

La mirada del otro: una perspectiva estética

Jesús Adrián Escudero

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filosofia
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Resumen

Se trata de ofrecer una panorámica del impacto de las teorías feministas postmodernas sobre la producción artística. A partir de un profundo cuestionamiento de la validez de paradigma androcéntrico que permea la cultura occidental, no pocas mujeres artistas (Judy Chicago, Sophie Calle o Annette Messager) se proponen crear un nuevo lenguaje estético que dé testimonio de las experiencias femeninas. Además, de entre los diferentes discursos de ruptura con la discursividad masculina, centramos nuestro interés en la propuesta de Judith Butler en torno a la fuerza performativa de lo *queer*.

Sumario

- | | |
|--|--|
| 1. Posturas-imposturas feministas en el marco de los <i>Gender Studies</i> | 2. El arte feminista y la fuerza performativa de lo <i>queer</i> |
|--|--|

Necesitamos la historia, no cabe duda, pero la necesitamos por razones diferentes de aquéllas por las que la necesitan los ociosos del jardín del conocimiento. [...] La necesitamos para la vida y la acción.

Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (prefacio).

Captar, en la actualidad, el sentido de una obra de arte contemporánea precisa de un conocimiento del horizonte teórico y del trasfondo cultural que alimenta a toda producción artística. La obra de arte ha de entenderse como un objeto cultural cargado de significado que, a su vez, remite a otros objetos culturales. Como señala Danto en *The Transfiguration of the Commonplace*, ver algo como arte requiere algo más de lo que el simple ojo del observador puede percibir: una atmósfera intelectual, una teoría artística, un marco conceptual que interprete lo que ve el ojo. Hay que disponer de un discurso que permita el diálogo entre el espectador y el artista, entre lo que aquél ve y lo que éste quiere significar. Sin duda, el marco de referencias de estas tres últimas décadas se mueve en

las coordenadas de la llamada «posmodernidad». Una corriente tremendamente heterogénea y polimorfa que concentra una miríada de expresiones artísticas articuladas en torno al prefijo *neo* (*neoexpresionista*, *neoabstraccionista*, *neorrealista* o *neoconceptual*) y que, a la sombra del pensamiento posestructuralista de autores como Roland Barthes, Jacques Derrida o Jean Baudrillard, cuestionan de una u otra manera el contenido de verdad de la representación visual.

Dentro de esta realidad calidoscópica en la que cualquier artefacto o manifestación puede adquirir la etiqueta de obra de arte, siempre y cuando se alcance un mínimo consenso en el mundo del arte, vamos a centrar nuestro interés en lo que podríamos llamar «estéticas feministas posmodernas». Nos hallamos ante la mirada del otro femenino, ante el enfrentamiento crítico con la autoridad del discurso androcéntrico hegemónico. Se trata de desconstruir, deslegitimar, despotenciar, transgredir los márgenes del *mainstream* de la modernidad occidental. Un giro políticamente activista y socialmente reivindicativo que, arropado por la eclosión sociocultural del Mayo del 68, apuesta por una mirada múltiple, alternativa y heterodoxa de la realidad. Este desplazamiento hacia lo otro, lo diverso, lo diferente —que incluye tanto al otro sexual y cultural como al otro étnico y racial— permea los diferentes análisis elaborados en el contexto de los llamados *Gender Studies* (tales como *Feminist*, *Gay*, *Lesbian* o *Queer Studies*). Ahora se abordan temas conflictivos y «tabuizados», como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad. Sin pantallas protectoras. Sin velos representativos. El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta. A partir de este planteamiento vamos a abordar algunos aspectos relacionados con las estéticas feministas desde las siguientes dos perspectivas: por un lado, diferenciando entre los dos tipos básicos de feminismo que entran en escena y que, con frecuencia, colisionan entre sí: el feminismo esencialista de la identidad de los años setenta y primera mitad de los ochenta y el feminismo de la diferencia de los años noventa y segunda mitad de los ochenta; y, por otro lado, analizando las diferentes propuestas artísticas en torno al problema de los géneros que se alimentan de la noción de lo *queer*, de lo transgresor, de lo limítrofe, de lo fronterizo.

1. Posturas-imposturas feministas en el marco de los *Gender Studies*

Los estudios de género o *Gender Studies* comienzan su andadura académica allá por los años setenta y conforman una de las múltiples ramas de investigación de los llamados *Cultural Studies*. Un tipo de estudios caracterizados por su enfoque eminentemente interpretativo y por su presentación narrativa de aquellas cuestiones ligadas a la cultura popular y a la cultura mediática o de temas vinculados con la identidad religiosa, nacional, política, étnica o sexual¹. Todo ello en un escenario de personajes heterogéneos, agrupados bajo su mayor o

1. Cf., por ejemplo, JAMESON, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Trotta. Madrid; BARKER, C. (2000). *Cultural Studies*. Londres y Nueva Delhi: Sage Publications.

menor grado de parentesco con las teorías posmodernas: desde Freud, Lacan y Althusser hasta Barthes, Foucault, Derrida, Nietzsche, Heidegger o Wittgenstein.

Éstas son las principales tramas teóricas que alimentan buena parte de los estudios de género. En este sentido, como ha señalado acertadamente Seyla Benhabib, se pueden establecer una serie de afinidades electivas entre el feminismo y el posmodernismo². En primer lugar, la muerte del hombre abandonada por Nietzsche y Foucault, es decir, la muerte del sujeto autónomo, autorreflexivo y capaz de actuar según principios universales, se asocia en la teoría feminista con la desmitificación del sujeto racional masculino. Las feministas prefieren hablar de género en lugar de hacerlo de sujeto para destacar, sobre todo, el hecho de que no (pre)existe una identidad que se oculta detrás de la expresión «género». La identidad se construye performativamente a través de las relaciones que establecemos con los demás en el marco de una comunidad de habla y de acción. En segundo lugar, la muerte de la historia que anuncian Fukuyama y Lyotard, a saber, el final de las grandes narrativas de corte esencialista y monocausal, permite hablar a las feministas de un proceso de «generización» de las narrativas históricas. En otras palabras, la ruptura con el ideal de hombre blanco, cristiano, de clase media y cabeza visible de la familia permite incorporar las diversas experiencias de las mujeres, pasadas y presentes, al relato de la historia, sean éstas blancas o de color, ricas o pobres, casadas o solteras, divorciadas o viudas, heterosexuales u homosexuales. Y, en tercer lugar, la muerte de la metafísica diagnosticada por Heidegger y Derrida, o sea, la imagen de un mundo visto como una realidad que alberga en su seno la presencia plena del ser y el fundamento atemporal de toda verdad, empuja a las feministas a posiciones escépticas frente a la existencia de una razón que trascienda la realidad. El sujeto de conocimiento, el sujeto de las pasiones está inevitablemente conectado con intereses que guían y orientan sus actividades. Las relaciones de género, por tanto, están atravesadas por un denso entramado de relaciones institucionalizadas de poder.

Ante la evidencia del sesgo androcéntrico que gobierna la historia y la historiografía tradicionales, ante un perenne dualismo ontológico que arranca de Grecia y que concibe a los hombres como agentes activos, racionales y civilizados y a las mujeres como elementos reactivos, irracionales y naturales³, las teorías feministas coinciden en la necesidad de poner fin a la dominación masculina y de abrir simultáneamente espacios discursivos de redefinición de la identidad de las mujeres⁴. A pesar de la diversidad del movimiento feminista, se puede apreciar una constante: el esfuerzo histórico, individual y colectivo para replantear la condición de

2. Cf. BENHABIB, S. (1995). «Feminism and Postmodernism». En VV.AA. *Feminist Contentions*. Nueva York y Londres: Routledge, p. 18s.

3. Cf., al respecto, AMORÓS, C. (1994). «Presentación. Lo femenino como 'lo Otro' en la objetivación conceptual de lo genérico humano». En PÉREZ, E. (coord.). *Conceptualización de lo femenino en la filosofía griega*. Madrid: Siglo XXI, p. VI-XXI.

4. Cf., entre otras, BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge; WHITTIER, N. (1995). *Feminist Generations: the Persistence of Women's Movement*. Filadelfia: Temple University Press.

las mujeres en oposición directa a las normas patriarcales vigentes desde tiempos inmemoriales. Precisamente, la polifonía del movimiento feminista es la expresión más nítida de su vitalidad y de su capacidad de adaptación a diferentes culturas y épocas. En efecto, todas las formas de feminismo —desde las más liberales hasta las más socialistas⁵— incluyen en sus programas la defensa de los derechos de la mujer, afirman que las mujeres son seres humanos y no muñecas, objetos, cosas o entes animados para deleite de los hombres. En el contexto específico del arte cabría hablar de dos tipos básicos de feminismo: por una parte, el feminismo esencialista de los años setenta de una Judy Chicago y una Miram Shapiro o los colectivos como *Women Artist in Revolution* (1969) y *Feminist Art Workers* (1973)⁶; por otra parte, el feminismo de la diferencia de los años ochenta y siguientes representado por artistas como Mary Kelly, Sophie Calle o Annette Messager.

El feminismo esencialista proclama tanto la diferencia radical de las mujeres frente a los hombres como la superioridad moral de la feminidad como forma de vida. El esencialismo invoca una feminidad pura y original, no contaminada por el orden masculino, tal como reclama Luce Irigaray: «¿Por qué no disfrutar de nosotras mismas? Podemos arreglárnoslas sin modelos, normas o ejemplos. No nos demos órdenes, mandatos o prohibiciones. Que nunca nos establezcamos leyes, ni moralicemos ni hagamos la guerra»⁷. La liberación consiste en hacer consciente a cada mujer de lo que comparte con las demás mujeres. ¿Y cuál es el elemento prototípicamente femenino? ¿En qué se distinguen esencialmente las mujeres de los hombres? La respuesta es tajante: en el cuerpo, en el sexo. Se trata de indagar en la experiencia primordial del cuerpo femenino. En este sentido, Judy Chicago rescata la experiencia personal de la mujer en un intento de reapropiarse crítica y positivamente la sensibilidad femenina, reconstruyendo su identidad a partir de su especificidad biológica y cultural. De nuevo, ¿cuál es el símbolo de identidad femenina por antonomasia *versus* la iconografía fálica? En su conocida instalación *Dinner Party* (1979), se propone el sexo femenino, la concavidad del útero, la vulva⁸. Pero nos hallamos ante

5. Para más información, véase CASTELLS, C. (comp.). *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós; CASTELLS, M. (1998). *La era de la información. 2. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial, p. 201-246; OSBORNE, R. (1993). *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, p. 165-301.
6. Para un estudio de las revistas y de los colectivos feministas, puede consultarse RICKEY, C. (1994). «Writing (And Righthing) Wrongs: Feminist Art Publications». En *The power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*. Nueva York: Harry Abrams, p. 120-129.
7. IRIGARAY, L. (1982): *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltes, p. 212s.
8. En este contexto, Amelia Jones sugiere el término *cunt-art* o 'arte coño'. Véase JONES, A. (1996). «The "Sexual Politics" of The Dinner Party. A Critical Context». En VV.AA. *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. University of Chicago Press, Berkeley, p. 82-125; también GUASCH, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, p. 530-535. Para calibrar el interés que en su momento despertó esta exposición, sólo hace falta recordar —como hace Guasch— que del texto que la acompañaba, intitolado *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, se vendieron 20.000 ejemplares en las dos primeras semanas. Además, *Dinner Party* se ha exhibido en quince ocasiones en seis países y ha sido visitada por más de un millón de personas.

un nuevo y transformado sexo femenino; un sexo activo que, al igual que las «máquinas deseantes» de Deleuze y Guattari, no se conforma con ser sujeto pasivo del deseo masculino; la experiencia del clítoris como el centro neurálgico del orgasmo se convierte en fuente de placer y en el núcleo central de la identidad femenina. El clítoris es el epicentro de la sensibilidad sexual y el equivalente femenino del miembro viril.

Esta recuperación y rehabilitación de la experiencia sexual de las mujeres se ha convertido en las últimas dos décadas en una de las piedras angulares del llamado «feminismo lesbiano»; un feminismo que no puede ni debe asimilarse a una orientación sexual. Adrienne Rich propone la noción de «continuo lesbiano» para expresar el doble movimiento de resistencia a las coacciones derivadas de la heterosexualidad obligatoria y de solidaridad interfemenina que resiste al patriarcado⁹. En este vínculo lesbiano el componente sexual pasa a un segundo plano. Desde esta perspectiva, el lesbianismo, en tanto que separación consciente y radical de las mujeres de los hombres como fuente de su opresión, se erige en el discurso y en la práctica de la liberación.

En consonancia con esta reivindicación feminista, Judy Chicago instaló en el Museum of Modern Art de San Francisco una gran mesa en forma de triángulo equilátero que, a su vez, reposa sobre un suelo compuesto de múltiples baldosas triangulares¹⁰. En cada una de las novecientas noventa y nueve baldosas figura el nombre de algún personaje femenino. Y sobre el mantel que cubre la mesa, se disponen un total de treinta y nueve copas, cubiertos y platos de cerámica china que evocan las formas bulbosas de la vagina. La instalación, como resulta obvio, pretende honrar la memoria de todas aquellas mujeres sistemáticamente olvidadas y constantemente silenciadas a largo de la historia occidental. Las protagonistas indiscutibles son las mujeres, reales o imaginarias, de todos los lugares y de todos los tiempos, que al unísono alzan sus voces contra el monopolio del poder masculino; mujeres que buscan sus raíces históricas, mujeres que bucean en sus deseos, mujeres que anhelan transmitir sus experiencias, mujeres que necesitan recuperar su cuerpo, mujeres que ya no se conforman con una existencia en simulacro. A pesar de las críticas que ha recibido esta instalación por defender un feminismo excesivamente idílico e ingenuo, que no tiene en consideración que el sexo anatómico no deja de ser una construcción sociocultural, su propuesta de reconstruir la sociedad en torno a los valores femeninos todavía mantiene un innegable atractivo entre las mujeres y las feministas de corte más espiritual y ecológico.

Por otro lado, topamos con el feminismo de la diferencia sexual. Su postulado básico es que la diferencia sexual es la única diferencia irreductible. Una diferencia que no remite tanto a la antítesis de mujeres y hombres como al

9. Cf. RICH, A. (1980). «On Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence». *Signs*, 5/4, p. 631-660; además, OSBORNE, R. (1993). *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, p. 113-125.

10. Para un breve recorrido visual por la obra de Judy Chicago, remitimos a la siguiente página en Internet: www.judychicago.com.

hecho de que la diferencia, la alteridad es un espacio genuinamente femenino. En el marco del posestructuralismo, el feminismo ya no opera con los esquemas dicotómicos de masculino/femenino, hombre/mujer, público/privado o dominador/dominado, sino que se concentra en la tarea de desmontar los roles estereotipados de masculinidad y feminidad¹¹. La diferencia biológica resulta a todas luces insuficiente, ya que no aborda la compleja cuestión de los procesos de construcción y legitimación del poder masculino. El arte feminista, al rebufo de la teoría del poder de Foucault, de la teoría psicoanalítica de Lacan y de las aportaciones de Butler, ha ido desplazando la reivindicación sexual por la reflexión sobre el género. Dentro de esta óptica, las categorías de «naturaleza», «cuerpo» o «sexo» se vuelven problemáticas, porque remiten a experiencias que nunca son inmediatamente accesibles. Al igual que la raza, el sexo es una formación imaginaria que produce realidad, que instaura un determinado significado cultural.

El problema estriba en la utilización acrítica de categorías, sin someterlas a una revisión genealógica que ponga al descubierto su procedencia histórico-cultural. La noción de sexo, como comenta Foucault, agrupa en «una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia»¹². Y ¿qué es el sexo? ¿Es natural, anatómico, cromosómico u hormonal? Preguntas de esta índole invitan a Judith Butler a afirmar que tanto el género como el sexo carecen de un significado unívoco en tanto que ambos son fenómenos culturales, al igual que la raza, la clase social, la edad o la religión. El sexo, por lo tanto, está desprovisto de cualquier valor ontológico y prediscursivo. No hay identidad más allá de las expresiones de género. Esa identidad se construye performativamente¹³. El género responde más a un hacer que a un poseer; no hay ningún sustrato detrás del hacer, del actuar. Ya no es necesario presuponer un yo interior estable garante de la unidad del ser, guardián de la identidad femenina o masculina, sino que cada uno se va construyendo en el marco de las relaciones discontinuas y contingentes que man-

11. Para una visión de las mujeres artistas que desde finales de los setenta y principios de los ochenta se muestran críticas con los postulados del feminismo esencialista, al mismo tiempo que apuestan por la estrategia de la subversión de las identidades socialmente preestablecidas y normativamente fijadas en el imaginario colectivo, véase OWENS, C. (1985). «El discurso de los otros. Las feministas y el postmodernismo». En HAL, F. (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, p. 93-124.
12. FOUCAULT, M. (1992). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, p. 187; en la misma línea de argumentación, LAQUEUR, T. (1990). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, p. 266s.
13. Cf. BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*. Nueva York: Routledge, p. 1-33. En este contexto, Donna Haraway da un salto aún más provocativo a la hora de subvertir las tradicionales categorías de «naturaleza» o «sexo» con ayuda de la imagen del *cyborg*. El *cyborg* nos invita a problematizar la estabilidad de las definiciones, de los significados de «mujer», «hombre», «animal», «máquina» o «naturaleza». Cf. HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres, La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, p. 19 s. y 253 s.

tiene con los/las otros/as, con los objetos que manipula cotidianamente y consigo mismo.

En el terreno artístico nos encontramos con un conjunto de obras que se mueven en esta constelación teórica de la performatividad, como —por ejemplo— el seguimiento arbitrario de los comportamientos rutinarios que lleva a cabo Sophie Calle en *Suite veneciana* (1980), que recoge las fotos realizadas durante trece días a un individuo anónimo que la artista se encontró por casualidad en París, o en *El detective* (1981), que narra algunos de los episodios de la vida de la propia artista a partir de las notas aleatorias que durante una semana recogió un detective contratado por su propia madre. Con una mayor carga de denuncia política, en la que se incide en las relaciones existentes entre sexualidad y poder, en la candente cuestión de la identidad femenina y masculina, podemos citar la obra de Annette Mesagger *Mis deseos* (1990), un conjunto de fragmentos corporales aislados (bocas, labios, dientes, senos, orejas o vulvas) que pende cada uno de ellos de un hilo, formando un conjunto de imágenes parcialmente superpuestas que se condensan alrededor de un círculo fragmentado como un cuadro cubista. Sin embargo, para ilustrar el concepto de performatividad resulta mucho más interesante acercarse a propuestas artísticas que apuestan abiertamente por la transgresión, por la subversión, por lo *queer*.

2. El arte feminista y la fuerza performativa de lo *queer*

Desde que Judith Butler definiera, a partir de Derrida y Austin, el género como performativo¹⁴, topamos con toda una cascada de estudios feministas que de una u otra manera se hacen eco de este término. ¿Qué implica tener una visión performativa del género? De entrada, reconocer la centralidad del fenómeno lingüístico para la vida humana, reconocer el papel fundamental que el lenguaje tiene en nuestra aprehensión e interpretación de la realidad que nos envuelve. El lenguaje encierra una importante dimensión normativa sobre nuestros pensamientos y actos a la hora de abrir unos determinados ámbitos de significación en detrimento de otros. En sintonía con la tesis foucaultiana de que el lenguaje es una de las vías de manifestación del poder, de que el poder actúa a través del lenguaje, Butler habla de un acto de cierre, de prohibición, de clausura (*foreclosure*)¹⁵; en otras palabras, se produce una anticipación de sentido que gobierna, regula, determina nuestra comprensión del mundo. La acción del sujeto, la *agency* escapa al control del sujeto mismo, no es una propiedad suya, sino un efecto del poder normalizador y disciplinario del lenguaje. Somos formados, estamos preconfigurados por las palabras. De ahí la convicción de que

14. Una idea inicialmente esbozada en *Gender Trouble* (1990), matizada luego en *Bodies That Matter* (1993) y plenamente desarrollada en *Excitable Speech* (1997).

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

el sujeto ya no es soberano, plenamente autónomo y dotado de una naturaleza ontológica invariable, sino que más bien está diseminado en diferentes prácticas lingüísticas, disuelto en un magma de juegos de lenguaje.

Ahora bien, el lenguaje no es un sistema estático y cerrado, encapsulado en contextos sociales inalterables, fijado por límites de sentido irrebasables. Esto significa que los códigos lingüísticos de legitimidad pueden ser revisados. Precisamente la posibilidad de la ruptura con el contexto previo es el reflejo de la fuerza de lo performativo: «la performatividad entendida como una acción renovable sin origen o final claro, sugiere que el acto de habla no está limitado ni por el hablante específico ni por el contexto originario. Esta habla no sólo es definida por un contexto social, sino que también está marcada por su potencialidad y capacidad para romper con ese contexto»¹⁶. Con ello, se pretenden evitar posturas excesivamente constructivistas y holistas por las que el cuerpo quedaría reducido a un simple reflejo discursivo, a un mero efecto de superficie lingüística. El acto de habla no puede controlar completamente al cuerpo. Éste no es algo mecánico y pasivo. La relación entre habla y cuerpo es la de un quiasmo: el cuerpo y el habla se entrecruzan constantemente, pero no siempre coinciden¹⁷. La posibilidad de esta no coincidencia, de este exceso, de este terreno de inestabilidad es lo que abre el campo de la acción subversiva, permite poner en marcha una estrategia de resignificación, implementar una práctica correctiva. Se trata, en definitiva, de reactivar la capacidad del lenguaje desde dentro, utilizando los materiales disponibles para dotar a las palabras de distintos significados de los que han sido acuñados tradicionalmente. El poder de lo performativo permite revalorar, resignificar, reubicar, reconsiderar términos degradados como *cuerpo*, *mujer*, *negro*, *homosexual* o *naturaleza*.

Todos los esfuerzos se concentran en recuperar la materialidad del cuerpo y evitar que éste se disuelva en el estanque del idealismo lingüístico posestructuralista. El cuerpo no es un simple efecto lingüístico que pueda ser reducido a una matriz de significantes; antes bien, es algo productivo, actuante, es una realidad que encierra un principio de movimiento y transformación; dicho en otros términos, el cuerpo es performativo en la medida en que es capaz de generar significados, de implantar cierto principio de inteligibilidad y racionalidad¹⁸. He aquí el nudo gordiano para introducirse en los trabajos artísticos

16. BUTLER, J., op. cit., p. 40.

17. Cf. BUTLER, J., op.cit., p. 155 s. La performatividad no se limita a un puro ejercicio estilístico, a una forma poético-literaria de existencia (acusación que, en ocasiones, se lanza contra las tecnologías del yo del último Foucault); al contrario, la performatividad que defiende Butler se basa en la repetición, en la imitación, en la reiteración de normas de género muy opresivas y dolorosas con el objetivo de forzarlas a adquirir una nueva significación. Como se ve, poco o nada tiene que ver esto con la imagen cinematográfica de unas desenfadadas *drag-queens* como las de la taquillera película australiana *Priscilla, reina del desierto*. Las protagonistas caen víctimas de una excesiva teatralización y comercialización, sin apenas incidir en la ruptura de los cánones sexuales establecidos.

18. Cf. BUTLER, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. Nueva York: Routledge, p. 27-36.

sobre el cuerpo¹⁹. El cuerpo se convierte en estos casos en el escenario y en el soporte de las prácticas artísticas. Deja de ser un elemento pasivo e inerte para alzarse en la plataforma que soporta diversas experiencias ligadas al ejercicio físico, al placer sexual, a la cosmética, a la cirugía o al dolor.

Nos hallamos con frecuencia ante un cuerpo que oscila entre lo natural, lo antropomórfico, lo orgánico y lo artificial, lo poshumano, lo simbólico. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, que hace hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el sida, la prostitución, la brutalidad social o los derechos de reproducción. El cuerpo es quebrantado, humillado, profanado como en las series fotográficas de Cindy Sherman tituladas *Imágenes repugnantes* (1986-1990). La artista nos presenta imágenes de residuos, restos, vestigios de temas que la sociedad elude (como vómitos de anoréxicas, sangre menstrual, jeringuillas o preservativos usados). Una galería de instantáneas que desubliman el cuerpo, que levantan el velo cultural que cubre el cuerpo de la mujer, que plasman un cuerpo como los del poeta Georges Bataille, ausente de belleza, orden y sentido. El cuerpo se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social²⁰. Por lo demás, este tipo de manifestaciones artísticas que exploran, pulsán y diagnostican la salud de la sociedad actual se inspiran, en gran medida, en los valores de Benjamin del «autor como productor» por los que se establece un nuevo marco de relaciones entre el arte y la política, invitando al artista de vanguardia a asumir una actitud de inconformismo social y de innovación estética.

Por lo tanto, la subversión es posible. ¿Cómo? A través de la resistencia y de la resignificación, del juego y de la fantasía, tal como muestra la proliferación de expresiones artísticas ligadas al travestismo, al transformismo, al lesbianismo o al *drag* en su empeño de invalidar el imperativo heterosexual que gobierna la sociedad contemporánea desde la noche de los patriarcas²¹. Un conjunto de prácticas asociadas al término *queer*. ¿Pero qué significa realmente el término *queer*? Su origen es incierto, además de contener una multitud de acepciones: en su acepción más peyorativa se emplea como sinónimo de «homosexual»,

19. Para una muestra de las diferentes propuestas artísticas en esta línea corporal, remitimos a las exposiciones *Corporal Politics*, del MIT List Visual Art Center (1992-1994), *Féminimasculin. Le sexe de l'art*, del Centro Georges Pompidou (1995) o *Sensation*, de la Royal Academy of Arts de Londres (1997).

20. Cf. KRISTEVA, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Du Seuil.

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

«marica»; pero también significa «extraño», «raro», «peculiar», «excéntrico»; usado como verbo significa «burlarse», «ridiculizar», así como «desconcertar», «engañar» o «hacer trampas».

El término *queer* emerge como una categoría de protesta que cuestiona sin ambages las asimétricas relaciones de poder establecidas a partir de un orden social heterosexual²². Los estudios *queer* llevan a la desconstrucción del concepto de identidad, lo cual implica reconocer la existencia del otro en sus formas múltiples. La identidad ya no obedece a rígidos criterios esencialistas, sino que se articula cultural, económica, racial y sexualmente en torno a vectores de poder. Según Simon Watney, «la gran ventaja del término *queer* reside hoy en día en la neutralidad que manifiesta respecto de los sexos y de las razas. [...] Por otro lado, *queer* afirma una identidad que celebra las diferencias dentro de una diversidad social y sexual más amplia. El aspecto negativo de lo *queer* es su tendencia a fantasear tales diferencias; el positivo, su capacidad para articular las complejas y cambiantes alineaciones de clase, género, raza y sexualidad en la vida de los individuos que con frecuencia afrontan múltiples opresiones. Lo *queer* es claramente una identidad que ha surgido en respuesta a una urgencia»²³.

En este sentido, los trabajos de artistas como Cindy Sherman, Sarah Lucas, Sophie Calle, Annette Messager o Claude Cahun traslucen la impronta de los estudios *queer*. Trabajos que se mueven entre la objetualización del cuerpo del hombre, la domesticación de la masculinidad, la desmitificación del orgullo fálico del varón, el intercambio de roles sexuales, el transformismo de *drag-queens* (hombres gays, heterosexuales o bisexuales que se ponen ropas de mujer) y también, aunque en menor medida, de *drag-kings* (mujeres lesbianas, heterosexuales o bisexuales que se visten de hombre). Todo un ramillete de variopintas expresiones artísticas, con un eminente contenido de protesta social, de denuncia contra los abusos y los privilegios de la mayoría heterosexual, de reivindicación de los derechos no sólo de las minorías sexuales, sino también de los grupos sociales marginados y de las minorías culturales y étnicas. Un claro ejemplo en el que estética y ética van estrechamente unidas.

22. Se suele considerar que el movimiento de liberación gay estadounidense tuvo como punto de partida la Revuelta de Stonewall, en Nueva York, el 27 de junio de 1969. Desde ese bar gay se empezaron a reivindicar espacios de libertad, así como a promulgar la protección y la visibilización de la realidad homosexual gay y lesbiana. Siguiendo una política más provocativa y agresiva, los miembros del colectivo Queer Nation se besaban abiertamente en bares heterosexuales e incluso llegaron a crear una patrulla, la *pink panther patrol*, con el fin de evitar agresiones.
23. WATNEY, S. (1991). «On Outing». *Artforum*, p. 17 (citado de ALIAGA, J.V. (1997). «Entre fisuras y reconstrucciones: la problemática de los géneros sexuados en el arte contemporáneo. Algunas notas sobre lo *queer*, con permiso de Judith Butler». *En Bajo vientre. Reflexiones sobre la sexualidad en el arte*. Vol. 5, p. 101).