

GENERANDO PROBLEMAS: LAS ARTISTAS FEMINISTAS PONEN EN ESCENA EL SEXO FEMENINO

por Amelia Jones¹

Previamente velado, cubierto o borrado de las decenas de miles de pinturas europeas de desnudos femeninos desde el Renacimiento –véase, por ejemplo, *El nacimiento de Venus*, la pintura de Alexandre Cabanal en el salón de 1863, que muestra un cuerpo femenino elástico y libre de orificios– u ostensiblemente ofrecido como un crudo receptáculo para el órgano masculino en la pornografía heterosexual, el sexo femenino juega claramente un rol cultural fundamental tanto en la construcción del género y la sexualidad como en la manera de entenderlos. Tradicionalmente y siguiendo estos ejemplos de Cabanal o de la pornografía, el sexo femenino ha sido un elemento visual clave en la construcción binaria del género en la cultura heteronormativa y patriarcal.

Siendo que la objetualización de las imágenes a partir de estructuras heterosexuales binarias de la diferencia sexual ha predominado de forma arraigada en la cultura euroamericana, no sorprende que las feministas se hayan esforzado por recuperar la representación y la experiencia de los cuerpos de las mujeres. Desde los orificios labiales tejidos a escala natural de Magdalena Abakanowicz en los años sesenta (como *Stadium Faktur*, 1964) hasta, *Near the Big Chakra*, el film sobre 38 vulvas femeninas de Ann Seveson de 1971 y los cincuenta años de representación del sexo femenino (y de los placeres de las mujeres) en la vida y los trabajos de Carolee Scheemann, las pinturas sin título de vulvas de mujeres que Judy Bamblér realiza desde 1994, y la pieza del tamaño de una habitación, hecha a ganchillo y cosida *Hungry Purse: The Vagina Dentata in Late Capitalism* de 2006 de Allyson Mitchell, una estrategia clave en el arte feminista euroamericano ha consistido durante bastante tiempo en explotar el poder de las formas del sexo femenino para alterar las expectativas de pasividad asociadas a estas formas –invisibles o tímidamente coquetas y disponibles para la “mirada” masculina². Este ensayo aspira a entender cómo el se-



xo femenino ha sido puesto en escena y/o representado en las artes visuales por las artistas feministas de maneras que trastocan las estructuras binarias de la diferencia sexual. En palabras de Luce Irigaray, estas son las estructuras fetichizantes que clasifican la subjetividad femenina *como* sexual, como “situada en una gráfica a lo largo de los ejes de visibilidad [en relación con la] (así llamada) sexualidad masculina” por medio de una mirada masculina heterosexista que proyecta a la mujer inexorablemente como *otro*³.

La tendencia en el discurso del arte feminista ha consistido en sostener esta idea de construcción oposicional, con el fin de criticar o invertir el binarismo. Evaluando tales trabajos desde un marco vanguardista y psicoanalítico, las prácticas se examinan en relación a un modelo polarizado que las posiciona o bien “reinscribiendo” o bien “invirtiendo” las construcciones patriarcales de lo femenino. Aunque estos modelos críticos han sido extremadamente importantes y útiles para aumentar la conciencia de cómo las estructuras de fetichización oprimen y objetualizan, ya no son, sugiero, adecuados para comprender las complejidades del modo en que las imágenes del cuerpo fe-

¹ Este artículo fue escrito en abril de 2010 para el proyecto Troublemakers. La traducción ha corrido a cargo de Maite Aldaz. Agradecemos a Amelia Jones y a Hendrik Folkerts su permiso para traducirlo y publicarlo.

² Sobre el legado del arte del “coño” y para otros muchos ejemplos adicionales, véanse los artículos en Amelia Jones, ed., *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History*, Berkeley, University of California Press, 1996, y las imágenes del catálogo, *The Visible Vagina*, New York, David Noland Gallery y Francis Nauman Gallery, 2010.

³ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman* (1974), tr. Gillian C. Gill, Ithaca, University of Cornell Press, 1985, págs. 47-48.

menino, o del sexo femenino, funcionan – así como los trabajos sobre género e identificación sexual en el siglo XXI en general. Argumentaré que la cuestión aparentemente discutida con frecuencia en relación a si esas imágenes son o no “subversivas” puede no ser correcta en tanto que sigue asumiendo que las relaciones binarias del fetichismo todavía tienen que ser “derrocadas”. Por el contrario, quizás de estas imágenes pueda decirse que abren un abismo en la imagen (en el cuerpo) y que activan nuevos regímenes de identificación sexual que, finalmente, no son binarios en absoluto.

Lo Binario

Los modelos de la crítica feminista en las artes visuales (y hasta cierto punto también los modelos de la práctica artística feminista) han girado, desde 1970, alrededor de argumentos binarios trazados a partir de una combinación de vanguardia, psicoanálisis freudiano y teorías feministas de los comienzos de la segunda ola. Durante las primeras décadas del siglo XX en Europa, las vanguardias modernistas posicionaron sus prácticas en *oposición* a lo que percibían como intereses del estado, valores culturales burgueses o dominantes y/o estructuras de mercantilización en desarrollo en un mercado del arte público cada vez más comercial. La historiadora del arte feminista Griselda Pollock adoptó con éxito la teoría vanguardista brechtiana para una práctica crítica feminista en las artes visuales a finales de 1980; Pollock argumentaba que las artistas feministas debían resistir la objetualización de las mujeres mediante “prácticas de des-identificación” que funcionan a través del “distanciamiento”, rechazando las estructuras de la mirada heterosexual masculina para promover “una disolución total del sistema mediante el que el sexo/género se organiza [por medio del fetichismo] para funcionar como el criterio según el cual se asigna y naturaliza un tratamiento diferenciado y degradante”⁴.

Tal teoría crítica feminista del arte se basaba en teorías psicoanalíticas del fetichismo así como en modelos vanguardistas de distanciamiento. En el psicoanálisis freudiano, se entendía que la subjetividad se fundaba sobre la base de un género binario que era determinado mediante un momento de reconocimiento *visual* basado en la apariencia anatómica del cuerpo femenino. “Fetichismo”, un texto que Freud escribió en

1927, proporciona un modelo para entender la prolongada tradición de objetualización de los cuerpos femeninos en la cultura europea –aquí, el sujeto masculino ve el cuerpo desnudo de su madre en un momento crucial del desarrollo infantil y siente “horror” a la vista de su “castración” (esto es, su falta de pene); “[p]robablemente ningún ser humano masculino se libra del terrorífico impacto que supone la amenaza de castración a la vista de los genitales femeninos”⁵. Según Freud, para llegar a ser un hombre sano, en este momento de choque y horror, el niño debe repudiar la posibilidad de (su propia) castración que ha sido puesta al descubierto por esta imagen de falta –y esto puede ocurrir por medio de un acto de fetichismo, que es motivado, en sentido literal, por el deseo inicial del infante de encontrar un sustituto para el pene con el fin de lograr este repudio. El sustituto del pene puede ser (y, los argumentos feministas dan a entender que, a menudo es) la totalidad del cuerpo de la madre, que se convierte en un sustituto fálico del órgano “perdido”. Tal y como muchas teóricas feministas sostenían al adoptar la teoría de Freud, la sucesión de imágenes de mujeres desnudas desde la pornografía de la cultura de masas a las pinturas europeas de desnudos femeninos funcionan por tanto como fetiches para reducir la ansiedad de castración de los sujetos masculinos heterosexuales que han dominado durante mucho tiempo la cultura occidental.

De este modo, las teóricas visuales feministas adoptaron, después de 1970, la teoría de Freud de forma crítica para cartografiar las estructuras obsesivas de fetichización y deconstruirlas. La teórica feminista de cine Laura Mulvey comenta en su tremendamente influyente artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” que la imagen de la mujer desnuda actúa como una proyección directa del deseo masculino –un signo manifiesto y agresivo de la dominación masculina de la mujer, interpretándola siempre ya como un *objeto* (del deseo heterosexual masculino, como era implícito) en lugar de potencialmente como un sujeto. Mulvey argumentaba explícitamente: “la representación de la forma femenina en [el cine]... habla de la castración y de nada más”⁶. A través de este modelo de análisis crítico, psicoanalista y feminista, las representaciones de las mujeres en la cultura europea y otras culturas afines en Norteamérica y en otros lugares, son por tanto interpretadas como proyecciones del

⁴ Griselda Pollock: “Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice –A Brechtian Perspective”, reimpresso en *Feminism and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones; 2ª edición, Nueva York y Londres, Routledge, 2010, pág. 104

⁵ Freud: “Fetichismo” (1927), tr. Joan Riviere, *Sexuality and the Psychology of Love*, Nueva York, McMillan, 1963, pág. 216.

⁶ Laura Mulvey: “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), reimpresso en *Feminism and Visual Culture Reader*, pág. 57 (trad. esp.: *Placer visual y cine narrativo*, trad. Santos Zunzunegui, Valencia, CSTE, 1988)

deseo masculino. De inmediato, se articula una crítica feminista en teoría visual que es expresamente antagónica –empeñada en, tal y como Mulvey lo expresa en términos fílmicos, acabar con “la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas tradicionales... para liberar la mirada de la cámara a través de su materialidad en el tiempo y el espacio y la mirada del público... [con el fin de destruir] la satisfacción, el placer y los privilegios del [observador masculino], y... [de cara a evidenciar] cómo el cine ha dependido de los mecanismos activo/pasivo del voyeurismo”⁷.

Mulvey y otras teóricas visuales, artistas, realizadoras e historiadoras del arte feministas asentadas en los Estados Unidos y el Reino Unido (como Pollock, Judy Chicago, Mary Kelly, Lucy Lippard y Lisa Tickner) recurrieron también a un creciente legado de filosofía feminista y teoría cultural para desarrollar esta crítica del fetichismo. En particular, el libro de 1949 de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* fue tremendamente influyente de cara a articular el género como una estructura binaria de diferencia sexual. Beauvoir, una filósofa existencialista que trabajaba en diálogo próximo con su compañero Jean-Paul Sartre durante la 2ª Guerra Mundial en París, desarrolló la noción hegeliana de un sujeto humano que existe en relación binaria con “otros” (relacionado sin excesivo rigor con la *Fenomenología del espíritu* de 1807 de Hegel, donde el autor describe la dialéctica “amo/esclavo”) con la mirada puesta explícitamente en la especificidad de género de este binarismo, que Sartre había presentado como neutral (o no específicamente relacionado con la identidad del sujeto)⁸.

Claramente, en esta breve aproximación al desarrollo de la teoría crítica visual feminista, lo binario era visto como algo central para la opresión histórica de las mujeres en la cultura euroamericana –y así la *identificación* de las estructuras binarias de la diferencia sexual se veía como algo crucial de cara a derrocarlas. En las artes visuales, lo binario *tenía* que ser identificado como tal (y por medio de esta identificación era seguramente producido y definido a partir de un sistema complejo de relaciones de poder) con el fin de que las artistas, críticas e historiadoras del arte feministas comenzaran a contrarrestar la exclusión de las mujeres

respecto de las posiciones de poder en el mundo del arte y a combatir las estructuras de representación que definían a las mujeres como objetos y no como sujetos de la acción y la mirada. Mediante la insistente *descripción* del funcionamiento de lo binario (siguiendo el modelo de Mulvey), las feministas, como era de esperar, mantuvieron su lógica –ya que, incluso para derrocarlo o invertirlo, es necesario mantener la idea de que el género está formado y articulado *visualmente* (según la teoría de Freud) como un conjunto de oposiciones binarias.

En cualquier caso, los tiempos han cambiado y estos términos binarios han dejado de tener un valor explicativo claro. Vivimos en un tiempo de dispersión. Tal y como teóricas feministas desde Donna Haraway y Rosi Braidotti a Lauren Berlant han argumentado, las estructuras cambiantes del capital globalizado, las migraciones diaspóricas del trabajo, de la gente y de las ideologías, así como una rápida transformación de las identidades locales, religiosas, étnicas, regionales y nacionales (incluyendo cambios en las estructuras de clase, en los roles de género y en las sexualidades) han reconfigurado los conceptos y las experiencias del yo, la comunidad y la pertenencia. La idea de formar una coalición de resistencia, basada en la oposición de una comunidad unida articulada frente a una “norma” monolítica (tal y como era necesario que se hiciera en los movimientos del Black Power y chicanos, en los comienzos del feminismo de la segunda ola y en el movimiento por los derechos de gays y lesbianas), ya no es viable en ningún sentido simple ya que la misma experiencia de normatividad cambia día a día y, de hecho, podría decirse que la idea misma de “norma” como estructura relativamente estable de subjetividad se ha mostrado imposible de sostener⁹.

Como ha dicho Laurent Berlant recientemente, todos los sujetos, aunque quizás particularmente aquellos previamente considerados como normativos en la cultura occidental, viven en una cultura de “precariedad” en la que las relaciones de trabajo han cambiado tan profundamente que las anteriores formas de reciprocidad y las relaciones de poder se han disuelto, dejando a la gente insegura y desorientada respecto a cuál sea su lugar social¹⁰. El trabajo reciente de

⁷ *Ibid.*, 65 (trad. esp.: *ibid.*, pág. 22).

⁸ Simone de Beauvoir: *The Second Sex* (1949), tr. H. M. Parshley, Nueva York, Knopf, 1952. Hago un breve trazado de la recepción de la dialéctica amo/esclavo de Hegel por parte de los filósofos franceses en mi “Introduction”, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, págs. 37-46.

⁹ Los inicios de un alejamiento de la idea de norma como antagonismo fijo se pueden localizar en los comienzos de los movimientos pro-derechos (por ejemplo, en los abundantes y brillantes escritos de mujeres de color que cuestionan tanto las políticas del Black Power como los movimientos feministas en tanto que establecieron “normas” que excluían a las mujeres negras), pero este cuestionamiento de los modelos oposicionales de “norma” versus “márgenes” es reconocido al comienzo de los años noventa y se hace cada vez más dominante a principios del siglo XXI.

Braidotti ha tratado el secularismo (cimiento no cuestionado previamente de la teoría crítica occidental, incluyendo al feminismo) para identificar lo que ella llama la “condición postsecular” en la que la confianza en el psicoanálisis como modelo explicativo (y binario) de la formación del sujeto está en decadencia; esta nueva condición viene marcada por un notable “cambio de énfasis en la ontología política contemporánea” que se aleja así de un “marco freudiano-hegeliano”. De este modo, el concepto “spinoziano” de dios en tanto que indistinguible respecto de la naturaleza, como fuerza causal del mundo tal y como lo conocemos y de la inmanencia (y no trascendencia) del ser, reemplaza, en el argumento de Braidotti, el binarismo amo/esclavo donde (tal y como lo plantea Beauvoir) la trascendencia adscrita al sujeto ideal se alinea con la masculinidad y la inmanencia con el sujeto femenino. De manera crucial, Braidotti enlaza la pérdida de validez del modelo binario psicoanalítico con

nuevas formas de inter-relacionalidad... posibilitadas por los desarrollos tecnológicos a nivel global... [que] tienen en cuenta formas de interacción social de sujetos deseantes, que son nómadas, no unitarios; multirrelacionales, no falocéntricos; conectivos, no dialécticos; simulados, no especulares; afirmativos, no melancólicos y relativamente desligados de un sistema de significación mediado lingüísticamente.¹¹

Las observaciones de Braidotti nos permiten proponer (en palabras suyas) “la subjetividad como flujos de inter-relacionalidad”, en un marco que sigue siendo resueltamente feminista. Sus argumentos lo muestran con claridad para un momento actual que está marcado por una intensificada consciencia de globalización y de compleja y cambiante interseccionalidad de la identificación –esto es, la manera en la que las identidades nunca están fijadas de forma visible, sino que se las encuentra siempre ya en una negociación permanente y plasmándose a través de varios modos de subjetivización que están *interrelacionados* (como en las identificaciones de género, sexualidad, clase, raza, nación, etnia y religión).

Es una cuestión de extrema urgencia que enmarquemos estos binarismos que, a menudo, y a pesar de los cambios esbozados aquí, siguen estando arraigados en los discursos culturales y las instituciones. Así,

los interrogantes para la teoría y la práctica visual feministas se hacen más complejos. ¿Cómo podemos pensar más allá o alejados de lo binario? O, poniéndolo de forma más explícita, ¿cómo podemos entender las imágenes y performances con más matices de tal modo que articulen estructuras potencialmente identificatorias que no sean binarias de una manera simplista? ¿Cómo podemos explorar estos flujos de inter-relacionalidad a través de la práctica visual de manera que sigan transmitiendo unas políticas feministas – una atención a las desigualdades entre sujetos en relación con un género que es construido en general como algo experimentado y entendido a través de la clase, la nacionalidad, la etnia, la religión, y otros modos de identificación?



El coño como planteamiento potencialmente no binario de la subjetividad genérica

En los comienzos del feminismo de la segunda ola, particularmente en el Reino Unido y en las costas este y oeste de los Estados Unidos (más concretamente en Los Ángeles y Nueva York), artistas y teóricas forcejearon enconadamente con la estructura de identificación de género, que era en gran parte experimentada y descrita por mujeres feministas blancas de clase media como singular y binaria. La tendencia de California, vinculada fundamentalmente a la artista, profesora, escritora y visionaria Judy Chicago, fue establecer programas de arte separatistas y una teoría de la producción artística “femenina” del “núcleo cen-

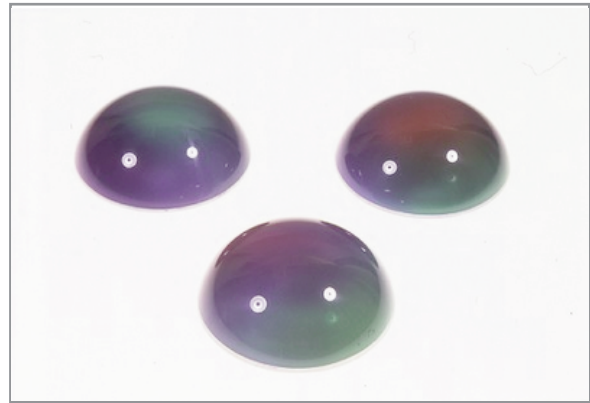
¹⁰ Berlant: “‘After the Good Life’: Notes on the Cinema of Precarity,” ponencia presentada en McGill University, el 25 de marzo de 2010, extraída de su próximo libro *Cruel Optimism*. “Precarité” es un movimiento social desarrollado recientemente en Europa dirigido por el surgimiento de lo que Berlant llama una “nueva clase global” de desempleados, neo-bohemios y trabajadores inmigrantes, originada como resultado de las nuevas relaciones de trabajo en el capitalismo tardío.

¹¹ Rosi Braidotti: “In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism”, *Theory, Culture and Society* 25, número 6 (noviembre 2008), págs. 12-13.

tral” o imagería del coño como algo intrínsecamente vinculado a la experiencia anatómica femenina en tanto que opuesta a la del varón. La historiadora del arte Arlene Raven fue una figura central en el desarrollo de estos programas, y escribió sobre los esfuerzos de Chicago: debemos volver “a ese lugar específico desde el que una mujer artista habla... Judy Chicago ha clarificado –rica y detalladamente– la singularidad de la identidad femenina y de la experiencia femenina...” Raven dice de las imágenes del “núcleo central” de comienzos de los años setenta de Chicago, que “nos centran [a las mujeres espectadoras] y establecen ... [un] paralelo con nuestros propios centros físicos y psíquicos. Estas formas son metáforas para las imágenes de nuestro cuerpo: duplican la forma corporal y la experiencia corporal”¹².

Claramente, la imagería del núcleo central en esta formulación seguía siendo fuertemente binaria y de impulso oposicional. Chicago y Miriam Schapiro, una compañera artista feminista que durante un breve tiempo codirigió el Feminist Art Program en el California Institute of the Arts con Chicago en los primeros años setenta, describía el arte de las mujeres de la siguiente manera: “las artistas mujeres han utilizado la cavidad central que las define en tanto que mujeres como el marco para una imagería que *permite la completa inversión de la manera en la que las mujeres son vistas por la cultura*”¹³. Por lo tanto, los propios trabajos de Chicago en torno al núcleo central, desde la abstracción de gran formato *Pasadena Lifesavers* a trabajos más explícitos con vulvas como las pinturas en miniatura de la “vagina como vaina de semillas”, desde los últimos años sesenta hasta los primeros setenta, representan desde su punto de vista una inversión deliberada de las estructuras del fetichismo por las cuales las mujeres han estado subordinadas a los hombres en la cultura occidental durante siglos –produciendo imágenes positivas de la sexualidad femenina para el empoderamiento de las *mujeres* espectadoras mediante una reivindicación de estas imágenes positivas como las suyas propias.

Reivindicando una conexión entre la experiencia corporeizada de las mujeres y su agencia como sujetos de la acción, los proyectos de Chicago proponían que las mujeres artistas podían tanto empoderarse a sí mismas como sujetos de la acción *como* interpretar una especie de reverso del fetichismo. Es este impulso tardío el que ha pasado inadvertido durante bas-



tante tiempo en las valoraciones de la crítica, durante bastante tiempo negativas, de la estrategia propuesta por Chicago. Desde comienzos de los años setenta, el pensamiento crítico feminista y *queer* ha rechazado ampliamente su enfoque explícito de la construcción de imágenes y ha teorizado una crítica visual feminista de la fetichización; en los ochenta, la teoría visual feminista dominante se había desplazado para abrazar el modo de inversión brechtiano y vanguardista propuesto por Pollock, en el que la “mirada masculina” teorizada por Mulvey sería rebatida y refutada mediante estrategias de des-identificación en lugar de ser invertida en sentido estricto. Los trabajos vanguardistas de texto e imagen de Barbara Kruger que imitan las estructuras de los collages Dadá de artistas como John Heartfield a comienzos del siglo XX ejemplifican este desplazamiento. En los años noventa y primeros años del siglo XXI, jóvenes generaciones de artistas y teóricas feministas emergieron para teorizar y escenificar una especie de feminismo de “chica mala” que adoptaba aspectos del comportamiento masculino rudo y estrategias estéticas y contenido deliberadamente eróticos y desafiantes; todo ello con el fin de rebatir completamente el concepto binarizante de mujer como algo de alguna manera cercano a nuestros cuerpos, como “inmanente” y como algo que implica un comportamiento necesariamente más correcto y retraído. En esto las exposiciones de “chicas malas” de comienzos de los años noventa en Nueva York, Los Ángeles, Londres y Glasgow, así como el trabajo de artistas como Sue Williams, Tracey Emin y Sarah Lucas, fueron clave¹⁴. De esta manera, la provocativa obra de 1997 de Lucas *Bunny Gets Snookered*

¹² Arlene Raven, “Women’s Art: The Development of a Theoretical Perspective,” *WOMANSPACE JOURNAL* 1, nº 1, (febrero/marzo 1973), pág. 18.

¹³ Cursivas mías (AJ); Chicago y Schapiro, “Female Imagery”, *WOMANSPACE JOURNAL* (verano de 1973), pág. 14.

¹⁴ Entre estas se incluye *Bad Girls*, la exposición de 1993 copatrocinada por el Institute of Contemporary Art, de Londres y el Contemporary Arts Centre, de Glasgow; y la exposición *Bad Girls* en el New Museum of Contemporary Art en Nueva York, así como su muestra “hermana” con el mismo título en la Wight Art Gallery, UCLA, en 1994.

presenta una imagen subida de tono y ligeramente repulsiva de una forma femenina en una silla con las piernas extendidas, pero la “mujer” parece fabricada a partir de un relleno de medias y ropa, su entrepierna inquietantemente abierta aunque cerrada (literalmente sellada) y no disponible.

Me gustaría recuperar aquí la polémica de Chicago, pero conduciéndola a través de la teoría de la “subjetividad como flujos de inter-relacionalidad” de Braidotti, como último lugar de reflexión en relación al modo en que las artistas feministas pueden “crear problemas” a las representaciones típicamente fetichistas de la sexualidad y la encarnación femenina. Aunque el elemento de inversión de la teoría de Chicago hace aguas en una economía de la *precariedad* conectada y dispersa, en la que ahora nos experimentamos por medio de un rango dinámico de identificaciones que son, en palabras de Braidotti, *radicalmente relacionales*, me gustaría detenerme en un aspecto de la controversia de Chicago, argumentando que una representación de las formas corporales, ya sea abstracta o explícita, puede alterar estructuras políticas amplias así como supuestos acerca de la experiencia genérica, representándolas de forma que permitan ser experimentadas como no-binarias: el coño sellado de Lucas comienza a sugerir que interpretaciones de lo que en principio aparenta ser el sexo femenino pueden abrirse a la ambigüedad y a interpretaciones cruzadas (¿pero, de quién diablos es este cuerpo?).

Sin embargo, podemos considerar (a través de una serie de ejemplos) que estas escenificaciones del sexo femenino ponen en juego más que un fetichismo invertido, una relacionalidad temporal y corporeizada –en paralelo al tipo de relacionalidad que Braidotti reconoce como la experiencia que nos define en el capitalismo global tardío. Como tal, sugiero polémicamente que tales escenificaciones podrían subyacer a unas políticas feministas del siglo XXI en las que “el bien ético se corresponde con una relacionalidad que aspira a un empoderamiento afirmativo, el ideal ético es incrementar la habilidad de cada cual para entablar modos de relación con otros múltiples”¹⁵. Este potencial de las nuevas políticas feministas es en sí mismo no binario –no *supera* o derroca los modelos feministas más tempranos, sino que más bien se basa en teorías como las de Chicago y Pollock; este nuevo tipo de políticas feministas va en paralelo a lo que en otros lugares he teorizado como *parafeminismo*. Tal y como argumento

en mi libro *Selfimage*, “con el término parafeminismo –con el prefijo ‘para’ que significa tanto ‘uno al lado del otro’ como ‘más allá de’ – quiero indicar un modelo conceptual de crítica y exploración que es simultáneamente paralelo a los feminismos tempranos y está construido sobre ellos (en el sentido de repensarlos y empujar sus límites, pero no de superarlos)”¹⁶.

Al representar este tipo de relacionalidad radical en los contextos de las artes visuales, o al menos al abrir la posibilidad de una implicación del espectador, ciertos tipos de performances y representaciones del sexo femenino tienen el potencial de afectar a los cuerpos de los espectadores de una manera visceral (¿o quizás sería más adecuado decir “vulvar”?), no necesaria o intrínsecamente ligada a estructuras anatómicas o a identificaciones físicas del espectador en cuestión, sino conmoviéndonos profundamente en el centro de un nivel de nuestra experiencia constituido física y materialmente. Este potencial está relacionado con una reversibilidad en la mirada misma (tal y como se articula en la teoría psicoanalítica) –pero se trata de una reversibilidad que propone no una diferencia binaria sino una gama de modos interrelacionados de ver/ser que atraviesan la experiencia visual humana, proponiendo incluso lo visual como sinestésico y como constituido a través de un flujo de input sensorial.

Desde los mismos comienzos del efecto de cierre del fetichismo freudiano (que llegó a ser el modo dominante de definir la diferencia sexual, así como de hacer y de interpretar imágenes visuales de mujeres), ciertos tipos de interpretación directa del sexo femenino, que en la teoría freudiana, como se ha dicho, se definían sólo como versiones del sexo masculino “castradas” y horrendas, negativas e inadecuadas, rebatieron el binarismo asimétrico, punto central de dicha teoría. Ciertos tipos de representaciones del sexo femenino siempre han *devuelto la mirada*, estableciendo la reciprocidad de la mirada, mostrando el hecho convencionalmente reprimido de que cualquier proyección fetichizante hacia la mujer u otros cuerpos marginalizados está, por definición, definiendo recíprocamente a aquel que mira como alguien inseguro y ansioso con respecto a la castración. O, como Jean-francoise Lyotard lo plantea, en relación con el infame cuerpo de mujer despatarrado y desnudo en *Étant-donnés* de 1945-48 de Marcel Duchamp, “Con celui qui voit” (Coño el que lo mire)¹⁷.

De ahí que las propias obras de Chicago en las que

¹⁵ Rosi Braidotti, “In Spite of the Times”, pág. 16.

¹⁶ Amelia Jones: *SelfImage: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*, Nueva York, Londres, Routledge, 2006.

¹⁷ Francois Lyotard: *Les TRANSformateurs DUchamp*, París: Éditions Galilée, 1977, págs. 137-38; discuto esta dinámica en relación con el trabajo épico de Duchamp en mi libro *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, 1993, págs. 191-204.

trabaja la abstracción del coño, como las series de “cúpulas” de finales de los años sesenta – pequeñas cúpulas relucientes del tamaño de un pecho, aerografiadas con capas de vivos colores, dispuestas en grupos de tres sobre un vidrio plateado con formato triangular, un pubis, una entrepierna de mujer. Las cúpulas son al mismo tiempo firmes y bulbosas, de alta tecnología (pintadas con técnicas aeroespaciales sobre plexiglás) y al mismo tiempo formas de pechos sensuales, aunque también producen la ilusión de concavidad, oscilando visualmente entre una apariencia convexa y una apariencia de huecos o hendiduras. El triángulo evoca mi particular sentido de la identificación corporal con una abertura fundamental del cuerpo (ese canal muscular firme a través del que he obtenido enormes placeres sexuales pero también a través del que las cabezas de apariencia gargantuesca de mis hijos pasaron una vez), y aún así sujetos espectadores de diferentes sexualidades pueden sentir una sensación de identificación con sus formas bulbosas y su configuración triangular que puede crear una pulsión inconsciente en la experiencia triangular de sus torsos o apuntar hacia abajo hacia sus regiones anales como zonas erógenas o incluso darse la vuelta hacia arriba para crear una zona de energía desde sus hombros (como base del triángulo) hacia lo alto de sus cabezas...

Imagino que el potencial de identificaciones encarnadas, son multitud y virtualmente infinitas en relación no sólo al tipo de gente que puede sentirse atraída hacia las formas sensuales de las obras (que en sí mismas parecen extensiones corporales de alguien, Chicago, que las produjo hace 40 años), sino también con el potencial cambiante de posibles identificaciones propio de cada persona en relación con la apariencia física, las formas, el peso percibido, la configuración espacial de las partes de la obra y de la obra en su conjunto. Aprehender las cúpulas es un proceso físico, temporal y espacial que nunca se asienta en un momento de formación de significado.

El “núcleo central”, entonces, se abre a una relación radical –y el ejemplo del propio trabajo de Chicago sugiere que este potencial puede no estar relacionado con lo que fuera que la artista “buscara” (o indicara o pensara en su momento) alcanzar con su trabajo.

Chicago, como es bien sabido, quiso que su trabajo tipificara lo que ella y Schapiro sugerían que era una tendencia innata de las mujeres, hacer arte que reflejara formalmente o que emulara la anatomía femenina: el deseo de fijar el significado en relación a lo “esencial”, a la identidad femenina definida anatómicamente, fue articulado con claridad en su artículo anteriormente citado, y fue doblemente problemático desde el principio. En primer lugar, esta sugerencia partió del supuesto de que sabemos lo que es una “mujer”, un supuesto profundamente cuestionado tanto por el incremento de sujetos transgénero, transexuales e incluso hermafroditas y por culturas alrededor del mundo cada vez más visibles, como por rigurosas críticas antirracistas ante la mirada blanca implícita en tales nociones de identificación sexual de la mujer. En segundo lugar, su argumento propone una conexión transparente y sin mediación entre el propio cuerpo y la propia expresión; claramente, si reconocemos la naturaleza contingente y cambiante del significado y de la experiencia, este es un argumento que no se sostiene¹⁸. Por el contrario, en mi reformulación de los argumentos de Chicago y mi relectura de esta serie de obras clave, argumento que sus formas, al evocar aspectos de encarnación sensual, proponen al espectador vías enriquecedoras de implicación que son intersubjetivas y contingentes –en mi ejemplo anterior, sobre mi propio sentido de la orientación espacial, mis cargas eróticas y mi conocimiento del trabajo de Chicago.

Esta contingencia a su vez deconstruye la lógica binaria en general –si entendemos el significado en general (y el “significado” sexo/género en particular) como interrelacional (las cúpulas como vulvas de Chicago, con apariencia de pechos, pero también como extensiones de un cuerpo masculino deseante) –entonces debemos admitir que no puede ser binaria, sino que está siempre ya en movimiento, que es ambigua, que cruza potencialmente de unas identificaciones sexuales a otras de tal manera que llegan a entrelazarse en lugar de situarse en oposición. Este efecto interrelacional de identificación de género se señala en la propia observación de Duchamp “quiero agarrar las cosas con la mente de la misma manera que la vagina agarra el pene”¹⁹. Evitando una concepción de la creatividad fálica y masculina, Duchamp de forma ima-

¹⁸ La imposibilidad de defender esta creencia en una conexión no mediada entre la expresión y el yo es rigurosamente cuestionada por Jacques Derrida en sus trabajos de comienzos de los años setenta como “Signature Event Context,” *Margins of Philosophy*, tr. Alan Bass, Chicago: U. Chicago, 1982, págs. 309-330, y ampliada por la teórica del performance de Eve Kosofsky Sedwick y Andrew Parker, quienes han señalado: “Lo contingentes y radicalmente heterogéneas, así como cuestionables,... [que deben ser] las relaciones entre cualquier sujeto y cualquier expresión”, en su “Introducción” al volumen que coeditan, *Performativity and Performance*, Nueva York, Routledge, 1995, pág. 14.

¹⁹ Citado originalmente por Lawrence Steffel en su disertación, “The Position of *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même* in the Stylistic and Iconographic Development of The Art of Marcel Duchamp”, disertación doctoral, Princeton University, 1960, pág. 312; citado por Rosalind Krauss, “Where’s Poppa?” *The Definitively Unfinished Duchamp*, ed. Thierry de Duve, Cambridge, MA, MIT Press, 1991, pág. 435.

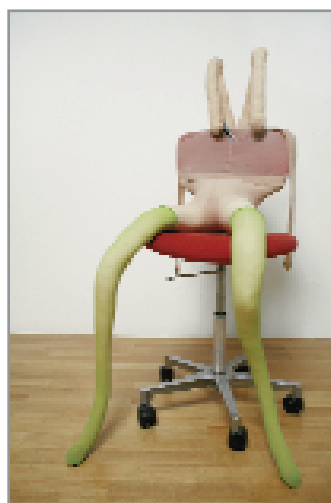
ginativa se imagina a sí mismo habitando el coño, pero habitándolo como un lugar de enunciación propositiva, más que, al modo de las estructuras cliché del fetichismo, como algo pasivo y receptivo²⁰.

Como Smith me dijo, la fotocopidora es única como medio –funciona imprimiendo papel con registros de tinta que imitan, mediante la densidad con la que la máquina los deposita en la página, las luces y las sombras de cualquier forma o imagen colocada en lo alto de la pantalla horizontal; las fotocopias del coño de Smith, que parecen suaves y atrayentes, como flores prensadas y secas en las páginas de un diccionario, son entonces técnicamente tan indiciales como una fotografía analógica – las luces y las sombras imitan materialmente las luces y las sombras de la forma “original”. Lo siento, con un sentido evocador e inquietante, al tiempo que sujeto en mis manos estos frágiles, desdibujados libros –cada página-coño, un agujero en su lógica de totalidad.

Mirando al espectador con el ceño fruncido y sujetando una pistola con sus piernas abiertas, la entrepierna expuesta, a través de sus “pantalones de acción”, se puede pensar a EXPORT invirtiendo la mirada masculina (o al menos proponiendo un “¡qué te jodan!” a sus aparentemente inexorables estructuras de fetichismo), o se la puede pensar abriendo nuevos circuitos de significado basados en flujos de deseo e identificación que escapan a la lógica binaria de los modelos tempranos de la crítica feminista²¹. Las dos conocidas fotografías de EXPORT etiquetadas colectivamente como *Genital Panic* presentan a la artista con una provocadora peluca y con expresión severa²²; la mayoría de los espectadores, sin embargo, verán sus miradas arrastrarse inmediatamente al vórtice de cada imagen –a los genitales de EXPORT, el centro temático y estructural de la imagen. Para cualquier espectador que se identifique con la vulnerabilidad del agujero, este efecto de succión resonará en una sensación de exposición y vulnerabilidad; ya que sujetos nacidos anatómicamente “femeninos”, pongamos por caso, después de 1960 (como yo misma), y versadas en los caminos del feminismo, podemos sentirnos tanto revitalizadas como potenciadas a través de esta desver-

gonzada muestra de empoderamiento de la mujer.

La relacionalidad radical aquí, sugiero, es la continuidad que EXPORT establece entre su *acto* asertivo y nuestra *mirada*: bajo las condiciones normativas modernistas del fetichismo, el argumento, por supuesto, era que el cuerpo objetualizado de la mujer quedaba subordinado por completo a la mirada ansiosa de castración, y por tanto violenta y violentada, de un supuesto espectador heterosexual masculino. Las imágenes de EXPORT, sin embargo, invitan a miradas extrañas a través de una variedad de identificaciones – ella abre un hueco en el centro de la imagen que es una abertura para proyecciones deseantes, así como para identificaciones (*con celui qui voit*). Siguiendo con esta idea, Parveen Adams ha descrito un modelo actualizado de mirada: “la estructura visual del mundo está organizada, no alrededor de un objeto sino alrededor de un hueco ... Cuando la totalidad del mundo visible se proyecta (esto es, el espacio frente y detrás del sujeto) se crea un hueco que no puedes ver entre los horizontes anterior y posterior”²³. Este es el *hueco* de la subjetividad misma (en cualquier identificación), quizás, marcado por esas formas particulares de representar el cuerpo sexuado –un hueco que abre estructuras interrelacionales, más que oposicionales, de identificaciones de sexo y género.



²⁰ Esa estudiosa era yo misma; la entrevista se hizo el 6 de noviembre de 2009 y fue hecha para un proyecto titulado “Los Angeles Goes Live”, patrocinada por Los Angeles Contemporary Exhibitions.

²¹ Una tercera fotografía (con EXPORT de pie) ha sido descubierta recientemente; para un análisis detallado de las fotografías y del mito construido en torno a ellas por EXPORT y otras, véanse Mechtild Widrich, “Can Photography Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT’S *Genital Panic* since 1969”, para su publicación en *Perform Repeat Record: Live Art in History*, Ed. Adrian Heathfield y Amelia Jones, Nueva York y Londres, Routledge, 2011, pág. 4.

²² Discuto en extensión el trabajo de EXPORT en mi “‘Genital Panic’, The Treta of Feminist Bodies, and Parafeminism”, *Women Artist/elles@centreponpidou*, París, Centre Georges Pompidou, 2009, págs. 290-95.

²³ Parveen Adams, “Bruce Nauman and the Object of Anxiety”, *October*, 83 (invierno 1998), págs. 107-8. Para su análisis de las obras de Nauman, Adams se refiere a las teorías de la mirada de Jacques Lacan.

Más adelante, a mediados de los años noventa, Judie Lamber, una artista treintañera, que en aquel momento vivía en Los Ángeles, produce una serie de pinturas sobre pedazos de madera de unas pulgadas de espesor, alrededor de seis pulgadas de largo y dos o tres de ancho; que son “retratos” de tamaño natural de genitales exteriores femeninos interpretados con la precisión mimética de una pintura renacentista del norte de Europa. Colgados, idealmente, a la altura de la entrepierna de una mujer de estatura media, los retratos cantan para mí, abriendo mis “dos labios” (como diría Irigaray) en formas imaginarias al tiempo que mezclo mi mirada con su fuerte “presencia” física²⁴. Son, brillantemente, tanto *objetos* (pedazos de madera en la pared) como *imágenes* (interpretaciones meticulosamente detalladas de coños de mujeres). Un espectador que se identifique como hombre heterosexual esta vez puede (estoy pronosticando) tener una extraña sensación de reflejo fálico, ya que después de todo, las piezas, tienen justo el tamaño de una polla dura; este efecto producido por su maciza y turgente materialidad sería exacerbado por la representación de un cuerpo de mujer que él podría imaginarse penetrando... Y aún así la madera es sólida, y las dobleces de los labios, en última instancia, no revelan nada (*con celui qui voit*). Aquí el “agujero” en el centro de la imagen está cerrado, creando una ruptura en el continuo de las acciones de ver-desear-imaginar.

En los pasados cuarenta y cinco años de arte feminista hay otras muchas imágenes fantásticas de coños que abren de forma similar, de diversas y complejas maneras, el potencial para una relacionalidad radical de la mirada corporeizada. Semejante relación activa y ejemplifica el desvanecimiento de las estructuras binarias –tanto en un sentido discursivo (con el modelo de fetichismo de Freud como ejemplo de un discurso que ha tenido un extraordinario valor explicativo durante ochenta y pico años, terminando en manos de pensadoras críticas feministas como Mulvey) y en un sentido experiencial, como ha sido teorizado por Berlant y Braidotti (entendiendo a su vez lo experiencial como algo ya siempre discursivo y estructural).

El hecho de que Barbara Smith, motivada por su recién surgido sentido de libertad sexual al tiempo que los años sesenta maduraban en la era del amor libre, imaginara originalmente pasar dos veces la fotocopia por la máquina, una primera vez con imágenes

de su coño, la segunda vez con el pene de su marido colocado sobre el cristal para enlazar los dos cuerpos en uno, puede (junto con el pensamiento-como-vagina de Duchamp) proporcionar un final adecuado. El hecho de que su marido se negara a participar en esta segunda impresión de la fotocopia –que por tanto pudo ser el comienzo del fin de su más bien convencional (estilo binario de los años 50) matrimonio de clase media heterosexual²⁵– quizás provoca, simbólicamente, que las imágenes singulares de su coño fantasmático, de huellas negras y blancas impresas en papel, sean incluso más *radicalmente relacionales*. Estos coños fotocopiados *implican* la posibilidad de otros cuerpos enlazándose con ellos, sin interpretar esos cuerpos explícitamente como yo/otro, en oposición binaria.

Entre otras prácticas que evocan el coño como el hueco en el centro de la representación (y por tanto en el “núcleo” del sujeto mismo, masculino o femenino), el proyecto de Smith intuitivamente, al parecer, abrió la imagen a una relacionalidad que nos interpela a comienzos del siglo XXI. A mediados de los sesenta, Smith abrió su cuerpo (como imagen) a las complejas vicisitudes de una variedad de identificaciones y, en definitiva, esto es lo que, como sugieren los argumentos de Braidotti y Berlant, puede aspirar a hacer con más potencia el feminismo en una nueva economía global en la que la “precariedad” se ha establecido en el género y la sexualidad, al igual que en otros modos de identificación y lugares de acción. El trabajo de Smith es un ejemplo que representa el potencial de una radicalidad relacional que articula un modo específico de encarnación en forma visual, pero que no por eso deja de estar abierto a una variedad de posibles implicaciones identificatorias y de opciones para establecer sentidos en formas contingentes y provisionales que, no obstante, retienen fuerza política.

Aunque qué es lo que significan el feminismo y el arte feminista en este cuadro ampliado sólo puede quedarse como una cuestión provisional y contingente en sí misma, quizás la imagen del “coño” pueda ser su motivo.

²⁴ Irigaray escribe sobre “dos labios que se tocan” en la experiencia como mujeres de nuestros cuerpos en *This Sex Which is Not One* (1985), tr. C. Porter y C. Burke, Ithaca: Cornell University Press, 1992, págs. 24-29.

²⁵ En nuestra entrevista, Smith comentó: “Pensé que podíamos, Allen, mi marido y yo, hacer estas imágenes verdaderamente sexys. No podríamos hacerlas simultáneamente, pero yo podría poner mi cuerpo primero y luego colocar el papel una segunda vez y entonces él podría poner su polla y podríamos hacer esto a nuestro aire, así es que se lo propuse, pero no quiso hacerlo”, entrevista de Jones con Barbara Smith, 6 de noviembre de 2009, ms pág. 6.