

EL PODER DE LA MIRADA

** CARMEN SENABRE LLABATA*

Feminist criticism has stressed from its inception the close relationship between sexuality and the representation of reality in art. It has also developed different genre strategies in order to confront male power. Throughout art history, masculine views have persisted in reducing the female body to a mere sex object. The main purpose of this essay will be to introduce methods for looking at and interpreting pictorial, escultural and photographic images as well as the social conventions in which they are inscribed; both the art and the conventions need to be subverted.

«La mirada del *niño* va recorriendo el cuerpo de la *madre* en sentido ascendente. Los pies metidos en los zapatos, las piernas enfundadas en las medias y luego, un poco más arriba, algo llama su atención, *más bien algo que no está* y que se sumará trágicamente a todo aquello ya aborrecido en el terrible proceso de su conformación como yo. Ante la ausencia y el temor de volver a enfrentarse con una falta y un vacío añadidos, resuelve cortar por lo sano y, su madre, *el otro por excelencia*, se verá sometida a una suerte de cirugía y *no volverá a representarse de cuerpo entero sino fragmentada por la mirada*. La madre será medias y zapatos, la parte por el todo»¹.

La presunción de inocencia en la mirada infantil, reforzada por las cursivas, sintetiza simbólicamente el riesgo que comporta para las mujeres asumir sin reservas que es suficiente con ver, para alcanzar a comprender/conocer la realidad. Y de esa visión traicionera, de la otredad como carencia, de la negación de una identidad propia, de la dispersión en fragmentos... del cuerpo femenino, también cabría «pedir cuentas» al mundo del arte.

Privilegiar el sentido de la vista, sobre el del olfato o el del tacto, constituye una de las características fundamentales del placer puro, desinteresado, en definitiva, estético e incontestable desde que Kant lo estableciera en su *Crítica del Juicio*. Sin embargo, uno de los aspectos más destacados por los discursos feministas desde sus inicios, ha sido la estrecha conexión entre representación y sexualidad, es decir, entre la capacidad de producir imágenes y el carácter sesgado de éstas, fruto de una mirada, la masculina, a la que siempre ha pertenecido el poder.

El imperialismo *voyeurista*, se manifiesta en cualquier área de nuestra cultura y «en consecuencia, el erotismo de la explotación visual se impone por doquier.»

No es, desde luego, el ámbito artístico una excepción al usurpar a las mujeres lo único que parecían poseer: su cuerpo; dicha responsabilidad es compartida por quienes marcan las directrices de la moda, la publicidad o los medios de comunicación. Todos en su conjunto han contribuido, además, a dividir, fragmentar, mutilar ese cuerpo, objetivándolo, cosificándolo para mejor consumirlo.

«Ante todo, la objetivación; el cuerpo femenino, más sus prótesis culturales extracorpóreas (vestido, calzado, maquillaje, perfume, accesorios, etc.), es contemplado como un espacio articulado que, como tal, puede descomponerse en sus distintos elementos parciales, para recombinarlos a voluntad con independencia de los sujetos personales que los soportan o manifiestan: nalgas, pezones, posturas, transparencias, etc., son vistos como unidades independientes, separables de sus portadoras, y recombinables en imágenes eróticas producidas a voluntad del espectador.»²

El sexismo visual, se configura pues, desde dos vertientes confluyentes: la invasión de lo privado —reducido a lo corpóreo en recortes sucesivos y arbitrarios— y su exposición pública, invitando a ser degustado masivamente por el sexo masculino. Para redefinirse como sujeto, la mujer ha tenido que enfrentarse a su propio cuerpo, aprender a disfrutar de él, a conocerlo y reflexionar en términos críticos sobre el modelo de sexualidad androcéntrico, todo lo cual entraña el cuestionamiento de las relaciones de género, cuya construcción social permanecía silenciada.

En este sentido, «el asalto al poder» requiere de una acción crítica —un análisis deconstructivo— que permita a las mujeres acceder a su *voidad*, inventarse a sí mismas sin intermediarios y oponer a ese cruce de miradas cómplices entre *el* que produce las imágenes y *el* que las recibe —reduciendo lo femenino a simple mercancía— otras formas de ver/mirar en absoluto convencionales ni acomodaticias.

Y este es fundamentalmente el camino seguido por el feminismo en el ámbito creativo durante las últimas décadas, empeñado no sólo en recuperar las voces femeninas que nos han precedido y resituirlas en la historia del arte —habida cuenta de que sus méritos son, como mínimo similares a los de sus colegas varones— sino en elaborar un nuevo discurso estético, válido no tanto por su novedad como por su carácter provocador, autoconsciente y plural, deseoso de que ese cuerpo a cuerpo con el pasado y el presente, se extienda más allá de lo estrictamente artístico, para introducir en la discusión cuestiones teóricas y políticas.

Se trataría, pues, de emplazar a la sociedad entera a revisar las nociones de arte y artista, de feminidad y masculinidad, de naturaleza y cultura, con el fin de superar la bipolaridad implícita en tales planteamientos —típicos del pensamiento patriarcal (binario)— y descentrar el discurso, llevándolo a discurrir por los márgenes —siempre fluctuantes— donde no alcanza la ley del orden simbólico masculino.

Estas son las coordenadas en las que se mueven gran parte de los debates actuales, cuando se observa que la discusión desborda ampliamente los límites del hecho artístico y la posición de las mujeres en su interior, conscientes de que la crítica al sexismo en el arte, es una manifestación específica del miedo a la diferencia presente en las relaciones sociales en su totalidad y que mantienen a distancia al «otro», por razones de sexo, de raza o de clase.

No obstante, la actividad-teórico-práctica desarrollada por la investigación feminista en los años setenta, intentando redefinir el rol de las mujeres y destruir el esencialismo genérico, también abre nuevas posibilidades a un arte «feminista», que hace saltar por los aires el estereotipo, tomando en ocasiones como punto de partida lo más íntimo, lo más cercano —el cuerpo—, al tiempo que, en otras, la calle queda convertida en escenario de esa transgresión de roles, al trastocar los espacios asignados a cada sexo/género y los códigos visuales o lingüísticos vigentes.

En principio, ambas opciones, se plantean asimismo como apropiación y relectura de la imagen de las mujeres —de larga tradición en la historia del arte— al igual que como respuesta a la manipulación de que es objeto dicha imagen hoy a través de los mass media, el vídeo, las vallas publicitarias o los anuncios televisivos, aunque existan divergencias respecto a estrategias y resultados.

Y precisamente, una de las cuestiones más controvertidas ha sido la existencia o no del arte «feminista», es decir, de un lenguaje, de unos temas y unas formas de expresión que se puedan identificar no sólo como «femeninos» sino como reflejo del desafío a un sistema de representación autoritario, que obstaculizaba el acceso de la mujer a la condición de sujeto. Lucy Lippard encontraba elementos formales y temáticos en la obra de determinadas artistas, susceptibles de estimar como típicos de una sensibilidad femenina, aun reconociendo que nuestra experiencia está en interacción con el mundo que nos rodea, mientras Linda Nochlin manifestaba sus dudas al respecto, justo por tratarse de un proceso en constante cambio, porque la vivencia del hecho de ser mujer —u hombre, cabría añadir— varía en función de la época, la cultura y el lugar ocupado en el entramado social. Y algunas otras investigadoras, entienden que lo importante es subrayar la aparición de una conciencia diferente de la masculina, convirtiéndose la imaginaria en vehículo para «generar conciencia en otras mujeres» y en la sociedad en general³; aunque — estrictamente hablando— tal como afirma Julia Kristeva, no puede decirse que «las mujeres» existan. En última instancia, habría que preguntarse, en una discusión filosófica de más largo alcance, en torno a la cual gira parte de la polémica igualdad/diferencia: ¿existe o no algo específico, es decir, algo que responda a una «esencia», bajo el concepto *la mujer* o *las mujeres* en el sentido de que sobre ello «quepa legítimamente establecer una predicación, si esos genéricos son sujeto u objeto para una teoría sólida?»⁴

El tiempo y la praxis artística no han conseguido dar por zanjada la cuestión, si bien los críticos varones continúan tratando de minimizar el impacto producido por la intervención decidida de las artistas, dispuestas a descolonizar el ámbito artístico, valiéndose de fórmulas ya establecidas para reapropiárselas y/o recurriendo a la heterodoxia, con la precaución de no convertirla en un nuevo academicismo o evitar el riesgo de ver sin mirar: «Si hubiéramos mirado,... habríamos sabido que subvertir la mirada tal vez no basta: hay que romperla. Hay que hacerla añicos porque llevamos siglos mirando con unos ojos que no nos pertenecen. Lo que importa no es lo que se ve, sino cómo se mira.»⁵

Aun a riesgo de ser malinterpretadas, un buen número de artistas contemporáneas han asumido el reto de hablar de sí mismas —pese a las trampas de un lenguaje que ya está construido por y para otros, «gobernado por el falo» precisaba

Helene Cixous en *La risa de Medusa*, (1975)— de recuperar el control sobre sus cuerpos, sus deseos y sus mentes, haciendo caso omiso de las llamadas de atención que les recomiendan poner entre paréntesis su propia experiencia vital si quieren realmente alcanzar el éxito, acomodándose así a lo que, como escribiera G. Pollock, «se proclama que es el arte asexuado de los hombres.» Cuando el sabio consejo paternal no es atendido, y las creadoras deciden dirigir la mirada hacia sus propios cuerpos —utilizándolos como vehículos transgresores— no siempre obtienen los resultados propuestos, gracias a la «agudeza» interpretativa de reputados críticos y/o entendidos.

En algunos casos, si sus imágenes son eficaces como «bofetada estética», expresión que utiliza E. de Diego, no ocurre lo mismo en cuanto intento de desmascarar el orden establecido, la mirada impuesta desde fuera; en otros, el «analista» intelectual masculino —tal como lo denomina Amelia Jones— pasa como de puntillas sobre el carácter inequívocamente feminista, beligerante en su representación visual del hecho femenino, dando como bueno que esas imágenes, por explícita que sea la intencionalidad de la autora, contienen una crítica «universal», es decir, compartida por el otro sexo. Así sucede, con las obras, por ejemplo, de Barbara Kruger, Cindy Sherman o Sherry Levine, permitiéndose además atribuir una «visión muy parcial» a quienes las interpretan como «una deconstrucción feminista.» De nuevo nos encontramos aquí con la pretendida neutralidad «sexual» del arte, reduciendo lo más posible sus propuestas saboteadoras a un denominador común, típico de la época actual: muerte del/al autor, el genio, la originalidad... que en efecto, aparece en estas artistas pero atendiendo siempre a su significado masculino, a la hora de manifestar su rechazo.

No es extraño pues que levanten sospechas cierto tipo de alianzas que proponen unir fuerzas —algo así como pasarse al enemigo— en torno a un difuso proyecto posmoderno o «desprovisto de género»: «Hemos de desconfiar de esta invitación [...] Debemos rechazar lo que Jane Gallop denomina el “aguijón” del patriarcado, cuya función es hacer volver la cultura a lo masculino reduciendo cualquier subjetivismo al *sujeto neutro*, que (en sí mismo) no es más que una imagen asexuada y sublimada de un ser del sexo masculino.»⁶

Y —lo que resulta más escandaloso si cabe— cualquier denuncia al respecto será tildada indiscriminadamente de puritana y conservadora, entendiéndose como normal e inclusive liberador, la presencia descarada del fetichismo machista en la producción artística de todos los tiempos. Partiendo de la premisa de que «todo arte es erótico» (Adolf Loos: *Ornamento y delito*, 1908), los artistas se han dedicado con fruición a fantasear en sus obras, transidas del afán de poseer, de someter a las mujeres, sin importarles reducirlas a sus genitales, sus pechos o sus piernas, desnudándolas o vistiéndolas, descomponiéndolas en fragmentos y troceándolas a su capricho —según donde pensara cada cual que radicaba la esencia de la feminidad, o según los gustos del momento— utilizando las técnicas más diversas.

Interpretaciones psicoanalíticas aparte y a sabiendas de que, en ocasiones, también el hombre es objeto de este tipo de intervenciones quirúrgicas, lo cierto es que, en general, «es el cuerpo de la mujer, del que se sirve el artista, el que corre el peligro de ser descuartizado... de ver alterada su anatomía para hacer de él un

objeto de función puramente erótica.»⁷ Y ¿cuál viene siendo la reacción de los críticos frente a la práctica crítica feminista, cuando retoma esos temas para denunciar su carácter posesivo y falocéntrico? Bien observan leves cambios, sin querer ver o sin entender su interés deconstructivo, señalando como mucho un desplazamiento hacia la sexualidad indiferenciada, «Cindy Sherman introduce la duda en ese sentido. Ante el anonimato del trasero que se nos pone ante los ojos, podría uno preguntarse si es un hombre o una mujer»⁸, o bien, vuelven a las andadas, «Me siento afectado por el refinamiento de Sherman, con el que ella, como otras muchas actrices, insinúa fragilidad, despertando el deseo (masculino) de violar o de proteger»⁹

Cierto que cualquier lectura del objeto artístico es legítima —ahí radican su riqueza, su complejidad y su especificidad— abriendo un abanico de posibilidades que otros lenguajes no ofrecen, pero de esa pluralidad de sentidos no se desprende su inocuidad y cuando la violencia erótica se convierte en el elemento central de las imágenes —sean pictóricas, fotográficas o cinematográficas— la oposición sujeto/objeto es determinante: no es igual mirar que ser mirado. Tal como sugiere Kate Linker en su conocido trabajo *Representación y sexualidad* (1983), la ideología y las estructuras sociales dominantes, establecen una división muy clara entre observador y observado, entre poder y opresión, emisor y destinataria¹⁰. Y en esa asignación social de la diferencia, la mujer es el espectáculo, el hombre el espectador.

A cuestionar esa mirada «pene-trante» se dirigen gran parte de las creadoras que trabajan en el ámbito de las artes visuales, desvelando que la figura femenina siempre aparece sometida —metafóricamente violada— dentro de un sistema que obliga a la mujer a dejarse observar y, por tanto, le impide el acceso a su propia subjetividad. Estas mujeres-artistas para quienes «todo lo personal es político» —parten de su propia experiencia a la hora de crear, conscientes de que también así el arte trasciende los límites de lo individual— han recorrido un largo trecho apoyándose en el análisis teórico, pero poco hubieran podido avanzar sin el respaldo de aquellas otras que con anterioridad —allá por los años 30— simplemente reflejaron en sus obras la negativa a aceptar su cometido femenino como «natural» o el conflicto entre sus vivencias y sus expectativas artísticas. Desde Frida Khalo, con el cuerpo siempre a cuestas y cruel consigo misma en la crudeza de sus representaciones a Meret Oppenheim con su visión irónica y oblicua de la feminidad, pasando por Georgie O'Keeffe, cuya tremenda aceptación en los círculos artísticos del momento, constituye un ejemplo esclarecedor de dificultades añadidas, ya que ese reconocimiento la condujo directamente a las cumbres borrascosas de lo «esencialmente femenino», es decir, a la expulsión de una consideración de su obra en términos estéticos supuestamente neutrales.

En los análisis de sus obras, nos encontramos con una serie de lecturas intencionalmente invertidas —pervertidas— en la medida en que pretenden fijar las claves del esencialismo, reforzando la visión dicotómica de la diferencia, a partir de un hecho biológico —sexo: mujer— y a pesar de las continuas protestas de la propia O'Keeffe. Por más que ella se mantuviera vigilante y alertara sobre el carácter ideológico de tales construcciones, no pudo evitar interpretaciones como la

siguiente, referidas a su tratamiento de las formas naturales: «Ningún hombre puede sentir como G. O'Keeffe, ni manifestarse a sí mismo precisamente en esas curvas y esos colores, porque en esas curvas y esas manchas y en ese prismático colorido está la mujer trasladando el universo a su propio marco, a su propio equilibrio; y plasmando en su pintura de las cosas el conocimiento subconsciente de su propio cuerpo»¹¹. Freud no lo hubiera dicho mejor, y las cosas quedan en su sitio: la naturaleza llama a la naturaleza, y la cultura con mayúsculas, continúa siendo patrimonio masculino.

A estas alturas, más de uno/una se estará preguntando, entonces ¿qué pretenden realmente esos discursos artístico-políticos, permanentemente insatisfechos, confirmar o refutar las antinomias sexuales, fortalecer las diferencias o renegar de ellas para asumir como propio un lenguaje —el artístico— dominado, hasta hace muy poco, por el punto de vista del varón?

La contestación no puede ser única ni excluyente, como lo prueban las manifestaciones plásticas que, en efecto, han renunciado al silencio, pero no para anexionarse un territorio ya conquistado, sino para abrir nuevos cauces de reflexión en torno al arte y a su función en la sociedad. Desde tales coordenadas ya no bastará con denunciar el sexismo, se hace necesaria asimismo una crítica combinada de patriarcado e imperialismo, de la exclusión de las mujeres pero también de las minorías o de otras «rarezas» (negros, homosexuales) en la cultura occidental.

Es decir, que las obras «feministas» exigen una contemplación en la cual los códigos de representación heredados, necesitan reinterpretaciones constantes, han de ser reformulados una y otra vez hasta perder su vinculación originaria; y otro tanto sucede con los valores asociados a lo «femenino», desde tiempo inmemorial.

Por ejemplo, la conexión mujer-hogar, plácidamente representada en la tradición pictórica, asumía ya connotaciones absolutamente opuestas en manos de Louise Bourgeois: los cuadros de la serie *Femme-Maison* (1946-47), interpretados como asunción del rol específicamente femenino, constituían en realidad un ataque a esa visión reductora y esquemática; la autora no se identifica con esas figuras femeninas, que han perdido la cabeza y el torso, viniendo a ocupar su lugar el símbolo por excelencia de lo doméstico y lo privado: la casa, cuyas paredes delimitan el espacio asignado a las mujeres y que las composiciones de L. Bourgeois cuestiona sin rodeos.

Otro modo más sutil, más «femenino» si se quiere, de transgredir la norma fue entre las impresionistas, tomar como referencia la propia cotidianidad, alguna parte del interior de esa casa, donde las mujeres han sido habitualmente sorprendidas —en el dormitorio o en el baño—, pero sustituyendo la mirada *voyeurista*, institucional, por otra que presentaba a la mujer como sujeto, no como cuerpo, avanzando paso a paso hasta descubrir que ya no era sostenible su confinación en la esfera doméstica.

Una respuesta bastante menos suave y más arriesgada, un siglo más tarde, devuelve la jugada e invierte los papeles. En este caso, son los cuerpos desnudos masculinos, objeto de representación, observados, fantaseados en actitud de entrega, como sucede con *El baño turco* (1973), de Sylvia Sleigh, o exhibiendo a modo de trofeo uno de los atributos viriles más representativos y frágiles del mal llama-

do sexo fuerte: el pene, reproducido en diferentes tamaños, con diversos materiales (escayola, látex...) y en versiones que van desde la abstracción al naturalismo más impactante, dimensión explorada también por Louise Bourgeois, cuya obra *Fillette* (1968) era comparada por un crítico con «un gran falo decadente y sostenido, en su faz desde luego más tosca.»¹² La fragmentación del cuerpo, en esta ocasión, no parece que fuera muy bien recibida.

Las actuales estrategias de género son cada vez más audaces y plurales, demostrando que el tiempo no ha pasado en vano y también que los postulados teóricos del movimiento feminista han contribuido en gran medida a la ruptura del monopolio del discurso único, ostentado hasta etapas muy recientes por el hombre occidental, situado en todas las esferas clave del poder.

Y la apropiación ¿indebida? alcanza tanto a los temas que se relacionan con la visión acrítica de la «femineidad», como de lo que se suele considerar intocable o más sagrado aún: el arte y el artista, convirtiendo en papel mojado las nociones de autoría, de obra única etc., que la propia reflexión estética de creadores y teóricos, ya había puesto en entredicho, pero tales estudios —críticos con los valores tradicionales— jamás se habían planteado desde la perspectiva de género.

Cuando Mary Kelly concibe *Postpartum Document* (1973-1979), su estrategia apunta al menos en dos direcciones: el cuestionamiento de los valores asociados habitualmente con la maternidad —como apoteosis de lo femenino— al igual que los asignados a las obras de arte, en cuanto su vocación se estima exclusivamente estética; por un lado, nos encontramos, con una actitud crítica, deconstructiva y, por otro, con una redefinición de las relaciones de las mujeres con su propio cuerpo y con la producción artística. Aunque haya habido aportaciones pictóricas o fotográficas muy valiosas, que subrayan la falta de «naturalidad» y los inconvenientes de la gestación, la obra de Kelly se ha convertido en paradigma —a tenor de los análisis de que ha sido objeto— tal vez porque ilustra como ninguna las convenciones sociales e ideológicas que dominan la sexualidad y la relación madre-hijo.

Este trabajo multimedia, dividido en seis apartados, coincidentes con los primeros seis años de vida del niño, y unas ciento cincuenta piezas, «narra» —como si de un diario íntimo se tratara— las contradictorias vivencias y los cambios que se van produciendo en su propia subjetividad, a medida que el niño madura —se independiza— y comienza a funcionar como sujeto, como ser social sexuado, cada vez más alejado de la madre. Esa pérdida, esa sensación de que no le pertenece —ya no forma parte de ella misma— es descrita a través de un complejo «montaje» compuesto por material documental, gráfico y literario junto a abundantes reflexiones de la autora, que conforman un elaborado discurso teórico-práctico, sobre el que caben abundantes lecturas.

Una de las contribuciones más resaltadas es su interrogante adscripción al psicoanálisis, a partir de un lenguaje escritovisual que recoge parte de su historial clínico, objetos infantiles, pañales, biberones, balbuceos grabados, los primeros garabatos del niño... hasta conformar un universo simbólico en el que, de la identificación inicial entre ambos, se pasa a la integración del hijo en un mundo del que ella está excluida.

El recurso a la ironía o al sentido del humor tampoco han faltado —no debían hacerlo— en las críticas al modelo patriarcal, androcéntrico, vigente hasta etapas muy recientes en el ámbito artístico, a no ser que estimemos el ginocentrismo como nueva panacea universal y lo revistamos de ese halo dogmático o triunfalista, que nos remitiría de nuevo al discurso «centralista».

La divertida exageración con la que Nikki de Saint Phalle expresaba su particular manera de aceptar los afanes por reducirnos a la condición sexual-nutricional, se refleja en esas figuras enormes, monstruosas —a la manera de las venus prehistóricas— que culminan con la instalación multimedia *Hon (Ella)*, (1966) situada de forma que, los espectadores accedían a su interior «por la vagina y se encontraban con un cuerpo de mujer que funcionaba como un terreno de juegos, parque de atracciones, refugio y palacio del placer, con un milk-bar instalado en un pecho y una de las primeras películas de Greta Garbo proyectándose en otra parte»¹⁸, propuesta con la que, como subraya Chadwick, el placer del tacto sustituye al de la vista y da el golpe de gracia a los mitos masculinos en torno a ese «continente ignoto», imposible de conocer, que tanto juego ha dado, por otra parte, para hablar del «enigma» de la mujer, del eterno femenino... atribuciones totalmente gratuitas, destinadas a reforzar la diferencia sexual.

No obstante, abundando en una idea que ya hemos apuntado, es lícito el temor al llamado «feminismo institucionalizado», a que éste se convierta en un discurso autoritario, colonialista, tomando como referencia única la heterodoxia deconstructiva de las investigadoras feministas frente al arte y la cultura modernos de los países más desarrollados y sus clases dominantes. El reconocimiento de que tales actitudes están mediatizadas por la pertenencia a ese mismo contexto denunciado, es esencial: el género no puede constituirse en valor exclusivo: «En una era poscolonial, ningún occidental puede ser complaciente con la conjunción entre estética, sexualidad y colonialismo que se configuró en el siglo XIX. Aunque el feminismo me abastece de una distancia crítica con respecto a las narrativas “masculinistas” sobre el modernismo y sus laudatorias historias del arte ¿Cómo puedo hacer frente a las asunciones coloniales inmersas en esas historias, y en mí misma, en tanto que sujeto occidental...?»¹⁹

El valor subversivo de la disidencia, de la marginalidad, de la insumisión, no es reivindicado exclusivamente —como muy bien sabemos— por los movimientos feministas, ni tampoco el combate por recuperar la libertad. Urge pues, que en este fin de siglo, si no puede acabarse con el poder, al menos, el hecho de nacer mujer u hombre, pero sobre todo mujer, no siga constituyendo un estigma imborrable —e imperdonable— que justifique la asimetría entre ambos. Incluso podríamos imaginar una nueva sociedad, donde la pertenencia a uno u otro sexo, no fuera más que un dato accidental. Escuchemos a J. Derrida:

«¿Qué ocurriría si tuviéramos que afrontar... una relación con el otro en la que el código de la conducta sexual dejara de ser discriminatorio? La relación (con el otro) no sería asexual, muy al contrario, sería sexual aunque de forma completamente diferente: más allá de la diferencia binaria, que rige el decoro de todos los códigos, más allá de la oposición masculino/femenino, más allá de la homosexualidad y de la heterosexualidad que viene a ser lo mismo. Puesto que sueño con la oportunidad

que nos brinda esta cuestión, me gustaría creer en la multiplicidad de las voces determinadas sexualmente. Me gustaría creer en las masas, incontable número de voces armonizadas, cuerpo móvil de sexo indefinido cuya coreografía puedo transportar, dividir, multiplicar el cuerpo de cada "individuo", a pesar de que fuera clasificado como "hombre" o como "mujer" según los criterios habituales.»²⁰

Pese a los intentos de «domesticar» cuando no se consigue acallar las propuestas feministas, éstas en el terreno artístico siguen provocando fuertes sacudidas, sobre cuya repercusión sería prematuro pronunciarse, pero, al menos, sí es posible afirmar que constituyen un toque de atención —junto a las de quienes denuncian otros problemas acuciantes: el sida, las confrontaciones bélicas o los delitos ecológicos— para que el arte se reúna de nuevo con la vida.

Aquella controversia que formó parte del espíritu crítico de la vanguardia histórica en torno a la autonomía y la función social del arte, hoy adquiere valor nuevamente, aunque desde una perspectiva distinta, porque la utopía revolucionaria se ha desvanecido. No obstante, cada vez son más numerosos los focos de resistencia contra el nuevo/viejo desorden mundial, que no se resignan a contemplar impávidos la destrucción de nuestro planeta y sus habitantes. Aún así, tampoco conviene mostrarse demasiado optimistas, pues la influencia del arte en la sociedad es prácticamente nula y no es previsible a corto plazo que las/los representantes de las otredades, vayan a conseguir cambiar el rumbo de las cosas.

Y en cuanto a nosotras, seguimos preguntándonos (1995), con Nancy Miller (1988), ¿podemos decir que se ha superado de verdad «la oposición masculina» (Adrien Reich, 1973) a la petición de la mujer de que se le conceda la *humanidad completa*?

NOTAS

- 1 Diego, E. de, «Ver, mirar, olvidarse, reconstruirse», en el catálogo de la exposición *100%*, p. 29, publicado por la Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente y la Consejería de Asuntos Sociales. Instituto Andaluz de la Mujer, 1993.
- 2 Gil Calvo, E., *La mujer cuarteada. Útero, Deseo y Safo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1992, p. 108.
- 3 Conversación mantenida entre ambas en torno a ¿Qué es la imaginaria femenina?, citada por Mar Villaescusa en el catálogo *100%*, p. 22.
- 4 Valcárcel, A., *Sexo y Filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1991, p. 105.
- 5 Diego, E. de, *art. cit.*, p. 31.
- 6 Jones, A., «El «posfeminismo»: ¿vuelta de la cultura a lo masculino?», Catálogo *100%*, p. 213.
- 7 Néret, G., en *El erotismo en el arte del siglo XX*, p. 30, editado por A. Muthesius y B. Riemschneider, B.Taschen, Alemania, 1994.
- 8 *Ibidem*, p. 54.
- 9 Schjeldahl, P., *El erotismo en el arte del siglo XX*, p. 47.
- 10 Artículo recogido en el Catálogo *100%*, p. 187.
- 11 Chadwick, W., *Mujer, Arte y Sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992, p. 285.
- 12 *Ibidem.*, p. 315.
- 13 Ver Linker, K., *art. cit.*, p. 182.
- 14 Owens C., «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo» en AAVV, *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 102.
- 15 Diego, E. de, *art. cit.*, p. 35.
- 16 Roberts, J., «Montaje, dialéctica y facultación» Catàleg de la exposició *Domini públic*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, p. 129.
- 17 *Ibidem*, p. 127.
- 18 Chadwick, W., *op. cit.*, p. 312.
- 19 Pollock, G., *Avant-Garde Gambits, 1888-1893*, Thames and Hudson, Londres, 1992, recogido por Mar Villaespesa, *art., cit.*, p. 26.
- 20 Derrida, J., «Choréographies», recogido por Toril Moi en *Teoría literaria feminista*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 179.