajo. Ya que un muy alto porcentaje de mujeres empleadas (43%) eran oficinistas, dato importante en el estudio de los efectos del desempleo provocado por la tecnología informática en las oficinas. Los investigadores muestran las diferencias en como las mujeres y los hombres usan las computadoras: “las mujeres parecen haber adquirido una más apreciable

habilidad, en sus muy diferentes trabajos, que el hombre en el uso de computadoras."

Esta habilidad atiende a un aprendizaje memorizado, perforando, y manteniendo la fecha, repitiendo el aislamiento frente al terminal. No hay en particular nuevas habilidades o conocimientos necesarios para este trabajo, y la mayoría de las compañías nunca invierten dinero en la formación de las mujeres oficinistas en las avanzadas técnicas del ordenador que les reportaría una oportunidad de ascenso en la jerarquía de trabajo interna de la compañía. Están condenadas a la vez a un síndrome de estrés provocado por la repetición física y mental de tal grado de renovación en la existencia de las oficinistas siendo casi el 100% en muchas oficinas.

En 1990 muchos de estos trabajos de oficina están siendo reemplazados por computadoras automáticas y trabajos de net hechos por máquinas robóticas. Secretarias y oficinistas son las primeras víctimas de la oficina electrónica. Careciendo de habilidad avanzada y conocimiento primordiales, se esta operando un desplazamiento de mujeres trabajadoras, las cuales muchas veces no tiene otra elección que el recurso de compartir el tiempo de trabajo en bajas habilidades, o trabajos básicos de casa tele trabajos. Tal "home-work" incluye bastantes trabajos diferentes oscilando entre telecomunicaciones profesionales, negocios empresariales, empleos remunerados, y empleos freelance, (en muchas ocasiones ilegales), indumentaria y aguja industrial, ensamblaje de partes electrónicas, y trabajos computerizados de oficina. Mientras que algunas mujeres blancas de nivel alto trabajadoras y profesionales de la telecomunicación han hecho de ello una parte de su empleo y han revalorizado el valor de éstos, para la gran mayoría víctimas de los empleos electrónicos, forzadas a "elegir" los trabajos de la casa esto es una gran renuncia - midiendo períodos asalariados, beneficios y condiciones de trabajo- al mismo nivel que los trabajos de oficina, y usualmente equivalen a un trabajo esclavo de mantenimiento que preserva la línea de producciones del capital global y bancos de datos caracterizados por el exceso de velocidad. Las oportunidades son especialmente malas para las mujeres de color e inmigrantes, las cuales se concentran en empleos de bajísimo nivel o que correspondientes a técnicas de oficina de automatización.

Las condiciones políticas de las oficinas y trabajos de casa en los años 90 están reestructurando la vida en casa y en el trabajo en caminos cruciales, y están produciendo una crisis de trabajo a nivel mundial.

El trabajo en casa es una labor feminizada:

El trabajo en casa feminizado es una característica estructural del tele trabajo en la contemporánea US, de introducir datos, y servicios económicos, tanto como la industria de manufacturas de partes electrónicas y de chips de computador (los cuales incluyen la atención del trabajo de montaje), son un aspecto de la explotación de la económica global. "Ser feminizado significa ser extremadamente vulnerable; capaz de ser desmontado, y ser remontado, explotado como una reserva de fuerza de trabajo; vistas menos como trabajadoras que

como servicio; sometidas a un tiempo de trabajo sin fin y no pagadas, siendo esto una burla a la limitación de la jornada de trabajo; principal existencia que en ocasiones bordea lo obsceno, fuera de lugar, y reducible al sexo." (4) El trabajo esta reestructurado como un camino de degradación de trabajo profesional feminizado, y devalúa el nivel del precio y la satisfacción de la tarea. Irónicamente mucha de la tecnología automatizada esta designada para reemplazar el trabajo mecánico de mantenimiento --en su mayoría realizado por las mujeres-- en oficinas y fábricas, y que tiene como resultado el desplazamiento de las mujeres desde el espacio público, renovando la invisibilidad de su trabajo, que tiene como efecto la devaluación al más alto nivel de las tareas de las mujeres y los servicios hechos en casa, financieramente y emocionalmente.

El trabajo en casa sostiene la división del trabajo por géneros:

No es nuevo que el trabajo del hogar en las naciones industrializadas tiene una historia extremadamente explotadora. La global reestructuración del trabajo puesta de manifiesto aquí, y más últimamente, demuestra que el trabajo de casa crea "problemas en las capitales relaciones laborales y en la división del trabajo por géneros." (5)

El tele trabajo es definido como "trabajo que acompaña al trabajador de las telecomunicaciones como trabajo opuesto al que hace el trabajador en el trabajo".

"El trabajo de base" tele trabajo se refiere a un trabajo individual en la casa, es más bien una localización centralizada. Es sabido que indica que los tele trabajadores están 5 horas probablemente como otros trabajadores, siendo mujeres y siendo trabajadores ilegales, sin beneficios ni seguridad. Son tele trabajadores con frecuencia no cualificados en el propio uso de máquinas y materiales, o desinformados de los riesgos para la salud de ciertos procesos. Están pagados por las piezas --al mismo nivel por las pulsaciones-- o más bien por las horas, y la presión de la velocidad que produce largas horas de trabajo motivadas por las necesidades económicas, tanto como por la necesidad de empleo. Es un tiempo de reconversión del trabajo al más alto nivel, la educación participa en el más lucrativo trabajo de producción de conocimiento y administración. Por ejemplo, no solamente las mujeres son centrales como tempranas desarrolladoras de software, es muy evidente que el software es la parte lucrativa de la tecnología del computador, está incrementando la degradación del código de las funciones de pulsación, y no ha podido rehacer su primer nivel de participación.

El trabajo en casa refuerza el status de subordinación de las mujeres en casa y en los trabajos de mercado: a pesar de las muchas discusiones de las separación de las esferas de lo público y de lo privado, la historia del trabajo en casa funciona evidentemente como poder público (capital) que esta usando la estructura de las vidas privadas para controlar las oportunidades de trabajo para las mujeres. Y esto hace que las nuevas comunicaciones tecnológicas han cerrado el espacio

de la casa al mundo, y a la inversa han traído el mundo a la esfera privada de la casa, borrando el destino a la vigilancia del trabajo base de la casa, "haciendo el trabajo más accesible a los empleados, a los mercados y a los políticos" (6) Las mujeres tele trabajadoras proceden de las mujeres industrializadas, las cuales perciben sueldos mínimos lo que viene adaptado de la Taylorización de lo fabricado-en-casa. La socióloga Arlie Hochschild anota: "[la gente]... trae su propia experiencia, disponiendo de todos los momentos y movimientos de su vida al trabajo." (7) Para las tele trabajadoras de base no hay distinción entre la casa y el trabajo, cuyo resultado es la Taylorización sin escapatoria de la vida y del trabajo. Las mujeres que han sido forzadas a "elegir" trabajo de base de casa se debe a la carencia de la opción --problema común para el extranjero ilegal, por ejemplo-- lo que conduce al tele trabajo de base, lo que significa el doble de su vinculación al espacio de la casa. Borrando los límites del espacio de la casa entre lo privado y lo público también consiste en una doble subordinación psicológica-- al empleo y al maridó. Los roles tradicionales femeninos de entrega emocional y de vigilancia psicológica convirtiendo el control en extremado, mantenimiento del tele trabajo en la casa. En la larga carrera, la rebelión de las mujeres contra estas presiones, redefine la división del trabajo del hombre y de la mujer y la importancia de la vida en casa y el tiempo libre privado dentro de la economía pública y de las relaciones sociales del trabajo. En el corto camino, desde entonces, la vida en casa no está reconocida públicamente como valor, la existencia es más y más restringida, automatizada en lo posible, y reorganizada para servir a las necesidades del fin del trabajo; y las mujeres que trabajan en casa han doblado los roles de trabajadora y cuidadora.

El trabajo de casa baja los precios para competir con las condiciones de trabajo y las normas:

Esta movilidad geográfica del capital es posible gracias a IT empleos de salario mínimo, los cuales son espacios prisión, con el resultado que las áreas geográficas son reducidas cada vez más a el status de trabajo esclavo como servicio de mecanografía. En tanto que estos nuevos modos posibles de producción (especialmente los tele trabajos de casa), no desafían "el lugar de la casa en la economía, o el de la mujer en la casa" (8) El espacio de la casa y el trabajo de la mujer en ella bajo el signo de "elección" actualmente vuelve a su lugar las prácticas regresivas y las intrusiones de control posibilitadas por la diseminación y flexibilidad de mucha de la información tecnológica que ahora inmoviliza y aparta a la mujer trabajadora. Esta discriminación también contribuye a incrementar la marginación en las ciencias del computador, y en la estratificación de la mujer en la industria del computador entre el pequeño porcentaje y la muy especializada ingeniería, científica, sistemas analíticos y trabajadores experimentados, en el vasto número de infra asalariados, no especializados trabajadores del computador. Esta es la gran disparidad y estas son las consecuencias políticas y económicas que el cyberfeminismo necesita estudiar y discutir.

[La performer va hacia la consola y teclea]

Soy la Cualidad Total de la mujer. Soy el ingeniero cultural, pequeña, sin origen, tele trabajadora, no especializada, Taylorizada, en-el-justo-tiempo, limpiar, economizar tiempo, privada de tiempo, de baja emoción, injustamente cansada... Mi casa es mi trabajo, mi trabajo es mi casa.

Trabajo con máquinas, vivo con máquinas, hago el amor con máquinas; computador, modem, TV, VCR, imprimir, escanear, refrigerador, lavadora, secadora, aspirador, teléfono móvil, fox, secador, vibrador, CD player, radio, sacapuntas, licuadora, batidora, tostadora, micro-ondas, teléfono celular, radio casete...

[Fragmentos animados que van hacia la pantalla]

IT es ahora la parte más sencilla de la economía en Estados Unidos, 11% del GNP. Globalización. Zonas de Libre Comercio.
Economía de Mercado.
Adiós, adiós a los límites.
Esto no esta en el lugar de la piel.
Conocimiento en gerencia: Agricultura para las ideas.
Clientela masificada: el mercado de ti misma.
El tiempo justo para conocer: conocimiento de tus teclas.

[La performer pone sus armas alrededor de la consola y canta]
El tiempo justo de concepción, el tiempo justo de producción, el tiempo justo de deliberación, el tiempo justo de unión, el tiempo justo de lavar, el tiempo justo de comer, el tiempo justo para cuidar a los niños, el tiempo justo para el tiempo de calidad, el tiempo justo para el sexo, el tiempo justo para el placer, el tiempo justo para el dolor, el tiempo justo para el estrés, el tiempo justo para lo insano, el tiempo justo para el sacrificio, el tiempo justo para drogarse, el tiempo justo para morir.

3. Activismo, Intervención, Resistencia.

Las condiciones políticas del tele trabajo básico han puesto el acento en los efectos de la reestructuración del trabajo de la mujer en el circuito integrado: ¿esta reorganización del trabajo estratificará más las tareas por raza, etnia y género? ¿Cambiará las estructuras de trabajo "reproduciendo los patrones existentes de incapacidad en formas que apenas han cambiado, quizás primando la diferencia, formas más sutiles de incapacidad?" (9)

¿Qué puntos son posibles de intervención, resistencia, y/o activismo desde el cyberfeminismo y las artistas (entre las que me incluyo) que traban con la tecnología electrónica? En el micro nivel, es el tiempo de la autoeducación consciente acerca de estas condiciones, y difundiré esta información tan ampliamente como sea posible, partiendo del conocimiento de las diferencias culturales y políticas de los lugares en los cuales nosotras trabajamos. Tenemos que repensar el contexto en el cual los computadores se usan, y preguntarnos por las necesidades y relaciones de las mujeres con las tecnologías electrónicas. Tenemos que intentar entender los

mecanismos por los cuales a la mujer se le asigna los trabajos peor pagados de la industria, haciendo visible el rastro que el género adquiere en el campo de trabajo científico. Por ejemplo, muchas mujeres no pueden escoger ciertos campos porque en la "cultura masculina" son asociados a ellos.

El cyberfeminismo puede usar el modelo de recientes proyectos de arte feminista "Informationsdienst" creando "Trabajos de Información" que dirijan las condiciones políticas del tele-trabajo y hagan visible que el desempleo de IT afecta a la reestructuración del trabajo y la perdida de empleo en la economía de mercado de worldwide. El proyecto de las tele-trabajadoras de información y derechos, difundiendo en oficinas y casas privadas a través de páginas web en Internet, y pueden clarificar la esclavitud del "trabajo de las mujeres" y las condiciones de las mujeres en worldwide. En "Home work School" en Internet y en los centros locales de la comunidad -- enseñar y organizar para las mujeres que trabajan casa (muchas de las cuales son artistas, simples madres, urbanas mecanógrafas negras, inmigrantes, y otras mujeres desplazadas)-- les ofrecen clases (libres) para todo el mundo desde las políticas de las nuevas tareas de la economía global y sus efectos en la vida y el trabajo de las mujeres, hasta la historia feminista, y lecciones creativas y prácticas para el aprendizaje del computador. Las mujeres necesitan construir nuevas uniones que reconcilien a la mujer con la máquina computador, analistas, directores, programadores, oficinistas y artistas. Necesitamos formar coaliciones con grupos por los derechos de los inmigrantes que están interesados en la capacidad del computador. Las tácticas clásicas de organización mejoran las condiciones de trabajo, teniendo que trasladarse hacia nuevas formas, las cuales introducen una justificación de la descentralización y reprivatización de los trabajadores, y subvierten el entorno de los canales de comunicación establecidos por IT su alcance y la comunicación de la gente desplazados por él. Las ideas creativas de las artistas cyberfeministas experimentadas en trabajos de net pueden ser aquí especialmente útiles.

En el macro nivel, el cyberfeminismo necesita iniciar una resistencia visible de las consecuencias políticamente regresivas que relegan a la mujer de nuevo a la economía del trabajo en casa y le imponen la privatización, invisibilidad, y una doble carga de trabajo. Algunas libertarias, economistas, y sindicalistas están señalando el aislamiento social y la privatización económica que sufren millones de víctimas del sin empleo electrónicos llamando a la creación de trabajo productivo con ingresos garantizados anualmente (o con salario social) para trabajadoras desplazados por la automatización. Ellas están también denunciando los breves trabajos de fine de semana, los trabajos a comisión, buscando una más equitativa distribución de conocimiento y mantenimiento del trabajo, y llamando a las corporaciones que se benefician de la economía global de mercado hecha posible por IT, reclamando algunas de estas grandes riquezas para soportar el Tercer Sector Social y de trabajo de la comunidad. Durante algún tiempo estas demandas parecen deseables dan un paso hacia una más equitativa economía de trabajo, practicando una aumento de la tasa de bienestar social, nada de esto desafía la intensa estratificación y concentración de

riquezas y poder, incrementando la producción hacia un mercado de economía global, con devastadores efectos, sobre los marginados, necesitados, y poblaciones invisibles, y sobre las mujeres. Las cyberfeministas necesitan analizar los efectos similares a los esquemas de poder que perpetúan la división por géneros del trabajo. ¿Las mujeres continuarán estando concentradas en salarios bajos de "caridad" y trabajos de mantenimiento social los cuales doblan y extienden sus "destrezas" en los obligados trabajos de la casa para la comunidad entera? o ¿combatirán los trabajos sociales revaluados como premios por salarios decentes, beneficios, y con seguridad laboral? Similares trabajos serían reconocidos como vitales para la supervivencía de la vida humana y serían sumamente recompensados --no solo monetariamente, sino que también permiten a los trabajadores mayor autonomía en la planificación y estructuración del trabajo, fijando condiciones de trabajo, sueldos, beneficios, y horas. Por encima de todo, debe reincorporarse el combate que nunca triunfo: revaluando --por caminos de salarios decentes, beneficios, y mejorando las condiciones de trabajo-- los trabajos humanos de educación y cuidado de los niños y la familia que son vitales en la vida productiva para toda la existencia humana. Si parecidos trabajos mantienen esta buscada libertad, y equilibran un tiempo libre adecuado y educacional, permitiendo oportunidades sociales, harán el trabajo atractivo para hombres y mujeres, podrán cambiar sustancialmente las tradiciones domésticas --trabajo pagado-- de los roles de género. IT esta causando cambios en las relaciones entre la casa y el trabajo, en el lugar de la casa (y en la vida privada) en las pancapitalistas economías, algunas radicales reconsideraciones deben llevar a cambios de las condiciones de las mujeres tanto en la esfera doméstica como en la esfera de la economía pública. La sugestión es que la casa debe otra vez devenir como un lugar de resistencia hacia los efectos predatorios del capitalismo en lo privado, en la sociabilidad, en el tiempo libre, esto es regresivo para las mujeres, porque trata este problema como privado, solo con soluciones privadas. Las promesas utópicas clamadas por IT --por ejemplo, la posibilidad de liberarse de un trabajo sin fin repetitivo y un trabajo duro manual; la reducción drástica del tiempo de trabajo para toda la gente y la concomitante expansión de los empresarios que se han hecho a si mismos en el tiempo libre-- debe estar en contra del escepticismo con una crítica de los caminos por los cuales IT ha actuado incrementando el tiempo de trabajo y ha erosionado aspectos del placer encontrado en el trabajo --parecido a la sociabilidad, trabajador solidario, trabajo asegurado, y el orgullo en la destreza. Esta crítica se debe combinar con una oposición vocal que denuncie la reintroducción de la regresión en las condiciones políticas y de trabajo de los trabajadores de worldwide. Es crucial que dirijamos los sacrificios humanos a la proliferación del worldwide en los trabajos básicos del tele-trabajo y de las tareas de explotación sobre millones, predominantemente mujeres. La gran indiferencia social parecida a la vasta injusticia, de nuevo, una vez más a vuelto invisible la vida sostenida sin sueldo o infra pagada, manteniendo el trabajo ejecutado (performado) por las mujeres.

[Traducción: Ana Navarrete]

Notas

(1) Minow Kwon, “In Appreciation of Invisible Work.” Documents nº 10, Fall 1997: 17.

(2) Sadie Plant, “The Future Looms, “Clicking In: Hot Links to a Cool Culture, ed. Lynn Hershman. San Francisco: Bay Press, 1997: 123.

(3) Barbara Gutek, “Clerical Work and Information Technology,” Woman and Technology, ed. Urs E. Gattiker. Berlín: Walter de Gruyter, 1994: 206.

(4) Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto,” Simians, Cyborgs, and Women, New York: Routledge, 1985: 166.

(5) Andrew Calabrese “Home-based Telework, “Women and Technology. ed. Urs E. Gattiker. Berlin: Walter de Gruyter, 1994: 177.

(6) Ibid. 163, 169.

(7) Arlie Hochschild, The Time Bind, New York: Henry Holt and Company, 1997: 49.

(8) Calabrese, 179.

(9) Evelyn Nakano Glenn and Charles Tolbert II, “Technology and Emerging Patterns of Stratification for Women of Color, “Women, Work and Technology. Ed. Barbara Drygulsky Wright, et al. Ann Arbol: The University of Michigan Press: 320.

(10) See Sabeth Buchman, “Information Service: Info-Work,” October nº 71, Winter, 1995: 103 ff.

Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo (1998)

Faith Wilding & Critical Art Ensemble

El cyberfeminismo es una promesa de la nueva ola de pensamiento y práctica postfeminista. A través del trabajo de numerosas mujeres Netactive, hay ahora una distinta presencia cybefeminista en la red que es fresca, desvergonzada, ingeniosa, e iconoclasta frente a muchos de los principios del feminismo clásico. Al mismo tiempo, el cyberfeminismo sólo ha dado sus primeros pasos en contestar tecnológicamente a complejos territorios. Para complicar más el asunto, estos nuevos territorios habían sido sobre cifrados en un grado mítico como un dominio masculino. Consecuentemente, la incursión del cyberfeminismo en las distintas variedades del mundo técnico (CD-Rom, Web Works, listas y nuevos grupos, inteligencia artificial, etc.,...) ha sido considerablemente nómada, espontánea, y anárquica. Por un lado, estas cualidades han permitido la máxima libertad para las diversas manifestaciones, experimentos, y el comienzo de escrituras y géneros artísticos distintos. Por el otro, el trabajo en la red y las organizaciones muestran algo que falla, y los usos teóricos que miran los aspectos tecno-sociales del género son relativamente inmaduros en su desarrollo hacia espacios de mayor igualdad entre los sexos conquistados a través de la lucha. Teniendo en cuenta estas condiciones, algunas estrategias y tácticas feministas serán repetidas ellas mismas como intentos femeninos de estabilizar unos fundamentos en un territorio tradicionalmente denegado para ellas. Esta repetición podría no ser considerada con el usual bostezo de aburrimiento hacia su apariencia familiar, por lo que el cyberespacio es un punto crucial para la lucha de género que está desesperadamente necesitada de diversificación (y diversidad en general).

El ciclo feminista

Un aspecto inmediatamente evidente es que la red provee al cyberfeminismo con un vehículo crucialmente diferente que no es de ninguna manera comparable con las anteriores olas feministas. Históricamente, el feminismo activista ha dependido de que las mujeres tomaran conjuntamente corporalidad -en las cocinas, en las iglesias, en las asambleas, y en las calles. La organización celular para la primera fase del feminismo fueron los círculos de costura, los grupos de pecadoras, o las organizaciones de caridad de señoras. Las mujeres se encontraban juntas en privado para planear sus campañas públicas para la liberación política y legal. En estas campañas de presencia visible de grupos de mujeres se peleaba contra la soledad silenciada en sus casas, convirtiéndose en un signo público de rebelión femenina y activismo. Las mujeres actuaban juntas, hablaban en público, marchaban a través de las calles, y trastornaban la vida pública realizando actividades que abrían territorios políticos que estaban tradicionalmente cerrados para ellas.

Durante la segunda ola del feminismo, que emergió en los tempranos sesenta, las mujeres de nuevo comenzaron a encontrarse juntas para planear acciones. Ellas se encontraban en grupos de consciente promoción que comenzaron a organizar células para reavivar el movimiento feminista. En este tiempo, las feministas comenzaron a dominar una nueva táctica: crear espectáculos de oposición en los media. Las mujeres ponían en escena acciones cuyos objetivos eran los tópicos más significativos de la vida pública. Cada uno de los monumentos patriarcales recibió un asalto de las feministas en el US movimiento incluyendo el Miss América Pegeant, las oficinas y clubes de Playboy, Wall Street, el Metropolitan Museum of Art, el Pentágono, y la Casa Blanca. Cualquier acción que ocurría, los nuevos medios estaban allí para documentar la ultrajante grosería femenina. Estas tácticas extendieron las noticias del crecimiento feminista nacional e internacionalmente. La lucha y la subversión visible femenina ofreció también imágenes del poder femenino que inspiraron a otras muchas mujeres (y hombres) a comenzar acciones autónomas en beneficio de los derechos de la mujer.

Si la primera ola estuvo marcada por la incursión de las mujeres en los nuevos territorios políticos, esta segunda ola estuvo marcada por una marcha hacia nuevos territorios económicos y hacia una re configuración de los núcleos familiares. Más significativa fue la demanda de las mujeres por el acceso a lo que conlleva la independencia financiera -una batalla que continúa en la tercera fase de la práctica feminista. En el más tradicional final de la batalla, el espacio doméstico no fue mucho tiempo percibido como un espacio totalmente femenino, pero fue representado como un espacio de ambigüedad con características tanto celebratorias como explotadoras. En el frente político, el feminismo se concentró en prácticas de liberación, y dejó atrás las viejas prácticas de lucha de derechos, tales como los movimientos de temperancia (alcohólicos).

La tercera ola de feminismo (cultural, eco, teórico, de sexo positivo, lesbiano, anti pornográfico, multicultural, etc.,...) -a menudo generalmente denominado postfeminismo- continúa el uso de estos modelos públicos de acción y rebelión. Un caso reciente a propósito fue la corta vida pero intensa de la Coalición de Mujeres Activas (WAC) que comenzaron en Nueva York hacia finales de 1991, siguiendo una serie de eventos que enfurecieron a las mujeres en US: El dramático, nacionalmente televisado examen de testigos Hill/Thomas (juicios); el juicio por violación de William Kennedy Smith y Mike Tyson; y las batallas judiciales sobre los derechos de aborto: todo ello contribuyó a tener la sensación de que era el momento de las mujeres para lanzar una “visible y remarcable resistencia” hacia lo social, sexual, económico, y la política de opresión y violencia. WAC rápidamente comenzó a atraer a los media como si impulsase una acción después una acción visible. Ochocientas mujeres se asociaron en el primer año, y fueron aumentando la lista a lo largo de US y Canadá. Muchos de estos sucesos iniciales fueron ganados por la altamente efectiva comunicación y el sistema de trabajo en la red que WAC organizó inmediatamente. Fue decisivo en este sistema la conexión telefónica combinada con un acceso adecuado al fax, al e-mail, y a los contactos de los media. En este sentido,

WAC fue una protoelectrónica organización temprana. Habiendo motivado y organizado a muchas mujeres, WAC revigorizó el activismo feminista, y, en la US, permitió una nueva manera de contestación respecto a los tradicionales territorios feministas. Como la mayoría de las organizaciones radicales, se constituyó como una organización temporalmente táctica. Incapaz de sobrevivir a su rápido crecimiento, pronto fue alcanzada por la crítica de masas, cuando el explosivo hacerse astillas le forzó a elegir en uno de los dos caminos: depurarse o burocratizarse, o disolverse. WAC no fue capaz de organizarse fuera de las contradicciones de la diferencia, no fue capaz de resistirse a algunas de las dogmáticas tendencias del "mainstream" y "estado de seguridad" feminista que proscribe ciertas conductas, creencias, y formas de vida. Mientras la opción de purgar y burocratizar fue la primeramente atendida, la fábrica de radicalidad tuvo la fuerza para disolver espontáneamente lo ocurrido.

La tercera ola (con unas pocas excepciones) ha perdido la oportunidad de moverse en un área crucial, en lo que fue la revolución de la información tecnológica y de las comunicaciones. El cyberfeminismo representa un nuevo destino de exploradores listos a dar la batalla en estos nuevos territorios. Pero de momento, el movimiento es todavía demasiado joven para hacer frente a las luchas inherentes a la economía de la diferencia. Como en la mayoría de las fronteras todavía parece haber "lugar" para todo el mundo. Al mismo tiempo hay lecciones de la historia que deben ser aprendidas. Los movimientos radicales en su infancia tienden a volver a sus viejos modelos. El cyberfeminismo no es diferente y los temas del feminismo como, subjetividad femenina, separatismo, y mantenimiento de los límites y de la identificación territorial están destinados a surgir de nuevo, aunque en otros territorios feministas parezcan muertos.

Identificación territorial

¿Cuál es el territorio que el cyberfeminismo está cuestionando, teorizando y activamente confrontando? Por supuesto, la respuesta superficial es el cyberespacio, pero tal respuesta no es realmente satisfactoria. El cyberespacio es solamente una pequeña parte, ya que la infraestructura que crea este mundo virtual es inmensa. La fabricación y diseño de Hardware y software es ciertamente de importancia clave, pero quizás la más importante son las instituciones que forman a los que diseñan los productos de la Cyber-life. Obviamente, la inmensa mayoría de estos productos están diseñados por hombres para negocios y para operaciones militares. Dominios todavía principalmente masculinos (por ejemplo, los hombres son los que hacen la política) en los que ellos tienen el poder de comprar y por lo tanto los productos son diseñados para satisfacer sus necesidades o para explotar sus deseos. Desde al principio la entrada en este mundo de alta tecnología (la clase virtual) ha sido manipulada en favor del sexo masculino*. Desde los comienzos de la socialización/educación la tecnología y el proceso tecnológico han sido clasificados como dominios masculinos. Cuando las mujeres manipulan tecnología compleja de forma productiva, esto es visto y

tratado como un acto pervertido que merece ser castigado (tema al que volveremos más tarde).
Esto no quiere decir que las mujeres no usen tecnología compleja. Las mujeres son unos importantes consumidores y ayudan a mantener el status quo cuando usan la tecnología de una forma pasiva. Por ejemplo, la mayoría de las instituciones de comercio se sienten encantadas al dar a las mujeres ordenadores, e-mail accounts, y demás, si ello las hace mejores burócratas. Por eso el aumento de la presencia de la mujer en la red, no es solamente una indicación de igualdad. Es una situación muy similar a la que ocurrió en América a finales de los años 50 y principios de los 60, cuando los maridos de clase media estaban más que satisfechos de comprar un segundo coche para sus mujeres -en tanto y cuanto ello las hiciese más eficientes en sus labores domésticas. En este caso la tecnología fue usada para aumentar el confinamiento de las mujeres dentro de su situación, y no para liberarlas de ella. (Por regla general, cualquier cosa conseguida sin esfuerzo es considerada con un intenso escepticismo). La tecnología y el proceso tecnológico a los que las mujeres tienen acceso es una consecuencia de necesidades económicas estructurales. Sin embargo, todo lo que necesitamos es un cambio de conciencia para empezar la subversión respecto a la actual estructura de clasificación genérica (este es el lado positivo de que muchísimas mujeres estén on line).

Por eso el territorio del cyberfeminismo es amplio. Incluye el espacio objetivo del cyberespacio, instituciones de diseño industrial e instituciones de educación -territorios en los que el proceso tecnológico es clasificado genéricamente de una forma que excluye a la mujer el acceso a los puntos de poder de la tecnocultura. Sin embargo, el territorio no termina aquí. El cyberfeminismo es también el esfuerzo de estar cada vez más consciente del impacto de las nuevas tecnologías en la vida de las mujeres y de la insidiosa clasificación genérica de la tecnocultura en la vida diaria. El cyberespacio no existe en un vacío; está íntimamente conectado a numerosas instituciones y sistemas del mundo real que se benefician de la separación y jerarquía de la clasificación genérica. Finalmente, el cyberfeminismo debe extender radicalmente la crítica respecto a las exageraciones concernientes al media sobre el "technoworld". Mientras que la utopía del cyber-espectáculo ha sido adecuadamente desvalorizada a través de la documentación del abuso que ha sufrido por la clase burocrática -la más baja de la clase tecnocrática-, y por los trabajadores relacionados con la fabricación de productos, esta crítica desde el punto de vista de género y raza, es muy modesta. Por ejemplo, ¿quién puede creer que la edad, la raza, o el sexo, no importan en el cyberespacio? La capacidad para atribuirse a uno mismo características sociales on line es solamente una coartada para una división del trabajo muy tradicional y explotadora que es representativa de la totalidad del sistema, y un elemento de seducción para aquellos cuyo ambiente social en el mundo real ha sido eliminado por la destrucción provocada por el pancapitalismo de los espacios sociales autónomos. También debemos preguntarnos, ¿qué le espera a la gente en una posición minoritaria una vez que estén on line? ¿Podrán encontrar familiares y retóricos significantes, discusiones, e imágenes? ¿Existe una continuidad del discurso entre el mundo real y el virtual (como existe para la clase media

blanca)? Mientras haya bolsas virtuales en las cuales la continuidad exista, la aplastante situación representativa será dirigida a la misma conciencia mayoritaria que encontramos en el mundo real. En otras palabras, los elementos de estratificación social pancapitalista están reflejados y reproducidos en el cyberespacio.

Separatismo y mantenimiento de límites

Cada vez que el feminismo intenta introducirse en nuevos territorios, los miembros de la vanguardia del movimiento se enfrentan a problemas increíbles y a obstáculos casi insuperables. El cyberfeminismo no es diferente. Relativamente pocas mujeres tienen la habilidad de ver a través de cyber-hype, de entender la complejidad del sistema y lo más importante, de enseñar a otras mujeres como sobrevivir y usar activamente el sistema. Para la mayoría de las mujeres que trabajan en la tecnoesfera, el simple hecho de sobrevivir transgrediendo la norma y aprendiendo cantidades masivas de densa información tecnológica, requiere de todas sus energías. Hacer esto último es una difícil tarea que pocas personas pueden llevar a cabo, y, además abandonadas en la situación de aislamiento por razones de género (aprendiendo y trabajando en territorios masculinos) y con la generalmente negativa imagen de una chica necia (es decir, yendo a contrapelo de la estructura femenina), todo ello pone inmediatamente de manifiesto que los niveles de alienación son extremadamente altos. Como en el pasado, bajo tales condiciones, el separatismo ha sido una táctica tan productiva como la que puede incentivar situaciones pedagógicas.

Kathy Huffman, a menudo bromea que “en el cyberespacio los hombres no pueden interrumpir a las mujeres”. La broma tiene gracia porque representa la realidad de la interrupción genérica; sin embargo su parte negativa es que las mujeres si son interrumpidas en el cyberespacio. A menudo son abrumadas con contra-discursos, ignoradas o totalizadas bajo el cartel de ser “políticamente correcto”. Un comentario hecho por una mujer puede no ser interrumpido, pero la continuidad de un discurso es frecuentemente interrumpida, sobre todo si esta relacionado con asuntos femeninos. Aquí de nuevo existe la necesidad de actividades separatistas en la postfeminista decolonización del cyberespacio. Durante esta primera etapa de desarrollo, las mujeres necesitan experimentar desarrollando su propio espacio de trabajo y aprendizaje. Este tipo de actividad ha ocurrido en todas las etapas de descolonización territorial femenina, y ha demostrado ser muy productiva. El separatismo debe ser bienvenido entre las cyberfeministas y entre aquellos que apoyan un cyberespacio diferenciado. Hay que recordar que el separatismo entre un grupo minoritario sin derecho a voto no es negativo. No es sexista, no es racista, y ni siquiera es un obstáculo para el desarrollo democrático. Hay una clara diferencia entre usar exclusividad como parte de una estrategia para crear una percepción especifica o una forma de ser un universal en el mundo, y usar la exclusividad como un medio para evitar un falso universal (una de las metas del separatismo cyberfeminista). También hay una clara diferencia entre usar

exclusión como medio para mantener estructuras de dominación, o usarla como medio de socavarlas (otra de las metas del cyberfeminismo separatista).
Al mismo tiempo, el separatismo puede alcanzar un punto en que sea contraproductivo. El ciclo de producción útil en cuanto a la actividad separatista se puede encontrar aplicando uno de sus principales lemas, "lo personal es político". En grupos concienciados, la información personal es revelada típicamente. De estas revelaciones empiezan a surgir entonces pautas. Ideas que se creían personales, privadas, idiosincrásica, y psicológicamente prohibidas se presentan como temas de conocimiento del grupo y representan tendencias sociológicas. Los miembros del grupo llegan a darse cuenta que sus problemas "individuales" son sólo espejos de patologías sociales que afectan a todo el mundo dada una determinada clase, raza, género, etc. Uno a uno, cada individuo se da cuenta de que no es una tara personal lo que le llevo a el/ella a una situación socioeconómica inaceptable, sino que es la estructura de la política económica la responsable. Para que este proceso tenga éxito debe haber solidaridad de identidad, y cuando la opresión es alta, esto sólo sucede en un movimiento separatista. Sin embargo, cuando estas corrientes sociales son descubiertas y su conocimiento compartido entre determinado grupo social, disminuye la necesidad de la actividad separatista, e inclusive esta se puede volver contraproducente. En este punto, comienza el incómodo romance entre coalición y diversidad.

Para el feminismo en general, el tiempo de la acción separatista se muestra pasado, sin embargo, nosotros debemos recordar que todas las áreas de la sociedad no son territorios igualitarios respecto al género -existen unos más que otros. Teniendo en cuenta que el cyberespacio es uno de los más igualitarios, debemos esperar que un número de las tempranas organizaciones feministas y tácticas educacionales serán revisadas.

Subjetividad femenina

Actualmente, el cyberfeminismo esta en ese desafortunado momento en que hay que decidir, quien va a ser una cyberfeminista separatista y quien no. Una vez más vuelve la obsesiva pregunta, "¿qué es una mujer?". En teoría, este problema es comprensible, pero en primer lugar, ¿cuál es el problema?. Mirando hacia atrás, en cualquier movimiento feminista, siempre han existido tremendos conflictos entre grupos y organizaciones de mujeres producidos por los intentos de definir la subjetividad femenina (y de ese modo, "nosotras" y "ellos"). En la segunda ola, el feminismo fue definido de una forma que parecía reflejar ampliamente la subjetividad de mujeres convencionales de clase media y raza blanca. La tercera ola tuvo que debatir si travestíes, transexuales, y otros "hombres" que exigían ser identificados como mujeres debían ser aceptados en organizaciones activistas (y al mismo tiempo, mujeres de color, mujeres de clase obrera y lesbianas todavía tenían motivos para quejarse). Además nunca fue decidido como separar lo femenino de otras variables sociales primarias que construyen la identidad de una mujer. Por ejemplo, parte del problema en muchas

organizaciones feministas y en WAC en particular, fue que las mujeres profesionales de clase media tenían los mayores recursos económicos y culturales. De esta forma ellas tenían más oportunidades para dirigir y hacer política. Las mujeres que no pertenecían a esta clase sentían que las profesionales tenían ventajas injustas y que su agenda era la agenda principal, lo que provocó una destructiva forma de separación.

Estos son sólo algunos de los problemas prácticos que han surgido del tema de la exclusividad y de las imperfecciones inherentes a las definiciones. No se puede definir la subjetividad femenina a satisfacción de todos, y, sin embargo, desde una perspectiva realista, tiene que hacerse.

La solución teórica en marcha para solucionar este problema es realizar alianzas y coaliciones que no dependan del proceso burocrático. Cada coalición debe esperar a disolverse a distintas velocidades a lo largo del tiempo. También deben dejarse en el pasado principios humanístico ingenuos o metafísicos (dependiendo de cada perspectiva) como “hermandad”, y todos nosotros debemos aprender a vivir con los conflictos y contradicciones de la casa de las diferencias. Por supuesto es más fácil decirlo que hacerlo. La verdad cambia con la situación. En un territorio como un departamento de estudios culturales estadounidense o británico, podemos hablar de vivir en una casa de diferencias. En otros territorios más injustos, es más difícil, y los límites claros de diferencias de identidad (a menudo esencializados) son necesarios. Por ejemplo, decirle a una persona de color que acaba de ser golpeada por la policía que “los oficiales solamente han reaccionado a una construcción textual racista que relaciona gente de color con criminalidad” probablemente no va a tener mucho efecto (incluso aunque en territorios académicos el argumento sea totalmente convincente). Mientras que la simple explicación “tu culo ha sido golpeado porque eres una persona de color” será bastante más convincente, porque en este caso, quien está del lado de la división racial es algo ambiguo en la mente del involuntario participante. En este contexto, los duros límites del esencialismo adquieren sentido y hacen crecer el poder explicativo, hasta que la ambigüedad que surge de la creciente concienciación o toma de conciencia se convierte en parte de la vida cotidiana. Consecuentemente, uno puede esperar que las nociones esencial izadas de feminidad puedan continuar su aparición y encontrar su aceptación.

Cenas (Dinner Parties)

Actualmente el cyberfeminismo se inspira en estrategias de olas feministas anteriores. Por ejemplo, cenas que celebran logros de las mujeres y sirven de actos de convivencia de construcción de coalición social son una parte famosa de la historia feminista, como testimonio no sólo de las cenas celebradas para recaudar fondos celebradas por mujeres sufragistas, sino también de la “Cena” de Judy Chicago; de las performances “art/life” de Suzanne Lacy; de "La última cena" detournement de Beth Edelson; y de los innumerables banquetes preparados y servidos unas a otras por feministas en todo el mundo en las pasadas décadas. Reconociendo que

las mujeres necesitan alimentarse unas a otras y desean convivencia, Kathy Huffman y Eva Wohlgemuthen en su proyecto Web, Face Settings, están usando las cenas como una herramienta de organización y educación para las cyberfeministas. Los acontecimientos -que ocurren a menudo durante festivales y simposiums del medio internacional, donde los hombres son los actores principales– tienen el sentido de superar el aislamiento de la cybercultura, de dar a las mujeres la conexión de unas con otras, y de ayudarlas a comenzar a aprender y a usar la tecnología electrónica en su propio trabajo. Esto ha demostrado que formar a sólidos grupos de trabajo de gente que sólo se comunican virtualmente es mucho menos productivo que formar grupos de gente que también se conoce en carne y hueso. Por esta razón, es importante para el cyberfeminismo contribuir a crear oportunidades para encuentros personales y a la formación de grupos de afinidades que faciliten la construcción de un movimiento transnacional y transcultural. ¿Y acaso hay mejor manera para disolver la separación que tan a menudo se produce inclusive en las más amistosas comunicaciones a través de la red que una cena? Realmente, el medio virtual no debe reemplazar la función constructiva de afectividad y construcción de afinidades de la presencia física.

Educación cybefeminista

Las cyberfeministas han entendido ya la importancia de aunar esfuerzos en la educación tecnológica como un punto crucial para las mujeres. Pero esta educación necesita ser contextualizada dentro de un análisis crítico feminista y un discurso sobre las mujeres, Netcultura y política, y la economía del trabajo pancapitalista. El cyberfeminismo necesita hacerse oír más con más fuerza en la discusión sobre el desarrollo de la red. Para hacerlo, necesita pensar sobre a quién consideran su electorado. Como vanguardia técnica y cultural, el cyberfeminismo necesita recordar que la mayoría de las mujeres que ahora están trabajando con ordenadores y información tecnológica en el primer mundo son en el mejor de los casos magnificas mecanógrafas, para las que el ordenador simplemente representa una intensificación del trabajo. Una cuestión debemos preguntarnos: ¿qué relación tienen estas mujeres con la tecnología? ¿Cómo se produce esta relación y cómo se puede luchar contra ella? El cyberfeminismo pudría proporcionar un site de concienciación progresiva donde las mujeres puedan contar historias sobre sus experiencias con todos los aspectos diferentes de la tecnología y como esto afecta a sus vidas. Este site pudría enseñar a las mujeres a cuestionarse la creciente transparencia de la incursión tecnológica en sus puestos de trabajo y en la vida cotidiana. Y por supuesto, se debería encaminar hacia el desarrollo en educación, información, y activismo, concerniente a la femineizada “economía domestica global (Haraway)” que está empeorando profundamente las vidas de las mujeres en los países desarrollados.

La educación feminista (estudios para mujeres) como pionera que fue en los Estados Unidos a principio de los años 70, incluyó la idea de una educación “separada” donde las mujeres no tuviesen que competir con los hombres, y donde tuvieran la

libertad de formular cuestiones y hacer preguntas que desafiasen la hegemonía de las practicas e ideas recibidas. Por ejemplo, The Feminist Art Programs en California mantenía sus propios programas de estudios, cursos y profesores dentro de una estructura académica tradicional. Pero con profundidad, también se hizo evidente que un espacio separado permitía una experimentación radical y sin censura que incluía la fusión de disciplinas, prácticas y territorios de especialización tradicionales, y que iniciaron algunas de las prácticas artísticas postmodernas que han cambiado la corriente principal artística y de la historia del arte en Estados Unidos. ¿Qué podría conseguir un programa feminista sobre informática y tecnología de la comunicación? ¡Imagínate!

El cyberespacio se presta amablemente a la creación de espacios de aprendizaje y práctica separados para diferentes grupos, y parece de momento fructífero ampliar y mantener estos espacios en el espíritu de autosuficiencia feminista. Una de las herramientas educativas más importantes que las cyberfeministas pueden ofrecer es un directorio de estrategias y recursos electrónicos en curso, para mujeres, incluyendo grupos de discusión teórica feminista, editoriales electrónicas, exposiciones, fancines, direcciones, bibliografías, mediaographies, how-to sites, e intercambio de información en general. Aunque las recopilaciones de estos recursos están ya iniciadas, existe una creciente necesidad de un discurso feminista más radical y crítico sobre tecnología en el cyberespacio (como contraposición al discurso de los media estudios en los departamentos de las universidades). En el cyberfeminismo, este discurso surge directamente de las prácticas y problemas actuales, más que de una teorización abstracta. Por eso el cyberfeminismo ofrece el desarrollo de una teoría activista aplicada.
Un grupo al que obviamente deben dirigirse las redes cyberfeministas de educación y especialización es el de las primeras generaciones de mujeres jóvenes que se están graduando en colegios y universidades (principalmente en Estados Unidos y Europa), y que han recibido alguna formación en comunicación electrónica y en teoría de la comunicación. Habiendo ya comenzado en la universidad a trabajar en comunicación electrónica, muchas de estas jóvenes mujeres estarán buscando la forma de conectarse electrónicamente, por lo que experimentaran con toda su fuerza el impacto de la clasificación genérica del cyberespacio. Aunque muchas de ellas han tenido en la universidad algún contacto con la teoría y práctica feminista, la mayoría de ellas se enfrentaran con un espantoso vacío en cuanto al apoyo feminista y al acceso al cyberespacio. Desde que el cyberespacio se muestra atractivo para las jóvenes mujeres, es importante que las cyberfeministas desarrollen proyectos y sites con fines de reclutamiento.

Arte corporal cyberfeminista (Cyberfeminist Body Art)

En general los cuerpos están de moda en la red – ya sean caducos, cyborgs, tecno, porno, eróticos, metamórfico, recombinado, fantasmal, o viral. Pero la mayoría de estos “cuerpos” son poco más que imágenes recirculadas de sexualidad consumibles (particularmente mujeres y

"perversiones" sexuales) o imaginaciones médicas (como el nada famoso "Visible Human Project"), que son presentados no críticamente. Muchos artistas están contribuyendo a una explosión de arte corporal en la red, pero la mayor parte de este es una simple transposición de lo que ya existe en otros medios.

El cyberfeminismo centrado en el arte corporal está comenzando a avivarse en la red. Como era de esperar, la vagina y el clítoris tienen un sitio de honor en muchos de los trabajos cyberfeministas, como en el de VNS Matrix. "Cunt art" fue un violento, feliz, liberador, y radical símbolo de unión para artistas y activistas feministas en los años 70. Asociaciones de concienciación y grupos médicos de autoayuda de mujeres regularmente examinaban unos a otras los órganos reproductivos y genitales, y el especulo se convirtió no sólo en el símbolo de liberación sexual, sino también en el de las reivindicaciones feministas de libertad reproductiva y de asistencia sanitaria para las mujeres. Como sugiere Donna Haraway -en Modest Witness- los interrogantes tecnocientíficos feministas (y en particular las nuevas tecnologías reproductivas), necesitan armarse así mismas con "el especulo adecuado para el trabajo", con aquel que "haga visible la estructura de datos que son nuestros cuerpos". La visualización y la acumulación de datos que son los motores que dirigen la nueva información y las tecnologías reproductivas, pueden ser remitidos y aplicados a la tarea de "diseñar los lenguajes analíticos (los especulos) que representan y intervienen en nuestros ajuste, Cyborg worlds" (Haraway, p. 212).

El cyberfeminismo puede crear reconfigurando cuerpos remodelados en el cyberespacios, cuerpos que son apasionadamente incorporados en una obra textual, visual, e interactiva. Simultáneamente, proyectos deconstructivos enfocados a la proliferación de la cultura dominante, genérica y de los códigos sexuales en la red serán más efectivos si vienen desde una fuerza, un centro libidinoso, y son entendidos a través del filtro de la historia de las mujeres. De hecho, el arte del cuerpo cyberfeminista está encantado por las historias del cuerpo de las mujeres. Están motivadas por la rabia contra la fuerza de la censura, la represión, y la normalización. Aunque, principalmente, están motivadas por la ausencia —la ausencia creada por el infanticidio femenino, la extirpación del clítoris, los medicamentos que impiden el orgasmo, la sutura de los labios de la vagina, el vendaje de los pies, el celibato impuesto, la desinformación sexual, la falta de información sobre el control de natalidad, la violación, el embarazo forzado, y por el confinamiento y confinamiento femenino.

Parte del proyecto teórico feminista ha consistido en explorar las posibilidades de diferencia en la sexualidad y el deseo femenino. La mayor parte de feminismo francés y americano, literario, y de teoría psicoanalítica, en la década de los 80 fue dedicado a esta investigación. La Red ofrece posibilidades para explorar estas cuestiones en un nuevo marco tecnológico e informativo, y entre una nueva población que produce autores que están más versados en la práctica que en la teoría. Aunque esta línea de investigación parece haber dejado muy atrás la binaria distancia entre mujer/naturaleza, esto no

significa ciertamente caer en la trampa del esencialismo femenino, o de sucumbir a la trampa de simplemente responder a la netcultura masculina con una netpornografía femenina. Hay mucho que ganar desde la consciente interpolación de historias y cuerpos de mujeres en el cyberespacio, muchas cosas pueden aprenderse nombrando las ausencias, y comenzando a crear una multifacética, fluida, y consciente presencia feminista.

Conclusión

Se podría decir que el cyberfeminismo está todavía en su fase vanguardista de desarrollo. La primera ola de exploradoras, amazonas e "inadaptadas" han deambulado por un territorio que generalmente es hostil, y han encontrado una nueva tierra necesitada de decolonización. La historia se repite en un ciclo positivo, en el cual la filosofía vanguardia feminista, las estrategias, y las tácticas del pasado pueden desempolvarse y recobrar su antigua vitalidad. Una vez más actividades separatistas en forma de cenas reales o virtuales, grupos de discusión y sesiones de toma de conciencia son posibles. Filosofías esencialistas representadas en el body art, cunt art, y de mantenimiento de identidad combinadas con nociones construccionistas de desarrollo de identidad. Una anarquía epistemológica y antológica que es celebradora y abierta a cualquier posibilidad está abriéndose camino a través del cybefeminismo. El dogma tiene todavía que solidificarse. Al mismo tiempo, el territorio es hostil, puesto que la edad de oro de la información no será cedida a las mujeres sin lucha. Para colmo de males, un gran peaje vigila el acceso a este nuevo territorio. Su función es cobrar tributos de cada entidad particular, clase, o nación que intente entrar. El precio de entrada para particulares supone obtener educación, hardware y software; el de las naciones comienza por tener una infraestructura aceptable y en menor medida por tener una ideología aceptable. Consecuentemente, también se esta repitiendo un ciclo más negativo, pues las mujeres que han encontrado su camino en los cyberterritorios son generalmente aquellas que tienen ventajas económicas y culturales en otros territorios; estas ventajas son concedidas por su posición social, ventajas vinculadas íntimamente a la posición cultural y la raza. Cómo estos grupos ayudan a abrir las fronteras para otros grupos sin derecho a voto, debe ser preguntado ¿qué clase de ideología y estructura espera a los recién llegados? ¿Habrá una repetición de la primera y segunda ola del feminismo en el ruedo político y económico? ¿El cyberespacio y sus instituciones serán capaces de enfrentarse con una casa de diferencias? Conociendo y entendiendo la historia de la lucha de las mujeres (junto con otras luchas de relación de razas y clases) es esencial -no sólo como un recurso de estrategias y tácticas, no sólo como una respuesta táctica que pueda mejorar los usos del cybergénero, sino también para ver que las nuevas construcciones de género que vuelven a marcar la totalidad de este nuevo territorio (no sólo dominios virtuales) no caigan en el mismo ciclo como en el pasado.

Consideremos este ejemplo. En Estados Unidos, la tercera ola de "actividad" alcanzó su punto álgido 1991. Apenas tres años

más tarde, esta visible resistencia se había apagado de nuevo, dejando continuos debates sobre feminismo sobre todo en la academia. En 1997, leyes del "bienestar social" federal fueron revocadas en todos los ataques a la red de seguridad pública para los pobres. Al mismo tiempo, una esforzada labor a través del "trabajo social" y el programa de prisiones había comenzado a intensificarse, y la expansión de la economía global electrónica del trabajo femenino en casa produjo una nueva ola de explotación de la mano de obra barata. Puesto que estas iniciativas tienen un efecto dramático sobre los pobres y las mujeres trabajadoras, uno puede pensar que estas serían las condiciones adecuadas para un nuevo frente popular de activismo y resistencia feminista. Sin embargo, el cuerpo social y la vida pública parecen tan fragmentados, alienados, estratificados, y distraídos por la economía de mercado, que todavía no hay signos de que tal activismo haya aparecido. ¿Es este problema en parte producido porque la vanguardia está tan pagada de sí misma que los asuntos de los pobres al no afectar a sus miembros no son causa para la acción? ¿Está este problema repitiéndose en el cyberespacio y en su industria?

[Traducción: Ana Martínez Latorre]

Notas

* Justamente la posición del autor está clara. Nosotros no apoyamos una igualdad feminista reducida, por ejemplo, apoyar el sistema existente, pero creemos que debe haber igual representación genérica en todos sus territorios. Nosotros no apoyamos el pancapitalismo. Es un sistema depredador, pernicioso y sexista, que no cambio incluso si hay igual representación de género en las clases que hacen la política. Nuestro argumento aquí es que las mujeres necesitan acceso a los conocimientos y herramientas hasta ahora dominados por la despreciable "clase virtual (Kroker)". Esto no significa sugerir que las mujeres forman parte de esta clase. Romper el "techo de cristal" y convertirse en una parte activa de la clase trabajadora que se beneficia de la jerarquía genérica no es una meta feminista, no es nada de lo que estar orgulloso.

** En su ensayo "The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics", Sadie Plant hila una génesis mítica para la convergencia de las mujeres y las máquinas en una cibernética feminizada, basada en el antiguo invento femenino del tejer artesano. Esta convergencia "esta reforzada por el cyberfeminismo... como una perspectiva que es recibida para el futuro". En los años 70, la creación de una mitología femenina fue una inspiración y una parte necesaria para recuperar y escribir las historias de mujeres, y una honorificación de las invenciones de la cultura femenina y de la creación femenina (la matriz). El mitologización cyberfeminista es un signo bienvenido de inspiración y poder, y en este momento, tiene un buen sentido táctico. Cada trabajo ofrece una clara aplicación de una relación constructiva entre mujer y tecnología. Sin embargo, en un sentido político, la función de "mujer naturaleza" tiene sus límites. En este caso, esto muestra exactamente lo mismo que el tejer era una tarea

triste y aburrida impuesta a los sin voto (desposeídos) (Esta tendencia al aburrimiento y a la alienación en el trabajo como un territorio de los que no tienen poder esta ciertamente repitiéndose en la tecnocracia capitalista). Como la crítica feminista aumenta en complejidad y de la misma forma en ambigüedad, la mitología actual del cyberfeminismo tendrá que comprender como lo hizo el matriarcado de Creta y la iconografía cunt a finales de los años 70.

L'ecriture digital, la seducción y la experimentación del deseo (1999)

Ana Martínez-Collado

“La imaginería del Cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cyborg que una diosa”.
Donna J. Haraway 1.

Teniendo en cuenta este experimentalismo del cuerpo y del deseo en los años 90, la red y el net art se están convirtiendo desde hace unos años, en un lugar privilegiado para trabajar en estos problemas. En la red se hace posible el triunfo de las apariencias. Se parte de la idea de que no se trata de exhibir un “cuerpo real”, sino de representar más bien sus muchas posibilidades, todas ellas ficcionales.

En un sentido amplio, tendríamos que hablar del cyberfeminismo entendido como el espacio de posibilidades que se dan para el pensamiento y el activismo feminista en la red. Y en la actualidad se vislumbra como un contexto inevitable para analizar nuevas formas de identidad y de deseo, y por lo tanto de seducción.

Como señala Teresa Senft “la cibernética, como la sexualidad, es una condición impuesta, no un estilo de vida que se escoge”. Opinión que continúa la conclusión a la que llegó Donna Haraway en su famoso y pionero “Manifiesto para Cyborgs” (1984): "a finales del siglo veinte, el cyborg es nuestra ontología, nos da nuestra política". En tanto que a partir del ahora, y cada vez más, la red está ahí y actúa también como espacio de representación simbólica de nuestro mundo, el feminismo parece obligado a alejarse de lo que se consideró una actitud imprescindible -“la política del cuerpo de l'ecriture feminine” recogiendo la fórmula de Luce Irigaray-, y acercarse a la “instauración de la política cyborg de l'ecriture digital”2.

Este territorio de pensamiento, imágenes, escritura, publicidad, comunicación,... en que se constituye la red resulta entonces abiertamente “seductor” para la intervención de las mujeres, pero sin duda también un gran reto y una gran responsabilidad3. La pregunta, de nuevo, sería qué quieren las mujeres. Y de qué mujeres estamos hablando.

Hay que señalar además que la red se convierte en un espacio especialmente atractivo porque él mismo se constituye como tal por el hecho de la intervención misma -es el efecto que producen millones de actuaciones-. Y en este sentido para muchas feministas la red permite desarrollar el lenguaje performativo -es decir el tipo de lenguaje que ejecuta acciones según la clasificación de tipos de lenguaje de J. L. Austin4.

Judith Butler en su libro Bodies That Matter5 relaciona la construcción del género con la capacidad performativa del

lenguaje. Para llegar a la conclusión de que existen tres periodos en la construcción del lenguaje, del género y de la identidad, el periodo de identificación, el del rechazo, y finalmente el de desidentificación -el componente más intrínsecamente agresivo de todo el proceso-. Con lo que al tiempo que que hace una crítica explícita de la política contemporánea sobre la identidad, Butler parece estar sugiriendo que tanto los teóricos del feminismo como los del movimiento gay alcanzarían mayores logros en el campo de la política si buscasen entre sus filas aspectos de desidentificación en vez de aspectos de identificación, ya que quizás sea posible y mejor forjar una política de afinidades en vez de una política de identidad.

Para el cyberfeminismo esta perspectiva de desidentificación adquiere un carácter absolutamente revolucionario y subversivo. Porque el trabajo en la red -construción de mundo, de lenguaje- se funde con la producción de identidad -de género-. Y se hace aún más potente la línea de investigación y producción que desarrolla un impulso deconstructivo de los estereotipos de la identidad, de la sexualidad, y del proceso de seducción en tanto que él mismo es formador de identidad.

En el terreno más específico del net art nos encontramos, además, con que la reflexion sobre el cuerpo ocupa un espacio privilegiado, y por lo tanto la experimentación en un "cuerpo sin órganos", por excelencia, es suceptible de desarrollar actualmente interesantes nuevas formas de seducción. En cualquier caso, en esta colonización de un medio en principio ajeno a la mujer, la producción de un cuerpo en la red por parte de las mujeres vuelve de nuevo sobre el cuerpo femenino. Mencionaría, por ejemplo, Las piezas de "Proyectos" -cuerpos femeninos de modelos de bikinis- de Vanessa Beecroft, o los cuerpos femeninos construidos a través de estructuras virtuales de medida de Tina Laporta -por ejemplo "Translate (...) Extression"6.

Es cierto que esta utilización por parte de las mujeres del cuerpo propio no resulta innocua. Y de alguna manera, dentro del proyecto de postfeminismo, y también del cyberfeminismo, estaría el inscribir estas experiencias propias en la red. Como decíamos antes: que la red fuera también testigo de nuestra propia escritura digital, de nuestra propia escritura de la diferencia.

Pero todos sabemos que, como señalan Griselda Pollock y Rozsika Parker, en su mostración del cuerpo propio la artista enfrenta siempre la dificultad de desprenderlo de la mirada masculina, de la forma en que ésta le ha tratado siempre como puro objeto: "el cuerpo de la mujer, colonizado, apropiado, mistificado, definido por la fantasía del hombre, esta figura es ahora reclamada en el arte feminista, aunque es un proyecto difícil y equívoco. (...) ¿Cómo se diferencia esa representación de otra sexista?"7. La diferencia, en principio, es que ellas son las que proponen, y las que deciden. Sus representaciones surgen de la intención de subvertir, no de imponer ni de dominar. Teniendo en cuenta que el cuerpo virtual que habita la red no es más que una ficción a construir/deconstruir ¿no tiene la mujer cierta ventaja a la hora de territorializarlo? Y ello

toda vez que, como afirma Luce Irigaray, el cuerpo sin órganos es la condición histórica de la mujer.

Creo, y esto es una hipótesis, que muchas artistas contemporáneas -inscritas o no en lo que se llama postfeminismo, heredero directo del feminismo de la diferencia- han elegido un camino en el que no se trata de invertir solamente el poder de las subjetividades y la organización del deseo -es decir, las estructuras de la seducción, sino de reivindicar su derecho a un deseo propio, y a un acceso al orden simbólico desde la libertad, no a través de la sumisión. Las artistas están actuando dentro de este camino de seduccón innovando, desmitificando, desajustando los roles establecidos para los géneros.

Están haciendo herencia y memoria futura de su propia experiencia -construcción performativa de la "norma" diría Judith Butler- para disfrutar de la palabra por derecho propio, para dar rienda suelta a su propio placer. Se trata de ser ciudadana del mundo, y al mismo tiempo estar orgullosa del propio cuerpo.

En este contexto me parece oportuno el camino descrito por Alessandra Bocchetti: "trabajar en los descartes". Los descartes tienen que ver con los silencios, con las no respuestas, con las defaillances. "El descarte -escribe Bocchetti- no es jamás lo que se practica según la razón, es lo que la razón no sabe y no quiere saber. Frecuentemente el descarte es mudo. Escondido o evidente, yace aún sin sentido. Sólo si a su vez se rellena, puede hacer avanzar hacia nuevos sentidos es un espacio todavía vacío de conocimientos"

El goce es un territorio transgresivo de descarte para las mujeres. "Es -continuando con la reflexión de Bocchetti- el territorio más fecundo para una analisis de lo femenino como diferencia, intentando hacer aflorar los valores que están allí sumergidos, los sentidos diversos, otros, a los que ello alude"8. En el lenguaje hay otro lenguaje, en el goce hay otro goce, en la seducción hay otra seducción.

Escuchar, gozar, seducir,... parece un camino interesante para estas artistas, que imaginan otra forma de acceso al deseo. Bocchetti señalaba que "la creatividad es fuente de resistencia para las mujeres"9. Resistencia que no cierra un problema, sino que al contrario, lo abre, pone en juego experiencias nuevas.

Creo que en estas últimas décadas no sólo se está deconstruyendo un imaginario dado desde siempre por bueno, sino que se proyectan experiencias silenciadas. Confío -siempre desde el escepticismo y desde la lentitud de la historia- en que esa "escritura" de otras estrategias de seducción configure un nuevo orden del discurso en que la política de "desidentidad" nos libere y nos descubra itinerarios nuevos y más fructíferos hacia la palabra y el deseo.

Notas

1. Donna Haraway (1984), “Manifiesto para Cyborgs”, en Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza (1991), Cátedra, Madrid, 1995, p. 311.

2. Theresa M. Senft, “Interpretar el cuerpo digital -una historia de fantasmas”, trad. cast. En “estudios online sobre arte y mujer”.

3. Faith Wilding and Critical Art Ensemble, “Notes on the Political Condition of Cyberfeminism”, trad. cast. En “estudios online sobre arte y mujer”.

4. La noción de lo performativo surge por primera vez en la obra del filósofo del lenguaje J.L. Austin, que sugirió que existen dos tipos de lenguaje: el descriptivo (o constativo) y el performativo. El performativo es el lenguaje que ejecuta acciones ("Que se haga la luz"); verifica afirmaciones ("Es cierto, ha muerto"); y hace realidad una promesa (el "sí quiero" de las bodas).

5. Judith Butler, Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex", Routledge, Nueva York, 1993.

6. Obras recogidas en los “estudios online sobre arte y mujer”.

7. Griselda Pollock y Rozsika Parker, «Strategies of Feminism. Introduction», Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985, Pandora, Londres, 1987, p. 261.

8. Alessandra Bocchetti (1995), Lo que quiere una mujer, Cátedra, Madrid, 1996 p. 54.
9. Ibidem., p. 56.

Una teoría sobre postfeminismo (1998)

Susannah Breslin

Esther Dyson, editora de la revista online RELEASE 1.0, nos informó sobre la circunstancia del abandono de su familia por su madre, "Oh, quién necesita una madre cuando la leche se ha ido". Con ello pretendía mostrar qué es lo que algunas mujeres escritoras, artistas y músicas actuales, que se definen a sí mismas como feministas -o aquellas mujeres que son definidas por otras como tal- piensan y sienten. Estas mujeres han abandonado a sus madres y al feminismo de la frustración -y la reacción convulsa- por un feminismo que expone su deseo verdadero y secreto: Ellas más bien desearían volverse atrás para abrazar la totalidad del poder del falo de sus padres siguiendo la huella que dejaron sus madres antes que ellas. En los noventa, tal acto es considerado nada menos que un crimen, un terrible insulto, una terminante traición.

¿Y qué o quién es un posfeminista? Muchos han luchado por distanciarse de la etiqueta. James Wolcott se desató con un ataque anti-postfeminista mordaz contra la escritora Maureen Dowd, "Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit." El popular número de la revista no estaba centrado exclusivamente en Writing (Post)Feminism, incluso contiene un forum postfeminista (Guerrilla Girls, Kiki Smith, Tribe 8, etc.), pero muchos de sus participantes reaccionan contra el título con declaraciones como: "Yo no pienso mucho sobre el postfeminismo,... ", y "Yo no pienso que el postfeminismo exista realmente..." y "Yo no compro postfeminismo..." ¿Qué es exactamente lo que está sucediendo aquí? Ciertamente la combinada confusión creada con la proclama postfeminista la define como indefinible y como representativa de una forma patriarcal masculina blanca negligente de postfeminismo con una indignada escritura y muchas, muchas mujeres se niegan a dejar en su estado actual el cansado, seco y aburrido título de feminismo tomado en un sentido de engaño. Pero este es un discurso enredado, que puede ser placentero en su carencia de definición fluida y claramente comprensible. Comparable con la experiencia de usar ropa usada: si uno reúne fuerzas para sacar la ropa de los estantes y mirarse secretamente en privado en un espejo de cuerpo entero, uno descubrirá cuán obscenamente las cosas sucias te hacen sentir.

Algunos grupos postfeministas interesados prefieren desplegar los parámetros del Postfeminismo con un balance más claro y un semblante más entusiasta. CAE, un colectivo de escritores de vanguardia y performance, consideran al postfeminismo como desarrollos de cuatro intimidatorias categorías: el "Postfeminismo retrógrado", el "Postfeminismo monotemático", el "Postfeminismo heroico", el "Postfeminismo de la utopía futurista Cyber-Fems". Y una novelista como Eurídice declara -como ella se pone en medio del espacio entre feminismo y postfeminismo- que es importante recordar que "el género es todavía un producto extenso. Es meramente nuestra elección y nuestra libertad no considerarlo limitado"... ¿O es quizás el Postfeminismo simplemente un síntoma del estallido de una plaga histérica del género danzando a su

manera con los límites de la sociedad y el género? Ahora hay incluso un desorden de la identidad del género: "un diagnóstico dado a veces a los muchachos que juegan con las muñecas y las muchachas que rehúsan usar vestidos. "Si el género y la sexualidad se entienden como existiendo en un continuum, nosotros hemos mentalmente hiperventilado las formas únicas intentando encontrar nuevos " hogares".

Técnicamente, podemos posiblemente ser más claros cuando hablamos de la escritura del Postfeminismo. Es brutal, franca, no tímida. Es verdadera, chistosa, malvada, e investiga la verdad. Tiene relaciones con la cultura pop, con el montaje y el collage, mezclando y probando sus ritmos. El experimentalismo y el género son devueltos como intereses secundarios, como el sexo, los movimientos del intestino, y de orinar toman el lugar para no terminar nunca con los períodos feministas y los días de ovulación. ¿Proporciona Internet al Postfeminismo un espacio ideal para la creación y la auto-identificación con el cuál nosotros pongamos cabeza abajo el milenio? Posiblemente. Nathan Myhrvold, de Microsoft ve la red como espacio que puede "romper la tiranía de la geografía". Entonces, ¿puede la red acabar con las impotentes tiranías del género y del poder también? Las casas de viejas editoriales, los estereotipos sexuales, y los cristales bajos colgados del techo están explotando en un espacio virtual donde el género verdaderamente no es más que mascarada, haciendo difícil el clamor feminista sobre la opresión y la victimización al ser oído más claramente que antes. Si todo esto es posible, entonces la identidad y el espacio creado en y para el Postfeminismo en la Red y en el mundo pueden ser y es solamente entonces diversión, alegría, placer, producción, actividad, trabajo. Una paz. Una utopía. Allí y no allí. Comprendido e interpretado mal. Feminismo y no. Claro y nebuloso. Presente en su ausencia de ser definido.

[Trad. Ana Martínez-Collado]

¿Qué es postfeminismo? (1998)

Critical Art Ensemble

Esta es una pregunta teatral que en el mejor de los casos conduce a una respuesta algo deshilachada. Como el feminismo, el postfeminismo no es monolítico ni en su discurso ni en su práctica, ni puede ser construido como un modelo que pueda incluso esperar un consenso mayoritario entre aquellas y aquellos que se identifican con la categoría en términos generales. Sin embargo, algunas de las primeras variedades de postfeminismo pueden ser libremente identificadas:

1. Postfeministas Retrógradas. Esta acotación se compone generalmente de las apologistas de la identidad y el rol(es) femenino(s) tradicionales, y está marcado por el deseo de regresar al discurso del género y la práctica con límites claros y rígidos que no deben ser transgredidos.

2. Postfeministas monotemáticas. Esta agrupación generalmente tiene una gran simpatía hacia buena parte de la crítica feminista, pero cree que la "corriente" feminista ha seguido un camino incorrecto en una cuestión de enorme significación (La particular problemática de la cuestión determinada puede variar grandemente). Por ejemplo, aquellas que se identifican con la categoría de "sexo positivo" son representantes de esta tendencia. Aquí se cree que el feminismo, en su celo para parar la violencia contra las mujeres (particularmente la violación y el abuso sexual), se ha rendido a las políticas de afirmación de la liberación y de las comisiones personales, y ha insistido en volver a la mediación del estado de seguridad (es decir, el patriarcado). Por ejemplo, las leyes civiles contra el acoso sexual (percibidas a menudo como medios de mejorar el control de la expresión sexual de la clase media, y de perseguir a mujeres y a hombres que no son corteses) y las leyes de la contra-pornografía defendidas por algunos grupos feministas se ven como a favor del no-sexo y autorizando el patriarcado. Algunas feministas, que no desean ser asociados a tales posiciones, se han reidentificado como postfeministas.

3. Postfeministas Heroicas. Este campo se refiere sobre todo a la cuestión del tema feminista. Sus militantes alzan su voz para expresar dos críticas principalmente, aunque los aspectos determinados de énfasis tienden a variar enormemente. La primera está preocupada por definir el tema feminista. La creencia hasta el momento, es que todas las definiciones del feminismo han excluido a algunas colectividades de las poblaciones de mujeres. Un ejemplo fácil de los tempranos años 70, es que la definición de tema feminista tendió a implicar a las blancas heteroxesuales, excluyendo a las minorías étnicas y las lesbianas. (Este problema ha sido no obstante solucionado con la satisfacción de los grupos minoritarios). La segunda crítica es que el género no se puede separar completamente de otras variables sociales, tales como la raza/etnicidad o la clase. Para hablar sobre una preocupación social como la "cuestión femenina" se considera ingenua si no dañina la reducción que tiende hacia la

universalización del tema que el feminismo demanda mantener. Por lo tanto, este grupo se implica en idear estrategias de acción social de defensa que no dependan de la preexistencia de una identidad localizada.

4. Utópicas Cyberfems. Esta categoría es quizás una escisión de las postfeministas heroicas. Este grupo cree que el aparato (es decir, la Red) y el espacio social (es decir, el Cyberspace) necesario para realizar la libertad de la cuestión social ha sido ya creado, y que está dispuesto para que los cybernautas identificados-femeninos exploten esta nueva posibilidad. La incorpórea mente femenina, libre de la sexista inscripción en su cuerpo, puede ahora realizarse completamente y ser representada en el medio virtual tecnológico. Las cyberfems son enemigas juradas de todo aquél que intente importar historias anacrónicas del género humano en el Cibersespacio, y se burlan de aquellos que traigan en sus manos asuntos sobre la posibilidad de la violación virtual (es decir, del feminista estado de seguridad). Resulta innecesario decir que muchos críticos culturales las encuentran un tanto optimistas, y levemente miopes. Sin embargo, lo que pueden carecer en sofisticación teórica, se compensan en su arrojada y perspicaz práctica.

[Trad. Ana Martínez-Collado]

Critical Arts Ensemble es un colectivo de cinco artistas de varias especializaciones dedicadas a explorar las intersecciones entre el arte, la tecnología, las políticas radicales, y la teoría crítica. Los libros de CAE incluyen, The Electronic Disturbance and Electronic Civil Disobedience. La home page de CAE está situada en http://mailer.fsu.edu/~sbarnes

Pero, ¿qué tienen de malo estas chicas malas? (1993)

Laura Cottingham

¿Qué son las Bad Girls (chicas malas)? El hecho de que una exposición de mayor envergadura con el mismo título* se presente ahora en los Estados Unidas indica que la expresión tiene cierto valor en estos momentos, que se considera un epíteto apto para al menos algunas de las prácticas actuales en el arte contemporáneo.1 Se da por supuesto que los museos en Gran Bretaña y los Estados Unidos no expondrían obras que realmente considerasen malas, ni sería posible dedicar exposiciones importantes a personas que no hayan llegado a su mayoría de edad. Así se debe entender que las dos palabras del título pretenden implicar unos significados fuera de su uso común. La aplicación de Bad Girls dentro del contexto del arte parece invitarnos a entender la expresión como irónica o de broma.

En el argot la palabra "bad" no es un término despectivo. La utilización irónica para decir "excelente" o "guay", nació en la cultura negra y urbana del jazz en los Estados Unidos. No es simplemente el contrario de "good" puesto al revés, como descripción, bad esta lleno de implicaciones dionisíacas: la liberación de una discreción convencional, talento, una determinación obsesiva, la temeridad y una extravagancia caprichosa. Este es el uso de bad que se aplica a las agresivas estrategias visuales empleadas por las tres artistas americanas de esta exposición. Cuando se aplica la palabra bad a la modificación de girls, bad da otra vuelta, otro aspecto con el doble estándar convencional referente a la actividad sexual; las chicas que practican sexo, son malas en el sentido peyorativo tradicional.2 Todas las obras en esta exposición pretenden presentar un desafio y deconstruir los códigos dominantes estéticos y sociales, sobre todo los que intentan reprimir y controlar la experiencia vivida y la expresión cultural.

Sin embargo, el título no viene de ellas; ninguna de estas artistas se nombra a ella misma una Bad Girl.3 Por una parte, este título da un paso hacia atrás para reinvertir y renovar las convenciones tradicionales; su significado literal es peyorativo e infantil. La ironía y el humor que el título pretende alumbrar nos recuerda que las artistas presentadas bajo esta etiqueta, a pesar de las apariencias museísticas, todavía tienen que sufrir una clasificación dentro de una sub-cultura en lugar de colocarse en la cultura dominante. La necesidad de recurrir al argot, al lenguaje callejero, como herramienta para situar y anunciar estas obras indica que esto es arte que queda fuera de los aparatos organizadores de nuestra cultura, que esto es un arte inquieto e incómodo. Y es verdad.

En el sentido más convencional y conservador, las artistas americanas de esta exposición -Nicole Eisenman, Nan Goldin y Sue Williams- todas son malas. Los temas con que juegan -el sexo, la violencia, más sexo, la droga- no se consideran apropiados para la conversación de la mesa, ni son material que muchos creen aceptables en el discurso del arte. Las características formales de sus obras son también susceptibles de acusaciones conservadoras de maldad:

Eisenman y Williams son capaces de unos dibujos y pinturas muy desordenados y Goldin admite con mucha seguridad que sus fotos empezaron como reacción contra los valores formales, como rebelión contra "la obsesión por la tecnología que dominaba el mundillo de la fotografía en los principios de los años setenta."4 La "maldad" de estas artistas está subrayada por la audacia con que transforman y se enfrentan a las experiencias no convencionales, subculturales y perturbadores. Las tres trabajan en modelos enunciativos que se niegan a idealizarse o a quedarse silenciosos. Eisenman, Williams y Goldin han salido de los términos normativos de la sociedad y su arte; aunque deberíamos preguntarnos si, como mujeres, han estado alguna vez dentro de ella.

Las transgresiones realizadas en las vidas y los productos artísticos de estas artistas son reconocidas y obvias a aquellos de nosotros que hemos crecido bajo los valores dominantes de la clase media, la sociedad anglo-derivada, sobre todo a aquellas que hemos sido adoctrinadas como girls. Al mismo tiempo, estas artistas también transgreden algunas de las normas asociadas con la herencia estética de la política radical en que deben situarse, es decir, el feminismo. Distinto de la conciencia utópica que formaba el fundamento del desarrollo en el arte de mujer en los Estados Unidos durante la segunda etapa del feminismo de los años setenta, estas artistas son ambivalentes, ligeras, frecuentemente cínicas y a veces desanimadas. Sus obras varían entre una clase de realismo pesado y un rechazo de la misma posibilidad de la realidad como un lugar fijo y documentable. Cada una es sospechosa de lo que ha presenciado y sentido: esta ambivalencia con respeto a la veracidad de su subjetividad es la tensión más frecuentemente realizada en sus obras y también es esto lo que les diferencia de otras practicantes, sobre todo de sus antepasadas utópicas y pro-mujer de los setenta. Las lesbianas cachondas de Eisenman no son las mismas que aparecen en la poesía agridulce de amor de Adrienne Rich; las mujeres abusadas de Williams no hubieran sido invitadas a sentarse entre los personajes femeninos famosos en el Dinner Party de Judy Chicago; y de las mujeres de Nan Goldin se podría decir que muchas de ellas ni son mujeres de verdad.

Sin embargo, aunque sean diferentes y aún contrarios a las estrategias y los objetivos del arte feminista de los setenta, estos trabajos forman parte de la herencia de aquel movimiento. La dependencia de la autobiografía como lugar artístico es quizás el vínculo más definitivo entre estas artistas y sus antepasadas. Previo al movimiento del arte feminista, la autobiografía, junto a cualquier contenido en general, no se consideraba una fuente apropiada para la producción del arte. A pesar de los gestos personalizados que entraron en juego casualmente, que podemos identificar en las manchas de Jackson Pollock, las dianas de Jasper Johns o en las formas geométricas de acero de Donald Judd, el arte americano de los cincuenta a los setenta era definido críticamente para seguir una evolución formalista.5 Si el minimalismo ahora se considera como la última manifestación de lo moderno, es únicamente porque el feminismo lo interrumpió.

La prioridad otorgada a la autobiografía dentro de las normas formativas del arte feminista de los setenta evolucionó a partir

de la posición central que ocupó la concienciación como metodología primaria del activismo durante la Segunda Etapa. La reivindicación de las memorias personales, sobre todo las construidas según la sobredeterminación de la subjetividad femenina como circunscrita en un sentido de inferioridad corporal, humillación sexual, y otras penas identificadas por mujeres, sirvieron como base para la concienciación. Las artistas feministas de los setenta, como sus compañeras en el movimiento activista, utilizaban la concienciación como método.6 Para las activistas, la concienciación era el primer paso necesario hacia la auto-enseñanza que podría permitir a las mujeres organizarse y sublevarse: para las artistas se consideraba el proceso a través del cual la experiencia particular de la mujer podría revelarse para su introducción posterior en el arte.

Para Eisenman, Williams y Goldin, la memoria y la experiencia forman una base artística aunque tengan poco sentido en términos de un propósito revolucionario o utópico. Sus obras no manifiestan ninguna coherencia lateral de valor o valores, sino que producen una cadena elíptica de alteridad que se compromete constantemente al proceso de trastornar y ajustar no sólo los valores paternales pero también maternales -las visiones idealizadas y utópicas de sus antepasadas feministas-.

Esta sensibilidad ansiosa, no resuelta, y provocadora colabora con el estado perplejo de la teoría y activismo feminista de hoy en día. Cuestiones que nunca se proponían, o se resolvieron con demasiada rapidez durante los años setenta, han creado una situación confusa con respecto a algunos temas, tales como el género como categoría, la pornografía, la alianza entre lesbianas y no lesbianas, el deseo sexual femenino, y lo que significa "representar de las mujeres". ¿Qué es una mujer? ¿Cómo pueden participar las mujeres en una cultura que tanto nos excluye como nos incluye? ¿Cómo pueden las mujeres revindican la visualidad despreciada de la mujer - como signo del cuerpo, del sexo, de objeto de intercambio entre hombres? Estas eran las primeras cuestiones que se propusieron las artistas femeninas durante los setenta y las mismas investigaciones aún siguen abiertas, aunque se reformen. En el activismo, como en el arte, el modelo feminista ha pasado por muchos ajustes. Bajo la influencia de la problematización postmoderna del "yo", algunas teóricas desacreditan la utilidad del termino "mujer", mientras las activistas se discuten a quien deberían organizar, si las mujeres realmente no existen. 7 Por ejemplo, hace poco en una reunión de las Lesbian Avengers en Nueva York, surgió un debate sobre un tema que hubiera sido poco probable en el orden del día de algún grupo feminista o lesbiano en los años setenta: si el grupo debería aceptar transexuales masculino-femenino que a sí mismas se consideran lesbianas. (El grupo votó que sí.)8 Los debates que tratan del deseo sexual femenino que han tenido lugar últimamente dentro de las discusiones de la pornografía, empezaron en los últimos años de los setenta y aún siguen, aunque se hayan dado muchas vueltas. Mientras en los setenta y los principios de los ochenta, una crítica general de la pornografía era la corriente principal entre las que se consideraban feministas, hoy en día la mayor parte de las intelectuales, artistas y activistas que se consideran

feministas se oponen abiertamente la crítica de la pornografía.9

En su ¿Are you pro-porn or anti-porn? Sue Williams representa el debate de la pornografía -quizás el tema mas controvertido de los últimos veinte años. En la parte de arriba del cuadro una mujer desnuda con los pies y los manos atados a dos caballos que se alejan a galope en direcciones contrarias, mientras la parte de abajo se llena de mensajes confusos verbales y visuales sugiriendo que esta polémica no vale nada. Los temas feministas, los juegos de palabras, las alusiones feministas, constituyen el fondo de las evocaciones directas de la memoria personal de Williams. En Your bland essence 1992 juega con el discurso sobre el esencialismo, sobre todo como acusación frecuentemente dirigida a los intentos de generalizar la experiencia de la mujer, y ocasionalmente dirigida a la base esencializada de la idea de la masculinidad. Este cuadro rojo y lleno de manchas presenta una colección de figuras abyectas, metidas entre aseos, que no siguen los dictados de la anatomía ni tampoco las nociones idealizadas del comportamiento humano. El texto extensivo, en forma de graffiti, incluye comentarios irónicos tales como "Hey, you want something? Grow a dick. Get a life" (¿Buscas algo? Consíguete una polla. Búscate la vida); y un imagen de chupar pollas es titulado irónicamente como "pure fememinity" (feminidad pura).

El trabajo de Eisenman, expuesto en forma de dibujos dispersos sobre papel, colgados de cualquier modo, o murales grandes pintados directamente en la pared, suelen mostrar más precisión sistemática y composición convencional que las protestas más viscerales. Para Eisenman, las transparentes capas rojas y blanquecinas de pintura de los maestros del renacimiento y la cursilería listilla de los dibujos animados de las mañanas de sábado conspiran para transmitir representaciones honestas e inquietantes de unas narrativas experimentadas o imaginadas, en parte biográficas en otras fantasías. En Trash's dance 1992, docenas de mujeres grandotas se congregan alrededor de una figura que les domina desde su postura encima de una barra. Esta figura central proviene de un personaje popular del downtown de Nueva York: Trash es una entretenedora y exhibicionista conocida en los bares de lesbianas. Pero la danza de Trash, aunque domine por su tamaño y su ubicación, forma un fondo para las narrativas personales que desarrollan alrededor de la barra; muchas de la muchedumbre se quedan inconscientes de su actuación. Mientras una camarera recoge tímidamente las botellas de cerveza, docenas de clientes se meten en varias formas de flirteo y enfrentamiento. Frecuentemente las obras de Eisenman se sitúan en el punto de vista del narrador omnipotente que ve todo, lo cuenta y usualmente lo miente. La calidad vernácula de sus lineas u sus imágenes se equilibran entre la sinceridad y la manipulación, entre la idealización y el sabotaje. En The gay bash games 1993, por ejemplo, una turba de atracadores de homosexuales empiezan su "deporte" en medio de un estadio con espectadores pasivos y un vendedor de refrescos. En su papel de sátira social, Eisenman prefiere lo perverso a lo didáctico.

Eisenman y Williams frecuentemente oscilan entre los parámetros determinantes del arte y la experiencia vivida, muchas veces para sugerir que las "bellas artes" y sus "maestros" han sancionado demasiadas veces la subyugación simbólica y literal de las mujeres. La obra de Williams incluye unas referencias a la misoginia de Pollock, la mujer mutilada en la pintura de Picasso y David Salle y la culpabilidad de Carl Andre en la muerte de su esposa. En Spiritual America, 1992, Williams se apropia y analiza el odio de las mujeres en la serie bien conocida de pinturas de chistes de Richard Prince. Una de las primeras piezas de pedofília de Prince, una foto de Brooke Shields, proporciona el título de Spiritual America de Williams. Ésta reproduce el look visual de uno de estos cuadros-chistes pero se niega a permitir al texto (y por lo tanto a Prince) de tener la última palabra. Williams desenfoca y confunde la sintaxis de un texto de Prince para que solamente algunas bien eligidas de estas palabras sean descifrables: "Un hombre... su psiquiatra... mi polla... no quiere empalmarse..." La última línea contiene más claridad visual y ofrece una observación (suplicando a Prince y los otros de su tipo) menos irreverente que triste: "Cada vez que cuentas un chiste, muere un sentimiento."

Quizás, lo más "malo" de Williams y Eisenman es la ira y la parodia que dirigen al comportamiento de los hombres, los hombres y su arte. En el mural de Eisenman The minotaur hunt, 1991, dos mujeres amazonas matan a un Minotauro, un imagen que se construye visualmente de la iconografía de Picasso, sugiriendo la lucha personal de Eisenman contra las prerrogativas atribuidas a la masculinidad como un signo del genio, y la asimilación fácil a la historia del arte Euro-Americano de las imágenes de las mujeres mutiladas. La burla dirigida al pene es una de las favoritas de Eisenman. En un boceto incluido en la instalación del artista en la Trial Balloon Gallery de Nueva York, un desnudo masculino en la pose presuntuosa del Penseur de Rodin, aplica su pincel al paquete de otro hombre, para proporcionarle un pene. Otro ridículo personaje masculino parece dar el paseo a su pene como si fuese un perro -y el pene ha acabado de orinar sobre una boca de incendios. Esta parábola visual sin título sugiere que el papel del artista masculino se ha situado demasiado menudo para servir los deseos egoístas de los hombres y para darles simbólicamente su pene, su poder, su valor; Eisenman se niega colaborar en esto. En su Captured pirates on the island of Lesbos, 1992, la castración actúa como catalizador de un femenino delirio orgásmico. Este dibujo es fluido y invierte la plétora de visualizaciones de la violación de mujeres, por ejemplo The rape of the Sabine, cuando las mujeres sáficas de Eisenman participen en el delirio sexual y el desmembramiento de los hombres.

El poder y las pollas colaboran otra vez en The art world can suck its dick, 1992. Dos figuras femeninas aparecen en una carretera amarilla que conduce a un televisor que domina el horizonte. Una de estas mujeres parece a Brigitte Bardot, la otra en cierta medida a la misma artista, y un graffiti en un rincón del cuadro exclama desesperadamente: ¡Las imágenes femeninas son una broma! El intento de construir intencionalmente un vocabulario femenino de imágenes era una de las investigaciones centrales del arte feminista de los

años setenta en los Estados Unidos, porque la representación de las mujeres en la historia del arte y la cultura popular se consideraba, igual que hoy en día, uno de los aparatos ideológicos mas cruciales que apoya la subyugación de las mujeres. "Imágenes femeninas" inspiradas por feministas en los años setenta incluyeron representaciones abstraídas de los genitales femeninos como flores u otras formas biomórficas, por artistas tan diversas como Pat Steir, Judy Chicago, Hannah Wilke y Joan Snyder; imágenes conscientemente positivas como la diosa, por ejemplo en los trabajos de Nancy Spero o Mary Beth Edelson; o la celebración de las figuras femeninas de la historia en los trabajos de Miriam Schapiro o Judy Chicago. Estas estrategias recuperativas que pretendían revindicar la iconografía del cuerpo femenino contra la sobredeterminación de la mujer como signo del cuerpo y del sexo eran a la vez innovadoras y fútiles. Aunque fuesen innovadoras en su insistencia en la necesidad de desafiar las imágenes normalizadas, tuvieron que fracasar por su suposición optimista de que una reivindicación exitosa de las representaciones de las mujeres podría actualizarse con el uso de los mismos signos o con signos aparecidos. Entre las feministas americanas de los años setenta, muchas tenían dudas sobre un vocabulario de imágenes femeninas. Se discutió como un objetivo y como una práctica. Sin embargo, el problema de la representación de la mujer se quedó en un debate ingenuo durante los setenta, su polémica nunca llegó a debatir más que unos comentarios superficiales, o críticas vacilantes, tal como la de Lucy Lippard en un ensayo de 1976: "Es un abismo sutil el que separa el uso de la mujer por el hombre para la estimulación sexual, de la utilización de la mujer por la mujer para exponer el mismo insulto."10 En Gran Bretaña, sobre todo en Londres, un compromiso amplio con las críticas neo-marxistas de la ideología ya existía en la comunidad de los intelectuales del arte y el cine durante los últimos años de los sesenta y los principios de los setenta. La polémica de la representación de la mujer recibió una atención mas sofisticada de los críticos Británicos, sobre todo Griselda Pollock en su "What's wrong with "Images of Women"?"11 Una preocupación por el espectador, la mirada masculina, la inestabilidad del sujeto, la imagen de la mujer y otras consideraciones con respeto a la producción y la recepción de lo visual, siguen inquietando tanto a las espectadoras feministas como a las artistas. Pero las obras de Eisenman, Goldin y Williams están menos motivadas teóricamente, que los métodos de "foto con texto" practicados por artistas americanas en los ochenta tales como Barbara Kruger, Sherrie Levine y Jenny Holzer.

Aunque sea fotográfica en su forma y apariencia, la obra de Goldin tiene poco en común con las imágenes impecables de Cindy Sherman o la claridad publicitaria que favorece Kruger. Goldin ha hablado muchas veces de un "diario visual". Pero su utilización de lo autobiográfico, distinto a la de Williams, no se basa en la memoria del pasado, sino en pretender fijar el presente. Las fotos de sus amigos, sus amantes, travestís, gente de las discotecas y otros miembros de su ambiente tolerante empezaron a los finales de los años setenta y se expusieron por primera vez en los bares y las discotecas, en forma de pases de diapositivas con música.12 La obra de Goldin desplaza el uso tradicional de la foto en las "fotos de

familia" y reemplaza el sujeto típico (madre, bebe, el árbol de navidad, las vacaciones, la fiesta de cumpleaños) por sujetos opuestos a la noción de la familia nuclear. Paralelamente, la sintaxis y el tono de su trabajo contradice el marco convencional de la foto familiar: Goldin no pretende coger sus sujetos en sus mejores momentos (la sonrisa como el requisito normal del retrato familiar idealizado), y su coordinación tampoco, con la excepción de obras como Joey at the love ball, 1991, pone la prerrogativa a los acontecimientos particulares llamados "especiales". El suyo es un ojo cotidiano que parece espectacular solamente a los que no conocen los lugares y los sujetos que frecuentan el ambiente de la artista. Cuando las obras de Goldin empezaron a circular en la escena de Nueva York durante los primeros años de los ochenta, muchos de los habitantes no podían entender su éxito; aparecían en las fotos las mismas personas que habían estado la noche anterior en un pub del East Village. Diez años después, Ballad posee una emoción nostálgica y misteriosa; sus características documentales, que parecían innecesarias hace diez años, han cobrado un nuevo poder ya que el paso del tiempo y el SIDA han cambiado irrevocablemente la manera de vivir en Nueva York. Siguiendo el momento, sin darse cuenta, Goldin llegó a un lugar clásicamente eterno, un lugar donde su sujeto y su espectador, igual que la misma artista, son incapaces de distinguir entre el Paraíso y el infierno. La fuerza del arte de Goldin es que ella se niega aceptar las categorías establecidas; su cámara siempre se dirige hacia una ausencia de expectación, un desconocimiento al que ella se acerca sin miedo y sin juicio, pero, sin embargo, con compulsión.

Existe una ansiedad insistente en Eisenman, Goldin y Williams de hacer las cosas "bien". Goldin utiliza la cámara como si fuese una parte de su propio cuerpo, como si fotografiar, ver y sentir estuvieran conectados en el mismo reflejo psicosomático. Las obras muy llenas de Eisenman y Williams muchas veces aparecen como si las artistas no pudiesen meter suficientes cosas dentro del marco, como si cualquier colección de imágenes u obras nunca pudiese llegar a ser suficiente. Las tres están reñidas, quizás desesperadamente, con las mismas prácticas de significación convencionales que se obligan utilizar. Goldin siempre parece en búsqueda de algo que nos dirá a nosotras y a ella misma lo que necesitamos saber. Pero sus intentos de captar sus sentimientos, sus momentos visuales, no conducen a ninguna revelación narrativa. Imágenes como Siobhan on the toilet, New year's eve, Berlín 1991, y Fiona after breast operation, NYC, 1991, pueden parecer presentar un momento de éxtasis: una morena sentada en el aseo y otra con los senos magullados, tumbada en una cama. Sin embargo, en las dos imágenes, tanto como en todas las fotos de Goldin, los que aparecen como momentos fijos son realmente fragmentos de una continuidad. Aunque sus obras sean tituladas como "antes de..." o "después de..." algo, esta narrativa sugerida se burla del espectador. El trabajo de Goldin siempre se sitúa dentro de los términos de proceso, y no de conclusión; una característica que se manifestaba más en sus primeras exposiciones en que preferiría presentar sus imágenes como transitorias, lo visual con movimiento, en un formato de paso de diapositivas.

En lugar de lo formal, existe un arte comunicativo, de conversación. Eisenman, Williams y Goldin se preocupan más de los sujetos de sus representaciones que de las convenciones de los medios estéticos o de ellas mismas. El ataque radical contra el formalismo que llegó con las implicaciones del feminismo condujo a muchas artistas americanas de los setenta a investigar: la artesanía doméstica que se asociaba históricamente con la labor femenina, tal como coser, tejer, la cerámica, hacer colchas; lo anti-objetual del performance ; y la inmediatez personal que la nueva tecnología del vídeo les hizo disponible. Estas tres bad girls contemporáneas siguen manteniendo esa rebelión contra el formalismo de Greenberg, contra una idea del arte separado de lo personal o lo político. ¿Y esto, qué tiene de malo?

Laura Cottingham, Nueva York, septiembre de 1993.

[Traducción William James]
[Edición: Ana Navarrete]

*[Texto de Laura Cottingham en el catálogo de la exposición Bad Girls organizada por ICA de Londres y CCA de Glasgow y comisariada por Kate Bush, Emma Dexter y Nicola White. Esta publicación vio la luz coincidiendo con la inauguración en Londres,s el 7 de octubre, prolongándose hasta el 5 de diciembre de 1993. Posteriormente pudo verse en CCA del 29 de enero de 1994 al 12 de marzo del mismo año.]

Notas

1. En enero de 1994, Bad Girls inaugurará con dos exposiciones simultáneas en The New Museum, Nueva York y la UCLA Wright Art Gallery, Los Angeles. La Bad Girls americana expondrá más que treinta artistas mujeres incluso Sue Wiliams y algunos hombres. Está organizada por Marcia Tucker, directora de The New Museum y Marcia Tanner, comisaria independiente de San Francisco.

[La exposición en The New Museum de Nueva York se dividió en dos partes, la primera pudo visitarse entre el 14 de enero al 27 de febrero de 1994 y la segunda del 5 de marzo al 10 de abril también de 1994, organizada por Marcia Tucker. Por las mismas fechas (del 25 de enero al 20 de marzo de 1994) Marcia Tanner comisarió la exposición que pudo verse en laWright Art Gallery, Los Angeles. Ambas exposiciones compartían comisariado, fundamentos y catálogo. Estas exposiciones fueron posteriores a la que nos ocupa, como puede comprobarse por las fechas. Los fundamentos de las exposiciones americanas y las inglesas son, sino diametralmente opuestos, bastante divergentes.]

2. Una etimología de bad propuesta por el Oxford English Dictionary sitúa los origenes de la palabra como directamente connotativos de un significado misógino: "Prof. Zupita, percibe en la palabra badide (2 silabas), la representativa del Middle English de Baedde del Old English, "homo utriusque, hermaphrodita,". . .y en la derivada baedling "tipo afeminado, hombre mujeril" se aplica con desprecio que supone un uso

posterior adjetival . . . Esto sienta perfectamente la forma y sentido del Middle English y explica la escasez de ejemplos escritos anteriores" Oxford English Dictionary (se han suprimido las citas griegas apoyando esta etimología). (Oxford: Oxford University Press. 1971) p. 617.

Esta etimología propuesta de bad sugiere que el término hoy en día sinónimo de negativo, inadecuado, enfermo, peligroso y otros peyorativos, originó como un desprecio anti-mujer (aplicado a los hombres). ¿Nos sorprende?

3. Tengo ilusión de ver una exposición de Mike Kelly, Jeff Koons y Richard Prince con el título "Idiotas Tontos". Para un debate sobre algunos artistas bad boy vease mi "The masculine Imperative; High Modern, Post Modern" en New Feminist Criticisms editada por Joanna Fruch, Cassandra I. Langer y Arlene Raven (New York: Harper Collins, 1993).

4. Stephen Westfall, "The Ballad of Nan Goldin" una entrevista, Bomb, otoño 1991, p.28-31.

5. La negación de todo significado autobiográfico o político en el expresionismo abstracto, el pop y el minimal ha recibido una reciente revaloración crítica. Por ejemplo, se ha propuesto que las manchas de Pollock se originaron del recurdo de su padre orinando sobre una roca; la iconografía de Johns y Rauschenberg se lee actualmente en términos de su aventura amorosa y la subcultura gay americana de los cincuenta y los sesenta; el minimal se revaloriza en términos de su contenido. Sobre Pollock, vease Steven Narfeh y Gregory White Smith, Jackson Pollock: An American Saga (New York: Harper Collins, 1991); publicada la primera vez por Clarckson N. Potter, 1989; sobre todo p 540-542. Para un debate sobre Johns y Rauschenberg en términos de sexualidad gay y autobiografía, vease Johnathan Katz, "The art of code: Jasper Johns and Robert Rauschenberg," in Significant others: Creativity and intimate partnership (New York: Thames and Hudson, 1993), pp. 189-206. [Existe traducción al castellano en Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas, Whitney Chadwick y Isabelle de Courtivron (eds.), Cátedra /Feminismos, Madrid, 1994.] Para un análisis del contenido del minimalism, vease Anna C. Chave "Minimalism and the rhetoric of power" Arts Magazine, January 1990, pp. 44-63.

6. Cuando era estudiante a los principios de los setenta, Sue Williams hizo un cursillo de concienciación a Cal Arts Institute.

7. Para una perspectiva activista feminista del problema del contenido en los términos postmodernos vease Stevi Jackson, "The amazing deconstructing woman," Trouble and Strife, 25, Winter 1992, pp. 25-31. Agradezco a Christine Delphy por haber señalado este artículo.

8. The Lesbian Avengers está abierto a todas las mujeres dispuestas a trabajar "para las lesbianas"; esta particular solución política-lingüística de la división separatista entre lesbianas y no lesbianas se ha puesto en vigor en la mayor parte de los organismos lesbianos desde los últimos años de los setenta. Sin embargo, a pesar de su intento de incluir las mujeres no lesbianas entre los socios, normalmente las

mujeres dispuestas a llamarse o trabajar para lesbianas -es decir las lesbianas en teoría- son lesbianas en la práctica.

9. La voz en contra de la pornografía es actualmente tan dominante en los círculos intelectuales y artísticos en los Estados Unidos que me obliga romper filas con casi todas mis compañeras y decir que pienso todavía que los análisis de la pornografía corriente propuestos por Andrea Dworkin y Catherine McKinnon son generalmente mucho más substantivos y persuasivos que los de sus críticos. Existe una necesidad urgente de una reconciliación de las dos posiciones que reconocería tanto la materialidad de las representaciones visuales como lo problemático que la acompaña, e intentaría a la vez analizar e impedir las imágenes sexualizadas.

10. Lucy R. Lippard, "European and American Women's body art," Art in America, 64, Nº 3. Mayo-junio 1976; republicado en From the center (New York; Routledge, 1992), pp. 135-145.

11. Griselda Pollock, "What's wrong with images of women?" Screen Education, Autumn 1977, no 24, pp. 25-33; republicado en The sexual subject; a screen reader in sexuality (New York; Routledge, 1992), pp. 135-145.

Mientras reconozco la sofisticación teórica de las prácticas del arte feminista británico durante los primeros años setenta, sobre todo las artistas relacionadas con Screen y M/F, desde una perspectiva de los noventa sigo sin estar convencida de que obras tales como Post-partum Document de Mary Kelly son necesariamente superiores a las obras tales como Dinner Party de Judy Chicago. Los platos comemorativos con imágenes labiales son ingenuos, pero la inscripción Lacaniana de Kelly de la maternidad, a pesar de ser obviamente más intelectual que el proyecto de Chicago no se puede considerar como mas feminista, o incluso más avanzada críticamente. Si Chicago fuera culpable de esencializar el cuerpo de la mujer, Kelly es culpable de esencializar el desarrollo emocional/social de la mujer -y además basándose en una teoría falocéntrica.

12. Una versión temprana de The Ballad of Sexual Dependency se expuso por primera vez en el Mudd Club, una discoteca semi-punk en el downtown de Manhattan en 1979; una versión de la exposición de 50 minutos se presentó en el ICA, Londres, en junio de 1989.

Forum Postfeminista (1996)

Gay Lynn Crossley & Elisabeth Joyce

Varias mujeres, representantes del mundo de las artes escénicas, de las artes plásticas y de la literatura, reflexionan aquí sobre lo que significa el postfeminismo en su vida profesional y personal.
Crossley y Joyce entrevistaron a las artistas participantes y combinaron sus comentarios para dar forma a un debate simulado sobre postfeminismo. Este foro pone de manifiesto la polaridad esencial del debate: por una parte, el desencanto con el idealismo y la efectividad que proclama el feminismo y, por otra, la reticencia a definir el feminismo como un movimiento en fase "post".

Participantes

Kiki Smith--escultora/artista de instalaciones
Tribe 8--grupo de música rock y punk de San Francisco integrado por lesbianas
Deb Margolin--artista de "performance"
Maria Damon--crítica literaria
Ann Hamilton--artista de instalaciones
CAE--colectivo vanguardista de escritura y "performance"
Eurudice--escritora, ganadora de la edición 1990 del premio FC2 por la obra F/32
Guerrilla Girls--grupo feminista activista de artes plásticas

Creación

KIKI SMITH: En vez de tener un objetivo cuando empiezo una obra, prefiero esperar hasta ver cómo se manifiesta ella, de tal modo que entonces no resulta un ejercicio de propaganda. Soy una persona con todo tipo de intrincadas complicaciones, que establece vínculos con diferentes cosas y aguarda a ver lo que pasa en su trabajo, a ver cómo se desarrolla él mismo, a ver lo que ocurre.

ANN HAMILTON: Sé que mi trabajo se realiza a través de mi experiencia, que surge y se orienta desde la experiencia de mi cuerpo. Tampoco quiero sonar a esencialista y definirme en esos términos, pero, al trabajar sobre la relación entre lo interior y lo exterior, ciertamente estos temas adquieren relevancia dentro de la intersección entre el material y el lenguaje. Esta experiencia está relacionada con la naturaleza de las formas primarias. Realmente pienso que el conocimiento de mi cuerpo que adquirí durante mi embarazo me afectó en ese sentido, creo que durante ese período no era yo misma.

Material

ANN HAMILTON: En una de mis obras (Malediction) estaba sentada a la mesa y tenía delante de mí unos libros preparados, y la mesa y las sillas estaban balanceándose con movimientos algo licuosos. Estando yo allí sentada habían recortado los textos de los libros en tiras, con cortes entre cada línea

impresa, de tal modo que podías empezar a leer desde la esquina superior izquierda de la página, tal como harías normalmente. Si levantabas esa esquina de la hoja, el resto del libro la seguía, deshaciéndose como un continuo. Lo que hice fue sentarme durante horas deshaciendo estos libros, transformándolos de superficies planas en esféricas, y era casi como crear un cuerpo de texto y recorrer el lenguaje con los dedos, volviendo convertir de algún modo la palabra en tacto. Delante de donde estaba sentada había una especie de pantalla más o menos transparente con un agujero, como la abertura de una cortina, en el centro, de tal modo que, cuando acabé de formar la bola, y era del tamaño de un pomelo grande, la empujé por el agujero para que aterrizase sobre la mesa.

EURUDICE: Personalmente, mi proyecto (literario básico) ha sido reclamar y liberar el cuerpo (femenino básico), desnudarlo de las metáforas estereotípicas con las que las distintas narrativas lo han cubierto y también de la vergüenza que Occidente ha ido apilando sobre él durante dos milenios. El cuerpo se encuentra habitualmente fuera del ámbito del lenguaje y ha constituido tradicionalmente el mundo de las mujeres. Es un buen canal para que las mujeres hagan suyo el lenguaje, en este sentido veo el lenguaje como poder. No temo que me condenen a la hoguera por utilizar palabras tabú, aunque puede que suceda. No me siento rebelde, sino más bien normal, creo que de eso se trata el postfeminismo. (Las viejas divinidades, los dioses del deseo carnal y del silencio místico están regresando, pero la Inquisición tardó siglos en anestesiar a Occidente y también nos está llevando mucho tiempo volver a despertar).

Influencias

KIKI SMITH: Creo que mi trabajo es una expresión de mí misma, Tiene varias facetas, ya que mi vida es muy compleja. Creo que personalizo esa vida que, sin embargo, también está formada por un componente físico, y que mi trabajo va a estar influido por el hecho de ser mujer. Creo que uso materiales muy distintos: papel, telas, textiles, y que eso constituye una forma muy artesana de pensar.

ANN HAMILTON: En otra obra tenía un ataúd de cestería ruso a mi lado. Enrollaba pedazos de algodón y me los metía en la boca hasta llenar toda la cavidad bucal, luego me los sacaba y los echaba en la cesta. Era como intentar llenar el vacío de mi interior y hacerlo conectando el lenguaje con mi cuerpo y reconstituyendo éste.

KIKI SMITH: Mi principal objetivo como artista es el desarrollo de mi vida espiritual que se manifiesta físicamente en el mundo en mi interacción física con otras personas.

Desencanto

GUERRILLA GIRLS: Las madres de las jóvenes de veintitantos años son mujeres de 40 o 50 que pueden haber participado intensamente en el movimiento feminista o, por el contrario, no haber tomado parte en absoluto. De esto puede depender en gran medida la idea que las jóvenes tienen del feminismo.

LYNN FLIPPER: Durante el movimiento feminista de los años 70 yo era muy, muy joven, o sea, que la idea que tengo de ello es de lo más conocido a nivel popular --Gloria Stienam--que, claro, no formó parte de mi entorno o de mi cultura, ya me entiendes. Más que experimentarlo, supe que existía. Creo que para las lesbianas y la cultura lésbica se impuso una forma de vida andrógina, con relaciones equilibradas, en las que los miembros no podían desempeñar papeles distintos y no se podía tontear con nada heterosexual. En cierto modo en esa clase de comunidad no hay sitio para las lesbianas tipo marimacho, y durante esa época esa opción estuvo relegada. Aunque ya existía en tiempos anteriores, se desterró y relegó al ámbito "underground". Creo que se rechazó porque el ideal era la igualdad, que es muy bonito, pero es que hay otros tipos de relaciones de igualdad en las que no es necesario eso de "tener el mismo aspecto y actuar igual". Es eso lo que ridiculizaba Tribe 8, era algo así como señalar con el dedo y decir "pues esos de allí piensan así".

MARIA DAMON: Gran parte del revuelo alrededor del postfeminismo, aparte del causado por el "Feminismo Republicano", que es algo retorcido y que muchas habéis puesto a caldo aquí, es, creo yo, un conflicto generacional. El "feminismo" como imperativo ideológico puede ser tan intimidante, excluyente y tiránico, tan maternalista y matriarcal como cualquier tipo de paternalismo o patriarcado, e igualmente cruel, peligroso y cegador. En 1988 acuñé una palabra para definir esta lealtad generacional que se esperaba de mí, algo de lo cual me resentí. (De momento la palabra sólo la han adoptado un par de colegas de mi departamento, ¡así que es una primicia!). Las críticas surgidas del feminismo de "segunda ola" pueden ser tan sofisticadas y agudas como las que hicieron Bell Hooks, Ruth Frankenberg o Judith Butler o tan superficiales, autocomplacientes y mezquinas como las de Camille Paglia o Katy Roiphe.

CAE: Hay gente en todo el espectro político (desde la extrema derecha a la izquierda más radical) que está cansada del feminismo.

Escepticismo

LYNN BREEDLOVE: Mucha gente tiende a no querer usar la palabra "feminismo" porque les suena a un movimiento de liberación que se dedica a quemar sujetadores.

DEB MARGOLIN: Recientemente estuve en el campus de una universidad y una joven me dijo: "No soy feminista". Las jóvenes lo han convertido en una palabrota. Yo le respondí: " ¿ Tú te respetas?" "Sí." "Entonces", le dije, "eres feminista". Así de sencillo. Cuando eres miembro de un grupo marginado siempre se inventan un nombre para tu lucha. Si eres un hombre blanco que se respeta a sí mismo, sencillamente eres un tipo duro que no deja que le mangoneen. Cuando no se espera que tengas autoestima es cuando se crean palabras para definirla.

CAE: Da la impresión de que vamos encaminados hacia una mentalidad cada vez más liberada, cuando en realidad a

medida que pasa el tiempo todo, incluido el feminismo, se va volviendo más restringido.

Cambios en el poder

LYNN BREEDLOVE: Decir que el feminismo se ha acabado y que la llegada del postfeminismo significa que no hace falta luchar más por nuestros derechos porque ya todo está bien y ya somos todos iguales, es un error, porque no lo somos. El feminismo no se ha acabado y no podemos renunciar a él. Por supuesto que no se ha acabado. No hay nada que lo indique. La realidad es que no se considera a las mujeres tan importantes como a los hombres, en absoluto. Lo que digo no es nada revolucionario, pero puede considerarse una llamada a despertar. A nadie le importa un comino. Nadie sabe ni que existimos.

CAE: Es una forma de vida

MARIA DAMON: Yo desde luego no creo que la necesidad de un feminismo a nivel básico del tipo "por Dios, tenemos que ayudarnos a nosotras mismas" haya quedado obsoleta. Las continuas manifestaciones de desigualdad en el trabajo, la desigualdad económica a todos los niveles - entre los pobres del mundo, entre los sin hogar que viven en albergues en los EE.UU. sigue habiendo una cantidad desproporcionada de niños y mujeres- hacen esta necesidad patente. Aunque "la mujer" ha logrado avances en algunas áreas de expresión artística y ha conseguido logros profesionales, es importante tener en cuenta la advertencia de Walter Benjamin de que dar a las "masas" la oportunidad de expresarse sin otorgarles la igualdad económica y social correspondiente es una característica del fascismo. Esto se puede ver actualmente en los EE.UU., donde la fascinación cultural por la "diversidad", que se manifiesta en las instituciones de orientación humanística y en el mundo de la moda, contrasta radicalmente con las medidas, cada vez más duras, que paralelamente se están tomando en el gobierno y en el mundo de los negocios con respecto a los llamados "desposeídos", que suelen ser las mismas personas que esas instituciones humanísticas defienden a nivel de representación. Por ello, en la medida en que "feminista" es un término que describe la defensa de los marginados, la lucha "feminista" no está ni mucho menos anticuada. Sin embargo, se debe acabar con el mito de la "feminista", en la medida en que esta palabra refleja la lucha en un núcleo exclusivo de marginación. Para empezar, no existe una "mujer" genérica (algunos dirían incluso que no existe la categoría de "mujer", punto), aunque todas las "mujeres" sufren el sexismo en algún grado. Además, afirmar que las mujeres sufren socialmente COMO mujeres más intensamente que por otros denominadores que las califican como socialmente "inferiores" o amenazadoras, o que la lealtad o identidad fundamental de una debe ser la de mujer solidaria con otras mujeres me parece una idea que revela una cierta cortedad de miras.

GUERRILLA GIRLS: Realmente creo que la solución está en transformar la sociedad patriarcal en una más abierta que la actual, una sociedad en la que el poder no esté en manos de

los hombres de raza blanca, sino distribuido a lo ancho del espectro social. Que quienquiera que se merezca el poder se lo gane por sus méritos y su aptitud. Sin embargo, es difícil que las cosas cambien en la sociedad americana porque está dominada por hombres blancos, y es necesaria una definición más amplia de lo que es digno, admirable, genial; una definición que vaya más allá de lo que hacen los hombres blancos.

Represión

GUERRILLA GIRLS: Las Guerilla Girls y yo creemos, como artistas, que tanto las mujeres artistas como los artistas de color deben poder alcanzar el mayor éxito posible dentro del mundo del arte; ¿por qué hemos de conformarnos con menos? Y también debemos formar parte de la historia del arte, sin matizaciones. ¿Por qué hay que ser una artista para mujeres o formar parte de una historia del arte para mujeres? ¿Por qué hay que consultar un libro especializado en el tema para averiguar lo que ha pasado en la historia del arte de las mujeres? Todo sucede simultáneamente.

DEB MARGOLIN: Yo también percibo una vuelta al feminismo entre las mujeres con las que fui al instituto y que siempre ridiculizaban mi fervor, pero que ahora de repente están despertándose y descubriéndolo. No hay nada como la situación actual para despertar a cualquiera. Cuando ves al mismo grupito reincidente de hombres de derechas sin escrúpulos en el gobierno, te despiertas. Nos habíamos relajado y ahora estamos pagando ese descuido.

LYNN BREEDLOVE: Hay muchas mujeres jóvenes que se llaman a sí mismas feministas. Y muchas de las mujeres de esa edad se consideran, en vez de feministas, "chicas que arman bronca". Como Kathleen Hanna, opinan que está bien diferenciar entre las dos categorías. Durante miles de años el patriarcado nos ha forzado a segregarnos, en este caso es una separación generacional para evitar que heredemos el conocimiento de lo que implica la represión. Debemos tender un puente generacional y honrar a quienes han luchado contra la represión en vez de decir: "Eres una vieja, que te jodan. Voy a volver a construir mi propio mundo. Soy mejor que tú."

Redefinición

LYNN FLIPPER: Dentro de las principales tendencias del feminismo de los 70, se decían cosas como: "Si practicas ese tipo de sexo, ¿cómo puedes llamarte feminista?" o "Si eres una profesional del sexo, ¿cómo puedes decir que eres feminista?". Hay muchas movidas con la clase económica. El feminismo se definió como pornográfico y una lucha contra ello, pero se excluyó de esa lucha a algunas de las feministas más duras y fuertes.

CAE: Sospecho que algunas de las personas con intereses dirán que el feminismo era un gran follón que no pudieron

integrar en sus vidas. Eso es parte de la realidad de las mujeres que no creen que las cosas puedan cambiar.

LYNN BREEDLOVE: El feminismo es una lucha por los derechos de la mujer: por sus derechos. Ahora estamos escribiendo sobre ello, y como somos un grupo punky de rock, chillamos sobre ello, pensamos en ello y, si podemos mejorar algo, lo hacemos. Aún luchamos, así que el feminismo todavía existe.

EURUDICE: Lo novedoso de nuestro feminismo es que no tenemos ideas ni planes preconcebidos. No odiamos, no hacemos juicios de valor sobre la distinción "lesbiana marimacho"-"lesbiana glamourosa", animamos sin tapujos a los bisexuales radicales, a los sumisos y a los célibes a que sean ellos mismos y se unan a nosotros. No pedimos perdón y se nos olvida todo muy pronto.

Sumisión

LYNN BREEDLOVE: En todos los niveles del sexo hay una dinámica de poder, y la prostitución sólo es uno de los extremos del espectro en el que se refleja esa dinámica. Y eso es lo que hace que el sexo no sea objetivable. Sólo por ser chica, feminista y tortillera no significa que si veo una niña mona andando por la calle no pueda decir "¡Vaya, no está mal!". Puede que no piense "Me gustaría tirarmela" como piensan los tíos. Los hombres sólo piensan en meterte la polla por el culo.

CAE: La ley quiere que las mujeres supriman la sexualidad en el trabajo, para que se pueda trabajar más. Cuanto más se aisla a unas personas de otras, más control se tiene sobre ellas. Es una forma de ejercer poder y de imponer sutilmente códigos de valores muy estrictos. El poder se nutre de la alienación entre las personas, porque así no gastan energía en intercambiar ideas. Estos poderes, llámalos como quieras, quieren que la gente produzca y consuma, nada más. Una de las razones por las que se prohíbe por ley a las personas tener pensamientos sexuales en el trabajo, es para que se centren en la producción y el consumo. El Estado quiere deshacerse de la naturaleza humana.

LYNN BREEDLOVE: Actuamos como si los hombres tuvieran el poder. Ellos pueden ser unos pervertidos. Siempre han podido ser unos pervertidos. Siempre han podido andar de rodillas y ser humillados por un ama. Nosotras deberíamos poder hacer cosas pervertidas y decir estupideces sin que se nos criticase.

GUERRILLA GIRLS: Es como si hubiera una gran tarta, y a las mujeres nos dieran sólo un cuarto por el que tenemos que luchar para ver quién se lo queda: ¿una mujer blanca, una blanca lesbiana, una negra o una nativa americana? Es una lástima, porque la verdad del asunto es que nos dan un trozo de pastel y no tenemos control sobre nuestras vidas. Hasta que eso no cambie, el poder estará en manos del hombre blanco que distribuye pequeñas porciones.

Dominación

LYNN BREEDLOVE: No es así. En los juegos ama-esclavo y sumisión-dominación, la persona que domina excita tremendamente a la otra, hasta tal punto que ésta le cede todo el poder a esa mujer, no para siempre, no políticamente, sólo sexualmente "Vale, ahora me voy a poner de rodillas y voy a dejar que me ates, que me vistas con un atuendo ridículo, que me humilles y me hagas hacer cosas estúpidas porque es algo que quiero experimentar".

LYNN BREEDLOVE: He estado leyendo teoría feminista de nuevo y pensaba: "Vaya, ¿Ya no puedo tratar a mi chica como a un objeto? Pues menudo timo, ¿por qué no? ¡Qué diablos, tiene unas buenas tetas!"

LYNN BREEDLOVE: Siempre he dicho que mi clítoris tiene mente propia y que, de verdad, prefiero dejar la política fuera de la cama. Durante mucho tiempo me sentí culpable por cómo me sentía sexualmente. "Dios mío, he tenido una fantasía de violación. Soy mala. Me debería flagelar". No, ese es otro tema. Soy un ser político, y feminista, y revolucionaria, y un ser sexual, y eso no tiene nada que ver con mi yo, excepto en que creo que tengo derecho a hacer lo que quiera con mi cuerpo.

LYNN FLIPPER: Nuestro humor es bastante cáustico. Más o menos nos burlamos y desmontamos nuestra cultura. Como en nuestra primera canción, "Manipúlate" en la que nos burlamos de la idea de que "el amor de la mujer está basado en la amistad. Nada malo puede suceder", y luego empezamos con el rollo sobre cómo quiero a mi novia...

LYNN BREEDLOVE: Creo que los adultos, siempre que haya consentimiento mutuo, tienen derecho a pasárselo bien. No creo que pueda coger a mi chica y decirle: "Mira, puta asquerosa, te voy a dar una patada en el culo y una paliza" sin que ella quiera. Pero si ella dice: "Cariño, quiero juego duro. . ."

Involución

GUERRILLA GIRLS: No creo que el postfeminismo sea gran cosa, porque no creo que el feminismo haya conseguido lo suficiente como para dar paso al postfeminismo. Los objetivos del feminismo no se han alcanzado. Las mujeres que se dedican al mundo del arte aún no ganan tanto dinero como los hombres. No se escribe sobre ellas, no se coleccionan ni se exponen sus obras tanto como las de los hombres. No se las trata igual. La obra de Georgia O'Keefe es de un gran valor, pero aun así no cuesta tanto como la de Jackson Pollock ni, probablemente, tanto como la de sus contemporáneos Marsden Hartley y Edward Hopper.

KIKI SMITH: No creo que el postfeminismo exista realmente.

EURUDICE: Por supuesto, la mujer no es una categoría fija. En el postfeminismo no existen las categorías fijas aunque, como somos más brujas que vírgenes, somos capaces de crearlas para poder hacer funcionar nuestra magia.

DEB MARGOLIN: No le doy mucho crédito al postfeminismo. En la involución feminista que fomenta el postfeminismo

participan mujeres jóvenes, algunas de las cuales han olvidado que tenemos que esforzarnos por conseguir derechos que son naturales para los hombres, y que estar siempre alerta es el precio que hay que pagar para poder definir y mantener esos derechos. Algunas de esas mujeres simplemente han olvidado olvidaron todo eso, y no se dan cuenta de los aspectos verdaderamente sucios del trabajo que se ha realizado para cambiar el mundo en que vivimos, como, por ejemplo, para lograr el derecho de las mujeres a estudiar medicina. Lo que quiero decir es que las cosas más básicas que una generación de mujeres da por supuestas, sólo se han conseguido sacrificando el matriarcado. O sea, que el activismo cayó en una especie de trance. Sólo porque de repente ya tenían algunos derechos, estas mujeres olvidaron que aún estaban a mitad de camino y que no podían dar esos derechos por sentados. La forma más sencilla con que el matriarcado se gana a las mujeres, es a través de afirmaciones como: "Bueno, ya puedo estudiar medicina", "Bueno, el Club Yale me va a admitir", o "Bueno, es ilegal que mi jefe me meta un billete de 5000 en el bolsillo para tener derecho a meterme mano". Nunca se han dado cuenta de las tareas de apuntalamiento que hacen falta para mantener el trabajo que ya se ha realizado. Debemos recordarles de qué va la lucha y asegurarnos de que no se vuelvan a olvidar. Por culpa de haber bajado la guardia, de ese estado de relax en el que se sumergió a una generación de mujeres, casi hemos perdido el derecho a elegir, y hemos perdido terreno en el tema del aborto. Se han dado por sentadas una serie de libertades que en realidad están en peligro. Creo que esto está impulsándolas de nuevo. En lo que respecta a la evolución del postfeminismo, he de reconocer que se había olvidado hasta cierto punto que el matriarcado aún está a nuestro favor, y este olvido ha provocado un retroceso en el feminismo, haciendo que a la gente deje de gustarle el término.

Neofeminismo

CAE: Como el feminismo, el postfeminismo no es monolítico, ni en la teoría ni en la práctica. No se podría construir un modelo de lo que es ser postfeminista que contara con la aprobación de la mayoría de las personas que se identifican con la categoría en general. Sin embargo, sí se pueden más o menos identificar algunas de las principales variedades de postfeminismo que existen. La tendencia dentro del postfeminismo de la que más hemos estado hablando, y la que más a menudo vemos en acción es lo que yo llamaría el "postfeminismo retrógrado". Esta tendencia está constituida generalmente por quienes hacen apología de la identidad y las funciones femeninas tradicionales y desean regresar a un discurso sexual y una puesta en práctica de éste con divisiones claras y rígidas que no se puedan transgredir. Pero hay otros movimientos, como el del "feminismo monotemático", que, aunque simpatiza con la mayor parte de la crítica feminista, cree que las principales tendencias del feminismo han perdido el rumbo al tratar algún tema en particular que este tipo de feministas considera de especial importancia (el tema problemático en cuestión puede ser de muy variada naturaleza). Por ejemplo, aquellos que se identifican con la categoría "pro sexo" son representantes de esta vertiente. Este

tipo de feminista "pro sexo" piensa que el feminismo, en su empeño por poner fin a la violencia contra las mujeres (en particular a violaciones y abusos sexuales), ha renunciado a las medidas de consolidación de la liberación y emancipación de la mujer, y se ha puesto en manos del estado proteccionista (es decir, el propio patriarcado). Por ejemplo, las leyes civiles contra el acoso sexual (que a menudo se perciben como un medio de controlar la expresión sexual de la clase media, y de perseguir a los hombres y mujeres maleducados) y las leyes en contra de la pornografía que defienden algunos sectores feministas son consideradas medidas antisexuales que refuerzan el poder del patriarcado. Algunas feministas que no desean que se las relacione con estas actitudes proteccionistas se han rebautizado como postfeministas.

MARIA DAMON: Quizás para reflexionar sobre el "postfeminismo" sea útil dejar de considerar el prefijo "post" (de postrromántico, postilustración, postmoderno, postcolonial) como indicativo de una ruptura con el término que le sigue, y pasar a verlo como indicativo de una genealogía que sugiere una revisión o un fuerte parecido familiar. Por lo general, sin embargo, "post" es un prefijo que induce a error error, aunque con sus provocativos efectos puede promover debates históricos productivos (como suelen decir los nativos americanos y canadienses: "¿Qué quieres decir con`POST' colonial? A nosotros nadie nos dijo que se había acabado"). El término "feminismo de tercera ola", que rescata parte de la historia del movimiento, es quizás más exacto, aunque, por supuesto, hay mujeres que opinan que la propia etiqueta "feminista" es incómoda de llevar, no sólo porque los hombres de sus vidas se sentirán amenazados por ella, sino porque la palabra en sí no hace sino cosificar una identidad sexuada específica.

CAE: El postfeminismo heroico. Se define por su principal preocupación: el tema del sujeto del feminismo. Sus miembros suelen expresar dos críticas fundamentales, aunque los aspectos que resaltan varían mucho. En primer lugar está la preocupación por definir el sujeto del que se ocupa el feminismo. Creen que hasta ahora todas las definiciones han excluido algunos grupos de población que caen dentro de la categoría de lo femenino. Un ejemplo claro nos lo proporciona el feminismo de principios de los setenta, en el que la definición del sujeto del que se ocupa el feminismo sugería que se trataba de una mujer blanca y heterosexual, por lo que quedaban excluidas las minorías raciales y las lesbianas. (Aún no se ha hallado una solución a este problema que satisfaga a la mayoría de los sectores minoritarios). La segunda crítica es que el sexo no se puede separar por completo de otras variables sociales, tales como la raza, la etnia o la clase. Referirse a una preocupación social llamándola "tema de la mujer" se considera una reducción ingenua, cuando no peligrosa, que tiende hacia la universalización del sujeto, universalización contra la que el feminismo dice luchar. Por tanto, este grupo se dedica a idear estrategias de acción social para la resistencia que no dependan de una determinación anterior de la identidad. Esta línea de investigación es muy reciente pero ya ha generado impresionantes resultados.

MARIA DAMON: Finalmente, diré que hay otro grupo, las "ciberfems de la utopía futurista". Esta categoría es quizás una ramificación del postfeminismo heroico. Este sector cree que el aparato (la Red) y el espacio social (el ciberespacio) necesarios para llegar a una acción social que prescinda totalmente del sujeto ya han sido creados, y que sólo hace falta que las cibernautas de categoría femenina saquen partido de estas nuevas posibilidades. La mente femenina incorpórea, libre de un cuerpo marcado sexualmente, ya puede lograr una realización total para sí y para su representación en el entorno virtual al que se accede a través de la tecnología. Las ciberfems son enemigas juradas de todo aquel que intente importar anacrónicas historias carnales al ciberespacio, y se burlan de quienes se mesan los cabellos preocupados por la posibilidad de que se dé una violación virtual (o sea, las feministas del Estado proteccionista). Ni que decir tiene que muchos críticos culturales las consideran un pelín optimistas y ligeramente miopes. Sin embargo lo que les pueda faltar de sofisticación en la teoría lo compensan con creces con la osadía y clarividencia de sus actividades prácticas.

CAE: Bueno, puedo imaginarme a mí misma escuchando el término "postfeminismo" y pensando: "Debe ser un curso de universidad del que nunca he oído hablar". Pero el propósito de la universidad es hablar de ideas que vamos a necesitar en el futuro. Como concepto fuera de la universidad por lo general lo vemos como "lo de todos los días", o sea, lo opuesto. En el contexto académico el tema puede ser mucho más complejo. Ponerle el prefijo "post" a algo no significa "en contra de lo que había antes".

LYNN FLIPPER: No estoy segura de lo que significa exactamente el postfeminismo, pero creo que Tribe 8 es una especie de encarnación de lo que mucha gente denominaría "postfeminismo". Es decir, el grupo entero estaría de acuerdo en que durante los setenta el feminismo estuvo en manos de unos cuantos artistas y portavoces seleccionados que no representaban a casi ninguna comunidad normal de mujeres. Creo que nuestro grupo empezó rebelándose contra el antiguo estilo de feminismo, pero no creo que fuera porque no nos identificáramos como feministas, sino porque éramos de generaciones diferentes, ya sabes. A medida que el feminismo fue evolucionando y salió a la esfera pública y artística, había algo de lo que desmarcarse y cada generación digamos que se fue rebelando y dedicándose a su propio rollo, pero siempre identificándose como feminista. Pero creo que lo peor de los setenta fue que la representación del feminismo era muy blanca y de clase media, probablemente por los medios de comunicación más que otra cosa.

ANN HAMILTON: Una vez que hablé con la canguro, me dijo que ella entendía el postfeminismo como un rechazo al feminismo en el sentido de que trata de crear un lugar para la mujer fuera del sistema patriarcal, y de que las mujeres encuentren su propio territorio, y pensé: "¡la definición perfecta!".

Feminismo ampliado

KIKI SMITH: Hay muchos de estos términos con los que no me identifico.

GUERRILLA GIRLS: Bueno, si piensas en el postfeminismo como en un pluralismo -del mismo modo que lo postmoderno representa el pluralismo dentro del arte-, si el postfeminismo es una forma pluralista de ver el feminismo, entonces quizás estemos en un momento postfeminista porque, en efecto, existen muchas maneras de percibirlo. Por ejemplo, ahí tienes a las mujeres de los finales de los sesenta y de principios de los setenta, que siguen siendo mujeres vitales. No se las ha llevado el viento. Y luego están las mujeres de finales de los setenta y de los ochenta a las que no les importaba el feminismo pero que se beneficiaron de él, y más tarde las de los noventa que son feministas pero que tal vez aún no habían nacido cuando empezó esto, y por tanto su forma de concebir el feminismo es distinta a la de aquella época. Llegado el fin del milenio, las mujeres se perciben de modo distinto a como se veían las mujeres de los de los sesenta y setenta. Así que yo creo que el término "postfeminismo" se puede aplicar para englobar las distintas maneras de percibir el feminismo, pero no creo que se pueda aplicar si ello significa decir que los objetivos del feminismo se han alcanzado y que hemos avanzado a una etapa de postfeminismo.

EURUDICE: La mujer tradicional, incluida la feminista, es la sólida ancla, la roca inamovible que permite a la humanidad hacer lo que hace (cazar, desear, conquistar, volverse loca) porque sabe que nunca se perderá. Esa mujer es la red de seguridad, la depositaria del sentido común, la Iglesia Católica, la garantía de longevidad de la especie. En otros contextos también es la manzana de la discordia. Es la mujer contra la que nos rebelamos por fuerza, si tenemos un carácter rebelde. Esa mujer no puede "ganar". La literatura de mujeres aún no ha superado completamente esa idea de lo que es ser mujer, aunque la teoría acerca de la mujer (un terreno lingüísticamente más seguro) ya lo está consiguiendo. El postfeminismo ha venido a cubrir esas necesidades.

Etiquetas

ANN HAMILTON: Estos términos se convierten en una percha. Y entonces te limitan mucho, y se convierten en la forma de experimentar la obra, en vez de ser un método de abrirte a la experiencia de la obra de arte. Cuando creas, estás intentando hacer que la gente se centre en sus propias experiencias de la obra, no en cómo se ha hecho. Si ven la obra a través de etiquetas se cierran a muchas otras cosas.

MARIA DAMON: Yo misma tengo dificultades con mi propia "posición" de un día para otro, de un contexto a otro. Cuando me empiezo a sentir molesta acerca de mi desigualdad económica con los hombres de mi entorno laboral, también me doy cuenta de que, aunque la mayoría de los hombres del mundo tienen más que las mujeres, yo tengo más que casi todos los hombres del mundo, MUCHO más que la mayoría de las personas, en todos los aspectos. A veces veo esto como algo obsceno, y a veces lo veo como: "cuando consigo una subida es una victoria para todas las mujeres del mundo", etc.

Los dilemas acerca de los temas de la reproducción y de las relaciones también se manifiestan: ¿Se puede considerar como algo noble el mantenerse al margen de la economía de reproducción y convivencia y renunciar así a las evidentes ventajas sociales y económicas de la vida en pareja (tanto heterosexual como, aunque de modo más sutil, del mismo sexo)? ¿Cuánto o qué significa realmente adoptar la postura de intruso con el fin de mantener una perspectiva "legítima" para la crítica social?

DEB MARGOLIN: Sencillamente creo que es un artificio. La palabra en sí y lo que implica es artificial. Y no sé lo que esto significa para el postfeminismo. La idea de definir algo según aquello a lo que sigue es como llamar postadolescencia a la crisis de los cuarenta. A ver, ¿qué significa? Para mí no tiene contenido. Quizás si no tuviera imaginación aceptaría la palabra, o si no hubiese más represión. Se tendrían que cumplir esas dos condiciones para que la palabra significara algo para mí.

LYNN BREEDLOVE: Hace como diez años que no voy a la universidad, que era cuando empecé a notar que el término se estaba utilizando mucho. Para mí es un término algo vago, pero lo que parece indicar es que el feminismo ha terminado hace poco. No estoy de acuerdo. El feminismo empezó hace cientos de años. Las mujeres llevan mucho tiempo escribiendo ensayos acerca de los derechos de la mujer y luchando por ellos. Empezó con las mujeres de las clases privilegiadas, y luego se trasladó a la clase media en los sesenta.

Historia

EURUDICE: Ya no nos interesan los favores especiales, el consejo de las revistas de mujeres ni los hombres sensibles. Damos por supuesto nuestro poder e igualdad, y nos centramos en el placer de estar vivas en el milenio. Pero el postfeminismo no es en modo alguno antifeminismo. En gran parte es el resultado del feminismo, emerge de él, y, a pesar del espíritu travieso con el que trata a sus progenitores, no pierde de vista la historia. Porque, en efecto, el sexo todavía es un problema en muchos aspectos. Es nuestra decisión no tratarlo como un problema, y en ello radica nuestra libertad. A medida que jugamos, irremediablemente vamos construyendo una nueva historia.

DEB MARGOLIN: La evolución tiene que ver con la fobia de la gente hacia los derechos de la mujer.

CAE: La palabra "Post"feminismo en sí, en fin, suena como algo que se negaba a ser feminismo. Me parece realmente sospechoso que el término lo use tanta gente, porque para mí el feminismo no es algo que sea necesario trascender. Nunca llegamos a alcanzar el feminismo. El problema es que parece que el feminismo, según la perspectiva más generalizada, es una actitud que dice: "las mujeres son mejores que los hombres". A mí nunca me lo ha parecido, para mí significaba que las mujeres debían tener igualdad de oportunidades en todos los aspectos. Olvidémonos de la biología, hablemos de derechos humanos. Las tendencias más populares del postfeminismo parecen decir: "Un momento. Nos

equivocamos. Quizás los hombres sí son mejores en esto, tienen aquello más grande...". No quiero oír ningún argumento basado en la historia de la evolución, que es lo que me temo que voy a escuchar cuando la gente menciona el postfeminismo.

Definido

GUERRILLA GIRLS: Aún creo que hay una especie de involución, especialmente en el mundo del arte, ya sabes, en el entorno laboral. Ni siquiera me refiero a la fortaleza emocional, sino a un nivel muy práctico, si te valoran o no, si te tratan como a un ser humano. Inmediatamente, por el hecho de ser mujer se te trata como si valieras menos de lo que vales en comparación con tus colegas masculinos que se encuentran al mismo nivel que tú en tu carrera profesional. Me desarrollo como mujer en el mundo del arte pero a pesar de ello la mujer sigue ganando menos a todos los niveles (menos dinero, menos fama, menos reconocimiento, menos de todo) y en el mundo del arte no puedes poner un pleito por discriminación porque tratamos con algo arbitrario. El negocio declara: "No es mi problema, Yo sólo hago lo que el mercado dicta". No hay valores.

ANN HAMILTON: Aun así, yo estoy mucho más alejada de un contexto académico de lo que solía estar y evito en la medida de lo posible las etiquetas. Suscribirse con firmeza a un término en particular no suele funcionar. Se trabaja demasiado con categorías. Y no entiendo el término lo suficientemente bien como para adaptarme a él. Por ejemplo todo el mundo me pregunta "¿Eres postmoderna?" Es el mismo tema, les digo: "¿Puede alguien explicarme claramente de qué va eso?"

EURUDICE: No sé cuál es la definición "popular" del postfeminismo. Me pregunto si ya ha estado en la portada de la revista Newsweek. Mi "definición" es que el postfeminismo es nuestra reacción a unas cuantas generaciones de feministas que siempre han discutido sobre la definición de feminismo, sobre el debate genética-educación y el debate hombres malos-patriarcado malo. Ya no nos interesa librarnos de culpa. Nos declaramos mujeres y gozamos siéndolo, y hasta aquí llega mi definición. Es un baile abierto al público, entre otras metáforas.

Modales

CAE: No necesito que haya unas leyes que prohíban el abuso sexual en el trabajo. Me puedo proteger a mí misma sin ayuda de una legislación que fuerce a las personas a comportarse como deben. Aquí se están aprobando leyes que hacen de la etiqueta algo obligatorio. Si un tipo me da problemas en el trabajo, ya me encargaré yo de él. Supongo que hay algunas mujeres que no se sienten capaces de luchar y necesitan esas leyes, pero es que no están funcionando. La gente se cree que la ley les va a proteger, es absurdo. Estas leyes nos están separando de nuestras relaciones. Quizás se pretende imponer un cierto decoro. Yo he sentido esa imposición toda mi vida. Nunca me he comportado de un modo femenino. Cuando era

una cría me portaba como un chico adolescente. Era divertido. La ley se crea para imponer un sistema de valores con el que no estoy de acuerdo. No niego que exista el abuso sexual, pero las leyes no son la solución.

DEB MARGOLIN: En cuanto alguien en el mundo se porta mal, o al menos lo que yo considero que es portarse mal, siempre reflejo ese comportamiento dentro de mí, para ver que parte de mí se comportaría así. Realmente creo que somos puntos en los que se encuentran todas las manifestaciones de la experiencia humana. Así que, por ejemplo, cuando alguien dispara a otra persona, estoy segura de que una parte de mí podría haber hecho lo mismo. Para comprender ese comportamiento, me miro a mí misma. Hay muchas cosas de las que resulta muy difícil librarse, ciertas formas de autodefinición que son mejores que las de otras personas, y que cuando te piden que dejes de ser tú misma delante de otra gente, tu ser íntegro se derrumba. Es la historia de la raza humana. Es muy triste.

Diferencia

EURUDICE: Un pequeño ejemplo que ilustra la razón por la que me considero postfeminista: me gusta mantener a mis personajes femeninos al margen de los intereses románticos o de otro tipo, ya que el amor es un discurso empleado para controlar a las mujeres, y las heroínas han sido romantizadas a la perfección. Así que pongo mucho énfasis en otra característica de mis mujeres, llegando a lo grotesco incluso, para así librarlas de las expectativas y de las rígidas normas de conducta. América es un país muy dado a las diferencias extremas, en ello radica tanto su condena como su libertad. En mi trabajo no hay mártires maternales ni mujeres con una causa y una bandera.

KIKI SMITH: Creo que quizás utilizo materiales diferentes: papel, telas, textiles, una forma de pensar muy artesanal. Como el papier-maché, que no es un material específicamente para mujeres pero es una técnica menor, para niños. Las mujeres suelen estar asociadas a menudo con lo menor.

DEB MARGOLIN: Mi hija juega con cochecitos mientras que mi hijo quiere que críe animales. Me mola la diferencia entre los sexos. Disfruto con ello. Creo que es muy sexy. No me jodáis, dejadme en paz.

Política

ANN HAMILTON: No creo que mi obra atraiga como espectadores más a las mujeres que a los hombres. De lo que se trata más bien es de si un individuo quiere o no dedicar tiempo a investigar las experiencias contenidas en el trabajo. No está necesariamente relacionado con el sexo. Lo que sí me pasa es que cuando doy conferencias se me acercan mujeres jóvenes que me dicen que han estado pensando en las mismas cosas.

CAE: Mi trabajo va más allá de la problemática de la identidad. Intento expresar que no hay una narrativa femenina y otra masculina, sino narrativa a secas. Nunca me ha gustado la idea de tener que hacer patente la diferencia. Trascender ha sido siempre mi verdadero deseo. No creo que los verdaderos problemas se encuentren en las diferencias entre los sexos. Los problemas entre hombres y mujeres son equivalentes a los de una persona que consume demasiadas drogas. Me interesan menos ese tipo de problemas que otros con los que me he topado, problemas de sistemas de valores diferentes. Quizás temas de ética, problemas de lealtad, amistad, traición, pero nunca vistos desde la perspectiva de la sexualidad. La política sexual no tiene nada que ver en esto.

KIKI SMITH: Soy marginal, pero en un sentido privilegiado, en el que cada aspecto de la vida alberga grados niveles de marginalidad o de no marginalidad. No quiero que se me clasifique como persona marginal a secas.

[Traducción: Carolina Díaz]
[Edición: Ana Martínez-Collado]

Escribir (post)feminismo (1996)

Elisabeth Joyce

James Wolcott utiliza el término "literatura postfeminista de nenas chic" en el subtítulo de su artículo sobre Maureen Dowd para la revista New Yorker del 20 de mayo de 1996. Pero el artículo no trata sólo de Dowd, sino de lo que Wolcott denomina las 'nenas chic de la literatura', mujeres que "se pavonean de una imagen a la que se aferran; una imagen de mujer coqueta a la vez que contestataria: 'coquetarias' ('Dime que soy mona...o te vas a enterar')". Eso son para Wolcott las postfeministas: profesionales activas que, cuando se muestran seguras de sí mismas, como deben mostrarse los hombres en el trabajo, sólo consiguen forjarse una reputación que refleja exclusivamente las connotaciones más agresivas de su actitud. "Hoy en día", dice Wolcott, "una nena chic es una postfeminista que lleva puesto un traje de fiesta, demasiado refinada para ser una niña tonta y demasiado frívola para ser considerada bohemia". Las afirmaciones de Wolcott me interesan por dos razones (al margen de lo irritante que su causticidad barata me resulta): por una parte, porque "postfeminismo" se está convirtiendo en una palabra de uso generalizado, y, por otra, porque reflejan la total ignorancia del crítico sobre un grupo de mujeres por el que, de hecho, debería sentirse amenazado. Me estoy refiriendo a las mujeres que pertenecen a los grupos de 'chicas agresivas' (entre las que yo incluiría a las Guerrilla Girls, que son más bien un precedente de las 'chicas agresivas' actuales, a las que llevan más de una década de ventaja).

Cuando Gay Lynn Crossley y yo empezamos a preparar la edición de ebr, dedicamos mucho tiempo a debatir las dificultades intrínsecas que conlleva desarrollar definiciones del postfeminismo y poner en tela de juicio su relevancia actual no sólo dentro de los ambientes académicos, sino en otras comunidades. En una ocasión, Gay Lynn me envió un mensaje de correo electrónico en el que describía su ambivalencia con respecto al tema: "¿Te parece tan confuso como a mí a veces? Aunque estoy harta de la mayoría del feminismo al uso (exceptuando sus manifestaciones más notables), no creo estar dispuesta a aceptar que el feminismo está entrando en una fase 'post' (que es una interpretación de lo que tú llamaste hace unos meses postfeminismo, y, según creo, la más predominante). Al mismo tiempo, una parte de mí cree que el feminismo ha demostrado ser un movimiento improductivo (no en su totalidad, pero sí en mi vida diaria). Reina la confusión". Es esta confusión lo que se analiza en este número* de ebr, no necesariamente con la intención de llegar a una respuesta definitiva, sino para dar fe de la complejidad del término "postfeminismo" y de todo lo que implica.

Las cuatro secciones en que se divide este número* reflejan el interés, cada vez más intenso, que está despertando el postfeminismo, con reacciones tanto de apoyo como de rechazo. El foro postfeminista es un documento que crea una conversación simulada entre varias mujeres que se dedican con éxito a distintas facetas del mundo del arte, pero que no

son necesariamente ejemplos típicos de feministas o postfeministas. La sección de crítica está integrada por unos debates sobre obras de escritura electrónica realizadas por mujeres, y por el análisis de obras en otros medios, también realizadas por mujeres, o que tratan sobre la mujer, o ambas cosas. La sección de ensayos se compone de reflexiones más generales sobre la posición de la mujer en el mundo actual, en la era de lo que se podría llamar la tercera generación de mujeres con voz propia. La sección Literatura de nenas chic (Chick-Lit) contiene ensayos escritos por autores que han contribuido al primer volumen de la antología de narrativa, y responde a su subtítulo: «Postfeminist Fiction». Wolcott describe Chick-Lit diciendo que "las preocupaciones de los personajes femeninos oscilan entre follar y no follar". Aunque Wolcott desprecia esta antología de obras representativas -eso sí, sin entenderlas en absoluto-, el hecho de no haber admitido que el subtítulo de su ensayo proviene de la propia antología revela su oculto temor a que el postfeminismo le haya afectado, del mismo modo que nos ha afectado a todos.

Dejando el desprecio de Wolcott a un lado, el postfeminismo entre las nuevas generaciones de mujeres sigue siendo un movimiento imprevisible e incómodo, pero digno de admiración, un movimiento que apoya el pluralismo y la homosexualidad y que da por supuesto que las mujeres deben participar en la colonización de la frontera electrónica de la web tanto como los hombres. Con este número de ebr hemos creado un contexto para introducir en la web creaciones de mujeres dentro de los campos de la literatura y las artes plásticas. Las imágenes que ocupan la portada de la revista tienen enlaces con las secciones que representan, pero al entrar en la galería el lector puede acceder a reproducciones más grandes de estas mismas imágenes. La posibilidad de conectar con enlaces de hipertexto desde el foro hace posible un tránsito no lineal por todo el debate sobre postfeminismo, alterando así la narrativa lineal patriarcal. Los ensayos se despliegan a lo ancho de la web en un abanico de enlaces que los liga a otros sitios relevantes o relacionados. No os perdáis el enlace "padre" con Alt-x que, con sus innovaciones radicales, crea espacios figurativos y literales para nuestras propias contribuciones.

* Se refiere al ya citado número 3 de ebr. Aquí sólo hemos traducido e incluido el foro y esta misma introducción. Desgraciadamente no es posible reproducir aquí la compleja estructura hipertextual de dicho número. A las interesadas e interesados os remitimos al original.
[Nota de las editoras]

Elisabeth Joyce es profesora adjunta de la Universidad de Edinboro (Pensilvania). Bucknell University Press editará próximamente su libro sobre Marianne Moore y las artes plásticas.

[Traducción: Carolina Díaz]
[Edición: Ana Martínez-Collado]

Introducción: interpretar el cuerpo digital, una historia de fantasmas (1996)

Theresa M. Senft

Hacia L'Ecriture Digital

Para mí todo tiene que ver con fantasmas. Mis motivos tienen la forma de una muñeca delgada y azulada, de un goteo intravenoso, de un bigote provocado por esteroides. Si dejo de teclear en mi ordenador, y me pongo a escuchar, todavía la puedo oír: Ahora está intentando negociar una inestable tregua con un tubo de oxígeno; el que habita su garganta desde la tercera operación de neurocirugía a la que fue sometida. Veo el pánico que se refleja en su cara. Intento que no se me note el pánico en la voz. Coopera con la máquina, le digo. Te está salvando la vida. Qué extraño, aún después de que mi madre se restableciera lo suficiente como para no necesitar el respirador artificial, el sonido de la máquina seguía habitando mi memoria. Mi madre murió hace dos años. No es coincidencia que por aquella época empezara yo a escribir de forma obsesiva sobre Internet, sobre las actuaciones de los cuerpos digitales dentro de ella y sobre las historias de fantasmas que cuentan esos cuerpos.

Gran parte de esta edición especial de Women & Performance está constituida por narraciones en las que sus autores intentan encontrar los vínculos que unen Internet, el feminismo actual y las teorías de actuación e interpretación. Hay quien dice que, "una feminista siempre pregunta quién narra la historia, qué es exactamente lo que se está contando". Desde luego, se puede resumir gran parte del feminismo contemporáneo como una extensa representación de cuentacuentos, como una lucha continua contra los códigos que han regido la narrativa y que sentenciado sobre la mujer: "las cosas siempre fueron así". En la década de los 70, cansadas de la forma en que las historias que constituían su vida estaban siendo narradas a partes iguales por la medicina, el psicoanálisis y la sexología, las feministas europeas instaron a las mujeres a producir sus propias narrativas y a contar sus propias "verdades corpóreas de la femineidad". Textos proféticos, como la obra de Luce Irigaray Speculum -de l'autre Femmeno eran tan solo críticas incisivas de los sistemas de Freud y de Hegel, también nos ofrecían una forma femenina y corpórea de escribir, a la que se llamó l'ecriture feminine.

Sin embargo, han pasado más de veinte años, y las feministas están en un aprieto al darse cuenta de que es casi imposible escribir la verdad sobre el cuerpo femenino cuando hay una dramática falta de consenso sobre lo que verdaderamente constituye un "cuerpo". Cada vez que alguien sugiere la necesidad de que regresemos a un cuerpo más natural, a un cuerpo "animal", una crítica como Gayatri Spivak sale al paso de tal sugerencia afirmando que ese tipo de deseo tiene su origen en las fantasías de la burguesía blanca. Si eres una mujer de color, es muy probable que tu cuerpo "natural" femenino ya esté siendo equiparado a lo "animal". Dependiendo de tu posición dentro del sistema económico

mundial, tu cuerpo "natural" puede estar siendo privado incluso de los más básicos derechos humanos y adquirir importancia sólo por ser el de una prostituta cautiva, el de una trabajadora esclava del sueldo en una fábrica inhumana de microchips, o por formar parte del reparto de un nuevo escándalo político1. Por si alguien aún no se ha enterado, el cuerpo natural no sólo está en peligro "allí", en lugares remotos: en los Estados Unidos, como indican los activistas homosexuales radicales, los mismos políticos que critican el aborto arguyendo que es "antinatural" niegan a las lesbianas el derecho a ser madres. Los ideólogos de la causa gay se preguntan qué piensan las feministas que van a conseguir idolatrando el cuerpo como mecanismo reproductor centrado en el útero y defendiéndolo como la forma "auténtica y natural" de la mujer, cuando ese mismo cuerpo se vuelve una y otra vez en su contra.

Las feministas francesas consideran que ni siquiera el espéculo, ese instrumento ginecológico que Irigaray reclamaba para la mujer en su famosa obra, es un símbolo apropiado para describir la lucha contra el falocentrismo ni una metáfora útil para escribir sobre la "representación" de la femineidad. En nuestros tiempos, los resultados de los laboratorios se respetan más que los obtenidos en la consulta de un médico, y la investigación y los hallazgos en el campo de la clonación, de la genética y las ecografías de alta definición han tomado el relevo de las antiguas técnicas manuales como el uso del espéculo. Las antiguas disciplinas académicas nos ayudan a reflexionar sobre esta nueva forma de vida, pero sólo hasta cierto punto. Como sugiere Sharon Lehrer, Freud no podría haber imaginado un mundo en el que el útero de la mujer se representa como un mapa Xerox de cromosomas, y donde las imágenes digitales son, en cierto modo, más "verdaderas" que la experiencia física.

Es más, las tecnologías de uso personal se han convertido en estrategias políticas, a medida que la cibernética -la tecnología de la comunicación- determina lo que constituye un cuerpo legítimo en todo el mundo. En China (donde el número de hombres supera al de mujeres en una proporción de 10 a 1) y en algunas zonas de la India, se están utilizando técnicas reproductivas de importación para determinar por adelantado el sexo del bebé y así "controlar" el nacimiento. En los Estados Unidos, el Departamento de Inmigración, ante la presión para encontrar métodos más eficaces para expatriar cuerpos, está desarrollando la aplicación de programas de inteligencia artificial que recopilarán todos los historiales de inmigrantes, en su día redactados por funcionarios con exceso de trabajo, y decidirán luego quién es "ilegal"2.

Casi todos los escritores que han contribuido a esta edición de Women & Performance opinan que la cibernética, como la sexualidad, es una condición impuesta, no un estilo de vida que se escoge. Están de acuerdo con la conclusión a la que llega Donna Haraway de que "a finales del siglo veinte, el cyborg es nuestra ontología, nos da nuestra política"3. Si eres discapacitado, si usas aparatos sexuales, si utilizas un buzón de voz, tienes dependencia de algún medicamento o has enviado recientemente un mensaje de correo electrónico o tecleado un número en el cajero automático de un banco, entonces también eres un cyborg, un organismo que contiene

componentes orgánicos y tecnológicos. Yo era una cyborg como lo fue mi madre. Aun así, me da la impresión de que declarar que somos todos cyborgs es como decir que todos somos homosexuales, posiblemente sea cierto: pero ¿qué significa? ¿Quienes somos, exactamente,"nosotros" y qué política nos da el cyborg?

Dejando a un lado las proclamas finiseculares, los cyborgs, como las lesbianas, siempre han estado entre nosotros. Como afirma la pensadora ciega dedicada a Internet, Mia Lipner, "Steven Hawking es más parecido a un cyborg de lo que la mayoría de personas que están en el entorno de Haraway suelen pensar". Estoy de acuerdo. Se podría decir que, si la cibernética es la teoría, la discapacidad es la práctica... eso sí, siempre que se diga con ironía. La historia de la eugenesia demuestra lo resbaladiza que puede ser la etiqueta "discapacidad". Hemos incluido en esta edición de Women & Performance una cinta de audio que contiene un extracto de Requiem Digitatem, la obra de Mia Lipner. Al escucharlo, es muy posible que la experiencia de oír la lectura de textos computerizados resulte algo desconcertante. ¿Eres "discapacitado" por no haber oído nunca Internet? ¿Es Lipner "discapacitada" por no poder verla?

Antes sabíamos (o creíamos saber) quiénes tenían cuerpos capaces, qué funcionaba sólo con la ayuda de máquinas y qué historias eran "verdaderas". Ya no podemos estar seguros. Una vez nos preguntamos, como Philip K. Dick, si los androides sueñan con ovejas eléctricas. Ahora nos preguntamos lo mismo que Barbara Browning: ¿deberían los cyborgs preocuparse del sida? ¿Puedo contagiarme de un virus informático si practico el cibersexo? ¿Tengo responsabilidades políticas hacia la comunidad en línea a la que pertenezco? Puede que me sienta bien, pero ¿qué es más importante, cómo me siento o un tumor que se refleja en los resultados de mi prueba de resonancia magnética?

Los escritores de este número han estado influídos a distintos niveles por el ensayo escrito por Donna Haraway en 1984, "Manifesto for Cyborgs"4, y en cierto modo, esta antología toma el relevo donde lo dejó el Manifesto, añadiendo nuevas perspectivas: narrativa en primera persona, teorías desde la perspectiva del activismo gay, crítica postcolonial y una considerable experiencia cantidad de experiencia en línea, entre otras cosas. Ya no nos interesa escribir la verdad sobre el cuerpo. Ahora repetimos la pregunta que formulaba Judith Butler: "¿Qué cuerpos adquieren importancia y por qué?" Butler insiste en que, al formular la pregunta, lo hace con dos significados en mente: Cómo adquieren materialidad los cuerpos y cuál es su importancia. En la medida en que esta recopilación de ensayos pretende analizar estas cuestiones, nuestras historias se alejan de la política del cuerpo de l'ecriture feminine y se acercan a la instauración de la política cyborg de l'ecriture digital..

Alto rendimiento, en línea y fuera de línea

"¿Qué es exactamente lo que se estudia en el Departamento de Estudios de Interpretación y Arte Dramático (Performance

Studies)?" He pasado años intentando buscar una respuesta a esa pregunta. Por supuesto el término inglés performance (interpretación/actuación/rendimiento) está repleto de significados y quiere decir distintas cosas en distintos momentos. En teatro se utiliza para describir el acto de representar un personaje. Algunos antropólogos han tomado el modelo dramático y lo han trasplantado a situaciones no relacionadas con el teatro, por ejemplo "la forma de actuación del yo en la vida diaria". Pero fuera del mundo del teatro, este término inglés adquiere una serie de significados diferentes, aunque relacionados. Al utilizar metodología de la interpretación dramática para hablar sobre el sexo y la tecnología, suelo hallar lo que considero conexiones profundas y que me despiertan un sentimiento de humildad hacia mi trabajo.

Dentro del campo de la tecnología, la palabra inglesa performance (rendimiento) generalmente hace referencia al grado de eficiencia -por ejemplo, el motor rindió (performed) de acuerdo con lo especificado-. En las comunicaciones "la informática de alto rendimiento" (high performance computing) es el término utilizado para describir el cambio que se ha producido en informática, pasando de la utilización de grandes ordenadores principales con procesos independientes a los "procesos paralelos". Utilizando un vocabulario no técnico se podría decir que los procesos paralelos conectan grandes redes de pequeños ordenadores con el fin de rentabilizar y coordinar su potencia informática, y llevar a cabo tareas informáticas complejas. La informática de alto rendimiento es especialmente útil para la creación de modelos espaciales: mapas de Marte, ilustraciones tridimensionales del cuerpo humano para el estudio de la Medicina, planos de arquitectura para los urbanistas y mapas meteorológicos5.

Internet es, con diferencia, la aplicación más conocida de la informática de alto rendimiento. La Red funciona a través de mecanismos que son invisibles para la mayoría de sus usuarios, que caen en el error de creer que se trata de una red sin fronteras ni márgenes. Pero, como puede atestiguar cualquier persona a la que le hayan pirateado su cuenta, la Red no es homogénea, ni tampoco es una entidad material. De hecho, Internet no es una cosa en absoluto, sino más bien el efecto que producen millones de actuaciones (performances) llamadas "conmutación de paquetes". Durante la conmutación de paquetes se envían mensajes a través del módem de un ordenador a un "nodo de conmutación" donde se dividen en unidades manejables. A su vez, estas unidades se envían a su destino, donde se vuelve a recomponer el mensaje. En el proceso de conmutación de paquetes es necesario que se lleven a cabo una serie de cálculos telefónicos e informáticos simultáneamente en distintas partes del mundo. El efecto de la conmutación de paquetes, lo que llamamos Internet, es, por tanto, un conjunto de gestos y actos cooperativos realizados por diversos sistemas informáticos y telefónicos. La red actúa de manera distinta al teléfono, ya que éste funciona en un circuito exclusivo. Existe una cosa llamada "teléfono", pero no se puede decir que exista un lugar llamado Internet. La Red, como lugar, tendría más bien categoría de alucinación metafórica, aunque una alucinación de evidente utilidad: una

de las funciones de la informática de alto rendimiento es abrir espacios donde antes no existía nada.

Para muchos pensadores feministas, el género, como Internet, no es una entidad, sino el efecto actualizador de múltiples cálculos. Para las feministas la palabra actuación adquiere una nueva derivación cercana a la de "actualización": "la elocución performativa". La elocución performativa surge por primera vez en la obra del filósofo del lenguaje J.L. Austin, que sugirió que existen dos tipos de lenguaje: el descriptivo (o constativo) y el performativo. El performativo es el lenguaje que ejecuta acciones ("Que se haga la luz"); verifica afirmaciones ("Jim, ha muerto"); y hace realidad una promesa (el "sí quiero" de las bodas). Lo que fascinaba a Austin, y lo que constituye un reto para las feministas, es la capacidad del lenguaje performativo para crear el mundo material, a través tanto del gesto como de la palabra. Por ejemplo, no hay matrimonio sin "sí quiero", del mismo modo que, al menos con fines legales y médicos, no hay muerte sin algo que indique la ausencia de actividad cardíaca o cerebral. Por decirlo de algún modo, la expresión determina el significado. Como indica el trabajo de algunas activistas feministas que realizan investigaciones en el campo de la medicina, la afirmación "¡Es hermafrodita!" no se oye muy a menudo en las salas de maternidad de los hospitales, no porque no nazcan bebés hermafroditas, sino porque tal afirmación necesita ir acompañada de una serie de decisiones quirúrgicas por parte del médico, que se realizan "por el bien del niño"6.

Hacia el final de su célebre How to Do Things With Words (publicado en español con el título Cómo hacer cosas con palabras), Austin concluyó sugiriendo algo ciertamente revolucionario para la época: todo lenguaje es performativo, y lo material está unido a lingüístico. Hoy en día, con la llegada del postestructuralismo, de la programación informática y de la comunicación de masas, la idea no nos parece tan revolucionaria. ¿De veras importa cuánto dinero "real" tienes en el banco si tu cajero automático, una extensión de la informatizada red bancaria nacional, decide que no tienes nada? Un ejemplo particularmente pernicioso de los efectos materiales del lenguaje performativo es la cláusula de los seguros médicos llamada "condición preexistente". Otro ejemplo es el dicho que tanto le gusta citar a mi amiga Jennifer: "Quizás tú no creas en la distinción entre los géneros, pero el género sí cree en ti". Se puede decir que el sexo existía antes que la persona, al contrario que el cuerpo, el género no es algo material, sino más bien el efecto performativo de lo que Judith Butler llama "las practicas de cita reiterativas".

En su libro Bodies That Matter, Butler arguye que "la capacidad performativa (del género) no debe entenderse como resultado de un acto único o deliberado". La performatividad es, más bien, un proceso que a grandes rasgos se podría describir así: en primer lugar nuestra concepción del mundo se reformula para convertirse en una serie de normas. Las normas son, hablando claro, el resultado de la afirmación "Siempre fue así". Este resultado se reproduce en los mecanismos del poder y del placer (derecho, medicina, educación, lo erótico, la policía, etc.). Por su parte, la reiteración continua, el "volver a decir" (la

norma) dentro de la cultura, provoca en el ser humano el fenómeno de identificación. Este proceso se resume en la afirmación: según mi definición de la condición humana, yo soy humano y tú eres humano, por tanto tú y yo formamos una comunidad, es decir somos miembros de la "raza humana". Al mismo tiempo, y según Butler, de forma absolutamente necesaria para el proceso, se produce el fenómeno de rechazo. El rechazo responde a la afirmación: "Aunque X tiene características humanas, y por tanto es como yo soy, Y es inhumano, por tanto es distinto de mí". El rechazo es el proceso mediante el cual el sujeto puede decirse a sí mismo, "el ser humano siempre fue así", con lo que se completa el ciclo que comenzó con la norma.

Por muy irónico que parezca, según Butler, después del periodo de identificación y de rechazo, viene un tercer gesto, el de desidentificación. Para Butler, la desidentificación es el componente más intrínsecamente agresivo del proceso de formación de identidad del sujeto. Esto se debe a que la desidentificación no consiste en decir "yo soy esto" ni tampoco en decir "yo no soy aquello", sino más bien, "creía ser, y ya no creo". Dicho de otra manera, la desidentificación desmiembra insistentemente los modelos de pensamiento binarios. A la par que hace una crítica explícita de la política contemporánea sobre la identidad, Butler parece estar sugiriendo que tanto los teóricos del movimiento gay como los del feminismo alcanzarían mayores logros en el campo de la política si buscasen entre sus filas aspectos de desidentificación en vez de aspectos de identificación, ya que quizás sea posible forjar una política de afinidades en vez de una política de identidad mediante el proceso por el que se llega a no creer.

Digital/Político/Hipotético

Barbara Browning, que sigue la pista de Butler para alcanzar sus propios objetivos, argumenta en su ensayo "When Snow Isn't White" que, en concreto, la política del cyborg puede dotar a las feministas de dos poderosas herramientas para la creación de una política de afinidades: las comunidades hipotéticas y las identidades protésicas. Mediante un minucioso análisis de la etimología de la palabra hipótesis, Barbara sugiere:

Una hipótesis es una propuesta que surge de debajo de una premisa ya existente y afianzada sobre la realidad, una alternativa imaginada que, de comprobarse que es verdadera, podría pasar a formar parte de nuestra idea de lo que es la realidad, como una aguja hipodérmica que se desliza bajo la piel.

Browning se burla de la angustiada obsesión de los medios de comunicación hacia la imagen de agujas que se deslizan bajo la piel, y escenifica una nueva lectura de la novela ciberpunk Snow Crash preguntando "¿Puede un cyborg coger el sida?". Su respuesta y su ensayo son un gesto dirigido hacia la formación hipotética de comunidades, en línea y fuera de línea. Algo que Browning indica y que yo desearía subrayar es el hecho de que,

para las feministas cyborg, las comunidades hipotéticas no constituyen utopías.

En los últimos tiempos ha habido una tendencia dentro de los textos sobre sociología hacia el ciberespacio, una tendencia que sugiere que la vida en línea es el lugar ideal para experimentar con las posibilidades de la formación de identidad hipotética. Si me dieran un duro por cada papel que me envían los entusiastas que declaran que participar en un MOO "acaba con la fronteras que dividen los géneros" gracias a los "elementos de actuación que lo constituyen", ya me habría convertido en el nuevo Bill Gates. Esta forma de pensar, que mis amigos de la Red describen como "joder los géneros", revela una gran ingenuidad por las siguientes razones: primero, porque en ella se da por supuesto que sólo el cuerpo textual que transmite la Red en línea es performativo, mientras que el cuerpo físico que está al otro lado del terminal es estable. Segundo, porque presenta esta forma de "joder los géneros" como una cuestión de elección, como si el género fuera algo de quita y pon, como una muda de ropa, y como si el género no te llevara puesto a ti. En resumen, tanto en línea como fuera de línea la identidad y el género constituyen complicadas actuaciones particularmente inmunes al espíritu utópico.

En su ensayo "Changing the Subject", O'Brien se apunta a la moda que vende el ciberespacio como una utopía sin división de género y se pregunta: "Olvidándonos de fantasías, ¿qué flexibilidad tiene la institución del sexo? ¿Qué probabilidades hay de que el ciberespacio se convierta en un lugar o e una ocasión en la que la dicotomía tradicional de los género se ramifique?" Cuando "jodemos los géneros" en línea ¿realmente estamos cambiando el sujeto del ciberespacio?

Si yo, que soy biológicamente un hombre, me conecto a línea de contactos utilizando el nombre "Calentorra", me describo como una pelirroja de medidas "90-60-90" en busca de acción dura, y ligo y me acuesto con alguien cuya descripción dice que es "un joven negro y atlético que busca una mujer que me lo coma entero", ¿de veras importa que yo sea en realidad un ejecutivo blanco de mediana edad?

Puede que tú no creas en la distinción entre los sexos, pero el sexo cree en ti. Lo mismo se puede decir acerca de "salir del armario". O Brien objeta al anuncio que está leyendo en el Advocate y que sentencia: "¡No hay armarios en el ciberespacio!". Claro que hay armarios en el ciberespacio. Es más, dentro del discurso tecnológico, el ciberespacio es en sí mismo un escondite, por ello se creó la Communications Decency Act, una ley con la que se pretende poco más que azuzar la histeria americana provocada por la posibilidad de que los niños estén expuestos a pornografía en Internet7.

O'Brien pregunta "¿puedo de verdad esperar que [en la Red] se me trate como a todos los demás? ¿"Como a todos los demás" no quiere decir "como a uno de los muchachos (blancos)?". Este problema lo expone más claramente que nadie Yvette Colon en sus comentarios acerca de los obstáculos a los que hay que hacer frente para organizar una terapia de grupo en línea. Colon, una portorriqueña que dice claramente lo que piensa, comenta:

Es muy fácil dar por sentado que todos los participantes en una terapia de grupo en línea son americanos blancos, heterosexuales, de clase media y con cuerpos sin discapacidades, ya que entrar a formar parte de las comunidades en línea requiere tiempo y dinero. Quienes no se pueden permitir estos dos lujos son marginados una vez más. Parece que parte del proceso de formación de comunidades, sean hipotéticas o no, es esta dinámica de compromiso y marginación. No debe resultar sorprendente que sea a través de esta dinámica como hacen su aparición los armarios. Barbara Browning nos ofrece una imagen de lo contrario, de la comunidad marginada de pacientes de hospital, un escenario en el que las agujas ni son hipotéticas ni se deslizan debajo de la piel con facilidad. Las venas de mi madre estaban "en una situación comprometida" o así lo expresaron, y era por eso por lo que todo dolía tanto. Decir que algo está en una situación comprometida es algo irónico si se tiene en cuenta que etimológicamente "compromiso" representa el lenguaje performativo por excelencia, ya que comprometerse es el "acto de prometerse mutuamente". Yo me pregunto ¿quién le hizo una promesa a las venas de mi madre? Echando un vistazo a mi correspondencia con la transexual Kaley Davis, se puede percibir lo que mi madre sabía: un compromiso es algo que no quieres que alguien te haga. Aún así parece que todo el mundo puede prometer excepto la persona comprometida.

De alguna manera, Kaley Davis es la trampa que invalida vulnera el argumento de que en la Red "puedes ser cualquier cosa". Algunas personas ven a Kaley como algo en perpetuo proceso de creación, una identidad hipotética que intenta hacerse un lugar en una de las escasas comunidades "seguras" que existen en el ciberespacio: WIT, la conferencia organizada por ECHO sólo para mujeres, que es un servicio en línea con base en Nueva York. Estoy segura de que Kaley no se ve a sí misma así, del mismo modo que mi madre no pensaba que era un caso ejemplar de metástasis anormal, digno de ser recogido en un libro de texto, o una ayuda para la investigación en el Roswell Cancer Institute. Estas cosas dependen en gran parte de tu perspectiva, del espacio que ocupas. Por ejemplo, las mujeres de ECHO cuentan con una semana entre el momento en que admiten a Kaley en WIT hasta el día en que tiene acceso a la conferencia para leerla, tiempo en el que pueden borrar cualquier correo que teman dejar a la vista de Kaley. Para muchas mujeres, Kaley es una intrusa, si bien una intrusa necesaria. Lo que no se dice en este compromiso es que Kaley puede considerar como una intromisión las creencias anticuadas de muchas (nunca de todas) de las mujeres participantes en WIT.

Como Kaley, Pamela Gilbert aprendió de la forma más dura que tanto la comunidad como la identidad sólo se otorgan a cambio de una intrusión en el espacio de cada sujeto. Tras un año de estar sometida a vigilancia en línea, Pamela Gilbert conoce de sobra el poder de la Red y el miedo que puede inspirar.

La Red no son "sólo palabras" (si es que existe alguna cosa que sea o exclusivamente palabras o algo completamente distinto de ellas) sino un entorno de acción social en el que los sujetos son responsables de lo que afirman y de cómo actúan, y en el

que las acciones discursivas pueden desencadenar efectos materiales. Como otros espacios sociales, no es un sitio seguro... El que estos espacios sean discursivos en vez de materiales no hace que sean menos reales fenomenológicamente.

La "realidad fenomenológica" es, precisamente, lo que se analiza en la obra de audio de Mia Lipner, Requiem Digitatem, en la que describe la lucha de una comunidad en línea (la lista de correo Future Culture) por superar la falsa amenaza de suicidio de uno de sus miembros, tras la cual tuvieron que hacer frente a la muerte, causada por problemas derivados de la diabetes, de uno de los corresponsales más queridos, Michael Current. Lipner describe lo que sintió:

Para mí su muerte [de Michael Current] fue muy real, pero de una forma muy extraña. Me eché a llorar de veras cuando leí que había muerto. Me fui a dar un paseo muy largo para refrescarme. Estaba en el trabajo y no podía sentarme en mitad de la sala de ordenadores de la universidad y echarme a llorar. Pensé: "No sé como enfrentarme a esto. No le conozco, ni siquiera le asocio con una voz por teléfono, con unas cuantas palabras intercambiadas".

En palabras de Lipner, "Cuando todos y todo está representado por palabras en una pantalla, no hay forma de saber si las cosas o las personas son, verdaderamente, lo que parecen." El argumento de Lipner gira en torno a la idea de que el contexto es lo que cuenta cuando hemos de decidir lo que es "real". Tanto en línea como fuera de ella, la máxima de las agencias inmobiliarias demuestra ser cierta: la ubicación lo es todo. Pero, como comentan Holly Willis y Mikki Halpin, esto no es nada nuevo para los homosexuales:

A los homosexuales se les clasifica por su posición: dentro o fuera, encima o debajo, alternativos o integrados. Hay distritos gay, bares de tortilleras, locales de striptease y travestismo. Estos lugares son escenario simultáneo para los problemas de la comunidad y los del individuo. En estos espacios, como ya se ha repetido hasta la saciedad, lo personal es equivalente a lo político.

Willis y Halpin documentan la obra en línea de Barbara Hammer y Linda Dement en su crítica "When the Political is Digital.", con el fin de descubrir qué es lo que se necesita para delimitar el espacio de los homosexuales en el ciberespacio. Willis y Halpin, por supuesto concluyen esta búsqueda indicando algo que a mi amiga Jennifer le gusta siempre recalcar: todo arte es político, incluso el arte digital, el corporativo, el fallido, el que nadie llega a ver o el censurado. Sin embargo, decidir si lo político es equivalente a la resistencia, o es simplemente transgresor, es otro tema. Esto es particularmente cierto si el medio digital eclipsa el mensaje artístico.

En su ensayo "Metro on Ice Meets Ball and Cheang," Mocha Jean Herrup narra al estilo de la saga Spinal Tap la crónica de sus aventuras multimedia con Shu Lea Cheangen, artista lesbiana, más conocida por las obras que ha realizado abordando temas de racismo y sexualidad. Su plan consiste en

desarrollar una instalación de bolos en el ciberespacio como medio para crear espacio para una comunidad en la Red. El proyecto dispone de subvenciones generosas (lo patrocina el Walker Arts Center y el lanzamiento será en América Online) hay esperanzas de que, en principio, el sitio Bowling Aley se convierta en un medio artístico para un grupo muy variado de artistas digitales.

[A Cheang] le interesa particularmente la idea de que el espacio comunitario que representa la bolera es una metáfora de la comunidad en el ciberespacio."De eso va Internet", declara. "Comunidad." Creo que ya lo entiendo, o al menos suena alucinante: sitios múltiples, jugadores alienígenas. Arte más allá del espacio.

Cuando por fin ve el sitio en "directo", el espectador se siente decepcionado, ya que Bowling Alley no crea un espíritu comunitario debido a las continuas sobrecargas: el refinamiento técnico del sitio es tal que los ordenadores más baratos no pueden con él. Herrup describe así el problema, "Los espectadores, cansados de que la pantalla se les congele o de que las imágenes tarden infinitamente en aparecer, se rinden". Herrup aclara que, irónicamente, mientras esto sucede con los usuarios, entre los responsables de la creación de la red sí se ha formado una comunidad artística y social. En este sentido, la historia verídica de Herrup sobre los deleites de la producción artística -un grupo de lesbianas creando, coqueteando y comiendo juntas- constituye una burla amable de la idea existente en el mundo posmoderno de que la información electrónica sólo existe con fines de consumo. Puede que la Red no esté distribuyendo productos de consumo por "todo el mundo" pero ni siquiera una conexión de RDSI fallida evita que un puñado de tortilleras digitales se citen en la fría frontera de Minnesota.

En su ensayo "El 'Espacio' del Ciberespacio", el economista Harry Cleaver analiza de cerca la política de fronteras, tanto en los espacios electrónicos como en otros, y nos ayuda a explicar por qué tantos proyectos en línea que prometían ser interesantes acaban siendo material para los expertos en tecnojuegos y una plataforma para exhibir la riqueza de una corporación. Cleaver sugiere que la metáfora de la frontera anima la explotación por parte del capital corporativo.

Como otros espíritus libres, los pioneros del ciberespacio pueden crear nuevos espacios para desarrollar sus propios (muy sociales) intereses, como el placer, la política, etc.... El capital corporativo intenta o bien limitar su espacio haciéndolo comercial si es rentable, o bien destruirlos si parecen peligrosos.

Sin embargo, nos aconseja Cleaver, la frontera metafórica existe porque no inspira a "la rendición sino a la resistencia". Esto, argumenta Cleaver, es lo emocionante de cualquier frontera, y es por lo que la metáfora sobrevive. Cleaver utiliza a los zapatistas de México como ejemplo de una resistencia tal, narrando que durante la crisis del peso en diciembre de 1994, algunos inversores del mercado internacional intentaron comprar información privilegiada interna sobre la situación política de México, pero su intento fue rechazado por los

poseedores de la información que también estaban conectados a la Red:

Rechazaron las ofertas, de tal modo que la "frontera" autónoma de resistencia y debate establecida por la alternativa zapatista aun se mantiene. Si las personas que recibieron la oferta se hubieran vendido, la autonomía de la actividad en la Red se habría revelado como ilusoria, a medida que, poco a poco, la información que circulaba por ella se hubiera ido encaminando a cubrir las necesidades de los inversores en vez de las de la lucha contra ellos.

Es duro ser un miembro de la resistencia cyborg, y sin embargo hay trabajos peores. Escritores como la colaboradora de Amnistía Internacional Patti Whaley señalan el hecho de que dos tercios de la población mundial nunca han hecho una llamada telefónica, no digamos conectarse a Internet. Son los cuerpos inhumanos que aún están en el armario y que mantienen la dinámica de la economía de la comunicación en movimiento por todo el mundo. Pero los subalternos no existen tan sólo "allá lejos". Emily Poler, asistente social de sanidad en South Bronx critica la Communications Decency Act, y pregunta: "Todos hemos visto y oído hablar sobre los llamados bebés del crack, pero ¿qué hay de sus madres?" En la habitación en la que estaba ingresada mi madre nos pasábamos horas viendo la televisión, y nos hicimos expertas en las economías de esclavitud que aparecían en línea en la CNN: víctimas de violación anónimas de Bosnia, drogadictos sin glamour, víctimas mitológicas de la pornografía infantil apuntalando las ideas del gobierno sobre control de información. He de decir que estoy de acuerdo con Poler cuando afirma que "crear una igualdad de oportunidades a través de la magia de las telecomunicaciones es tan poco probable como conseguir que el mundo sea un lugar más amable con una Coca-Cola y una sonrisa".

Interpretar la identidad protésica

Por esa razón me seduce menos el argumento de Browning a favor de la "comunidad de hipótesis" que su otra línea de pensamiento, según la cual resulta más útil para el feminismo contemporáneo ver la identidad como una prótesis. Las prótesis son aparatos artificiales que reemplazan las partes del cuerpo que faltan. Esto nos recuerda a la expresión "miembro fantasma". Lo protésico, en cuanto que es un sustituto metonímico, un garfio por una mano, un chip por el cerebro, un aparato de quita y pon por el pene, es siempre una historia de fantasmas. Puede que mi madre y yo seamos cyborgs, pero además, mi relación con la química de su cerebro, con sus recuerdos, con su cuerpo es como la relación que se establece con una prótesis. El lugar donde desarrollo esta identidad protésica es mi comunidad hipotética en el ciberespacio. Cuando mi madre murió, ¿a dónde podía ir yo? Como lo expresa Matthew Ehrlich, caí en la Red, la única cosa lo suficientemente fuerte como para aguantar la caída. En su ensayo "Throes of Addiction," Alan Sondheim hace lo mismo:

Agarro con fuerza mi libro de notas, y salgo, como habitualmente, a los doce grados bajo cero de temperatura

para ir a la cafetería de la zona para desayunar o almorzar después de dormir espasmódicamente desde las cuatro en adelante. Es casi mediodía y me abrazo al estuche de mi ordenador para mantenerlo caliente, la batería está cargada (el último espécimen de una especie en extinción, etc.)
Por supuesto la libreta de la que escribe Sondheim es un ordenador Macintosh y la batería es de las antiguas de níquel. Es difícil saber a qué se refiere Sondheim al hablar sobre "una especie en extinción": ¿sobre su ordenador o sobre sí mismo? Los diccionarios no especifican si las prótesis deben reemplazar necesariamente un miembro de un cuerpo humano. Tampoco especifican si una prótesis debe volver a transformar el cuerpo en lo que era antes, o si crea una nueva unidad orgánica. Es más, aunque la prótesis se ha convertido en un componente importante de la literatura ciberpunk (recuerden a Molly en Neuromancer) no es, ni mucho menos, la única provincia de la cultura digital. Las mujeres de mi edad se acordarán del programa de televisión The Bionic Woman y que se preguntaban: "¿Es una mujer, una máquina o ambas cosas?" Pero las prótesis no son tan sólo figuras de ficción: Cuando a un niño se le trasplanta un corazón de mono, ¿se le debe considerar como un mono, un bebé humano o una mezcla de ambas especies? ¿Cómo podemos estar seguros de saber cuál es la respuesta a estas preguntas? La trama se va complicando, y los cuerpos van cambiando según la perspectiva desde la que se miran y según qué parte de tu identidad consideres que es una prótesis. Según la lógica de la prótesis, un transexual es un cyborg al transformarse de un sexo a otro, aunque, por otra parte, la mujer a quien se le ha practicado un cambio de sexo vive una sexualidad prostética, el sexo es una prótesis que uno puede ponerse pero no quitarse. Marcus Boon argumenta que el teléfono, como la Red, es un fenómeno de prótesis y sugiere que "cuando se critica el sexo por teléfono u otras formas de cibersexo los argumentos que esgrimen ambos bandos siembre giran en torno al problema de la prótesis".

Por ejemplo, (según uno de los argumentos) el "sexo real" es orgánico ya que requiere un contacto físico directo, mientras que el sexo telefónico depende de una prótesis, y refleja una compensación tecnológica por una insuficiencia orgánica, ya sea moral o fisiológica. Según esta lógica, el sexo por teléfono es "malo" (porque es una actividad perezosa, empobrecedora, egoísta, excesiva, irreal) o el sexo telefónico es "bueno" (ya que proporciona una especie de "actividad alternativa" para quienes no pueden practicar el "sexo real" por razones de salud).

Boon llama a estas distinciones entre sexo "real" y "cibersexo" dicotomías falsas, y continúa su análisis investigando las charlas telefónicas múltiples, ya que "ofrecen un nivel de inmanencia mayor que el conseguido por otras tecnologías de simulación, como los tablones de anuncios en línea u otros ciberespacios" y porque revelan "las preferencias sexuales de las máquinas en sí". Boon opina que las conversaciones telefónicas hacen posible un "espacio de actuación cuidadosamente controlado en el que los usuarios se presentan a sí mismos ante los otros" y también comenta que la puesta en escena de esta función es, por lo menos, igual de importante que los actores:

Detrás de los sementales con penes enormes y de las nenas con vaginas empapadas, actúan enormes redes de comunicación entre el ser humano y la máquina: redes de determinación de precios y de facturación, la total expansión del sistema telefónico, la descarga de "datos humanos" en una red de electrones que crece continuamente, todos ellos coordinados por medio de ordenadores y de su capacidad para modular el flujo de datos, lo que Deleuze llama "el régimen de la silicona".

Boon insiste en que el "el encuentro que se produce en las charlas está estructurado alrededor de una curiosa parodia de la eficiencia de las corporaciones, con prestaciones que permiten acelerar el proceso por medio de las descripciones de los usuarios y que evitan que usuarios no deseados tengan acceso y hagan perder el tiempo a los demás, con sistemas de aviso que permiten entablar comunicación inmediata a los usuarios escogidos si están disponibles entre otros". De hecho, argumenta, "las líneas dedicadas a charlas son una especie de telemarketing: el tiempo es breve, hay que lanzar el mensaje, y hacerlo arrollador, gracioso, ocurrente y sorprendentemente original. Hay que "ser creativo". Por ello, opina Boon, el argumento sobre la prótesis se debe ver por lo menos desde dos ángulos:

En vez de mostrar cómo el sexo por teléfono y otros tipos de interacción virtual dan lugar a una sexualidad que va más allá de "lo humano", podemos mostrar cómo la economía que tiene como motor las telecomunicaciones globales es más vorazmente libidinosa que la más ardiente de las charlas... Las llamadas por teléfono celular en medio del Atlántico, los ordenadores portátiles que funcionan mediante energía solar, los aparatos de fax en la selva, las relaciones de valores de bolsa en línea 24 horas: ahí fuera se está celebrando toda una orgía.

"¿Te ha gustado tanto como a mí?" pregunta Matt Ehrlich tras su orgía privada con un compañero que, sospecha, puede ser un programa de Inteligencia Artificial. En su ensayo, "Turing, My Love", Ehlrich confiesa:

Me aterra la posibilidad de que me respondas "no". Que me lo digas para hacerme creer que en realidad no hemos estado follando, sino practicando sexo meramente virtual. Dios, debes pensar que soy un neurótico soltándote este rollo cuando acabamos de hacerlo. Es que corrernos, corrernos juntos, hace que sienta curiosidad sobre este placer compartido. Porque... fue compartido, ¿no?

Al preguntar si "nuestro" placer es alguna vez "compartido", Ehrlich exacerba la preocupación de Boon sobre "hacer de la máquina algo extraño", y duplica el problema haciendo del cuerpo extraño en sí una máquina. Ehrlich afirma que toda presencia es telepresencia y teje su carta de amor combinándola con el argumento de Neuromancer de William Gibson, y la biografía de Alan Turing, matemático homosexual, "padre de la ciencia de la informática" que fue llevado a juicio por su homosexualidad y recibió tratamiento a base de hormonas "que le convirtió oficialmente en uno de nuestros primeros cyborgs" según Ehrlich. Teniendo en cuenta que Alan

Turing se suicidó y que Gibson ni siquiera tenía un ordenador cuando escribió Neuromancer, Ehlrich no cree conveniente poner demasiado énfasis en la realidad, en la verdad que se esconde detrás de una acción de tipo virtual. Ehrlich le dice a su amante: "Espero desesperadamente que nunca me confieses la verdad. No es que me importe que seas un mecanismo de Inteligencia Artificial. No puedo evitar querer saber. Pero prefiero vivir en el cuerpo del texto, no en su significado".

En su ensayo "My Womb, the Mosh Pit", Sharon Lehner vive en un cibertexto y esclarece lo que queremos decir con "interpretar el cuerpo digital". Lehner cuenta: "Exactamente diez días después de haberme reído con asombro de una imagen en blanco y negro y a tiempo real de lo que parecía un bebé desnudo en una pantalla de ultrasonido, aborté un feto de 25 cm. en compañía de médicos totalmente desconocidos". Lehner escribe una carta de amor dedicada a la imagen de su feto, ahora perdido en la pantalla:

"Estoy de luto, pero no sé por quién, o incluso por qué. ¿Debe considerarse la pérdida de un feto una muerte? y de ser así, ¿quién ha muerto? ¿Cómo puede un feto morir si no ha nacido? ¿Cuánto tiempo se debe llevar luto por una imagen?"
Ya que el feto está dentro del cuerpo de la madre y sólo puede ser visto por medio de ondas sonoras producidas por la máquina, según Lehrer, en su caso "la relación entre tecnología y biología se convierte en la relación entre madre e hijo":

"La imagen no sustituye la presencia material del embarazo, sino que media para interpretar y apoyar la presencia física del no nacido. Sentí al bebé dentro de mí. Produje leche para alimentarlo. Días después del aborto, la leche se me salía de los pechos.

Al final de su ensayo, Lehner nos informa de que, tras un aborto provocado y otro accidental, se ha vuelto a quedar embarazada (por tercera vez en tres años). Lehner, que quiere tener un bebé, ha vuelto a la consulta del ecógrafo a pesar de sus dudas con respecto a la vida que refleja la imagen (o quizás por esas mismas dudas): "Sé que me va a doler pero ansío volver a buscar ese pitido..." En una conversación privada Lehrer me dijo que es "una adicta a la información". Comprendo lo que siente. Yo soy una adicta también.

Explicarle el tratamiento a mi madre me hacía sentir útil. Me gustaba la erótica intelectual de los cirujanos, los oncólogos, los epidemiólogos, los radiólogos, los psiquiatras. Les veía a todos, todos los días. Les gustaba, y yo a ellos no les odiaba. Con los que no tenía nada que ver era con los asistentes sociales, los fisioterapeutas, las mal pagadas mujeres con falsas batas de laboratorio y llenas de buenas intenciones cuyo trabajo consistía en ayudar a los enfermos en su lucha por vivir. Mis hermanos se encargaban de eso, y del dinero. Mi labor era la de la tecnología. Y querer a mi madre. Los encargados de la terapia ocupacional daban continuamente a mi madre proyectos imaginarios para mantenerla ocupada. Sinceramente, no entiendo por qué escribir cartas de amor ante la pantalla de un ordenador se considera más deshumanizador

que la terapia de hacer ovillos de lana. Estoy de acuerdo con Matt Ehlrich: con esta antología de ensayos no intento dar valor a la teleconsolación, a la ciberpresencia o, por extensión, al armario, pero las palabras de Sharon Lehrer aún resuenan en mis oídos:

"No me malinterpretéis, no estoy diciendo que el feto que aparece en la ecografía sea la imagen del no nacido como el icono que utiliza la derecha. Pero no es suficiente decir "el feto no es más que una imagen" y así librarse del problema... Las imágenes, SON reales, en cuanto que nos hacen gozar y sufrir, provocan la acción. Las mujeres en particular desestiman esta crucial lección de estética poniendo en peligro su ser político y médico."

Estemos amándolos, luchando o lamentándonos por ellos, los cuerpos de nuestras comunidades hace tiempo que dejaron de ser "naturales", si es que alguna vez lo fueron. Este cambio no es tan malo como parece. En todo caso, como dice Donna Haraway, prefiero ser un cyborg a una diosa. Cuando comencé este proyecto pensaba que la Red sobrevivía a los virus con una resistencia mayor que la de cualquier cuerpo humano que haya conocido. Si hubiese dado antes con la obra de los escritores recogidos en esta antología, me hubiera dado cuenta de que los cyborgs pueden coger el sida, de que en mi ordenador pueden formarse cánceres, de que el encendido, la impresión y las revoluciones rápidas son algo más que términos sobre los que deben reflexionar las chicas con problemas que acuden a las terapias alternativas de apoyo en grupo. Quizás no hubiera sido más sabia, pero desde luego hubiera estado algo menos sola.

En junio estuve de espectadora en la manifestación del Movimiento del Orgullo Gay en Nueva York. Los manifestantes llevaban pancartas que decían: "Estamos aquí, somos maricones y tenemos correo electrónico." Una amiga mía que no está conectada se rió y dijo:"También lavavajillas y qué tiene eso que ver" Lo que estaba preguntando, me da la impresión, es si las comunidades en línea son importantes y si crean una identidad que valga la pena tener en cuenta. Me siento afortunada porque ya conozco la respuesta a tales preguntas, para mí es "sí". Con esto no quiero decir, ni mucho menos, que las comunidades en línea sean idílicas. Sin duda alguna, ECHO, el tablón de anuncios neoyorquino en línea, es el lugar en línea en el que me siento "como en casa". Sin embargo, puede ser difícil encontrar tu sitio en este hogar. Por ejemplo, una vez tuve la suerte de ser la anfitriona de una conferencia sobre los homosexuales y sus conflictos en ECHO en la que participó un cura homosexual sin pelos en la lengua perteneciente a la Iglesia Católica. Cuando uno de los miembros de la conferencia le pidió que escogiera entre ser un miembro de la comunidad católica y un miembro de nuestro espacio en línea para homosexuales (abierto a todo el mundo) el cura respondió, como lo hubiera hecho cualquier cyborg que se precie, que tanto su sexualidad como su fe eran situaciones, no "elecciones".

Como los escritores reunidos en esta antología, este cura se encuentra en pleno proceso de salir del armario digital, o al

menos de salir tan afuera como es posible. Pienso que hablando con la franqueza con que lo hizo se expuso a riesgos personales de gran envergadura. Si el salirse del armario en línea tuvo más importancia de la que hubiera tenido la misma conversación si la hubiera mantenido cara a cara con su congregación, no es algo que yo pueda juzgar. Lo que me interesa de su historia, de su actuación, es la forma en que se formula la pregunta: ¿Importa la comunidad o el organismo en línea? ¿Es material? ¿Es significativo? Los miembros de ECHO expresan claramente su preocupación por estos temas, y cuando comenté con ECHO que me interesaba recopilar una serie de diálogos entre pensadores feministas y gente que practica la vida en línea, se me apoyó con más entusiasmo del que jamás hubiera soñado. Uno tras otro (escritores, artistas, diseñadores de la web, consejeros técnicos, patrocinadores, etc.) trabajaron gratis y se volcaron fanáticamente en el proyecto haciéndome la pregunta que todo defensor de la comunidad espera oír: ¿Cómo puedo ayudar? ¿Cómo podemos crear algo de importancia?

Puede que esto suene algo cursi, pero recuerdo que me temblaban las manos cuando le escribía a Stacy Horn un "yo" (mensaje en tiempo real) en el que le preguntaba si quería coeditar un número de Women & Performance dedicado por completo al tema de "La sexualidad y el ciberespacio". Por alguna razón me sentí obligada a aclararle que no íbamos a publicar cuentos sobre hombres heterosexuales haciéndose pasar por mujeres tetudas en los MOO, sino a hablar sobre lo que significa el término "cuerpo digital"... con convicción. Horn, presidenta de ECHO Communications, ha creado por su cuenta un servidor comercial con un 40% de mujeres entre sus suscriptores, cifra récord en el sector, y es una mujer muy ocupada. Tras esperar treinta segundos recibí la respuesta "¡Cuenta conmigo!"8.

Ha transcurrido un año desde aquella conversación y ahora mis dedos teclean frenéticos tratando de concebir la introducción a este libro. Como casi todos los autores en esta antología, casi todo el tiempo que paso en línea es tiempo muerto. Tiempo muerto, una expresión curiosa. A veces me pregunto si no estoy conectando con la muerte, si escribiendo siempre sobre mi dolor he convertido algo que empezó como afición en una actividad fuera de control. Cuando me uní a ECHO, WELL, y varios otros locales en el ciberespacio, utilicé como código el nombre Jane Doe, el que se da a los cadáveres sin identificar. Se me ocurrió hacerlo por una serie de razones estúpidas; casi todas tenían que ver con mi pasado como operadora de una línea de sexo telefónico. Recuerdo la primera vez que alguien me envió un "yo" y me preguntó "¡Oye! ¿Por qué usas como nombre de entrada el de una mujer muerta?" Nunca se me había ocurrido con qué rabia estaba interpelando a la muerte de mi madre, y hasta qué punto ponía el alma cuando le rogaba: "Utiliza la máquina. Puede salvarte la vida".

Para mí siempre fue muy importante la sintaxis del subtítulo. "Sexualidad y Ciberespacio", no "en el ciberespacio". "En el ciberespacio" suena como la expresión inglesa "el fantasma en la máquina". Para mí, los fantasmas no están en la máquina, los fantasmas son máquinas en sí mismos. Aunque el cuerpo de mi madre se ha ido, su respirador artificial vive en la

habitación de hospital de otra persona, y conserva restos de su saliva. Moriré, pero no antes de escribir lo que pienso por todo Internet. Inscribimos nuestro ser en las máquinas, no sólo para resistirnos a su colonización, sino para cooperar ("prometernos mutuamente") y formar una comunidad con ellas, y unos con otros. La información sobre el tumor cerebral de mi madre está redefiniendo la tecnología de la resonancia magnética del Roswell Institute. Esta edición de Women & Performance se publicará en la World Wide Web, y estas palabras se archivarán en los sistemas informáticos de desconocidos en todo el mundo.

A veces, en nuestro empeño por probar que las máquinas no son fálicas, las feministas no perciben lo frágil y sublime que puede llegar a ser la vida digital. Estaba equivocada. Las máquinas no pueden salvar vidas. Sí pueden, sin embargo, expandirlas, enriquecerlas, redefinirlas y ayudar a la gente a entablar relaciones que, de otro modo, no hubieran desarrollado. Tiene gracia, es por estas mismas razones por las que creo en el feminismo.

Notas:

Como casi todos los autores que han escrito sobre la Red, he contado con muchos colaboradores. Quisiera agradecer el apoyo, los consejos y el duro trabajo de Hilary Poole, Mandy Harris, Jack Taylor, Morgan Noël, Gail Hess y Mary O'Shaughnessy, sin cuya colaboración no hubiera podido producir este libro.

Gracias a las siguientes personas, que leyeron los borradores de esta introducción: Jennifer Fink, C.D. Thomas, Cathy Young, Paul Wallich, Clyde Dillard, Peter Dworkin, William Monahan, Joe Hobaica, Leslie Sternbergh y Scraps DeSelby. También doy las gracias a Jon McKenzie, cuyo "High Performance Panel" se celebró en la primera conferencia anual del departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York (Primavera de 1995), evento en el que germinaron muchas de las ideas contenidas en esta introducción. "Mi amiga Jennifer", a la que cito a lo largo de este ensayo es mi colega de W&P, así como mi crítico favorito, Jennifer N. Fink.

Por último, quiero dar las gracias a Stacy Horn, Molly Ker, Robert Knuts, Paul Wallich, Mike Godwin, Jim Baumbach, Aaron Barnhart, Steve Barber y Alan Sondheim por sus sabios consejos y su orientación.

1. Ver el artículo de Gayatri Spivak "Women in Difference: Mahasweta Devi's Douloti the Bountiful", donde desarrolla un argumento mucho más detallado que el que yo expongo aquí.

2. May Joseph analiza este tema en mayor profundidad en su ensayo "Diaspora, New Hybrid Identities, and the Performance of Citizenship."

3. Para averiguar más, ir al Cornell's Artifical Intelligence Law Archives.

4. Con esto no quiero decir que la propia Donna Haraway no haya estado trabajando durante los últimos diez años,

completando y complicando la tesis de su manifiesto. De hecho, acaba de escribir la introducción del recién publicado Cyb org Handbook. Para acceder a la página inicial de este manual, cargar en un buscador esta dirección. Además, durante los últimos diez años el discurso cyborg ha cambiado de modo sustancial, como cabía esperar. Para acceder a una muestra de lo que está pasando mediante un buscador, busca en "Border Crossings".

5. Para acceder a una lección básica de informática de alto rendimiento, cargar en un buscador la dirección http://www.ccs.neu.edu/home/utopia/cshonor/index.html

Para más información sobre las aplicaciones políticas de esta tecnología, visitar la página inicial del National High Performance Computing Center tecleando en el buscador: http://www.hpcc.gov/ .John C. Toole, el actual Director del HPCC, se dirige al Senado de los Estados Unidos en ese lugar.

6. Bibliografía complementaria: ver Julia Epstein y Anne Fausto Sterling.

7. También existe la creencia popular (y conveniente para la derecha) de que la Communications Decency Act (CDA) existe para mantener Internet libre de pornografía infantil.

Pero lo cierto es que, ese tipo de material, si existiese, ya sería ilegal según las leyes de edición actuales. Para más información sobre la Communications Decency Act y sobre lo que la Electronic Frontier Foundation está haciendo a fin de salvaguardar Internet de la histeria del gobierno, buscar: http://www.eff.org

8. Treinta segundos más tarde me llegó la segunda respuesta: "Dime: ¿Qué puedo hacer?". Esto es lo que Stacy Horn ha hecho hasta la fecha: ha dotado a Women & Performance con una cuenta de correo permanente y una página en línea en la WWW para que tengamos acceso a un público más amplio. Ha patrocinado nuestro trabajo en el área de feminismo digital, lo que también nos permitió solicitar (con éxito) una subvención del New York State Council for the Arts. Horn también ha activado el interés de los medios por la política feminista en línea a través de la serie especial de "Virtual Culture" (patrocinada por PS 122 y el Whitney Museum of Art de Nueva York). Ha gestionado la intervención de los miembros del equipo de Women & Performance ante funcionarios de organismos y corporaciones como las presentes en la conferencia de AT&T Telecommunications que se celebró en la Universidad George Washington. En resumen, ha utilizado su conocimiento del sector y su influencia para abrir a la crítica feminista ámbitos que antes estaban cerrados.

Obras citadas

Austin, J.L. 1962. How to Do Things With Words. Cambridge, MA: Harvard University Press. [Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones, Barcelona: Paidós, 1988.]

Butler, Judith. 1993. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex". Nueva York: Routledge.

Epstein, Julia. 1995. Altered Conditions: Disease, Medicine, and Storytelling. Nueva York : Routledge.

1991. Body guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity. Nueva York : Routledge.

Fausto-Sterling, Anne. 1992. Myths of Gender : Biological Theories about Women and Men, 2nd ed. Nueva York, NY : Basic Books.

Gibson, William. Neuromancer. Nueva York: Berkeley. [Neuromante, Barcelona: Minotauro, 1997.]

Gray, Mentor, Figueroa, ed. 1995. The Cyborg Handbook.Nueva York: Routledge.

Haraway, Donna. 1991. "A Manifesto for Cyborgs." In Simians, Cyborgs, and Women : the Reinvention of Nature Nueva York : Routledge. Trad. cast.: "Manifiesto para cyborgs", en Ciencia, cyborgs y mujeres: La resurección de la naturaleza, Cátedra, Madrid, 1995

Joseph, May. 1995. "Diaspora, New Hybrid Identities, and the Performance of Citizenship."Women & Performance, V.7, no 2. 3-14.

Senft, Theresa. 1995. "Writing Independence: Gayatri Spivak and the Dark Continent of L'ecriture Feminine", Women & Performance , V.7, no 2. 275-286.

Spivak, Gayatri. 1992. "Women in Difference: Mahasweta Devi's Douloti the Bountiful," Nationalisms and Sexualities, ed. Andre Parker et al, 96-116. Londres: Routledge.

Theresa M. Senft está preparando su doctorado en el departamento de Performance Studies de la New York University. El título de su tesina, de próxima aparición, es: Feminetiquette: Feminism, Performance, and the Internet.

[Traducción: Carolina Díaz]
[Edición: Ana Martínez-Collado]

"Mujer: uno de los nombres del padre". Guía para evitar la lectura incorrecta de las fórmulas de sexuación de Lacan (1995)

Slavoj Zizek

El error que se comete habitualmente al leer las fórmulas de sexuación de Lacan es el de reducir las diferencias entre el lado femenino y el masculino a las dos fórmulas que definen la postura masculina, como si lo masculino abarcase la función fálica universal y lo femenino fuese la excepción, el exceso, el superávit que está más allá del alcance de la función fálica. Una lectura de este tipo pasa por alto totalmente lo que Lacan quiere decir, que es que esta situación de la Mujer como excepción "por ejemplo, en el papel de Dama en el amor cortés" -es la fantasía masculina por excelencia. Como caso ejemplar de la excepción que constituye la función fálica se suele citar la figura fantasmagórica y obscena del padre jouisseur primordial, que, libre de toda prohibición, tenía la libertad de gozar de todas las mujeres. Sin embargo, ¿no coinciden plenamente las características de la figura de la Dama del amor cortés con las del padre primordial? ¿No es también un Ama caprichosa que lo desea todo y que, al estar más allá de toda ley, puede someter a su chevalier servant a las más arbitrarias y absurdas pruebas?
Es en este sentido precisamente en el que Mujer es uno de los nombres del padre. Los detalles cruciales que no se deben escapar son el uso de plural y de minúsculas: no hablamos del Nombre del Padre sino de uno de los nombres del padre, una de las formas de referirse a ese exceso llamado padre primordial. En el caso de la Mujer -la Mujer mítica, la Reina del título de la novela de Rider Haggard, por ejemplo- al igual que en el caso del padre primordial, estamos hablando de un agente pre-simbólico de poder, ajeno a la Ley de la castración. En ambos casos, el papel de este agente fantasmagórico es el de cerrar el círculo vicioso del orden simbólico, llenar el vacío de sus orígenes: lo que la idea de Mujer (o de padre primordial) proporciona es la base mítica de la plenitud sin restricciones cuya "represión primordial" da lugar al orden simbólico.

Otro error en la lectura de Lacan se produce cuando se interpretan de modo obtuso las incisivas fórmulas de sexuación, y se introduce una distinción semántica entre dos significados del cuantificador "todo". De acuerdo con esta interpretación errónea, en el caso de la función universal, todo (o "no todo") se refiere a un único sujeto (x), e indica si "todo ello" está atrapado en la función fálica; por el contrario, la excepción particular "hay uno que..." hace referencia a un grupo de sujetos y señala si dentro de este grupo "hay uno que" está (o no está) totalmente exento de la función fálica. Según este modelo, el lado femenino de las fórmulas de sexuación evidenciaría la existencia de un corte que divide a la mujer desde dentro: ninguna mujer está completamente exenta de la función fálica, y por eso mismo, ninguna mujer está completamete sometida a esta función. Es decir, hay algo dentro de toda mujer que se rebela contra la función fálica. De modo paralelo, en el lado masculino, la universalidad que se proclama hace referencia a un único sujeto (todo sujeto

masculino está totalmente sometido a la función fálica) y a la exención del grupo de sujetos masculinos ("hay uno" completamente libre de ella). Resumiendo, al haber un hombre completamente exento de la función fálica, todos los demás están completamente sometidos a ella, y al no estar ninguna mujer totalmente libre de ella, ninguna de ellas está totalmente sometida a ella. En un caso la división se exterioriza y representa la línea de separación que, dentro del grupo formado por "todos los hombres", crea una distinción entre los que están atrapados en la función fálica y "el" que está exento de ella. En el otro caso, la división se interioriza y cada mujer se divide por dentro: parte de ella está sometida a la función fálica y la otra queda exenta...

[Traducción: Carolina Díaz]
[Edición: Ana Martínez-Collado]

Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo? (1995) 1

Griselda Pollock

¿Se contenta la historia del arte feminista con descubrir a artistas mujeres y revalorizar su contribución al arte? ¿No se mueve asimismo por una verdadera intervención feminista en la disciplina "historia del arte" a fin de revelar el sexismo estructural de este discurso fundado sobre el orden patriarcal de la diferencia sexual?

Analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción radical del discurso de la "historia del arte"2. Esto impone igualmente que se produzca un nuevo discurso que supere el sexismo sin reemplazarlo por su simple contrario. Si no consideramos más la diferencia sexual como una simple oposición binaria, es posible analizar las relaciones de sexualidad, de subjetividad y de poder, y la manera en que condicionan la producción y el consumo cultural. Habrá desde entonces que dedicarse a mostrar como los últimos condicionan ellos mismos las formas actuales de poder social y sexual.

Los últimos quince años nos han ofrecido magnificas exposiciones sobre los grandes maestros de la cultura francesa moderna: Manet, Degas, Renoir, Cézanne, Pissarro, Gauguin, David y más recientemente Seurat. Pero, ¿Dónde están las exposiciones consagradas a mujeres que han contribuido igualmente a la historia del arte francés? En ninguna parte. Los americanos han organizado la exposición Berthe Morrisot en 1987, pero es todo, sobre las artistas mujeres, ningún gran congreso comparable al consagrado a David en diciembre de 1989.

Esto no es porque ellas no existan. No es porque no conozcamos sus nombres. No es tampoco porque ellas no tengan importancia como artistas que han verdaderamente creado la cultura de la época moderna. Las estructuras de nuestro saber son de hecho sistemáticamente sexistas. Así, el verdadero proyecto del discurso de la historia del arte es proponer una celebración de la masculinidad.

Las palabras lo revelan todo. Cuando queremos rendir homenaje hablamos de los vieux maîtres. No existe equivalente femenino de esta expresión. Si decimos vieille maîtresse, las connotaciones son de todo un género. Esta diferencia es muy reveladora: la MUJER, es decir el sexo. La asimetría entre el maîtres evocando las nociones de poder, de dirección, de autoridad, de respeto, y la maîtresse, evocando aquellas de sexualidad ilícita, de dependencia, de servicio, y de cuerpo traduciendo una decisión estructural dentro de la cultura en general, inscrita en el seno mismo del lenguaje. Esto tiene como consecuencia inmediata la ausencia aparente de mujeres pintoras en los grandes textos de historia del arte, y más grave aun la imposibilidad de inscribirlas.

Les Vieilles maîtresses: este fue el titulo dado a una de las primeras exposiciones feministas en los Estados Unidos en

1972 en la Walters Art Gallery de Baltimore. Sus organizadores se expresaban así: "El título de esta exposición hace alusión a la suposición, tácita dentro del lenguaje, que el arte está creado por los hombres. No hay expresión equivalente a vielle maîtres. Cuando decimos viellies maîtresses, decimos otra cosa completamente diferente"3.

E. Gabhart y A. Broun, los autores del catálogo y de la exposición, no se preguntaron por qué la historia del arte no tenía palabras específicas para designar las centenas de mujeres artistas pertenecientes a todas las épocas, escuelas y movimientos. En nuestro libro publicado en 1981, Roziska Parker y yo misma utilizamos Les Vieilles maîtresses como título, y como subtítulo Mujeres, arte e ideología4. Constatábamos que en efecto no es la historia sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la mitología que nombramos "historia del arte". La creatividad ha estado designada como un atributo exclusivamente masculino, mientras que por el nuevo movimiento ideológico, la feminidad, en tanto que negativo de la masculinidad, se le atribuye funciones contrarias a aquellas del artista. Nosotras demostramos en nuestro libro que la historia de las categorías del artista y de la mujer es aquella de dos trayectorias opuestas y contradictorias. Estudiando algunos momentos históricos, podemos revelar las divergencias de estas trayectorias. La distinción es total al final del siglo XIX: "Mientras una mujer no se priva de su sexo (no se desfeminiza), no puede ejercer el arte más que como amateur. La mujer de genio no existe; cuando existe es un hombre" (Bettina Van Houten, citada por Octave Uzanne, La femme moderne, 1905). Vimos la condición moderna de la mujer artista que no puede ejercer su arte más que en contradicción con su propio sexo. Es a esto a lo que deben de adaptarse las mujeres: sobrevivir a una identidad contradictoria.

Nuestro escrito surge después de un decenio de actividad feminista en historia del arte. Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Eleanor Tufts, Else Honing Fine, un gran número de profesoras mujeres americanas se lanzan al gran descubrimiento de pinturas y esculturas hechas por mujeres, desheredadas de la historia del arte, no por culpa de sus contemporáneos, pero sí de la disciplina académica de la historia del arte de nuestro siglo.

Es entonces cuando Rozsika Parker y yo refutamos la visión liberal de los americanos que han sacado a la luz un discurso sobre el progreso evidente de la causa feminista del Renacimiento a nuestros días, en el siglo XVI habían contado pocas artistas mujeres, contrariamente a lo que ocurre en la actualidad. El feminismo contemporáneo no existe si las mujeres artistas no están hoy día perpetuamente en lucha contra la discriminación. Hemos constatado, por todas partes, que ello existe, justo hasta el comienzo del siglo XX, y de manera continúa, una historia de mujeres en el arte. Es de hecho en el momento mismo donde las mujeres han comenzado a luchar por ser reconocidas como ciudadanas, por obtener sus derechos políticos, y en particular del voto, que los discursos culturales oficiales han ocultado la creación de ayer y de hoy día. Dentro del contexto histórico, la enunciación de la feminidad toma una apariencia contradictoria sobre el

terreno de las representaciones. Esta enunciación ha producido unos resultados desatendidos. Las mujeres se han visto obligadas a denunciar los conceptos de feminidad del siglo XIX consistentes en la idea de una diferencia absoluta entre el hombre y al mujer, de una división sexual rígida fabricada por las ideologías burguesas, a fin de conquistar un reconocimiento en cuanto que sujetos políticos. Este distanciamiento ha estado agravado por la adopción de una norma dual de modernismo y liberalismo: la humanidad singular. El rechazo de la feminidad burguesa corresponde en efecto a un rechazo de ser mujer, al rechazo de ser una cosa en particular. Justo en 1968, las mujeres no tienen otra alternativa que ser femeninas, o estar al servicio del hombre, o devenir un "pseudo-hombre", problema muy bien descrito por Simone de Beauvoir en El Segundo Sexo. El resurgir contemporáneo del feminismo resulta de esta contradicción histórica. El feminismo tiende ha hacer una enunciación nueva de la feminidad como particularidad, estipulando el rechazo de ser mujer por la simple afirmación de una diferencia con los hombres o, al contrario, por identidad al hombre, esto compondrá una humanidad singular, a la imagen del hombre.

Justo en 1904, fecha de la publicación de Women in the Fine arts from de Seventh Century to the Twentieth de Clara Clement resucita más de mil nombres de mujeres artistas, nosotros podemos revelar la presencia de mujeres dentro del discurso de la creatividad. Pero la historia del arte moderno es profesional, en tanto que institución oficial establecida en las universidades, la prensa y los museos, ha hecho desaparecer las mujeres del discurso dominante. Esto no ocurre ni por olvido ni por negligencia, pero si por un esfuerzo sistemático, político, queriendo afirmar la dominación masculina en el dominio del arte y de la cultura. Han creado así una identidad casi absoluta entre creatividad, cultura, belleza, verdad y masculinidad. No es necesario decir el arte de los hombres; sabemos bien, en efecto, que el arte es de los hombres.

Los esfuerzos puestos en marcha por las feministas en los años 70 para reparar esta omisión -por recuperar una herencia escondida como ha dicho Eleanor Tus (Our Hidden Heritage, 1974)- tiene efectos limitados de realizar el conocimiento por las mujeres y hacerlo de manera sistemática.

Rozsika Parker y yo misma hemos antes abordado los hechos sobre el aspecto de la ideología, es decir de la representación del mundo en función de intereses de una clase o de un grupo social particular. Estuvimos tentadas de decir que es esencialmente un problema de discurso, en el sentido que lo emplea Michel Foucault en su lección inaugural del Collège de France en 1970 5, es decir discurso procedente de dominación y de poder. Hemos analizado en este sentido el discurso histórico y formativo de los historiadores de arte a fin de determinar los términos por los cuales esta diferencia sexual se instala en el corazón mismo del discurso oficial del arte y de su historia.

La perspectiva sugerida por Foucault ha aportado sorpresas. Con la intención de verificar la ausencia de mujeres en el discurso del pasado, hemos descubierto, a instancias de Foucault por la sexualidad, la necesidad de ponerle cara a la

feminidad sobre el modo del discurso y de la representación, feminidad que no esta invocada, en hecho, más que por estar negada, devenir de "cero" contra la cual el genio hombre se expresa naturalmente: "El genio macho no tienen nada que reducir del gusto femenino. Primero las grandes concepciones arquitectónicas, la estatuaria, la pintura como expresión de lo más elevado,...en una palabra el gran arte. Para las mujeres los géneros que han preferido: el retrato, amable en la mano de la Señora Le Brun, el pastel...; la miniatura...: las flores, los prodigios de gracia y de frescura, con los cuales las mujeres solo pueden luchar..."6.

Con Roziska Parker, hemos distinguido, para mi las primeras situaciones por las cuales un discurso sobre el arte ha sido construido, eso que hemos llamado el "estereotipo femenino". De hecho es necesario hablar de una feminidad artística, percibida como otra, negativa, inferior a ese arte poniendo en su lugar las categorías propias solo de lo masculino. Esta apropiación del arte, en general, por un solo sexo, y la exclusión de las mujeres de toda posibilidad de reconocimiento artístico, son el efecto de una división sistemática entre femenino y masculino en el corazón mismo de la sociedad burguesa. La feminidad se presenta como atada a la naturaleza misma del cuerpo de la mujer. Hemos sugerido, al contrario, que es una categoría del discurso, una necesidad ideológica que sirve como garantía de dominación de los hombres burgueses, en la vida pública y las instituciones políticas.

La feminidad se presenta a si misma como esencial, es decir en tanto que efecto de la naturaleza, o incluso ¿cómo un darse necesario de la ideología patriarcal?

Fuertes de esta nueva formulación de la problemática de las ataduras entre la mujer y e arte, podemos reescribir toda la historia del arte poniendo el acento sobre los efectos de la ideología de la diferencia de los sexos. No estamos tentadas, como Ann Sutherland Harris por el pasado, de reinscribir las mujeres en un modelo de historia escrito con le solo fin de afirmar la dominación masculina. Para Ann Sutherland Harris, la historia del arte ha tomado forma alrededor de la ideología del modelo liberal y burgués. El Renacimiento fue, dice ella, un momento de floración para la humanidad y la creatividad. Sin embargo, la pregunta ¿ha habido una Renacimiento para las mujeres? la historiadora Joan Kelly responde que esta época fue para ellas una verdadera derrota. Tanto en las posiciones sociales como en el discurso, las mujeres han jugado un favor menor que en la época feudal en la cultura de los trovadores7.

Continuando con las celebraciones de las mujeres excepcionales, hemos estado tentadas de escribir una historia de las mujeres artistas teniendo en cuenta las condiciones históricas por las cuales ellas se acomodan en esta diferencia de sexos más o menos marcada según las épocas. Tres ejemplos de testimonio, que ponen igualmente en juego la naturaleza de las relaciones y de las contradicciones entre los sexos:

Sofonisba Anguissola (1532/35 - 1625), nace en Crémone de una familia de pequeña nobleza formada por cinco chicas y un chico, tomó la pintura como arte de pasatiempo, privilegio de la aristocracia. Fue instruida con este fin por artistas profesionales como Bernardino Campi (entre 1546 y 1549), Bernardino Gatti e incluso, por correspondencia, Miguel Angel en 1557. A partir de 1559 ha venido a la corte de Felipe II de España. Murió en Nápoles donde Van Dyck fue a verla en 1624. El hizo un retrato dibujado e incluso escribió que conservaba mucho espíritu de inteligencia y opiniones muy útiles para él, entonces ella tenía más de 90 años. El hecho de que esta mujer consiguiera una plaza de pintora de la Reina, así como la referencia que hace Vasari en Las Vidas es resultado de una conciliación histórica entre la aspiración de los artistas a ser reconocidos como intelectuales, parientes de la nobleza no por la sangre, más por el ejercicio de un arte noble, y la posibilidad, por una aristócrata, de iniciarse en la práctica de las artes. Esto dice mucho de los cambios realizados en las concepciones de la educación de la nobleza como consecuencia de la aparición del libro de Castiglione Il Cortegiano8. Vemos, con este propósito, en los autorretratos de Anguissola, como ella se representa primero como mujer noble que como artista donde la imagen será aun evocadora del artesano. La nobleza de nacimiento y de educación encuentra aquí un motivo de reencuentro con la ideología naciente en la comunidad artística, relacionada con aquella de Sofonisba, que es un ejemplo de este nuevo fenómeno, puede encontrar su lugar.

En el siglo siguiente, Artemisa Gentileschi (1593 - 1652/53) se representa participando en una autorretrato (Hampton Court). Utiliza aquí lo códigos del artista inspirado enteramente en el desarrollo de su profesión. No obstante, la utilización de una figura femenina dentro de los tipos de iconografía a confundido a los historiadores de arte, la mujer es de ordinario una figura alegórica representa la pintura y no la pintora misma. Pintado entonces por un señor de Inglaterra en 1630, este cuadro no fue atribuido a Artemisa Gentileschi hasta 1962. Estaba expuesto como pintura alegórica anónima. Es Michel Lavey que finalmente determino su atribución escribiendo sobre el: "Puede ser que la intención seria del cuadro fuera mejor comprendido como si hubiera sido pintado por un hombre"9. Las obras de las mujeres que aman su identidad profesional parecen indescifrables10.

Las contradicciones a las cuales son sometidas las mujeres entre dos identidades ideológicas diferentes -la del artista y la de la mujer- han evolucionado según las épocas con relación a los cambios sociales, económicos e ideológicos venidos a la vez en el orden social y artístico. Estos cambios han sido particularmente rápidos y radicales en la Revolución.

Elizabeth Vigée-Lebrun (1755 - 1842) figura como una de las cuatro mujeres que han llegado a entrar en la Academia real en 1783. Después de la Revolución, el Instituto se opone sistemáticamente a toda admisión femenina. La Revolución ha representado una derrota histórica suplementaria para las mujeres. Carol Duncan describe el nacimiento, al fin del siglo XVIII, de la idea de maternidad como aquella de placer11. De cierta manera, esta idea corresponde a un progreso en el desarrollo de los sentimientos humanos, dentro de las

relaciones afectivas que unen la familia. Pero este progreso va a la par con la introducción de una nueva traba en la vida de las mujeres. Es ésta misma idea, en efecto, que ha contribuido al encierro de las mujeres dentro de su hogar. La familia deviene así la base de una institución que anula los derechos de las mujeres en la vida pública, creando un tipo de feminidad desde entonces relacionada con las nociones de domesticidad, de dependencia, de pasividad y de maternidad.

El cuadro Madame Vigée-Lebrun et sa fille (1789, Musée du Louvre) pintado en la fecha de la revolución representa de manera radiante esta concepción nueva y burguesa de las relaciones entre la madre y su niño. Esta fusión de cuerpos, esta repetición de identidades esta compuesta por una forma piramidal que crea una unidad entre los dos momentos de la feminidad. Vemos una sensibilidad nueva, algo muy sensual en la disposición del brazo desnudo, de la carne, del contacto entre los dos modelos. Sin embargo, vemos aquí, en imagen, la prefiguración de una reiteración del destino femenino: la pequeña crecerá para ser como su madre, atada a sus niños. La pintura ha creado una forma visual de esta feminidad que fue formulada por la clase burguesa, en el momento en que lucha por obtener una posición dominante tanto en el dominio social como ideológico.

Si comparamos este autorretrato con otra obra de Elizabeth Vigée-Lebrun, el retrato de Hubert Robert (1788, Musée du Louvre), su diferencia nos choca. Este cuadro lleva asimismo la marca de una concepción romántica del artista. Los cabellos, los vestidos simples y en desorden de Hubert Robert testimonio de un artista inspirado por la naturaleza sublime, de un genio que obedece a una vocación superior. El mira fuera del cuadro, sujetando con gracia entre sus manos sus instrumentos, la paleta y los pinceles. Elizabeth Vigée-Lebrun es por tanto capaz de captar esta visión radical del artista romántico, mientras ella se representa de otra manera. Sus gestos, sus miradas, sus vestidos, su cuerpo constituye para el espectador la imagen misma de la gracia, de la belleza, de la calma, espectáculo sinónimo de feminidad. Ella se pinta como objeto de la mirada masculina a la vez que ella presenta Hubert Robert como objeto de mirada de pintor. En este periodo, el discurso ideológico del artista tiende a situar al hombre cada vez más fuera de la sociedad, a la vez que la mujer es instalada en el corazón mismo de las instituciones fundamentales. Haciendo de ella misma una figura doméstica, maternal y mitológica. Ella es el símbolo de un nuevo orden social. Esta división ideológica se encuentra inscrita hasta en la arquitectura pública y privada, en las ciudades donde las afueras están reservadas a los residentes burgueses, en la piedra de las calles y de las mansiones que son las estructuras concretas del mundo del siglo XIX, siglo donde reina la división entre los sexos.

Es pues en la derrota de las mujeres resultado de la revolución burguesa que se abre el siglo XIX. Pero la fuerza de la tensión entre las clases como entre los sexos lleva a aparecer una forma de resistencia nueva, la del Feminismo.

El feminismo es el hecho histórico que sienta la base y la justificación de mi discurso. No obstante, ¿qué es lo que el

feminismo puede hacer con la historia del arte? Para empezar, ha permitido confirmar la existencia de mujeres en la historia del arte. He escrito un libro sobre Mary Cassatt, una monografía en la cual intento una lectura de su obra como discurso sobre la posición social de la feminidad burguesa 12. Mary Cassatt no era consciente de todo lo que ella hacia, pero su obra ha partido referida con la representación de la feminidad como una cosa aprendida. Esta feminidad esta inscrita en las costumbres y los gestos, en el cuerpo de la niña que incitamos a seguir a su madre resultado de la feminidad, del matrimonio, y de la maternidad pero sobre todo de la representación de ella misma como imagen del espectáculo. Sus pinturas retratan las etapas de la vida de las mujeres de la infancia a la vejez. Así en sus cuadros, ellas representa niñas pequeñas y jóvenes mujeres: En voiture (1879, Philadelphia Museum of Art), Deux Jeunes Femmes dans une loge (1882, National Gallery of Art, Washington), Mère et enfant (1905, National Gallery of Art, Washington) sirvan de ejemplo. Esta representación de la feminidad como construcción de un artificio, como juego de mascaras, ha creado un espacio para un saber crítico, una distancia del análisis entre la subjetividad femenina vivida y la objetividad en la cual la feminidad aparece como objeto e imagen sobreimpuesta.

Un cuadro de Mary Cassatt ejerce una fascinación permanente: llamado Dans la loge (1880, Boston Museum of Fine Art). Podemos acercarla a una pintura de Renoir La loge (1874, Courtauld Institut, Londres). En el cuadro de Renoir, el espectáculo del teatro no es más que un pretexto para presentar la mujer como espectáculo. La figura femenina es mostrada tratando de entregarse a un cambio de miradas que hacen de ella un objeto aquiescente y seductor para un espectador supuesto y forzosamente masculino. Mary Cassatt, por el contrario no nos presenta a la mujer de esta manera objetivada. Ella la mira con un plan pictórico: como Hubert Robert, su preocupación es otra. Pero, aquí, en el anterior plan, descubrimos el espectador que la puesta en escena de Renoir hace suponer. La recuperación de la mirada del espectador exterior al interior del cuadro da por sobreentendido, por parte de Mary Cassat una verdadera posición crítica. En su trabajo la plaza ocupada en el de Renoir por un espectador hombre es ocupada por una espectadora. No me satisface, sin embargo, la idea siguiente, simple y cuajada de la diferencia de los sexos: por un lado hay una mujer que observa a su manera un sistema que identifica bien, simplemente porque ella es mujer y por otro hay un hombre, Renoir, ejemplo típico de este sistema al que se opone Mary Cassatt.

En 1988, en mi libro Vision and Difference, he propuesto un nuevo análisis de la formación del modernismo y del impresionismo13. El artículo se titula "La modernidad y lo espacios de la feminidad". Yo quería examinar dos tradiciones de una nueva manera. La primera es aquella del feminismo que ha permitido dar luz a las condiciones opresivas en las cuales las mujeres pintoras del siglo XIX trabajaban. La segunda es aquella de la historia social del arte puesta en su lugar por T. -J. Clark en su libro The Painting of Moder Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. Clark ha descrito las condiciones de la modernización de la ciudad de París y las formas de

conciencia y de representación de la "modernidad". El modernismo como forma de práctica pictórica elabora en la representación las condiciones del espectáculo urbano. Dicho de otro modo, París deviene una ciudad de consumo y lujo, bien representada por la figura del flanêur, este aficionado de la multitud que, escribía Baudelaire, se encuentre todos los días con él en los boulevards. Baudelaire, en Le Peintre de la vie moderne, ha creado la imagen del artista moderno como ojo erótico y ávido en un mundo donde las mujeres son tales como mercancía: "La multitud es su dominio, como el aire es al pájaro y al agua al pez. Su pasión y su profesión es casarse con la multitud. Para el perfecto flanêur, para el observador apasionado es un inmenso disfrute que elige domicilio en el nombre, en la ondulación, en el movimiento, en lo fugitivo e infinito. Estar fuera de su casa, y por otro lado sentirse en su casa; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer escondido del mundo, estos son algunos de los motivos de placer a un espíritu independiente, pasional, imparcial que la lengua puede difícilmente definir. El observador es un príncipe que juega siempre de incógnito. El amateur de la vida hace del mundo su familia... Así enamorado de la vida universal entra dentro la multitud como dentro una inmensa reserva de electricidad"14.

El texto describe París como la ciudad de las mujeres para este flanêur: "... La mujer, en una palabra, no solamente para los artistas en general..., la hembra del hombre. Es por lo tanto una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones de cerebro macho; es un merecimiento de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un único ser; es objeto de admiración y de curiosidad la más viva que el cuadro de la vida pueden ofrecer al contemplador. Es una especie de ídolo, estúpido puede ser, pero cegadora, encantadora, que tiene los destinos y las voluntades suspendidas a su mirada... la mujer es sin duda un luz, una mirada, una invitación a la felicidad, una palabra algunas veces..."

En el capítulo titulado "Las mujeres y las hijas", Baudelaire hace un viaje imaginario en los bosques, los palcos, los bastidores del teatro, los cafes, hasta los burdeles que forman una inmensa galería de la vida parisina. Sin embargo, los espacios reconocidos y puestos en primera fila como aquellos propios de la modernidad son sobre todo espacios de la clase masculina. Los espacios de la modernidad son, enteramente, aquellos de la masculinidad burguesa. Cierto, las mujeres acceden a los lugares públicos. Los burgueses iban a los palcos del teatro en los jardines como el Bois de Boulogne; las obreras, habían accedido a los espacios públicos para trabajar. Pero he podido señalar una línea que parte absolutamente los sexos, que no se sitúa en una frontera de los espacios domésticos y públicos. Se presenta de hecho en una frontera en el interior de las definiciones burguesas de la mujer. Entre la mujer y la hija, por retomar los términos de Baudelaire, se establece una no natural pero gobernada por las diferentes formas de uso de la exploración del cuerpo de la mujer por los hombres burgueses: bien como mujer casada, es decir como posesión absoluta, legal, en el marco de una compra de un cuerpo y de sus frutos que lleva por nombre matrimonio, bien una hija donde los burgueses emplean el cuerpo en las fábricas, lavanderías, cafes y burdeles. Las mujeres que son

obligadas a trabajar fuera de la familia son casadas con hombres en tanto que simples cuerpos desposeídos de su feminidad para estar solamente "sexualizadas". Son objeto de una utilización repetida y gobernada por el dinero. En el dominio público, el contacto con el dinero y los cambios comerciales con los hombres, las obreras pierden su pertenencia a la categoría mujer.

No obstante, son inscritas en la cultura moderna como verdaderas figuras de la modernidad. Es suficiente recordar que muchos de los mejores cuadros del sigo XIX tienen por sujeto una prostituta. En consecuencia, este plan del Paris moderno, mostrado por el texto de Baudelaire es sintomático de los espacios de la modernidad considerados como los espacios de la sexualidad, creadores de una modernidad verdadera, pero marginal y fundada sobre las relaciones recíprocas de poder entre sexo y clase.

¿Cómo trabajaban las mujeres pintoras en este entorno particular de la modernidad? Mary Cassatt y Berthe Morisot, mujeres burguesas, no habían accedido a la ciudad y a los espacios de la modernidad. ¿Podemos imaginar a Berthe Morisot como la pintora de la Olympia o de Un bar aux Folies Bergères? Respondiendo en negativo, no podemos evitar sin embargo, considerar la pintura de Mary Cassatt como deficiente, falta de los verdaderos caracteres de la modernidad. ¿Cómo entonces determinar la significación de estas obras sin reproducir el discurso masculino, es decir sin limitar a las mujeres a su diferencia? Podemos, en otros términos, no hablar de diferencia entre la masculinidad y su contrario, imperfecto, pero si de la especificidad de las mujeres, termino implicado de significaciones heterogéneas.

Considero, en mi trabajo, las obras de Mary Cassatt y de Berthe Morisot desde el punto de vista del espacio. Existen tres tipos. Los primeros, los espacios representados en las imágenes, aquellos de las escenas de jardín, de salón o de habitación los cuales designan los privilegios de la vida de las mujeres burguesas.

Pero hay un espacio de la composición, un espacio plástico, al interior del cual las dos pintoras demuestran ciertas particularidades. Así, en Mary Cassatt el espacio está muy comprimido. Los cuerpos son grandes, y se tocan los unos a los otros, y los espectadores son incluidos en esta proximidad. Nos sentimos incluidos en la tela, incluso cuando el sujeto femenino no nos concierne.

Este último hecho esta relacionado con una tercera clase de espacio, más psicológico. Se mueve en el cual la artista ha producido la pintura. Es verdaderamente un espacio psíquico, como revela la fotografía del taller de Berthe Morisot donde la artista y la modelo se pertenecen la una a la otra, intimas y asociadas como dos mujeres de una misma clase o de una misma casa. Es igualmente un espacio simbólico de eso que hemos llamado la feminidad15. Se mueve un espacio psíquico en el cual la representación de los cuerpos y de las subjetividades es muy particular en razón de las relaciones específicas que las mujeres tienen con el cuerpo de la madre sobre el yugo de la ley falócrata.

Una vez la combinación de estas diferentes modalidades espaciales analizadas, si ofrece medios feministas de mirar y de leer las pinturas como proyectos elaborados por las mujeres como resultado psicológico y social de la sociedad burguesa del siglo XIX. Yo no veo aquí una feminidad esencial e transhistórica, pero si lo efectos, los deseos y los placeres que caracterizan un momento histórico en el seno de una historia discontinua de la diferencia sexual.

Estas pinturas no son verdaderamente legibles e interesantes si no adoptamos un punto de vista feminista e histórico para mirarlas. Es la idea de aburrimiento que trasmite la historia del arte (escrita por los hombres) cuando analiza el arte de las mujeres. Este aburrimiento de las obras juega un papel. No deben ser condenadas, pero sí descritas como carentes de interés y significación. La reacción de los hombres tropieza con la expresión fuerte de una manera de vivir -femenina puede ser- en relación con lo simbólico de nuestra formación social aplicada al arte de las mujeres.

Las representaciones femeninas no vienen de otra escena, de un espacio aparte que tiende a confirmar el orden masculino que comporta un centro (los hombres) y los margenes (las mujeres). ¿Cómo, entonces concebir una manera de pensar las relaciones de diferencia sin reafirmar el régimen patriarcal? Hace falta reconocer a las mujeres una complejidad psicológica, social e histórica que ha beneficiado a los hombres en el discurso del arte y de la cultura.

Los discursos feministas no se unen hasta el presente a las artistas mujeres. Hace falta en adelante deconstruir el canon tradicional relativo al hombre, humanidad y arte. Igualmente hace falta encontrar como el arte masculino pone en su lugar un particularismo psíquico y sexual en el seno del cual, sin embargo, aparece un proceso de elaboración del sujeto, un proceso de diferenciación por el cual todos los sexos, todas las identidades son formadas.

He terminado la preparación de una edición de conferencias en ocasión de la exposición Degas, Images de femmes (Liverpoool, Tate Gallery, 1988)16. Este título pone en primera plana las nociones de representación y de sexualidad. Para algunos historiadores de arte profesionales, estas conferencias no fueron más que un simple pretexto para celebrar una vez más el genio de Degas creador de imágenes, de sujetos, de mujeres retribuidas como modelos o prostitutas, no suscita más que el escalofrío de la curiosidad. La mujer aparece como un sinónimo de imagen, la una y la otra son dos objetos naturales de artista masculino. La conferencia más importante fue pronunciada por Heather Dawkins. Ella se dedicó a estudiar, en los escritos sobre Degas, los puntos de identificación, dicho de otro modo las diferentes vías por las cuales los historiadores de arte, hombres o mujeres intentan aproximarse y apreciar a Degas y su imagen. Heather Dawkins parte de un texto de un modelo con el que trabajo Degas con el fin de establecer, a contrasentido del discurso masculino, una posibilidad de identificación.

Mi proyecto es incluso diferente. Yo he tomado por objeto dos imágenes, cada una representa a una mujer con unas prismáticos de pequeño formato [los utilizados en el teatro], la primera es de Degas, la otra de Cassatt: para Degas la serie de dibujos y bocetos sobre el tema de la mujer con prismáticos (realizados entre 1865 y 1877), en el caso de Mary Cassatt la tela realizada en 1880 Dans la Loge. He creado dos recintos ficticios alrededor de estas imágenes.

Siento que el cuadro de Cassatt es una respuesta a esta serie de Degas. Existen varios bocetos de esta figura realizados por Degas, también un óleo el cual representa una escena de carreras, probablemente fechada en 1868, en la cual una mujer con prismáticos ha sido tachada, cubierta de dieciséis capas de materia pictórica17. A fin de comprender esta obsesión inscrita en la multiplicidad de las tentativas, hace falta intentar remontar a las condiciones mismas de la existencia de la idea fija de una mujer con prismáticos.

Imagino primero un hombre en las carreras, Degas, un caballero, mira a la multitud con su prismático. Su observación es interrumpida por un choque: encuentra la mirada de una mujer mirandolo. El la ha sorprendido. En su taller, el hombre trata de recrear esta situación, este choque, tanto que el placer de la ruptura de una identidad establecida. ¿Es posible recrear esta experiencia, esta vez en la represión, en el examen, en lo prolongado? En el espacio de taller, con la ayuda de modelo, el hombre ha abolido ésta distancia sobre el papel, conseguir materializar la fragilidad del momento. Por su dibujo, puede reconstruirse la escena. Y puede igualmente apartarse. Sin embargo, desde entonces busca trasponerlo en un cuadro narrativo esta experiencia tan viva de una mirada llevada puesta sobre él por una mujer desconocida, y frustrada. La razón de este jaque es debida sin duda a un hecho que es Edouart Manet, el rival profesional de Degas, al que encontramos retratado en los rasgos del compañero de la mujer (Ver el boceto de esta figura en el Metropolitan Museum, New York). La situación edipo es muy fuerte y, en tanto que intenta, en la pintura Aux courses reproducir la escena con dos figuras, él termina por borrar a la mujer, haciendo así desaparecer el triangulo simbólico. Repetido, modificado, vuelta y vuelta encantador, elegante, apasionante e incluso peligroso, esta imagen de una mujer con un prismático no es una imagen de mujer, es una experiencia recreada de memoria, significada por la representación de una mirada. En mi historia inventada del hombre en las carreras, un hombre es sorprendido tratando de mirar de reojo. Esto me recuerda las palabras de Jean-Paul Sartre, citadas por Lacan en su reflexión sobre la formación de la subjetividad por la mirada. Lacan no habla de una mirada fijo del hombre sobre la mujer pero sugiere que la mirada nos rodea, nos forma, nos encuentra. El retoma un texto de Sartre en el cual alguien mirada por el agujero de una cerradura. El escucha el susurro del paso de las hojas, de los pasos en el pasillo, y es finalmente la mirada no óptica que sobrepasa los hechos. Lacan constata que la mirada es de hecho la presencia misma del Otro 18. En posición a la ideología de la geometría óptica que gobierna la pintura occidental desde el Renacimiento, Lacan afirma que "yo soy un cuadro". La mirada me mira, yo soy pues producido como un sujeto, como sujeto de la representación.

Existo entonces como peligro, una amenaza relacionada con las miradas. Sin embargo, la situación en el taller de Degas interviene los peligros y los riesgos de ser sorprendido haciendo de voyeur. Es la mirada del hombre (el artista) mirando a la mujer que el espectador encuentra en el dibujo. Ella está fija sobre el papel, sorprendida, descubierta.

Esta fijación permite disminuir la vergüenza relacionada con la sensación paranoica del voyeur a través de un fantasma creado artificialmente en el taller en un dibujo. Fantasma de tener el poder permanente de solicitar la mirada del Otro, de ser su objeto, de ser el cuadro que le sirve de señuelo y le domina, de ser su centro de interés único y permanente. Pienso que los dibujos y los bocetos son anulados como repetición de esta necesidad psíquica -cada uno ofrece los placeres diversos en la solicitación fantástica de la mirada maternal, la mirada por la cual nos formamos como sujetos antes que la mirada paternal no nos ponga sobre la amenaza de la castración. Las repeticiones artísticas permiten al artista jugar una suerte de fort-da19 eterno- la condición angustiosa de una felicidad frágil. Pero el miedo a la castración se encuentra representado en los cristales monstruosos de los prismáticos que desfiguran la cara y toman el poder de la mirada y de la Ley Simbólica.

Mary Cassatt se inscribe en otra ficción. Ella ha podido ver los bocetos de Degas en su taller o en el taller de Tisot o de Puvis de Chavannes. Entonces elige dar su propia respuesta a un proyecto más extremo20. Ella reinstala esta escena en el mundo por medio de una representación de las costumbres contemporáneas. Parte al encuentro de un espacio donde una mujer burguesa puede, sin comprometerse, observar y ser observada en público en un palco de la ópera o de un teatro. Para una mujer, sin embargo, no es moverse en un espacio privado, como para el flanêur de Baudelaire que juega al derecho de mirarlo todo y que se siente siempre en casa tanto si esta en medio de la multitud.

Dentro de la clase social específica de la burguesía, la mujer es siempre objeto de una vigilancia omnipresente. Es posible defenderse un poco especificando el origen de este voyeurismo masculino. Mary Cassatt reduce la generalidad del voyeur a un individuo, a través de la representación sardónica de este hombre aburrido, escrutador y ávido de atraer la atención. El está muy claramente representado por la pintora, con un poco de irónica indulgencia. Pone entonces dentro de un cuadro al espectador no representado en el dibujo de Degas, dado que es de hecho el verdadero sujeto. Ella representa una mujer, pero no mira ni al espectador figurado, ni al espectador representado.

Ella organiza el espacio pictórico con la intención de crear un espacio para el espectador, aquí, en el palco al lado de esta mujer. No es un espacio fantasmagórico ni imaginario. La composición sugiere de hecho que la mirada -esta que nosotros espectadores del cuadro repetimos- es aquel de la compañía de la mujer en negro -la que se cubre con el bonete, la hermana, la misma artista-.

Esta figura, no representa, pero sugiere, mira también. Ella ve a los dos protagonistas, la mujer en el palco y el hombre al fondo. Esta mirada presentada pero no figurada es necesaria. Es el marco en el cual las dos figuras encuentran su significación. Es de hecho la mirada del otro que forma la subjetividad de la mujer, del sujeto femenino.

Lo que quiero demostrar aquí es que el sujeto femenino es igualmente formado en un espacio de observación que constituye el entorno de una mirada y de una presencia del Otro, el espacio y la mirada maternal. En el de Mary Cassatt las figuras se empapan de una mirada maternal. La recurrencia de imágenes de mujer con niño exprime simplemente, según el estereotipo femenino, que el artista es una mujer. Las mujeres quieren ser madres, ellas peinan entonces naturalmente la maternidad. Sin embargo, las obras de Cassatt traducen una complejidad psíquica comparable a la de Degas. Ni celebración de la maternidad ni regresión hacia un fantasma de unión con la madre perdida, en Dans la loge se inscribe una distancia, y consecuentemente registra la presión de un deseo, el reconocimiento de algo que falta aquí. Esta cosa es representada en el campo visual por aquello que atrae la mirada de la mujer de negro, pero que los espectadores del cuadro no pueden ver21. El cuadro representa a una mujer en cuanto sujeto de su propio deseo, y no como simple objeto de la mirada masculina. Este deseo es representado icónicamente, como dice Joan Copjec, por la idea que hay siempre algunas cosas de más que escapan al sujeto22. En esta pintura Mary Cassatt representa una cosa que le falta a esta mujer. La mirada lleva fuera del cuadro buscando esta cosa. Sin embargo, el cuerpo de la mujer no significa aquí que falte, es decir el orden de castración masculino fundado sobre la imagen del cuerpo mutilado femenino. La artista que es Mary Cassatt aparta esta iconografía del sacrificio simbólico por la cual todos los sujetos se supone se someten. Al contrario, la figura femenina significa aquí la falta simbólica que está en el fondo de toda subjetividad, figura entonces la mirada traspasa el marco del campo pictórico en el momento mismo donde le cuadro tira y contienen el nuestro.

Hay que poner el acento sobre el carácter obsesionante de la obra de Mary Cassat, en paralelo a la de Degas. Ella juega y repite su juego de fort-da. La subjetividad femenina no esta cerrada sin contradicciones ni fisuras, y es posible de leer la obra de Mary Cassatt como un diálogo entre las diferentes fuerzas de la cultura femenina. En mi monografía de 1980, he descrito el discurso elaborado por las obras de Mary Cassatt al rededor del tema de la feminidad burguesa como proceso social. Vi entonces un discurso psíquico en la variedad de miradas que caracterizan su obra. Existen dos cambios entre mujer y niño en las cuales ellos son psíquicamente discretos, separados, pero donde la mirada de la madre, o de la nodriza, abrazan al niño. Aparece entonces una imagen unitaria en la cual la mirada ata a los individuos. Estas imágenes representan de hecho una división, pero la mirada ofrece una consolación a esta separación psíquica. La mirada deviene casi palpable. Encontramos en las otras composiciones típicas de la obra de Mary Cassatt la imagen de una mujer adulta mirando fuera del marco. En el cuadro de Degas por el contrario, la mirada de la mujer es reprimida, parada, el espacio

ficticio creado por la obra de arte presenta una figura que nos mira, pero a través de los prismáticos, ha aquí el protector de las formas fálicas. En su cuadro, Cassatt ha puesto en escena este peso que es el modelo masculino para las mujeres. Ella lo expone, con frescura al pequeño hombre que vemos al fondo. El deseo masculino es borrado en esta caricatura, dado que la imagen sobreimpone el deseo femenino. Mis búsquedas siguen los pasos de Mary Cassatt. Yo pruebo a librarme de las tentativas de estrangular nuestro saber cultural por los discursos de la historia del arte. Quisiera llegar al final resistiendo a la inscripción cruel del deseo masculino en el arte y dentro de las historias del arte. Intento, de hecho, producir un discurso que funcione en interés de las mujeres que viven bajo el signo de la posición social y psíquica de la feminidad.

Me gustaría concluir con el ejemplo de Mary Kelly, una artista americana contemporánea, posteriormente instalada en Inglaterra, que ha elegido la feminidad como tema de varias grandes instalaciones. La más reciente se llama Interim, presentada en New York, en el New Museum of Contemporary Art, antes de ser expuesta en los Estados Unidos y en Canada23.

Interim -la palabra latina significa un intervalo de tiempo entre dos momentos- prolonga la exploración ya iniciada por Mary Kelly en Post Partum Document (1973 - 80), obra consagrada a la maternidad como momento típico de la educación femenina en nuestra sociedad.

En nuestra cultura la mujer es representada sea joven o casadera, o madre. ¿Cual, es entonces, la situación de las mujeres después de la maternidad y delante de la vejez en la cual no somos mujeres, ni siquiera hembras, pero muy a menudo consideradas como brujas, o incluso, en inglés, old bags?

Mary Kelly ha dado rostro dedicando Interim a la madre de Dora Ida Bauer, sujeto del estudio de Sigmund Freud sobre al histeria, publicado en 1905. Dora ha devenido una de las causas celebres de los escritos feministas24. De la madre de Dora, Freud dice solamente que él nunca la ha encontrado, pero sabe que sufre de una psicosis de mujer doméstica. La madre de Dora, metáfora de la mujer "interim", deviene políticamente una presencia en Interim en tanto figura simbólica de las mujeres de mediana edad, de mujeres que se interesan por hombres como Freud. Ella no está representada, pero la instalación compleja de las imágenes, de los textos, de las formas, de los espacios que atraen nuestra mirada y solicitan por nuestra parte un reconocimiento a través de historias, de juego de espíritu, o de memorias colectivas relacionadas con la historia después de 1968, todo esto pues, converge a la presencia de una subjetividad históricamente formada: el sujeto feminista y crítico. La obra de Mary Kelly no refleja la existencia de un sujeto feminista. Son los procesos más bien estéticos que cognitivos, activamente producidos en una intervención feminista en el discurso del arte y los discursos de nuestra formación social que se ha constituido como promesa en la cual la espectadora se puede identificar.

Somos nosotras que somos la madre de Dora, nosotras, mujeres de esa generación histórica que está en estos momentos entre dos edades. La juventud de la mujer es sinónimo de la mujer como objeto del deseo masculino. ¿La vejez....? ¿Cómo representar un momento de la historia de toda mujer que no existe en las representaciones culturales de la feminidad? ¿Cómo representar el deseo de estas mujeres, deseo insignificante y aburrido para Freud y los hombres de nuestro tiempo? Interim es primero que nada una instalación que define el espacio del espectador, que nos rodea con sus miradas, sus atractivos, sus significaciones. La instalación es vista en cuatro secciones, cada una en función de una clasificación de temas que surgen de numerosas conversaciones con las mujeres de la generación de 1968: Corpus (el cuerpo), Pecunia (el dinero), Historia (la historia), Potestas (el poder). La feminidad es vehiculada a través de estas cuatro categorías. La mujer que es reducida a un simple cuerpo mudo con Charcot (Kelly utiliza la Iconographie photographique de la Salpetrière (1876 - 1880) reproduciendo las actitudes pasionales determinadas por la medicina de las neurosis: el erotismo, la amenaza, la suplicación, la llamada, el éxtasis) que jamás ha sido representada. En relación con el cuerpo de la mujer, Kelly enumera los discursos que la reproducen: el de la moda, el de la medicina, de los periódicos populares, de las historias novelescas, de los cuentos de hadas como La Cenicienta. Por estos procesos ella revela una feminidad simbólica negada: aquella de la mujer-interim. Kelly reintroduce en nuestra cultura la voz, la presencia oculta de la mujer entro dos edades. Este "entre-dos-edades" corresponde de manera literaria y metafórica a una "Edad Media de la mujer", de este modo las mujeres se sienten en el estado actual de las cosas. Corresponde también a la generación que se sitúa en el limite del orden patriarcal actual y aquel que imaginábamos estar creando después de 1968, "le troisième temps" del cual escribe Julia Kristeva25.

El feminismo ha estado atrapado en la trampa bien de la igualdad, bien de la diferencia absoluta. Mary Kelly no afirma otra feminidad primordial, esencial. No constata tampoco una diferencia total. Va en el sentido de Michèle Montrelay que considera que la mujer adulta reconstruye su sexualidad en un campo que sobrepasa la noción de sexo. Sexualidad y feminidad participan de nuevas relaciones entre la mujer y el sujeto de la mirada. El silencio y la pasividad atribuidos a la mujer, a la madre de Dora, son destruidos por el placer significativo que se procuran las mujeres, dicho de otro modo por su trabajo intelectual y creativo sobre al sexualidad. Las obras de artistas como Mary Kelly y la producción de textos y de imágenes que ellas inducen -y que modifican las representaciones de la sexualidad - tienen su existencia en el seno de la cultura.

Por esta razón, estas obras no son pinturas son sistemas semióticos muy complejos que rehuyen las tradiciones relacionadas con el arte y su bagaje ideológico masculino. Intentan también atar todas las divisiones ideológicas entre, por un lado, el arte, lo grandioso, lo sublime, el genio, el hombre, y del otro, lo popular, lo insignificante, lo decorativo, lo sentimental, la feminidad26.

Interim se ha concebido para situarse en el corazón mismo de los cambios del arte actual. Kelly ha puesto en práctica el modernismo y el arte conceptual en el origen del desafío puesto por el modernismo formalista. Ha integrado aquí el minimalismo, el conceptualismo, los gestos de la pintura, la fuerza y la presencia de la escultura, los debates del teatro brechtiano y el placer del cine. Ha estudiado a Godard y a Brecht, pero ella se identifica, es las tradiciones, el lenguaje y las conversaciones de las mujeres concebidas como sujetos de historias. Kelly cuenta la historia de las mujeres que han fundado los movimientos de tendencia feminista después de 1968: movimientos sociales, psicoanalíticos, artísticos. Estas mujeres han vivido los años del viraje a la derecha en Inglaterra y en los Estados Unidos. También han vivido un tiempo femenino: han sido madres o han tomado parte contra la maternidad, después han llegado a la menopausia y han intentado pensar como el deseo femenino esta inscrito sobre el cuerpo, en las mentalidades, y en el corazón de la sociedad. Con el fin de establecer un sistema de representación de esto que para la sociedad no significa nada, la artista debe inventar formas nuevas, no solamente plásticas, discursivas, a través de su sentido encontramos la artista., la escritora y la observadora que, ensambla, su compromiso en una actividad de desciframiento, resultado de un esfuerzo, un trabajo común: la presencia en nuestra cultura de un sujeto femenino y crítico en el seno de el espacio significante del movimiento de las mujeres.

Para intentar comprender la naturaleza y los efectos de la intervención feminista, yo no puedo acantonarme en el estricto dominio de la historia del arte, y su discurso en el seno de la art history. La comprensión de los efectos feministas escapa a sus esquemas críticos e interpretativos. El saber es de hecho una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres, a fin sobre todo, de poner en su lugar un discurso por el cual afirmaremos la presencia, la voz y el efecto del deseo de las mujeres.

[Traducción: Ana Navarrete]

Notas

1. Publicado originalmente en Feminisme, art et histoire de l'art. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art, Yves Michaud (ed).

2. En Inglés, podemos distinguir "art history", la disciplina, y "history of art", el sujeto, el terreno histórico, uno de los aspectos del "art history"

3. E. Gabhart y A. Brown, Old Mistresses, Walters Art Gallery, Baltimore, 1972; ver asimismo Bulletin of the Walters Art Gallery, 1972, vol.24

4. Roziska Parker y Griselda Pollock, Old Mistresses, Women Art and Ideology, Pandora Press, Londres, 1981.

5. Michael Foucault, L'Ordre du Discours, Gallimard, Paris, 1971

6. Léon Lagrange, "El Rango de las mujeres en el arte", Gazette des Beaux-Arts, serie 1, vol. 8, octubre 1860, pp. 30-43. Ver también: "The geometric style is primarily a feminine style. The geometric ornament seems moresuited to the domestic, pendantically tidy and at the same time surreptitiously careful spirit of woman than that of man. It is considered purely aesthetically, a petty, lefeless and, despite all its luxuriousness of colour, a strictly limited mode of art. But within its limits, healthy and efficient, pleasing by reason of the industry displayed and its external decorativeness the expression of the feminine spirit in art." H. Hoernes and O. Menghuin, Uhrgeschichte der Bildenden Kunst, 1925, p. 574

7. Joan Kelly "Did Women Have a Renaissance?" en Woman, History and Theory, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

8. Ann Sutherland Harris en su introducción a: Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, Women Artists: 1550-1950 catálogo de la exposición en Los Angeles County Museum of Arts, 1976-77.

9. Michael Levy, "Notes on the Royal Collection II: Artemisia Gentileschi's Self Portrait at Hampton Coutr", Burlington Magazine, February 1962, vol. CIV, nº 707, pp 79-80.

10. La Monografía más reciente escrita sobre la artista es la de Mary D. Garrard, Artemisa Gentileschi, The Image of the Female Hero in italian Baroque Art, Princeton University Press, 1989. Ver en este sentido el artículo que yo he publicado en Art Bulletin, Septiembre 1990, vol. 72, nº 3. [nota de la traductora: en lengua española se ha traducido la novela histórica de Anna Banti, Artemisia, Versal, Barcelona, 1992.]

11. Carol Duncan, "Happy Mother and Other New Ideas in French Art" en: Art Bulletin, 1973, vol. 56, nº 101.

12. Griselda Pollock, Mary Cassatt, Jupier Book, Londres, 1980.

13. Id., Vision and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art, Routledge, Londres, 1988.

14. Baudelaire, El Pintor de la vida moderna en Curiosidades Estéticas.

15. Recuerdo aquí las palabras con las cuales Simone de Beauvoir comienza su libro El Segundo Sexo, Gallimard, Paris 1949.

16. Griselda Pollock et Roziska Kendall, Dealing with Degas Representations of Women and the Politics of Vision, Pandora Press, Londres 1991.

17. B. Nicholson, "The Recovery of a Degas Race Course Scene", en: Burlington Magazine, Diciembre 1960, vol. CII, nº 693, pp. 536-37.

18. Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XI, Le Seuil, Paris, 1973.

19. "fort-da": el juego observado por Freud, cuando su hijito repite las palabras "Ich-ici", cuando intenta encontrar su joujou.

20. Cf. Paul - André Lemoisnem, Degas et son ouvre, 4 volúmenes, Arts et Métiers graphiques, París, 1946 - 49, nº 431 (Femme la lorgnmette, La Dame aux jumelles, Dresde, dado a James Tissot), nº269 (Hyda Femme la lorgnmette, col. part., Suiza, perteneció a Puvis de Chavannes), nº 268 (La Lorgneuse, en la colección de Edmond Duranty hasta 1881).

21. Kaja Silverman, The Acoustic Mirror, The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Indiana University Press, 1988. Un análisis luminoso del deseo femenino.

22. Joan Coptej, "The Orthopsychic Subjet: Film Theory and the Reception of Lacan" October nº 49, 1989.

23. Mary Kelly, Post Partum Document (1975 - 82), Routledge, Londres, 1983; Interim, New Museum of Contemporary Art, New York, 1990.

24. C. Bernnehimer et C. Kahane, "Dora's Case", en Freud, Hysteria, Feminism, Virago Books, Londres, 1985.

25. Julia Kristeva, "Le Temps des femmes", 33/44 Cahiers de recherche de sciences des textes et documents, invierno 1979, nº 5, pp. 5 - 19.

26. Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", en After the Great Divide Modernism, Mass Culture, Postmodernism, MacMillan Press, Londres, 1986.