

# andaina

ideas  
encontradas

xónico  
coxo

# EDITORIAL

## Como anexo «informal» do Cume Europeo dos Ministros 'de

Xustiza e Interior, celebrou-se o pasado febreiro en Compostela, a Conferéncia Europea de Ministros sobre a Violéncia contra as Mulleres. Moita da «marea azul» que ocupou dias antes a cidade marchou cos ministros, pero a festa continuou, *mani* incluída, co protagonismo das mulleres.

A Conferéncia inaugurou-se cos titulares de que unha de cada cinco europeas está exposta á violéncia machista, e que entre os 15 e os 44 anos, esta violéncia causa máis mortes entre as mulleres que o cancro ou os accidentes de tráfico, pero a realidade empeñou-se en superar as estatísticas,

e ese mesmo dia un home mata ba a sua compaíña en Barcelona e dous días antes morria outra muller en Lugo pola mesma causa.

Se nos pasados anos o feminismo era o motor principal, por non decir o único, da denúncia social contra a violéncia machista, agora son os medios e os poderes públicos os que actúan como principais dinamizadores deste debate. Este feito ten de bo que incorpora máis sectores sociais á denúncia, pero o problema está en que, tanto a Administración como os medios, polarizan a súa atención aos casos extremos e más brutais. As mulleres mortas son só a punta dun iceberg, a grande maioria das denúncias por maos tratos son constitutivas de faltas non de delicto, pero son a

notícia na que se deteñen os medios. As campañas de sensibilización e os recursos ofertados polos poderes públicos, están sobre todo pensados para as situacions límites cando xa non tes onde ir, nen soportas por máis tempo vivir así, pero poucas medidas e menos recursos van encamiñadas a acabar con esta violéncia.

As mulleres mortas son a consecuencia dun problema non a causa. O problema non está nas mulleres que morren, senón nos homes que matan, pero en case todas as mensaxes que tratan o tema, desde a selección do que é ou non é noticia, pasando polos programas de entrevistas e séries de ampla audiencia, ou mesmo polas campañas de sensibilización realizadas desde os poderes públicos, presentan-nos só ás vítimas ocultando a quen orixina a violéncia, conseguem que nos compadezamos das mulleres e nenos que sufren, pero non vemos a cara de odio de quen golpea. E así na mensaxe que se transmite unha vez más recae sobre nós «a carga» do problema. Cando nunha película de Hitchcock, vemos avanzar o asasino, algo dentro de nós nos move na butaca desexando dete-lo, pero cando se nos presenta o cadáver, afondimo-nos na contemplación do fatal desenlace.

E ademais son extremas. Son demasiadas as mortes de mulleres, sempre o serán, pero áinda



Manifestación en Santiago, contra a violencia de xénero

así, estes casos non son representativos da violéncia más ampla, descarada ou subtil, instalada en todos os sistemas de relación social, e que contribúe a moldear mentalidades de agresores e vítimas.

Neste número de Andaina dedicado a imaxinarios e identidades, non está de máis perguntar-nos por que cando unha muller maltrata os seus fillos, que as hai e quizais más das que pensamos, presenta-se-nos como unha nai desnaturalizada, momentos de tolémia, pero cando é un home quen exerce á violencia presenta-se-nos como un feito abominábel pero non *contra natura*.

Aceptamos coa simplicidade das mensaxes publicitarias que a violéncia forma parte da identidade masculina, do mesmo xeito

que can como violéncia todas esoutras actuacións de discriminación ou de menosprecio, que exercen dia a dia no seu entorno próximo. E outros, que tampouco se identifican coa violencia pero calan sabedores da desconfianza que provoca o feito de pertencer ao sexo masculino. E sobre todo, porque ás mulleres a posición de vítimas só nos permite xerar impotencia e frustración. A vítima deixa de se-lo cando se rebela, pero non hai posibilidade de rebelión nas mensaxes que nos ofrecen os medios.

As medidas asistenciais e as políticas contra a discriminación son necesárias e benvidas serán sempre, pero precisamos tamén mensaxes que vaian máis alá de vítimas e depredadores, que as artistas e os medios ofrezan un



que a de vítima forma parte da identidade das mulleres. E así pouco avanzamos, porque hai homes, que por lles presentar só os feitos más brutais, non identifi-

novo imaxinario da violencia; que nos permita avanzar porriba do papel de vítimas impotentes, que nos leve a rebelión porriba da compaixón. [6]



Integrantes da Coordenadora Local da marcha Mundial das Mulleres celebrando a inauguración oficial, con estatua vivente, en pleno centro de Pontevedra da praza do 8 de marzo

# andaina 31

## SUMARIO

- 2 Editorial  
5 Denuncias e comentos  
9 Publicacións chegadas ao noso buzón  
10 Artes visuais e diferenza sexual: outras narrativas,  
Outras políticas da identidade  
21 Corpos de producción  
26 Irrealidades visibles  
30 Hipercorpos: o monstro que tod@s somos  
35 O autorretrato feminino pensar-se  
e construír-se suxeito  
41 Como un tren de sombras...  
a verdade ou mentira da re-presentación das Stars  
44 Retrato de dama  
a muller na ficción televisiva española  
46 Estética da frivolidade e da apariencia  
46 A identidade feminina na publicidade  
de modelo seductor: suxeito do goce, suxeito  
da mirada  
51 O sexism reina no mundo da música  
57 O Hiyad de todas as Fátimas  
Cine 60 Fucking Amal  
61 Mulleres e drogas de síntese.  
Xénero e risco na cultura de baile

Revista Galega de  
Pensamento Feminista

Primavera 2002

Apdo. 1058  
Santiago de Compostela

[www.terra.es/personal5/revistaandaina](http://www.terra.es/personal5/revistaandaina)  
[revistaandaina@terra.es](mailto:revistaandaina@terra.es)

### CONSELLO DE REDACCIÓN

Ana Arellano, Nanina Santos,  
Berta Rey, Milagros Becerra,  
Felicia Estévez, Laura Gómez e  
Ana Luisa Bouza

### CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA

Felicia Estévez

### ADMINISTRACIÓN, SUBSCRIPCIONES E PUBLICIDADE

Pilar Pérez Rey  
Tel.: 981 588 101

### COLABORAN NESTE NÚMERO

Lourdes Méndez, Uqui Permui,  
María Ruido, Bea Porqueres,  
Anna Amorós, Charo Lacalle,  
Aurora García, Antía López,  
Nanina Santos, Isaura Graña,  
Celia Balboa, Íria Vázquez

### DESEÑO GRÁFICO

CEBRA

### PONTADA

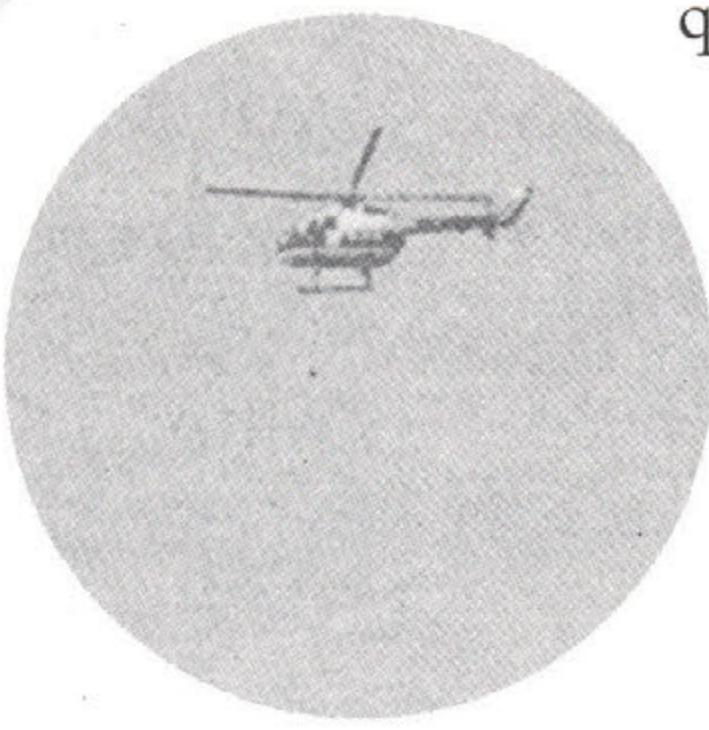
UQUI PERMUI

### IMPRIME

Grafsant, S. L.

D.L.: C-1.146-88

Andaina non se identifica necesariamente  
coas opinións dos artigos que aparecen  
nesta revista

**CATRO MIL «CACHAS», ARMADOS DE CASCOS, PORRAS E CARA DE MAOS...**

En plena efervescéncia europea pola novidade do euro nos petos; celebrou-se en Compostela o cume europeo dos ministros de Xustiza e Interior, acompañado convenientemente doutro macrocume de policias. Catro mil «cachas», cercando as rúas e as prazas para uso exclusivo dos señores ministros e acompañantes, armados de cascos, porras e cara de maos, como nos mellores tempos do dictador, con helicóptero para ilumina-los e dirixi-los puntualmente ás citas dos manifestantes contracume. Protestas desde todos os lados e para todos os gustos contra a invasión azul, dos manifestantes a favor dunha Europa social e sen fronteiras, dos comerciantes que non venderon porque as ruas estaban baleiras e dos veciños e turistas a quen se lles negaba o paso polas rúas más populares de Compostela. Desde *Andaina* sumamo-nos a petición de que para próximos cumes cheguen a un acordo cos rusos para alugar-lles a nave Soyuz e se reunan no espazo sideral, canto máis lonxe de nós mellor. (6)

PORTO ALEGRE

**PORTO ALEGRE CELEBROU O CUME ANTIGLOBALIZACIÓN**

PORTO ALEGRE CELEBROU O CUME ANTIGLOBALIZACIÓN

O mes de febreiro, disfrazado entre o outono e a primavera, non só fixo florecer as ameixeiras e amendoeiras, tamén foi fructífero en noticias. Loxe de nós no mapa, pero próximo nos afectos, Porto Alegre celebrou o Cume antiglobalización, 50.000 activistas de diferentes movementos alternativos, aunaron as suas voces contra a actual orde económico mundial que distancia cada día máis a ricos e pobres.

As mulleres estiveron presentes tamén en foros, seminarios e manifestacións. Dous apuntamentos a resaltar desta participación: As mulleres da Marcha Mundial protestaron contra os novos mecanismos da globalización que dan máis espazo á participación

das mulleres burguesas pero funden nunha pobreza maior ás marxinadas. Presentaron tamén un informe con dados estatísticos sobre a violéncia de xénero. Destacamos un titular deste informe: *Do 20% ao 50% das mulleres de todo o mundo son vítimas de violéncia conxugal de diversa consideración*.

No seminario «Mulleres e traballo: realidades e propostas de cambio», Cristina Carrasco, economista e profesora da Universidade de Barcelona, propuxo a necesidade de pensar o xeito de desprazar o obxectivo do beneficio (dominante nas nosas sociedades), cara o obxectivo do coidado, baseando-se na experiencia das mulleres. (6)



Asistentes ao foro sobre discriminación e violéncia a muller en Porto Alegre

**Outro dia nun restaurante do centro,** aconteceu un feito que merece a pena relatar: Un cliente pediu un prato de chícharos con cogumelos que estaba na carta. Cando chegou o camareiro coa comida, o cliente empeñou-se en contar os chícharos, e como había só coarenta e cinco e non sesenta e tres como a el lle gustaba, insultou o camareiro e a toda a súa familia e, sen atender a razóns, pretendía estoupar o prato contra a cara da cociñeira e por riba marchar sen pagar. Nin que decir ten que os camereiros e a cociñeira despois de facer-lle pagar o que el pedira, sacaron de aí a patadas. Segundo nos contaron, esa forma de solucionar os problemas era frecuente porque non podían recurrir aos xulgados para reclamar danos e prexuzos, xa que dar comidas estaba tolerado pero non regulado como actividade profesional. E cando estaban «despedindo» o cliente, atoparon-se na porta cunha protesta dos veciños, contrarios a que se permitise comer fóra das casas, exhibindo dentárias, pratos e garfos diante de desconecidos, insultaban os clientes que pretendían entrar aos restaurantes. Camareiros, porteiros, cociñeiras e cigarreiras, para as que a restauración era o seu medio de vida, e fartas de non poder traballar tranquilas, enlearon-se a discutir cos manifestantes en plena rúa. Un policia que acudiu ao balbordo das voces de uns e doutros, tomou nota dos estragos do bar e do altercado na rua, e comunicou o incidente no seu informe cotián ás autoridades.

Absurdo non? Tedes razón, non foi así exactamente, pero mudade

**Que as mulleres novas están más preparadas** que os mozos, é algo sabido; estudan máis tempo e sacan mellores notas, pero... pero iso da un pouco igual, o mercado laboral segue uns roteiros nosque pouco conta este maior bagaxe formativo. A taxa de paro das mulleres con estudos medios e superiores é máis do dobre ca dos homes, como podemos apreciar no cadro. Os dados son referidos a Galiza, sen moi ta diferencia coa média estatal.

Claro que se non estudas, leva-lo claro moza,

comida por sexo e resulta algo moi semellante ao que acontece coa prostitución en todas as cidades. Por iso as prostitutas da rúa Montera de Madrid manifestaron-se para pedir o recoñecemento dos seus direitos e mellores condicións de vida para todos os veciños do bairro incluídas elas que tamén o son.

Certo que hai mafias que se aproveitan de mulleres, e que hai moitas situacións de violencia na prostitución, pero por iso precisamente se debería regular, para previr os abusos que hoxe exercen gratuitamente usuários e encarados sen escrúpulos. (6)



Manifestación de apoio  
do colectivo de prostitutas de  
Madrid

porque segundo os últimos estudos estatísticos apresentados no Senado, o mundo laboral discrimina as mozas con fracaso escolar e dá cada vez máis oportunidades aos mozos na mesma situación. E engade o

informe que as mulleres precisan estudos superiores para poder acadar o mesmo nivel social que os homes logran sen eses estudos. Segundo dados do INE entre os 16 e 19 anos, en España no ano 2000, había o dobre de mozos (66%) traballando que de mozas (33%). (6)

	Parados segundo estudos finalizados e sexo			
	(Média ano 2000 en Galiza)			
	Mulleres		Homes	
	Nº en Miles	Taxa	Nº en Miles	Taxa
Analfabetas/os	0,1	2,1%	0,1	9,1%
Sen estudos	1,9	4,7%	3,0	9,1%
Primarios	18,9	16,1%	21,2	10,8%
Médios	72,1	24,8%	41,3	10,4%
Superiores	8,9	21,1%	4,0	9,6%
Total	101,8	20,7%	69,6	10,4%

Fonte: EPA

## LESBIANAS FEMINISTAS EN REDE

denuncias  
comentos

Un comunicado desde Arxentina, que sementa redes pola Península Iberica.

Como mulleres lesbianas feministas movilizadas e comprometidas en distintos ámbitos da sociedade queremos proponer os nosos reclamos e facer escoitar as nosas voces.

Ser visíbeis significa que existimos.

Ser visíbeis é unha actitud política que nos permite ir creando as canles e espazos integradores de quen ainda non o son.

Ser visíbeis é abrir as portas a un espazo transformador para as que ainda non puideron dicer a sua verdade.

Ser visíbeis significa que nos consideramos mulleres lesbianas a nós mesmas e sentimos que esta actitude nos ofrece a posibilidade de reflexionar, formular necesidades, e elaborar propostas sérias de cambio.

Ser visíbeis ten que ver con sentir orgullo, non é só unha palabra, é a sensación de que somos seres humanos, e que vivimos e sentimos como calquera outra persoa.

Somos as suas veciñas, mestras, somos as suas enfermeiras, médicas, as estudiantes de calquera facultade, somos xornalistas, poetas, as secretariistas, advogadas, escultoras, técnicas...

Somos mais e fillas, irmás e avós, pero por sobre todo mulleres que queremos criar a posibilidade de trocos reais na nosa sociedade.

Estes cambios implican:

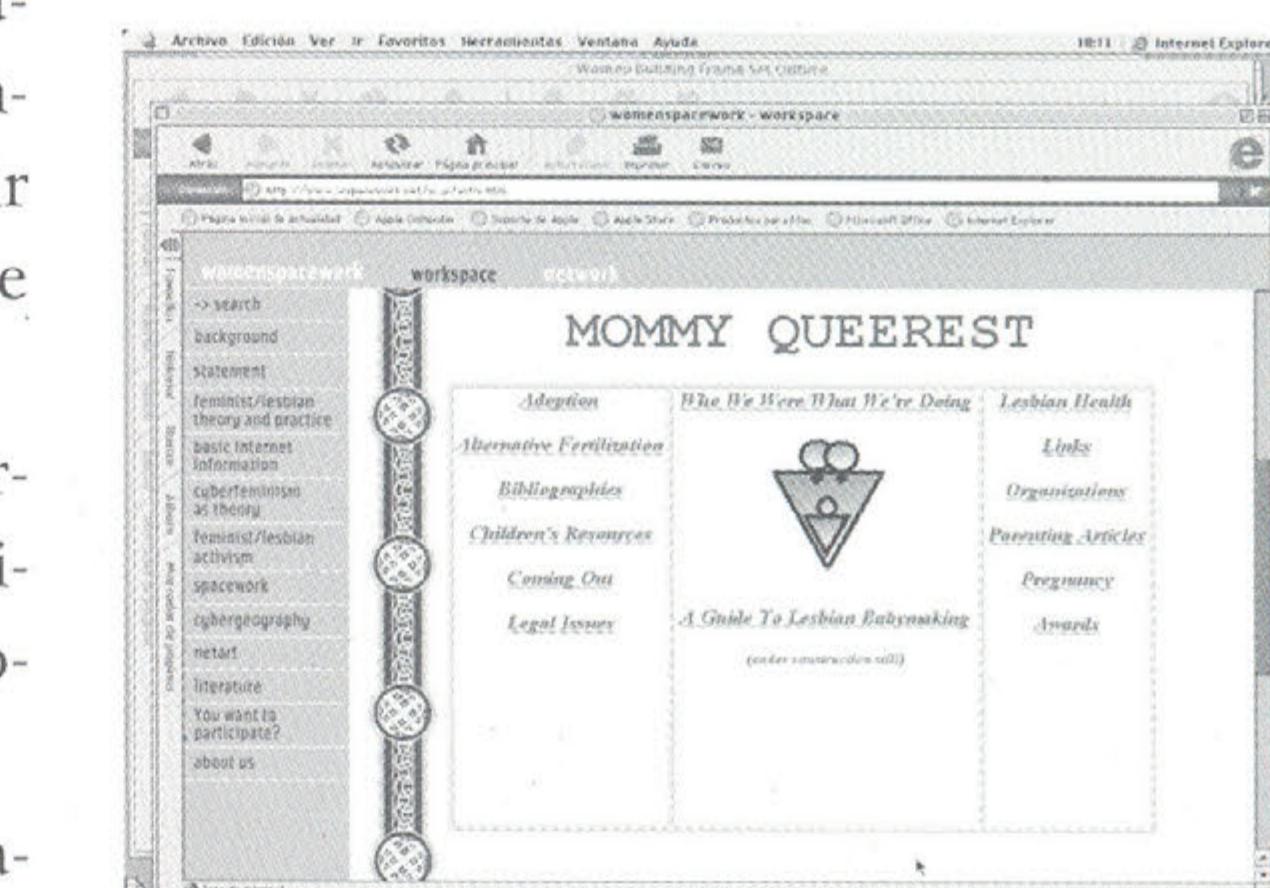
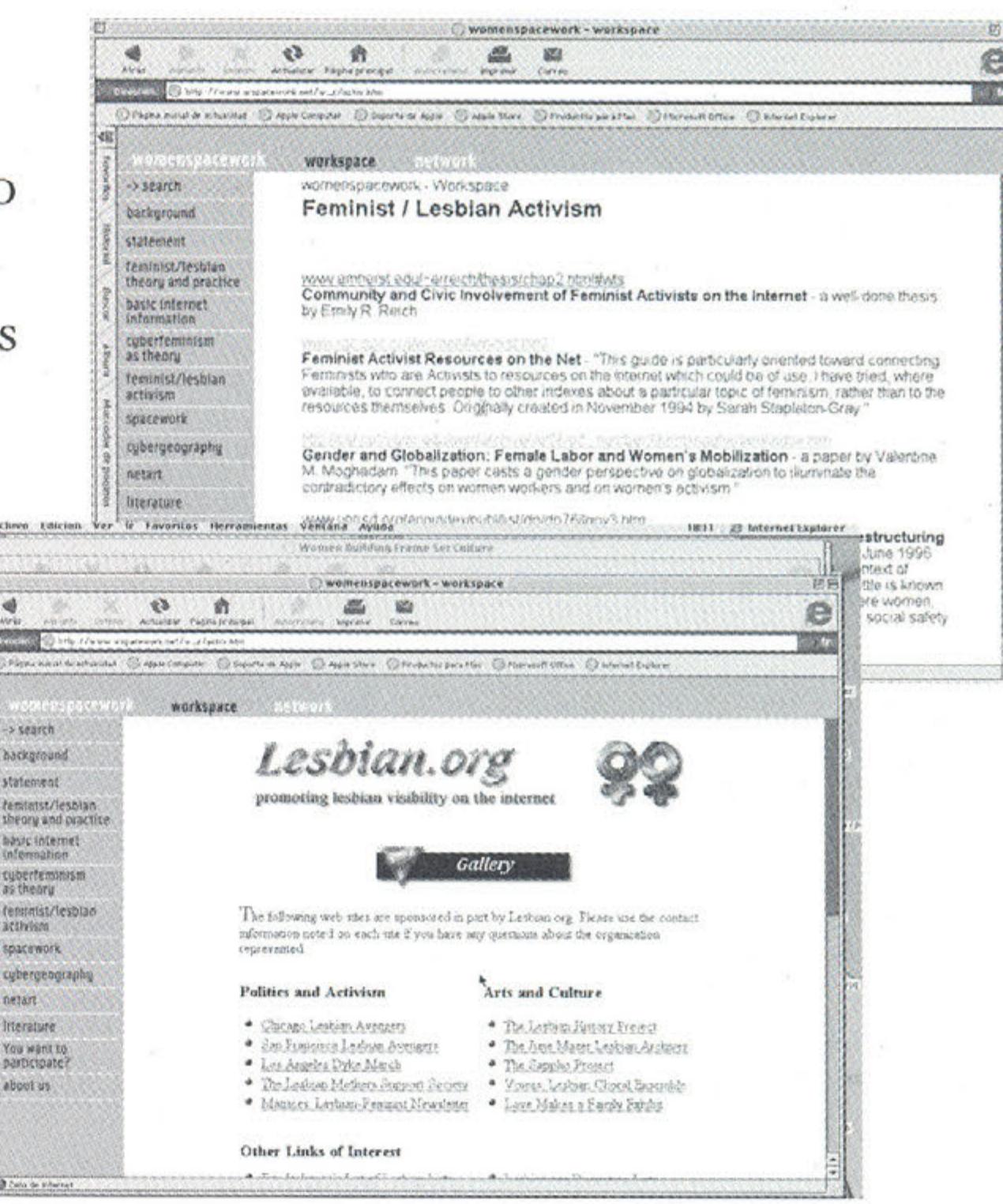
- ▶ Crear mecanismos de denuncia de actitudes e/ou accións homofóbicas detectadas no ámbito laboral, educativo, sanitario, cultural, por medio de alianzas con medios informativos, ONGs, sindicatos, centro de estudiantes e as secretarías públicas que estexan relacionadas coa loita contra todo tipo de discriminacións.
- ▶ Concientizar acerca de a homofobia externa e interna e os graos de violencia que estas implican. Recoñecer que existe violencia doméstica entre lesbianas e nos ámbitos familiares. Esixir que haxa profisionais preparadas/os nos programas oficiais de atención ás víctimas.
- ▶ Contar con espazos desde os cais se poda brindar asesoramento e atención para: fillas/os de nais lesbianas, adolescentes, xoves e mulleres que necesitan perder o medo, non sentir vergoña polos seus sentimentos, aclarar as suas ideas e sobre todo non se sentir soa e/ou isolada.
- ▶ Ter mais información sobre os coidados respecto de enfermedades de transmisión sexual e as enfermedades xinecológicas. Esiximos que de agora en diante as políticas públicas tomen en conta as nosas problemáticas específicas
- ▶ Reclamar o acceso á adopción sen trabas, e/ou á posibilidade de procrear por inseminación artificial.

Nestes momentos, desde Argentina, está-se xestando unha rede de grupos autoconvocados de reflexión e acción nucleados a partir dunha lista de correo electrónico: «Safo piensa», conformada por lesbianas feministas.

Despois dun ano de existencia e de ter tentado reflexionar por ese medio, puidemos atopar-nos persoalmente e proponer aquilo que aparece neste documento.

Para te comunicar con nós: [safopensa-owner@grupos.yahoo.com.ar](mailto:safopensa-owner@grupos.yahoo.com.ar)

8 de marzo, 2002, Rosario, Santa Fé, Argentina



## A IGREXA CATÓLICA ANDA ALBOROTADA...

A Igrexa Católica anda alborotada coas actuacións dos seus representantes: Non lles chegaba co escándalo de Gescartera, os cartos da Diócese de Valladolid postos ao servizo de especuladores (non era pecado a usura?) e defraudadores, senón que por riba, hai sacerdotes que «saen do armário» orgullosos da sua condición e o que é peor, baixo os focos dos medios.

O bispo de Mondoñedo-Ferrol, Gea Escolano non se puido reprimir e soltou o que pensaba, que o sacerdote José Mantero era «un enfermo», comparando as relacións sexuais entre persoas do mesmo sexo coa xordeira ou a cegueira «Teñen un fallo na súa natureza», afirmou Gea Escolano.

Ante semellante saída do testo por parte do bispo, os colectivos de gays e lesbianas organizaron unha concentración en Mondoñedo para protestar contra as declaracíons



que calificaron de insulto. A concentración contou co apoio de partidos e organizacíons de todo o abano político, PP, PSOE e Bloque.

A xerarquía católica polo momento só lle aplicou a José Mantero a pena mínima, impedirlle confesar, pero queda en suspenso un posíbel proceso eclesiástico se persiste na súa actitude contraria á doctrina.

En fin, que a Igrexa Católica segue nos seus trece: Os seus representantes non teñen sexo (ou polo menos non o proclaman ao catro ventos) O único sexo admitido é aquel con finalidade reproductiva.

Está claro que nese «club» ten máis futuro o ecónomo da Diócese de Valladolid, a sua saída nos medios foi cun nome nada parecido a pecado: «procura de maior rendabilidade». Deixemo-nos de lérias, pecados, pecados, son só os da carne, o resto son descoidos, fallos humanos que se amañan cunha adverténcia: «Que o que faga a túa man esquerda, non se percate a dereita».

## Servicio de Asesoramento das Mulleres

■ CONCELLERÍA DA MULLER ■

PUBLICIDADE

Para a atención específica dos problemas que afectan ás mulleres o Concello de Santiago pon a súa disposición o Servicio de Asesoramento das Mulleres

Para asesorarte nas túas dúbidas e buscar unha solución ós teus problemas familiares, laborais, xurídicos e sociais.

Estamos a túa disposición na Praza da Constitución s/n.

■ Horario de atención ó público

Tódolos días de 10 a 14 h.

Teléfono: 981 57 14 61



**CONCELLO DE  
SANTIAGO**

Concellería da Muller

# Publicacións

## chegadas ao noso buzón

Das revistas que nos teñen chegado en intercambio extractamos os temas máis destacados en dúas:

**CA LA DONA**, núm. 37 (desembro 2001)

Nunha entrevista de Agnès Caro e Teresa Guarro a Mireia Bofill esbózase un anaco de historia respecto do feminismo catalán, desde as xornadas de 1976, a través do percorrido persoal e a memoria desta activa muller e as súas impresións sobre o futuro do movemento feminista en Cataluña.

O dossier, adicado á escrita de mulleres, contén un artigo de Montserrat Palau sobre Maria Aurèlia Capmany; un texto de Cristina Dupláa, estudiosa da obra de Montserrat Roig, comenta as reflexións feministas que aparecen na obra *L' hora violeta*; Cristina Andreu analiza a subxectividade feminina de obras escritas por mulleres, textos que constitúen actos de rebeldía e xeitos de construción da identidade persoal como resposta a tradición literaria masculina; Neus Carbonell aborda as aportacións da crítica feminista á historia da literatura nos temas recorrentes da preocupación pola representación das mulleres nos textos literarios, do posicionamento dos escritores na historia e da cuestión do valor da obra literaria.

«El fenomen Drag King, causa obligada del feminisme?» é un interesante artigo de Maite Escudero Alías traducido por Agnès Caro i Rivas que incide nas cuestións de xénero, identidade e teoría queer, para facer unha lectura das performances das *drag kings*, (termo acuñado en 1995 para referirse a mulleres que se apropiaron algúns sentido da masculinidade), como un xeito diverso e renovable de entender o xénero.

**MERIDIAM: Revista del Instituto Andaluz de la Mujer**, núm. 22 (tercer trimestre 2001)

Margarita Rivière entrevista a Susan George, presidenta do Observatorio da Mundialización, fi-

lósofa e analista política, que apresentou no estado español o seu libro titulado *El informe Lugano. Sobre la conservación del capitalismo en el siglo XXI*, editado por Intermón, no que comenta as súas teorías sobre a globalización, «unha loita de todos contra todos». Sobre este tema da identidade ó que tantas voltas lle damos en ámbitos feministas nos últimos tempos, comenta que «as políticas de identidade son sumamente útiles para entretenos», «a política de identidade é unha grande avantaxe para os que gobernan [...] axudando a xente a preocuparse por quen son desde o punto de vista histórico, ou político, ou relixioso, ou racial, ou de sexo, evítase que se ocupen do que poden facer xuntos».

Nani Carvajal entrevista a Ana María Ruiz-Tagle, avogada feminista e presidenta do Consejo Social da Universidade de Sevilla, sobre a violencia sexista.

Ana Torregosa entrevista a unha das más afamadas fotógrafas do estado español, Cristina García Rodero.

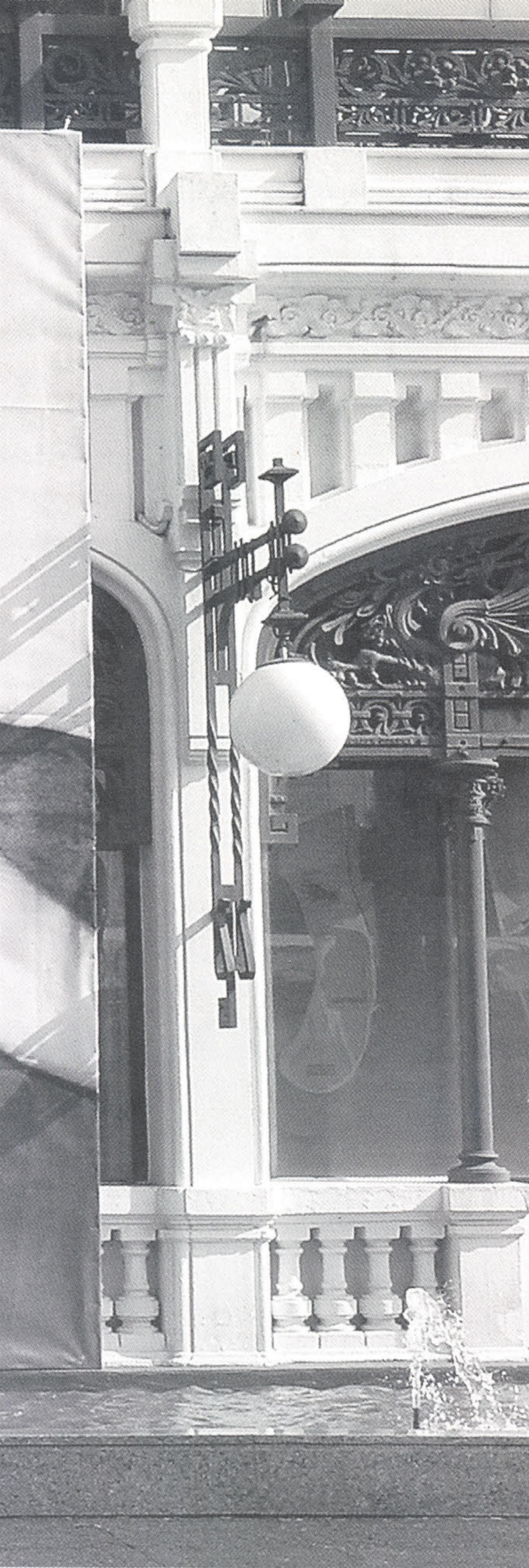
Inclúe, ademais, entre outros temas, un extenso artigo sobre a situación das mulleres en Perú, unha entrevista á xornalista e novelista Rosa Montero e outra entrevista á debuxante de viñetas de humor Maitena, autora da famosa serie «Mulleres alteradas».





# Artes visuais e diferença sexual: outras narrativas, Outras políticas da identidade

LOURDES MÉNDEZ



Tracey Emin  
*I've got it all, [Teño-a todo]* 2000

Nas sociedades occidentais, en especial ao longo das duas últimas décadas do século XX, o impacto dos enfoques teóricos posmodernos sobre a arte contemporánea contribuíu á eclosión «politicamente correcta» de «outras» narrativas artísticas sobre a diferença sexual. Pero esas «outras» narrativas xa estaban presentes nos setenta, momento no que agromaron vencelladas ás loitas políticas empredidas pola denominada segunda

onda dos movimentos feministas (o que lles valeu ser etiquetadas como «arte feminista»,<sup>1</sup> sendo a infravaloración artística o efecto práctico da devandita etiqueta). Esas loitas políticas feministas fixeron posibel que as mulleres occidentais, como suxeito histórico colectivo, obtivésemos direitos dos que carecíamos, pero tamén desestabilizaron a certeza identitária de sexo/xénero pregoada desde os enunciados dominantes sobre o que socialmente

significaba ser home ou ser muller. Porque non nos atopamos ante un feito novidoso, a inscrición da diferenza sexual e da inestabilidade das identidades de sexo/xénero nunha narrativa artística «outra» debe examinarse á luz dos implícitos que

<sup>1</sup> RECKITT, H. & PHELAN, P. (eds.): *Art and Feminism*, New York, Phaidon, 2001.

sobre a arte e os/as artistas mantién un discurso posmoderno que puxo de moda un conxunto de «lugares comuns» que hai que analisar. Como sinala Bourdieu, para Aristóteles os «lugares comuns» eran nocións coas que se argumenta pero sobre as cais non se argumenta, é dicir, son presupostos da discusión que permanecen indiscutidos e que ao circular a través de colóquios universitarios, publicacións especializadas ou foros artísticos obteñen lexitimidade<sup>2</sup> e se obteñen polas «capitais culturais» impondo-se baixo forma dun imperialismo cultural «que repousa sobre o poder de universalizar os particularismos vencellados a unha tradición histórica singular facendo que resulten irrecoñecíbeis como tais particularismos [...] (e impondo-se) ao conxunto do planeta baixo formas en apariencia deshistorizadas».<sup>3</sup> Antes de historizar esas «outras» narrativas que desde os setenta plasman nas artes visuais a cuestión da diferenza sexual deconstruíndo as identidades de sexo/xénero dominantes, vou dar conta dalguns dos «lugares comuns» do enfoque posmoderno. Desde o meu punto de vista nas sociedades occidentais o impacto deses «lugares comuns» sobre a arte visual contemporánea contribuí á emerxéncia nel dunha temática «politicamente correcta» (a da diferenza sexual) que debe examinarse tendo en conta as interaccións entre a actual redefinición da arte contemporánea, a identidade do/a artista e das obras, e a posibilidade de que estas últimas comuniquen algo a un público que, en xeral, descoñece as claves da arte contemporánea e que, ante todo, non renuncia á certeza identitaria de sexo/xénero. Neste sentido, o problema que desexo abordar é tanto artístico como político.

## 1. Os «lugares comuns» do enfoque posmoderno

Xeralmente se admite que o enfoque posmoderno remite ás ideas do post-estructuralismo francés (en especial ás propostas de M. Foucault sobre o binómio saber/poder, sobre a relatividade das categorías analíticas das ciencias sociais e sobre a arbitrariedade das epistemias que, en cada momento histórico, definen e construyen os obxectos más relevantes e, ao facé-lo, dan forma ao que pode pensar-se e ao que non pode ser pensado); e aos desenvolvimentos daquelas teorizacions feministas que inciden na crítica das metanarrativas e desvelan a falsa universalidade e neutralidade do suxeito (Home, Branco, Ocidental). O enfoque pos-

das, e non poden ser xulgadas por medio dun xuízo determinante, pola aplicación [...] a esas obras de categorías coñecidas. Estas regas e estas categorías son o que a obra ou o texto investigan».<sup>5</sup> Facendose eco desta postura numerosos/as artistas occidentais contemporáneos/as alonxaron-se «da arte tal como a definian os criterios modernistas [...] ainda que non tivesen outra narrativa que colocar no seu lugar [...] os textos posmodernistas [...] encheron a fenda deixada pola crítica modernista da arte, que percebia (as suas obras) como maioritariamente irrelevantes».<sup>6</sup> Alonxar-se das definicións modernistas da arte remite aos/as artistas a un problema de fondo posto que se tratará é de chegar a un acordo sobre se tal ou cal obxecto pode chegar a definir-se ou non como obra de arte, e de se tal ou cual persoa, produtora de dito obxecto, pode ser considerada como artista. Neste senso o que actualmente está a ser debatido no que á arte contemporánea se refere «non é tanto unha definición consensuada do belo e do talento artístico como unha definición consensuada da arte e da identidade de artista».<sup>7</sup>

### **o que actualmente está a ser debatido «non é tanto unha definición consensuada do belo e do talento artístico como unha definición consensuada da arte e da identidade de artista»**

moderno cuestionará «a autoridade dos metadiscursos, dos paradigmas, dos fundamentos e das fronteiras da maioria das disciplinas»<sup>4</sup> e tentará dar conta das transformacións socioculturais que teñen lugar a nivel local e global nun mundo amplamente interconectado. Desde el postula-se que vivemos nun mundo no que a posmodernidade non é «o fin do modernismo, senón o seu estado nacente (sendo o posmoderno) aquilo que alega o impresentábel no moderno e na presentación mesma, aquilo que se nega á consolidación das formas belas, ao consenso dun gosto que permitiría experimentar en comun a morriña imposible [...] (e no que as obras que un artista posmoderno) leva a cabo, en principio, non están gobernadas por regras xa estableci-

<sup>2</sup> Ver BOURDIEU, P. & WACQUANT, L.: *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona, Paidós (Asterisco nº 6), 2001.

<sup>3</sup> BOURDIEU, P. & WACQUANT, L., op. cit., p. 8.

<sup>4</sup> MARCUS, G. E.: «The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage», en: *Visualizing Theory*, London, Routledge, 1994, p. 41.

<sup>5</sup> LYOTARD, J. F.: *La posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 25.

<sup>6</sup> DANTO, A. C.: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 156.

<sup>7</sup> HEINICH, N.: «Des conflits autour de l'art contemporain», *Le Débat* (1998), núms. 72-86, p. 74.

Un dos lugares comuns más poderosos do enfoque posmoderno é a idea segundo a cal o individuo de hoxe en dia «se despraza constante e furtivamente no cenário da vida pública para se manifestar nas suas múltiples e non sempre claras realidades e manifestar ao mesmo tempo o que considera o máis próprio, o último, o ethos, o eidos e o pathos fronte ao estructurante e compulsivo logos que acabou suxeitando a linguaxe e a propia epistemología científico-analítica».<sup>8</sup> Este lugar comun que concerne á forma de entender o individuo articula-se con outros como os da diferenza sexual, a inautenticidade, a hibridación, a mestizaxe, sendo todos eles moi exitosos no terreo das artes visuais. Probabelmente sexa o antropólogo norteamerica-

no posmoderno J.Clifford o que con máis claridade expresou estes lugares comuns. Para el hai que concebir «a identidade colectiva como un proceso inventivo discontínuo, a miúdo híbrido [...]. Ao intervir nun mundo interconectado, un é sempre en diversos graos ‘inauténtico’: atrapado entre culturas, implicado en outras»<sup>9</sup>. Se aplicamos isto a obras visuais e a artistas a idea central consistiría en defender que obras e artistas, proveñan de onde proveñan, son productos (e suxeitos) híbridos. Pero a noción de hibridación oculta a especificidade de determinadas culturas, obras e artistas ao subsumir as diferenzas locais e a interacción entre o local e o global, caen asi nunha nova forma de esencializar arte e cultura; e ademais

enmascara os xogos de poder existentes na arte contemporánea e as loitas por redefinir unha vez máis «arte» e «artista».

Segundo a J. Clifford outros / as antropólogos / as posmodernos / as interesados / as pola arte<sup>10</sup> entenderán a cultura como lugar de contestación, lugar no que á igual que na arte se desafian as fronteiras políticas, económicas, étnicas e sexuais que rodean os suxeitos. Ao desafiar as fronteiras estos suxeitos serían capaces de construír novos valores sociais positivando a diferenza e encarnando unha forma de resisténcia ante as categorias e os valores dominantes. «Na vida cultural contemporánea, a arte é un dos lugares de produción cultural para transformar a diferenza dentro do discurso, para a facer compren-

síbel para a acción e o pensamento».<sup>11</sup> Nesa vida cultural contemporánea os e as artistas serían os actores por exceléncia da reflexividade ao ser capaces de producir introspeccións poético-artísticas críticas sobre a cultura occidental que se nutrirían de puntos de vista parciais e situados que estarian histórica, social e culturalmente condicionados. Así nesta formulación o ou a artista aparece como unha espécie de mediador/a entre diferentes discursos epistemolóxicos, linguaxes estéticas, códigos visuais sendo capaz de reve-



**Plug Your Brain Into This Powerful Mind Machine To Zap Stress, Boost Mental Powers, And Launch Your Mind Into Virtual Reality-Like Sensual Fantasies. Plus Get 4 "Virtual Sex" Experiences Free!**

Maria Ruido. *Sen título*, [serie The best for you], 1997-2002

<sup>8</sup> AZCONA, J.: *Teoría y práctica en antropología social*, Bilbao, UPV/EHU, 1996, p. 40.

<sup>9</sup> CLIFFORD, J.: *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 25 ó 26.

<sup>10</sup> MARCUS, G. E. & MYERS, F. R. (eds.): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, 1995.

<sup>11</sup> MARCUS, G. E. & MYERS, F. R. (eds.), op. cit., 1995, p. 34 ó 35.

lar a eséncia da condición do suxeito posmoderno e do mundo no que vive.

Se aplicamos estes supostos as artistas mulleres occidentais e ás suas obras e rastexamos o que o enfoque posmoderno lles suxire nos atopamos cunha confluéncia entre parcelas obviadas de certas reivindicacións políticas feministas da década dos setenta, e a emerxéncia das novas obras e dos novos e «híbridos» suxeitos posmodernos. Desde finais dos oitenta do século XX, difundido outro dos lugares comuns da posmodernidade, o da «morte do autor», a pregunta de se

poden as artistas construír unha ollada que sexa diferente á dos homes, unha ollada «que teña as suas proprias categorias, posicións e modos de relación cos seres e coas cousas»<sup>12</sup> converterá-se en eixo de reflexións e prácticas artísticas. Pero se «a noticia da morte do autor e da ollada dominadora permite constituír-se á posición feminina (...) ao mesmo tempo pode impedir-lle falar e ter a sua propia ollada».<sup>13</sup> Ese perigo resolverá-o G. Owens<sup>14</sup> afirmando que se ben o feminismo e o posmodernismo conducen a afirmar o valor da diferenza, este último reenviste a universalidade (estética) para enunciar mensaxes sobre a relatividade cultural. Para el as críticas feministas da orde patriarcal teñen que abranquer o campo das representacións, e de feito xa o fan posto que existen voces femininas na arte que crean as suas mensaxes doutra maneira.

Ao meu entender esta formulación é problemática por varias razóns. Por unha parte a sua reflexión só ten en conta unha única via de crítica á orde da representación: a das perspectivas feministas que afirman a existéncia do feminino e a sua plasmación identificábel nas obras visuais dos artistas. Por outra parte asume que a presenza de voces «outras» na arte é suficiente para transformar a orde da representación. Obviando

que as persoas estamos enmarcadas por relacións sociais de poder, G. Owens non semella ter en conta que reivindicar a diferenza e plasmá-la nas obras só se considera interesante cando quen o fan son eses

outros (neste caso as artistas mulleres) construídas como diferentes. G. Owens omite sinalar que desde meiados dos setenta (alomenos en USA) e ao longo dos oitenta, é ás artistas ás que se lles pedirá «o uso do subxectivo, da voz persoal, do contido abertamente político [...] da performance como autobiografía, das imaxes de soños e as prácticas míticas ou rituais na arte, así como a disolución entre a «grande arte» e a «arte menor» [...] (e que) mentres que as mulleres desafiaban os cánons tradicionais [...] aseguraban aos homes as bases dunha estilística nova. Desgraciadamente, só eles deviñan célebres recollendo o beneficio de todas estas mutacións».<sup>15</sup>

A pesar disto é certo que a presenza deste tipo de obras na arte contemporánea proporcionará novas imaxes sobre a identidade sexual e que por primeira vez «a nosa identidade crea-a a maneira na que nos representamos [...] e esta tomou o estatus de verdadeira realidade, e é esa ‘realidade’ a que actualmente se contesta».<sup>16</sup> Se isto acontecia nos setenta e nos oitenta, nos noventa o panorama será diferente, por iso é necesario historizar, ainda que sexa sucintamente, a emerxéncia das «outras» narrativas sobre a diferenza sexual na arte occidental das tres últimas décadas do século XX.

<sup>12</sup> MICHAUD, Y.: «Introduction», *Féminisme, Art et Histoire de l'Art*, Oaris, Ésnboa, 1994, p. 20.

<sup>13</sup> MICHAU, Y., op. cit., p. 21.

<sup>14</sup> OWENS, G.: «The discourse of Others- Feminism and Postmodernism», en Hal FOSTER (ed.): *The Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.

<sup>15</sup> TUCKER, M.: «De la muse au musée: féminisme contemporain et pratique artistique aux Etats Unis», *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ésnboa, 1994, pp. 31-32.

<sup>16</sup> TUCKER, M., op. cit., 1994, p. 36.

Chris Korda.

*Eat a queer fetus for Jesus*, 2000.  
Acción



## 2. Historizar as «outras» narrativas sobre a diferenza sexual

A principios da década das setenta a distinción analítica entre sexo e xénero realizada polas científicas sociais feministas occidentais permitiu rexeitar científica e politicamente as interpretacións segundo as cais as mulleres ocupan-

mos no social unha posición de inferioridade en relación aos homes como consecuencia da nosa natureza diferente. Se este primeiro paso foi importante para combater as interpretacións bioloxicistas sobre a posición social de homes e mulleres con rapidez xurdiron outros problemas. Os interrogantes sobre o contido e uso do conceito de xénero e as reflexións sobre como se articulan sexo / xénero, etnicidade ou raza, clase social e sexualidades no proceso de construcción das identidades, serán os eixos de numerosas investigacións realizadas ao longo das duas últimas décadas do século XX. Desde principios dos oitenta aceita-se que categorias como «muller», «home», «masculino», «feminino», «heterosexual», «homosexual» posuen contidos históricos específicos e que resulta problemático tentar aplicá-las universalmen-

te. Mentre que isto acontecia a nivel teórico, a nivel de praxe política feminista se constataba a imposibilidade de construír un proxecto emancipatório comun a todas as mulleres que se sustentase sobre unha máis que hipotética identidade de xénero colectiva compartida por todas. Os oitenta tamén serviron para lembrar que «xénero» non remite á descripción que fan as mulleres, senón a como se organizan as relacións sociais entre ambos sexos; para insistir en que ditas relacións son de poder e se configuran dun modo específico en cada cultura; e para indicar que as relacións sociais entre os sexos se inscreben no seo das outras relacións de poder entre clases sociais, entre grupos étnicos, que estructuran o social e que á sua vez constrúen determinadas e específicas identidades de xénero en cada período histórico e en cada cultura. En síntese os anos oitenta estiveron marcados por debates ainda vixentes que no terreo da acción política concernian a como deseñar estratéxias que tivesen en conta a exis-



LOOKING INTO THE MIRROR, THE BLACK WOMAN ASKED,  
MIRROR, MIRROR ON THE WALL, WHO'S THE FINEST OF THEM ALL  
THE MIRROR SAYS, "SNOW WHITE, YOU BLACK BITCH,  
AND DON'T YOU FORGET IT!!!"

Carrie Mae Weems  
*Mirror, mirror*, 1987-88

Shirin Neshat. *Rapture* 1999



téncia de diferenzas entre mulleres, e que no ámbito das disciplinas sociais implicou a fragmentación e pluralización da categoría «muller» e a formulación de novas hipóteses de traballo capaces de reflectir o feito de que etnicidade, clase e opción sexual xeraron diferenzas nas experiencias vividas polas mulleres. O estalido teórico da categoría «muller» foi o resultado da conflictiva emerxencia, dentro dese suxeito histórico «mulleres», de mulleres «outras», negras, lesbianas, obrei-

cunha plasmación artística que propón imaxes sobre as mulleres e os homes, as sexualidades e as identidades dos suxeitos sexuados inquietantes e ás veces incomprendiseis para receptores/as. Incomprendiseis pola narración rupiturista que propoñen sobre o sexo/xénero, pero ás veces tamén polos códigos utilizados pola artista para a expresar. É esta dupla incomprendión a que xera unha serie de perguntas moi presentes na arte contemporánea: que comunican esas obras?, que tipo de resposta suscitan?, como deben interpretar-se? A miúdo un público amplio, alleo á arte contemporánea non o sabe con exactitude pero semella imposible non sentir-se interpelado por elas cando parten de reflexións sobre a

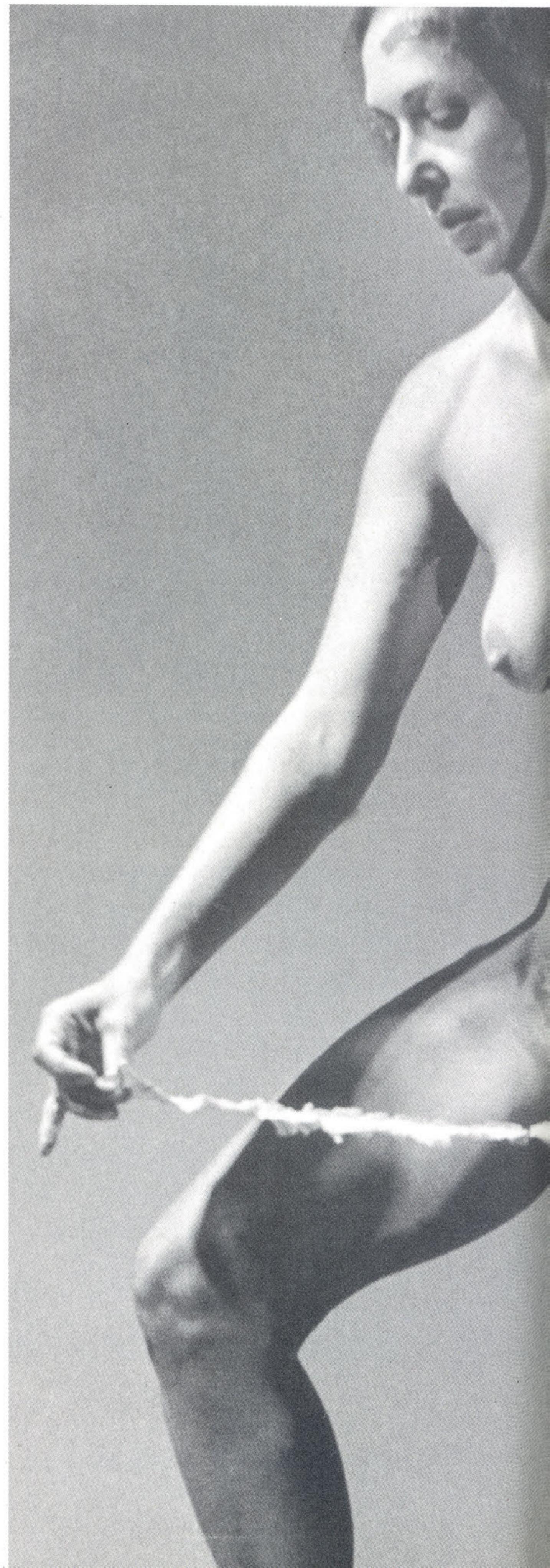
llerres, poderíamos avanzar a hipótese de que a interpretación/vivéncia destes narrativos, as suas emocións e as suas respostas estéticas (pero tamén políticas) fronte a certas obras centradas no corpo «fémia» serían diferentes ás dun público de homes. Por exemplo: Carolee Schneemann realizou o seu *performance Interior Scroll* (Manuscrito interior) en 1975 e durante ela actuaba nua extraendo da sua vaxina un longo filamento que des-

Os códigos visuais utilizados por algunas artistas posicionaranse fronte aos estereotipos de sexo/xénero e de sexualidade dominantes.... Trata-se dun labor de **deconstrucción de imaxes, de conceitos e de referentes culturais que concernen ao corpo sexuado** e cunha plasmación artística que propón imaxes sobre as mulleres e os homes, as sexualidades e as identidades dos suxeitos sexuados inquietantes e ás veces incomprendiseis para receptores/as.

ras, minusválidas... que reivindican a palabra, que se pensaban como diferentes e que desexaban que a sua diferenza fose recoñecida e que, en todos os campos sociais incluído o artístico, comenzaron a producir representacións sobre si mesmas. Destas complejas problemáticas que van deixando a sua pegada no social se nutrirán algunas artistas occidentais para crear obras nas que plasman metáforas sobre o corpo sexuado e o individuo ás que un amplo público está pouco ou nada acostumado.

Os códigos visuais utilizados no seu traballo por algunas destas artistas serán inovadores e mediante eles posicionaranse fronte aos estereotipos de sexo/xénero e de sexualidade dominantes a través dos cais se vai construíndo e imponiendo como posíbel unha única realidade. Trata-se dun labor de deconstrucción de imaxes, de conceitos e de referentes culturais que concernen ao corpo sexuado e

identidade do corpo sexuado e dan forma a sensacións, vivéncias, temores ou fantasias diversamente compartidas por todas as persoas. Se temos isto en conta hai que partir da base de que as obras de arte se interpretan e atinxen significado a través do tamiz dos condicionantes sociais que actuan sobre as persoas. Por iso de cara aos receptores/as o problema non é tanto (ou non é só) que a obra sexa figurativa ou abstracta, que se cinga ou non aos sistemas de representación «clásicos», que queira «apresentar» e non «representar», ou que utilice as novas tecnoloxías senón a posibilidade práctica que, en cada época, tiveron eses/as receptores/as de se situar ante elas desde unha posición comprensiva capaz de superar as leituras de «sentido común» da obra e, no tema que nos ocupa, as leituras socialmente dominantes sobre a diferenza sexual. Se pensásemos, para ilustrar estas ideas, nun público só de mu-



cifraba como se dun pergamiño se tratase. En 1992 esta mesma artista dirixia-se totalmente vestida aos que asistiron ao seu novo *performance* perguntando-lles se as catro imaxes de grande tamaño que lle servian de pano de fondo e que eran fotografias dela nua durante o seu *performance* de 1975 constituían unha iconografía erótica feminista. Como interpretaria ese hipotético público ambas accións artísticas? Como reaxiria ese mes-



mo público de mulleres ante as esculturas de 1991 de Kiki Smith, representando corpos inertes, xeralmente mutilados, dos que fluen leite ou recén nacidos, que remiten á dor, á amputación (da feminidade?), a productos do corpo (sangue menstrual, leite), a experiencias corporais (partos, obxectualización sexual), e que mostran aquilo que debe permanecer oculto, os lados más escuros, privados e contaminantes do feminino tal e como o concebe a ideoloxia sexual dominante nas sociedades occidentais? Que emocións sentiria ese hipotético público de mulleres ante as obras de Hermione Wilts-hire, Pauline Cummins, Françoise Vergier ou Eulalia Valldoseira que exploran, facendo uso de todo tipo de meios «foto, vídeo, obxectos, actrices» o universo de sensacións que teñen que ver co desexo sexual das mulleres? Que pensarian esas receptoras ante a camisola transparente con pelo masculino creada por Xana Sterbak para ser levada por unha muller cun corpo que se cinga ao máximo aos ideais de beleza feminina vixentes?; ou ante o seu «vestido de carne para anoréxica»? Que sentiria ese mesmo público fronte as fotomontaxes de Cindy Sherman nas que a artista compón figuras de muller mediante fragmentos de manequins, rostros enmascarados e órganos xenitais desproporcionados dos que emanen suspeitosos fluídos? E, desprazando-nos de escenario, que sentirian/pensarian ante estas obras un hipotético público «de homes»?

Carolee Schneemann  
*Interior Scroll*, 1975

### 3. O corpo sexuado como ficción identitaria nas artes visuais da década dos noventa

Ao longo da última década do século XX numerosas foron as exposicións que se fixeron eco da centralidade do corpo nas artes visuais occidentais, proporcionando ao público un conxunto de novos referentes sobre as identidades de sexo/xénero. Exposicións que, nalguns casos, contiña unha peculiar volta aos setenta no que se refire a temáticas e situacións sociais vencelladas ás mulleres e aos seus corpos. E é nesa volta a reflexionar desde as artes visuais sobre cuestións tradicionalmente unidas ás loitas e reivindicacións feministas onde vemos agromar, xunto con artistas xa consagradas, a xoves artistas do Estado Español. Os noventa foron os anos nos que artistas como Cindy Sherman atinxiron grande notoriedade internacional. Cindy Sherman, que nos setenta traballaba sobre os estereotipos femininos transmitidos a través do cine hollywoodiense, crearía en 1992 os seus *Sex Pictures*. Nesta serie fotográfica a artista recompuña corpos ao seu antollo servindo-se dos manequins de latex utilizados en medicina. Misturando os órganos sexuais macho e fémia, seleccionando próteses emblemáticas do dimorfismo sexual, Sherman xogaba a romper os límites carnais, sexuais e identitarios construídos pola cultura occidental en torno ao corpo sexuado. Os noventa acollerón tamén as *Histoires de Roupes* da artista francesa Annette Messager que nos setenta elaboraba álbunes nos que criticaba os roles de sexo e a dicotomía entre o público e o privado; ou o *Interín* dunha Mary Kelly que pasara dos seus *Documentos PostParto* dos setenta, a unha reflexión sobre a vestimenta

e as representacións do corpo. É neste contexto artístico e social á par tan cheo de novedades e tan marcado por problemáticas ainda vixentes no que ás relacións sociais entre os sexos se refire, no que artistas do Estado español como Itziar Okariz, Susy Gómez, Estíbaliz Sádaba, Txaro Fontalba, Eulalia Valldoseira, Ana Laura Aláez, Pomba Navarés, Begoña Montalban, Nerea Orbegozo, María Ruído, Ana Buste e moitas outras crearon obras visuais en sintonía coas até agora citadas. A exposición *Como nos vemos. Imaxes e arquetipos femininos*, organizada en 1998 por Vitoria Combalía e na que participaron vinte artistas mulleres (entre elas algunas das mencionadas), corrobora este feito pero acentua a sempre incómoda sensación na arte contemporánea de nos atopar ante obras xa vistas. Salvo excepcións como o pulso futurista, híbrido de mona e muller creada por Bene Bergado; o *Rostro-Útero* realizado cun mexadoiro da escultora Txaro Fontalba; a representación do desexo lésbico mediante duas caixas valeiras do queixo francés *Capricho dos Deuses*, obra do colectivo Helena + Ana; ou a *Colonización do Planeta P*, obra de Estíbaliz Sádaba que consiste en fotografías dunha bonequiña montada sobre un peine; a maioría das obras cinguiánse a desmontar algúns dos estereotipos dominantes sobre o feminino. Este feito semella indicar que se está configurando no ámbito da arte visual propia ao Estado Español, un *corpus* de obras de artistas mulleres cunha temática que só agora semella ter callado colectivamente. Se isto fose así, entende-se por que desde tantas obras se reflexiona sobre os estereotipos dominantes sobre A Muller.



Txaro Fontalba  
*Rostro-Útero*, 1996



Estíbaliz Sádaba  
*Colonización del planeta P*, 1996

**[...] as mulleres, artistas ou non, seguimos ocupando posiciones de grande fraxilidade o que, entre outros efectos prácticos, conleva non ter atinxido ainda como colectivo a posición social que resulta indispensabel para que as nosas narrativas «outras», sexan estas visuais ou científico-sociais, sexan percebidas como lexítimas e autorizadas.**

Vou finalizar este percorrido por algunhas das exposicións nas que as problemáticas tratadas neste artigo foron centrais facendo referencia a duas, moi recentes, que ao meu entender demostran a vixéncia das inquedanzas que guian actualmente o labor artístico de quen desde as artes visuais profire outras narrativas sobre o sexo, o xénero e as identidades sexuais e soña con outras políticas da identidade. Ambas exposicións foron *Trans Sexual Express* (Bilbao 1999), e *Trans Sexual Express. A Classic For The Third Millennium* (Barcelona 2001) e ambas engadiron unha nova preocupación: a da paridade entre artistas varóns e artistas mulleres. *Trans Sexual Express* (Bilbao 1999), comisariada por X. Arakistain, reuniu vinte xoves artistas formados/as en Euskadi, consagrados/as uns/as, emergentes outros/as e na sua case totalidade membros da mesma xeración. O principal interese de X. Arakistain á hora de organizar dita exposición foi, ante todo, o de propoñer ao público un conxunto de obras visuais que permite entrever que as identidades de sexo/xénero son performances, teatralizacións que se constituen e modifican permanentemente mediante o uso de variadas estratéxias de representación, e non identidades imudábeis arraigadas nos corpos sexuados e producto da natureza dos mesmos. Nutrindo-se das aportacións de J. Butler, a comisaria de *Trans Sexual Express* facía-se eco da denominada teoría queer á que abria as portas da exposición a obras nas que ficaba patente a ambigüidade das identidades de xénero e a sua permanente construción, reconstrucción e deconstrucción. A idea de J. Butler, unha das teóricas feministas que marcou a última

tors/as e na sua case totalidade membros da mesma xeración. O principal interese de X. Arakistain á hora de organizar dita exposición foi, ante todo, o de propoñer ao público un conxunto de obras visuais que permite entrever que as identidades de sexo/xénero son performances, teatralizacións que se constituen e modifican permanentemente mediante o uso de variadas estratéxias de representación, e non identidades imudábeis arraigadas nos corpos sexuados e producto da natureza dos mesmos. Nutrindo-se das aportacións de J. Butler, a comisaria de *Trans Sexual Express* facía-se eco da denominada teoría queer á que abria as portas da exposición a obras nas que ficaba patente a ambigüidade das identidades de xénero e a sua permanente construción, reconstrucción e deconstrucción. A idea de J. Butler, unha das teóricas feministas que marcou a última

década do século XX, idea segundo a cal o xénero é performativo, é dícer que «o que consideramos unha esencia interna do xénero fabricase mediante un conxunto sostido de actos, postulados por medio da estilización do corpo baseada no xénero»,<sup>17</sup> se expresa en obras que se espuxeron en *Trans Sexual Express*. Obras como *Cámara Vampira*, fotografía de Esther Ibarrola, na que vemos unha muller de palidez mortecina envolta nun albornoz branco e co cabelo cuberto por unha toalla igualmente branca. Unha muller que aplica sobre os seus beizos con aceno ausente, sen se ollar ao espello que sostén, un carmín intensamente vermello, mentres que unha cámara fotográfica co obxectivo dotado de dentadura draculiana observa, plasma e absorbe o seu acto. Un acto que vai máis alá do acto de maquillar. Así mesmo a obra *Tentando enfocar os pés da muller ideal* desestabiliza mediante unha aceda paródia o contido normativo dos roles de sexo/xénero que se desenvolven na más banal e repetitiva das cotidianidades. Nesta obra de M. A. Gaüeca, composta por unha serie de vintedas imaxes fotográficas, plasman-se diferentes actos da vida doméstica levados a cabo por dous varóns en diversos espazos (cociña, cama, terraza). Ambos varóns foron fotografados nus, co torso cuberto por mandís de plástico transparente que reproducen a forma do peito feminino e co rosto semi oculto tras caretas tamén transparentes. Caretas que enfatizan as bocas e os ollos e que mediante o recurso irónico ao significado simbólico sexuado que na nosa sociedade seguen tendo as cores azul e rosa, crean un desestabilizante antefaz carnavalesco de uso cotidián.

Xeralmente o interese atinxido por unha exposición acostuma traducir-se en que esta se exhibe nou-

tras cidades ou países. Ese foi o caso dun *Trans Sexual Express* (Bilbao 1999) que en 2001 e comisariada por X. Arakistain e R. Martínez, transformou-se en *Trans Sexual Express. A Classic For The Third Millennium* (Barcelona). Ambas comisárias, fotografadas no catálogo lendo *O Segundo Sexo*, mantiveron a idea reitora da primeira exposición tentando superá-la e abrindo as portas da mesma a un elenco internacional de artistas que compartian semellantes inquedanzas pola actual tensión entre igualdade e recoñecemento do direito á diferenza. Neste caso desexaba-se incidir –de aí o subtítulo da expo-

refregando sobre o seu sexo billetes e moedas, autorretrato que fora eleito como imaxe-cartaz da exposición, foi censurado pola Generalitat e tivo que ser retirado da fachada do Centre d'Art Santa Mónica en xullo. Só a meados de setembro, poucos días antes da clausura da exposición, autorizou o concello que se repuxese a imaxe que a anunciaba. A pesar da censura, o autorretrato de Tracey Emin chamou a atención de H. Szeemann, comisario da próxima Bienal de Venecia, quen a considerou como unha moderna interpretación da Danae de Klimt e que expresou o seu desexo de a exhibir



sición– nos trocos acaecidos na política dos xéneros e en como se estaban reinventando as relacións afectivas e as suas formas de expresión públicas e privadas. O sexo, o amor, o corpo, a sexualidade, o diñeiro, a identidade, voltaron a ser obxecto de reflexión, de creación artística e, esta vez, tamén de censura. O autorretrato *I've got it all* (Teño-o todo) da artista inglesa Tracey Emin no que esta aparece

Priscilla Monge  
*Lección de maquillaje*, 1998  
Vídeo, 3' 45"

<sup>17</sup> BUTLER, J.: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 15-16.

Janine Antoni  
*Mom and dad*, 1994



nunha futura exposición sobre o diñeiro que terá lugar en Suíza no 2002. Igual interese espertou en Szeemann a obra do norteamericano Chris Korda, reverendo fundador da Igrexa da Eutanásia, para quen o home do futuro é un producto prefabricado e que paseaba polas Ramblas, a finais de xuño 2001, exhibindo cartaces nos que podia ler-se «gracias por non procrear» ou «os homes de verdade levan saia». Así mesmo a Drag Queen Divine David, artista de Grande Bretaña, que denuncia nalgúns das suas obras o conservadurismo do ambiente gay, a sua misoxinia e o culto ao corpo que nel impera, destruindo a posibilidade

de configurar unha comunidade solidaria, chamou a atención do citado comisario polo interese que emprestan a diferentes problemáticas sociais. Xunto coas mencionadas obras, outras como *Parede* realizada con compresas pola costarricense Priscilia Monge xunto co vídeo *Lección de maquillaxe* que a acompaña e completa e que recalca a insistencia do maquillador varón sobre os beizos e a pel dunha modelo cun rosto que, cando o vemos, mostra as pegadas dos maus tratos recibidos; a videoinstalación sobre a prostitución infantil *A Kiss is not a Kiss* (Un beixo non é un beixo) da artista iraní Elahe Massumi coa que accedemos a un escalofriante documento; ou a serie fotográfica *Mom and Dad* (Mamai e papai) de Janine Antoni na que a artista co fin de reflexionar sobre a sua propia identidade e mediante o uso da maquillaxe protésica logra que os trazos do rostro do seu pai se transmuten nos trazos do rostro da sua mai e viceversa, creando un xogo de identidades de xénero e de roles de sexo que vai máis alá do mero investimento; foron algunas das obras expostas en *Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millennium*. Obras que, todas elas, proporcionan novas narrativas sobre os corpos sexuados e os suxeitos que os encarnan e apontan cara a outras políticas da identidade.

tidades. A través de todo isto certas artistas occidentais, ao igual que algúns dos seus colegas varóns, están a crear «outras» narrativas utilizando os modelos, técnicas, materiais, saberes e estilos que lles semellan máis adecuados para as suas obras. Pero ademais destas opcións que comparten cos artistas varóns, algunhas artistas, conscientes de que A Muller segue sendo un Outro na maior parte das representacións visuais, subvertén nas suas obras a construción cultural do feminino. Sen embargo, a excelente acollida que teñen as nocións de inautenticidade, hibridación, diferenza, mestizaxe, entre quen actua desde posiciones de poder nos mundos da arte internacional debería conducir-nos a suspeitar da sua capacidade heurística. E se cadra sobre todo debería axudar-nos a formular se esas nocións non nos están a conducir «a perder de vista unha dupla cuestión: a da estructuración das sociedades e a dos reximes de poder que están a actuar». <sup>18</sup> Reximes de poder en acción nos que as mulleres, artistas ou non, seguimos ocupando posiciones de grande fraxilidade o que, entre outros efeitos prácticos, conleva non ter atinxido ainda como colectivo a posición social que resulta indispensábel para que as nossas narrativas «outras», sexan estas visuais ou científico-sociais, sexan percebidas como lexítimas e autorizadas. (6)

## Epílogo

Das video-instalacións ás performances, das imaxes extraídas do mundo da publicidade ás sofisticadas referencias á arte culto, das fotografías á pintura ou á escultura, da realidade das mulleres aos estereotipos sobre A Muller, das reflexións sobre o corpo sexuado e a tecnoloxía á exploración das iden-

<sup>18</sup> ASSAYAG, J.: «La culture comme fait social global? Anthropologie et (post) modernité», *L'Homme*, núm. 148 (1998), pp. 201-224, p. 214.

Nota de edición: *Trans Sexual Express. A Classic For The Third Millennium*. Estará no Kiosco Alfonso ata o 05.02.02.

**intrépidas&sucias**

**xoan anleo**

**uqui permui**

**carmen nogueira & antonio doñate**

**manuel olveira**

# CÓDIGOS CORRIOS DE PRODUCCIÓN

**marzo 2002**

**un proxecto de intervención  
no espazo urbano de santiago de compostela**

**8 de marzo ás 18,30 h.**

**facultade de xornalismo da USC**

**santiago de compostela  
sala visionado 1**

**no mes de marzo realizouse  
unha intervención nas ruas  
de santiago de compostela,  
patrocinado pola concellería  
da mujer, a facultade de  
xornalismo eo cqac durante  
todo o mes os valos-lumino-  
sos publicitarios sostiveron  
outras narrativas**

**intrepidas&sucias**

**xoan anleo**

**uqui permui**

**carmen nogueira e a. doñate**

**manuel olveira**

**Os carteis, tarxetas ou valos publi-  
citarios poden ser utilizados para  
estratexias publicitarias alterna-  
tivas e artistitas, cunha maior  
visibilidade que nos ámbitos artísti-  
cos convencionais, as pezas expos-  
tas, teñen a posibilidade de manter  
un diálogo co público. Aíás unha  
das propostas que non utiliza a lin-  
quaxe publicitaria, senón mais ben  
o contrario, querendo repercutir na  
mirada inquedada, propón unha refle-  
xión máis acougada, o resto das  
pezas parten do mesmo mecanismo  
que utiliza a publicidade para im-  
pactar, recorrendo a ambigüidade e  
a provocación, pretendendo que as  
mensaxes se filtrén no subconsciente  
do mesmo xeito que o faría un perfume.**

**construímos** a nosa identidade  
e a nosa propia idea de realidade a partir das imaxes que atopamos a cotío;

*Sendo conscientes deste espello rendibilizadora e vixiante, corpos de producción propone como  
no marco destes mesmos territorios, una metamorfose  
resignificadora desde algúns discursos plurais sobre as imaxes que conforman o noso imaginario colectivo.*

coordinadoras  
maría ruido  
uqui permui

**miradas críticas e relatos feministas** en torno aos suxeitos sexuados nos espacios públicos

*As pernas, os corpos, os rostros das e dos modelos fixanse nos nosos sentidos.  
unha mirada crítica aos suxeitos sociais sexuad@s representad@s a cotío  
nos espacios públicos*

*Sendo conscientes destes adormecedores textos visuais cruzamos de casa ao traballo?  
écánitos destes adormecedores textos visuais conscientemente  
incluso cando non as vexamos conscientemente  
dos valos luminosos das rúas, coma o da televisión é irresistíbel*



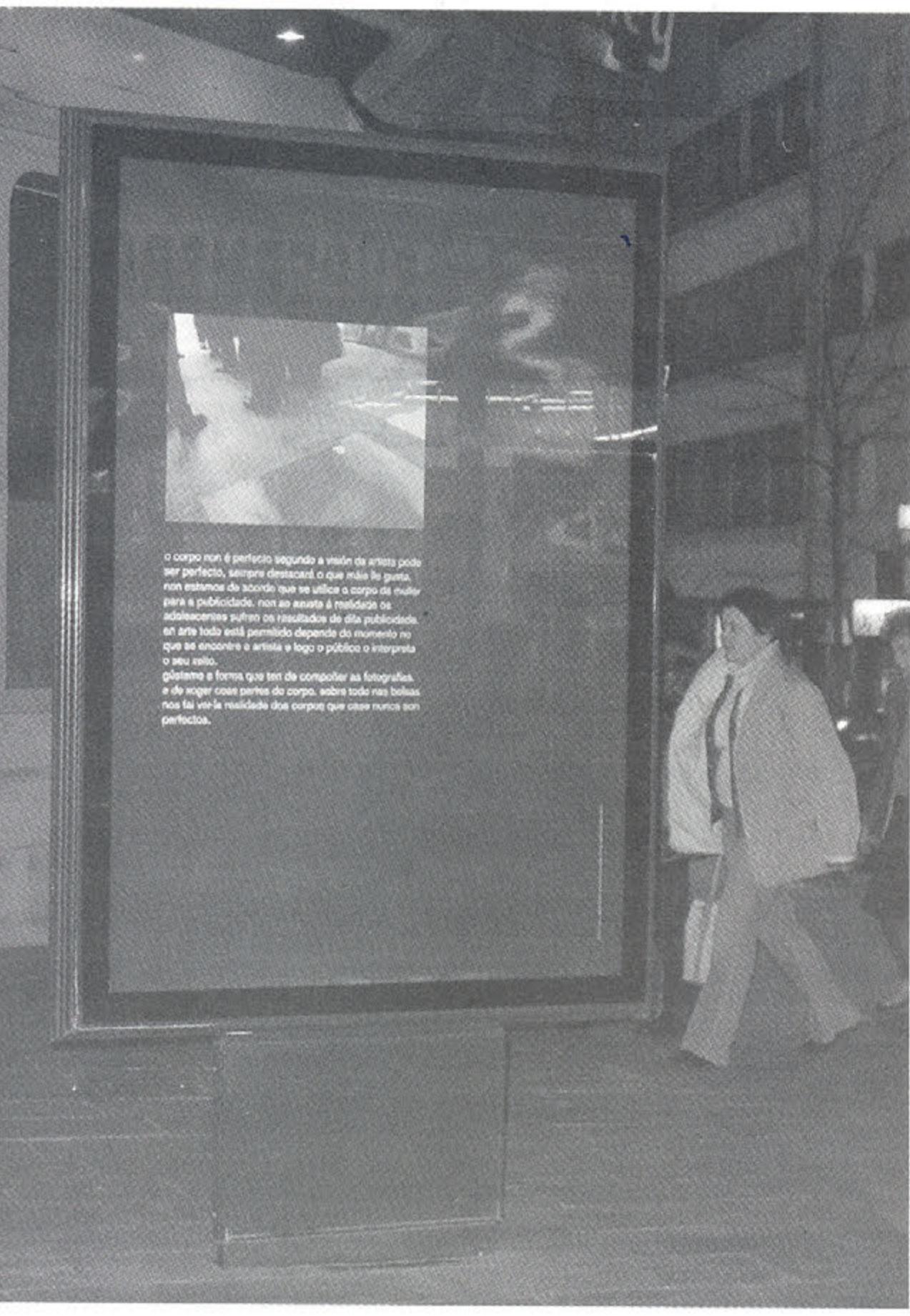
«Crer na posibilidade dun consenso é postular que o obxectivo dunha sociedade democrática é a harmonia e a reconciliación. Noutras palabras, é transformar o ideal pluralista e democrático nun ideal auto-rexeitado, dado que o propio momento da súa realización coincidiría coa súa destrucción. Como condicións de posibilidade da existencia dunha democracia pluralista, os conflictos e o antagonismo constitúen ao mesmo tempo a condición de imposibilidade da súa desaparición final.

Ese é o motivo polo que, en palabras de Derrida, a democracia sempre estará por chegar, atravesada pola indecidibilidade e mantendo para sempre aberto o seu elemento de promesa».

Chantal Mouffe. «Desconstrucción, pragmatismo y la política de la democracia» (1996)

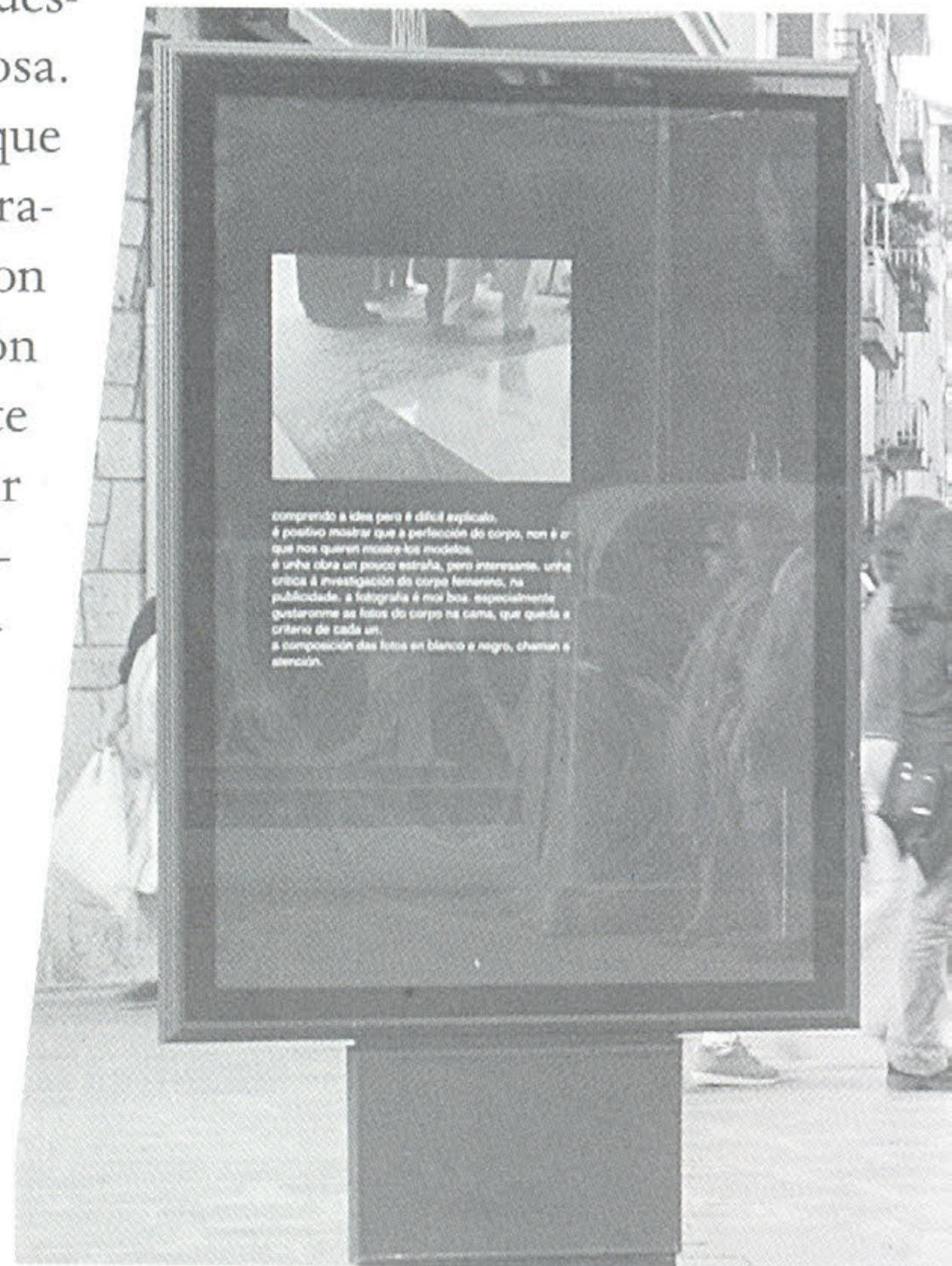
MARÍA RUIDO





O noso proxecto parte dunha experiencia previa cun grupo de mulleres da Vocalía da Muller da Asociación de Veciños de Teis, Vigo. En xaneiro do 2002 fixose unha visita ao noso taller, dentro dun curso sobre arte contemporánea. Alí xurdiu unha charla sobre a imaxe da muller na publicidade a partir de traballo concretos.

Neses traballos criticábbase ou, máis ben, poñíase en crise, o modelo que a publicidade mostraba, así como as súas estratexias. Os carteis que presentamos para «corpos de produción» reflecten os comentarios destas mulleres, sen ningún tipo de intervención nosa. Ao aceptar a invitación a este proxecto, pensamos que sería máis interesante amosar a nosa posición a través dos ollos e as verbas dun espectador anónimo pero non banal. Contemplamos a posibilidade de abrir a reflexión ao espectador, que vai atoparse o cartel na rúa. Neste sentido queríamos producir un cuestionamento, abrir unha dúbida, antes que dar un posicionamento concreto sobre o tema. A interpretación dun grupo de mulleres sobre ditos traballos artísticos, que poñían en cuestión este tipo de representacións, funcionaba para nós como esa bisagra que, nun proxecto de arte pública como este, estabamos a buscar. Non pretendíamos dar unha visión persoal e especialista do tema, senón cotiá e colectiva. Así, o feito de que os textos se refiran a imaxes que non se ven, (aínda que nalgún caso se adiviñen nas fotografías), o feito de que a fotografía non mostre as caras nin o contexto en-



teiro, remite xustamente a esa intención de provocar no espectador unha necesidade de contextualización, de imaxinar eses corpos, esas imaxes, que non se mostran. Unha estratexia que situamos, en certo modo, en contra do que se adoita facer na publicidade. Traballamos cunha intención de «non-impacto», de negar, en certo sentido, o pracer da imaxe, por iso a realización do cartel é moi austera, a fotografía non é descriptiva, o texto non é descriptivo, os tamaños impiden unha lectura rápida e distante, case funciona como un baleiro. O cartel se presenta como un espacio de reflexión, que necesita dunha atención, dunha lectura, pero tampouco esa lectura acaba descubrindo o sentido.

Todas esas «indeterminacións», poderíamos dicir, son espacios abertos que pretenden abrir a nosa representación do corpo que, neste caso, queda do lado do espectador.

CARMEN NOGUEIRA / ANTONIO DOÑATE / VOCALÍA DA MULLER DA ASOCIACIÓN DE VECIÑOS DE TEIS



## O corpo do delito

Os obxectos protéxennos, falan de nós e por nós, gardan.

algúns dos nosos segredos, a eles os confiamos para que non llo digan a ninguén que non os saiba ver. Na elección do obxeto nós mostrámonos, el escón-denos.

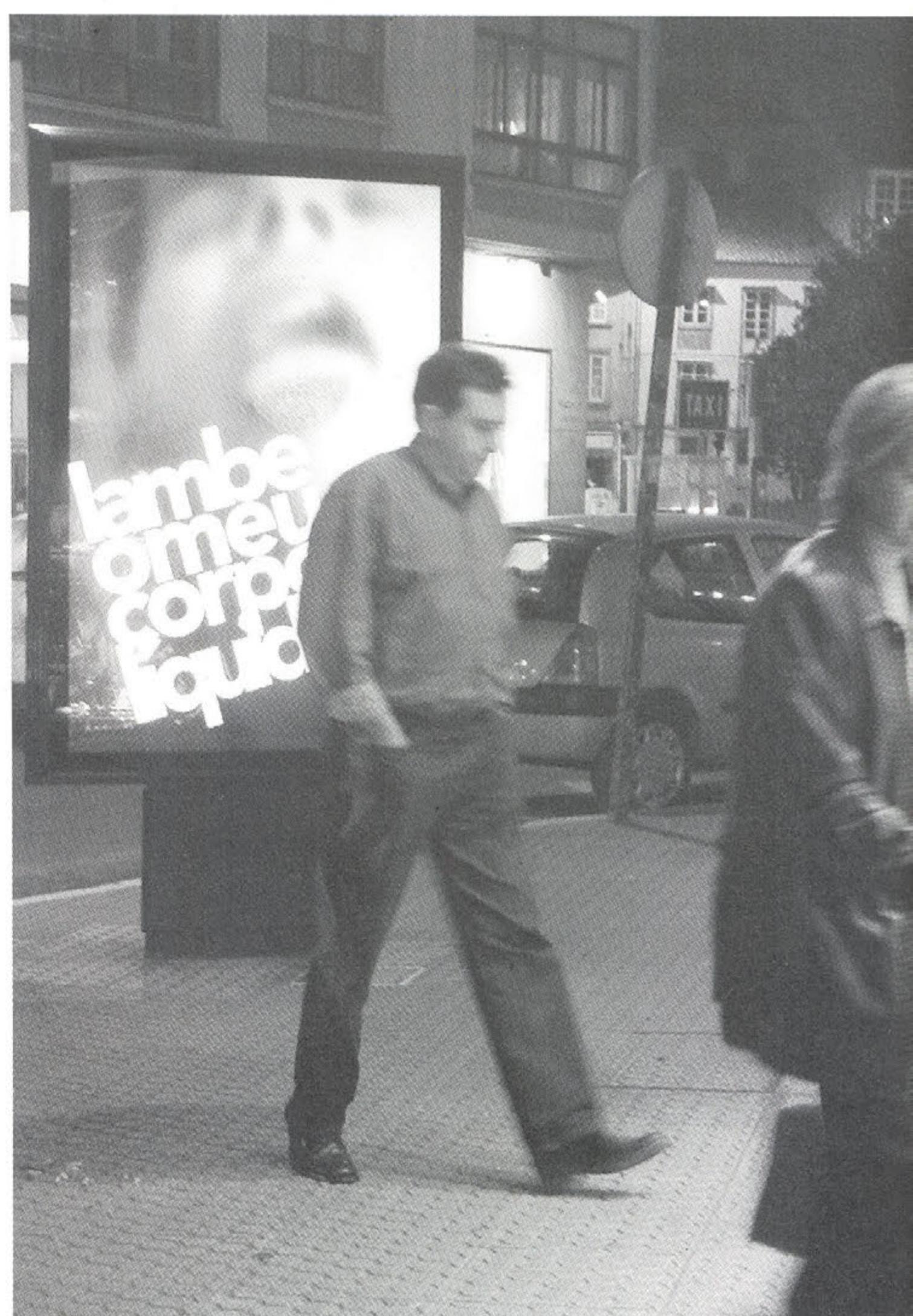
Preséntanse douce carteis diferentes utilizando os recursos habituais da publicidade, onde se nos interroga sobre a relación suxeito-obxecto co delito.

Na visibilidade céñtrase unha parte importante da loita dos movementos de liberación lésbica-gai, de aí a incorporación sempre da palabra visíbel.

Un zapatos violeta de tacón alto da boneca Barbie, cos seus canons impostos de beleza sinállanos, imaxes nun espe-  
llo ao que se lle devolve a imaxe.

Noutro dos carteis dúas imaxes sexuadas dun home e o seu dobre o que igualmente nos cuestiona sobre cal é o delito da sexualidade.

XOAN ANLEO



**Lambe o meu corpo líquido** é unha proposta sobre as imaxes publicitarias, mediáticas e artísticas; na dicotomía poder–submisión

As imaxes que a cotío nos invaden e estimulan son pezas coas que construímos a nosa identidade, imaxes televisivas, ou dos valos luminosos, corpos líquidos construídos pola mirada masculina que incorporamos ao noso ideario, determina os nosos gustos, constrúe os nosos soños.

Por esas narración unilaterais sabemos o que os homes queren, como nos queren, a nosa identidade dilúese nese modelo irreal e fantástico que intentamos ser. Pero non atopamos referencias que nos amose o goce e o pracer feminino

¿como reivindicar a nosa visibilidade cando está construída a medida do desexo dos homes? ¿como construir imaxes que nos describan? ¿cales son os nosos modelos de desexo?

Estase traballando, por parte de mulleres artistas na deconstrucción dese modelo, construindo outros, moitas veces, a partir do propio corpo, nesas distintas elaboracións tamén se intenta avanzar nunha mirada feminista non-negadora do corpo masculino, elaborando relatos alternativos aos mediáticos

Lambe o meu corpo líquido é ademais unha imposición, un reclamo o pracer, que tenta romper coa representación clásica da muller-submisión.

UQUI PERMUI



## Corpos de produción e corpos producidos

Un dos vectores que problematiza algúns territorios en tensión da vida contemporánea ten que ver coa identidade e, por conseguinte, coa outredade. A identidade non se define só polo que é un, con quen está un ou contra quen ou que está, senón tamén, e necesariamente, por quen é o outro, con quen está e contra quen ou

que está. O «outro» ten sempre a función utilitaria de dar cohesión ao grupo fronte ao exterior, reforzar os lazos de identidade, á vez que identificar o culpábel de todos os males. Mais o «outro» non é sempre o mesmo, o que reforza a sospeita de que en certa medida o inventamos. Para a cristiandade europea o «outro» foi o mundo islámico, na Guerra Fría o comunismo ocupou o seu lugar, trala caída do Muro de Berlín, Europa pareceu buscar o seu «outro» en USA e agora, despois dos sucesos do 11 de setembro do 2001, parece achalo outra vez no mundo islámico.

A elección dese «outro» obedece a un entramado de razóns territoriais, políticas, estratéxicas, comerciais, relixiosas e/ou culturais difíceis de facer casar coa tendencia cara á globalización, a interconexión planetaria, a expansión das tecnoloxías da información e a comunicación, a mobilidade da poboación, o respeito á diversidade cultural, a realidade multicultural de moitas cidades europeas, etc. ou quizais sexa producto de todo iso. Frente

aos ataques aos MacDonalds en Francia no 2000 está o patrocinio de Philip Morris ao Whitney, fronte ás manifestacións antiglobalización de Barcelona e Xénova no 2001 están os fastos do euro e fronte ao Forum das culturas do 2004 en Barcelona están as continuas repatriacións de inmigrantes.

Se o «outro» é unha invención, temos que sospie-

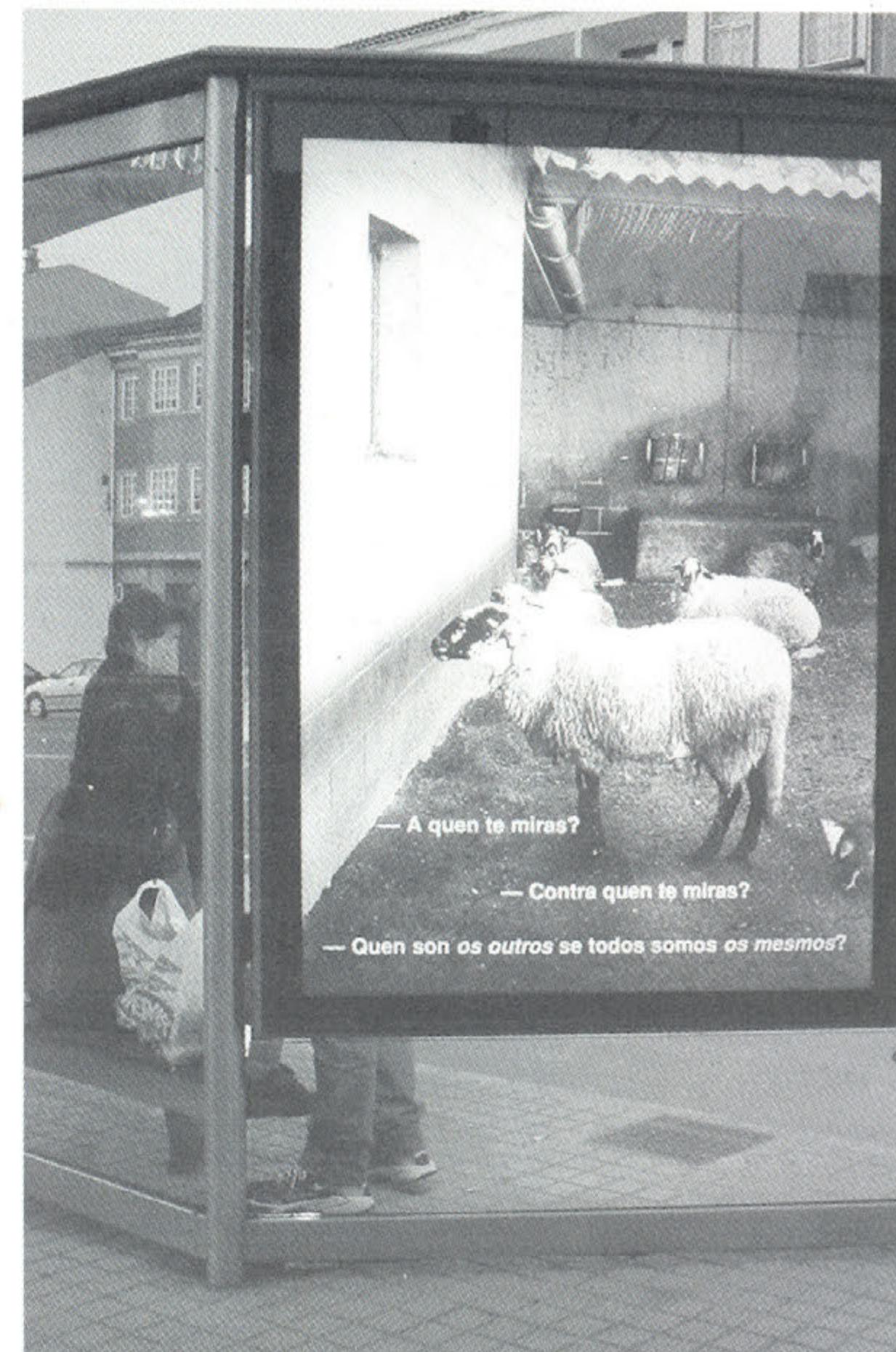


tar, daquela, que o «eu» e o «nosotros» tamén o é. Un dos aspectos interesantes do proxecto Corpos de produción reside en ofrecer un abano de imaxes, subxectividades, propostas, territorios, estratexias, intereses, expectativas, «Eus» e «Nós» que resposta en parte á amplitude con que se están a construír as identidades actualmente.

A multiplicidade de «eus» que deixan ao descuberto as estratexias de deconstrucción da imaxe, do corpo, da identidade, da outredade, do eu, do ti, do nosotros, do vosotros e da humanidade como tal non fai senón evidenciar a creación, a xeración e construcción de tales conceptos. Algúns destes «eus» están agora nos valos publicitarios, algunhas das estratexias de deconstrucción son evidentes e son aínda más as referidas á construcción das imaxes e dos conceptos a elles asociados; un paseo pola cidade poderase converter nun paseo por todo iso. E durante o periplo –que non necesariamente ten de se axustar a unha organización lineal– o camiñante poderá desprazarse percibindo imaxes familiares ou sentíndoas estrañamente alleas, mergullándose na confortabilidade dalgunhas delas e oscilando entre a placidez e a anguria, perdido na semellanza ilocalizábel dunhas imaxes que son como iconos característicos do noso mundo globalizado, daquilo que chamamos «nos» sen saber moi ben se existe algo que sexa de «outros». Se a identidade se define por pertenza, ¿quen son os outros se todos somos os mesmos? Se a identidade se define por oposición aos «outros» ¿contra quen te miras? Se a identidade se define constatando a existencia de «outros», ¿a quen te miras?

Mirar implica un eu que mira: a presencia dese insidioso «te» gramaticalmente incorrecto nunha cuestión que se converte en reflexiva. E mirarte implica tamén necesariamente un espello: a presencia dese insidioso muro anódino que non acolle ningunha imaxe, nin do «te» nin do «outro» a quen supostamente (se) (te) mira.

A imaxe que presento en Corpos de produción constrúese con todas esas referencias e tamén coas figuras dunhas ovellas. Ao longo do tempo os corpos producíronse desde diferentes perspectivas e intereses que implican un determinado ser. Quizais o máis descarnado proceso de producción en relación co corpo é, precisamente, ser gando, manso e obediente gando, productivo gando, consumidor gando. Ou como dicía o meu amigo Ramón, quen se comporta como unha ovella ten dereitos de ovella. (6)



MANUEL OLVEIRA

**Achegamento**  
 ¿Recoñecémonos nas imaxes mediáticas,  
 ou na imaxe que proxecta a arte  
 do corpo feminino?  
**Miradas pasivas**



**Entendemento. Empatía**  
 Como parte do xogo de descubrirmos,  
 explorarnos usámos esas imaxes,  
 tal como as percibimos, ou intervindoas  
 para construir a propia identidade...

**Clímax**  
 Cando o desexo se desborda, saímos do  
 noso corpo indo más alá da realidade a  
 elaboración das identidades múltiples

# Irrealidades visibles

UQUI PERMUI

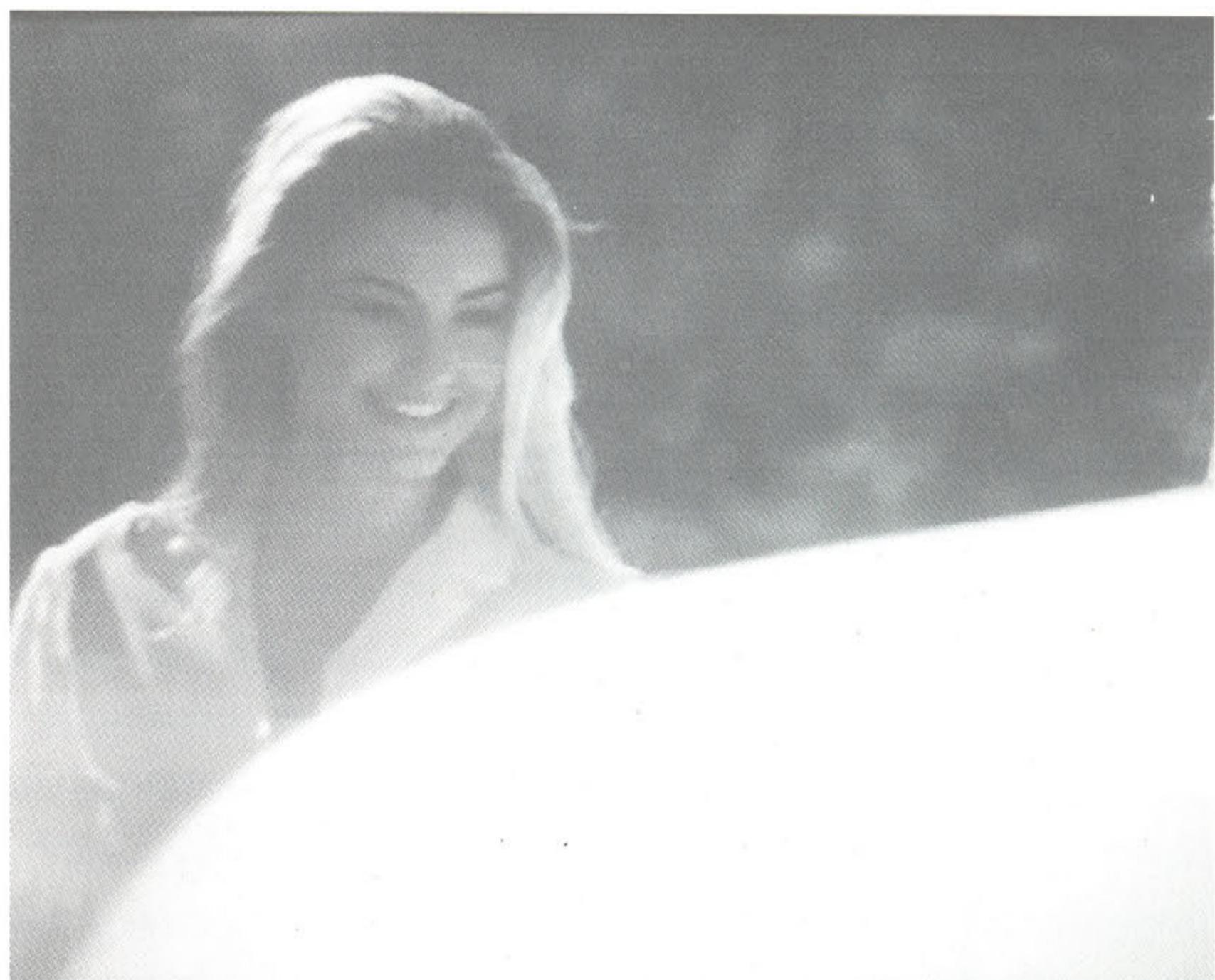
No cúmulo de imaxes elaboradas das que nos enchemos a cotío atopamos parte da nosa identidade, nunha simbiose mecánica, recollemos códigos dos distintos estereotipos para sobrevivir e producir, ao mesmo tempo, un novo modelo, en constante cambio.

Xa desde pequenas, os xogos e os debuxos animados axúdannos –ou entorpecéndonos– a crear esa identidade, unha primeira capa, na que se irán pegando unha sobre outra, distintos modelos.

A construción faise máis complexa na medida que se amplian as proxeccións mediáticas, ao mesmo tempo a nosa imaxe tamén se complica, as fronteiras da identidade sexual aparentemente se dilúen, xa non só se reducen aos estereotipos de xénero: corpo feminino doce, natural, brando e desbordado e corpo masculino-coraza, emblema de heroicidade, os arquetipos fúndense para dar como resultado uns modelos más ambiguos: vérmolo no último anuncio de Levis onde os dous protagonistas, un ho-

me e unha muller, xoves, brancos e robustos, atravesan as paredes co mesmo ímpetu, nun momento da cinta diríxense unha mirada cómplice para seguir unha fuxida cara adiante na súa simbólica carreira –non hai barreiras que os deteña– arquetipos semellantes os temos vistos en películas de cienciaficción como Matrix, onde a protagonista, fibrosa e nada blanda, pode entrar nun edificio a tiro limpio con espectaculares piruetas, mentres o protagonista masculino, o elexido, intenta mirar cara o interior de si mesmo co fin de derrotar o enemigo, a rapidez e a intuición triunfan sobre a forza; e ¿que sucede no ciberespacio? onde o corpo desaparece baixo o hipertexto, cando a creación mental suplanta toda necesidade de forza ou de músculos... parece obvio que a idea de ser grande e robusto na cibercultura resulta unha ironía.





## A construcción dos modelos

A mitoloxía clásica recolle como o artista Zeuxis, na búsqueda da figura humana perfecta, deseñaba facer unha pintura da deusa Venus, pero como ningunha muller era o suficiente fermosa para servir de modelo, congregou a tódalas mulleres de Crotona e elixiu as partes mellores de cada unha delas, compilou a súa imaxe da perfecta feminidade. Por separado ningunha desas partes ou fragmentos posuía ningunha significación; o seu significado residía na súa relación cun ideal: a forma completa, acabada dunha muller.

De igual xeito os deseñadores da

revista *Times* en 1993, compuxeron a imaxe da nova cara dos Estados Unidos, a muller perfecta deste século. Posto que os emigrantes están formando a primeira sociedade multicultural do mundo, a imaxe creada era unha especie de «morfo» cun 15% anglosaxón, un 17,5% de Oriente Medio, un 17,7% africano, un 7,5% asiático, un 35% europeo do sur –a «sustancia» máis apreciada– e un 7,5% hispano, a composición elimina tódalas marcas étnicas e raciais, aínda que a cibercréation trataba de amosar a tolerancia racial e a asimilación, na imaxe creada do ideal de beleza femenino sobresaen sen dúbida os rasgos da raza aria. O editor de *Times* escribiu: «Conforme a nosa Eva

empezaba a aparecer na pantalla do ordenador, algúns se enamoraron dela. E algún dixo que era unha pena que non existise».

Así mesmo foi creada Lulú –un programa porno concebido pola programadora finlandesa Pekka Tolone, que incitaba os seus interlocutores a expresar os seus deseños e as súas fantasías sexuais más secretas–. Tamén se concebiu *don Juan*, unha contrapartida masculina para Lulú, pero nunca se chegou a realizar, e non existe ningún Seductor Virtual para mulleres e segundo explica Mike Saenz no seu departamento creativo onde se desenvolven estes programas só hai homes heteros «que o pasan mal con outro tipo de fantasías».

Aínda que falemos de novas tecnoloxías arrastramos unha histórica negación do pracer, patente nas representacións mediáticas e artística, sen referencias válidas para construír a nosa imaxe de desexo, a nosa colonizada mirada non pode escapar do seu espe-lllo, e mesmo, cando visualizamos un corpo mas-culino na maraña de corpos femininos, e más que probable que nos atopemos cun simulacro de como queren ser vistos.

## A imaxe aparente

Na procura de propostas alternativas atopamos as imaxes creadas por Cindy Sherman ou

Morimura nas que valeiran a propia identidade para convertela, coa axuda de retoques e distorsión tecnolóxicas, nunha nova imaxé, tamén elaborada, pero eleida por eles, transfórmanse nouros personaxes, esta transgresión provoca que o resultado proporcione unha imaxe máis real que a propia.

«Nun mundo sen referencias, a referencia do desexo, ou incluso a confusión do principio de realida-

de e do principio de desexo, son menos perigosas que a contaxiosa hiperealidade» (BAUDRILLARD, Jean: *Cultura e simulacro*).

Orlan vai máis alá na súa construcción imponéndose o seu propio canón, e deixando ao descuberto que non hai nada «baixo» a máscara.

[A muller, amosa Orlan, como unha proxección das fantasías masculinas recopiladas a través dos séculos en mitos, arte e relixión. Orlan expón o proceso de proxección, produción, distribución e inter-

enchemos dos noso desexos, odios e soños. Ademais non construímos ou modificamos unha única identidade senón que creamos identidades múltiples, conseguimos ter distintas características físicas e psíquicas, mesmo cambiamos de xénero... a rede é a ilusión da diversidade.

Abandonando o corpo, e alcanzando o puro simulacro, podemos crear as identidades e mundos que desexamos.

Un mundo onde se pode, incluso, non existir: do grupo 01001011

10101101.org non se lle coñece a súa constitución física (poden aparecer como dous ou tres, homes e mulleres) no 98 inventaron a vida e

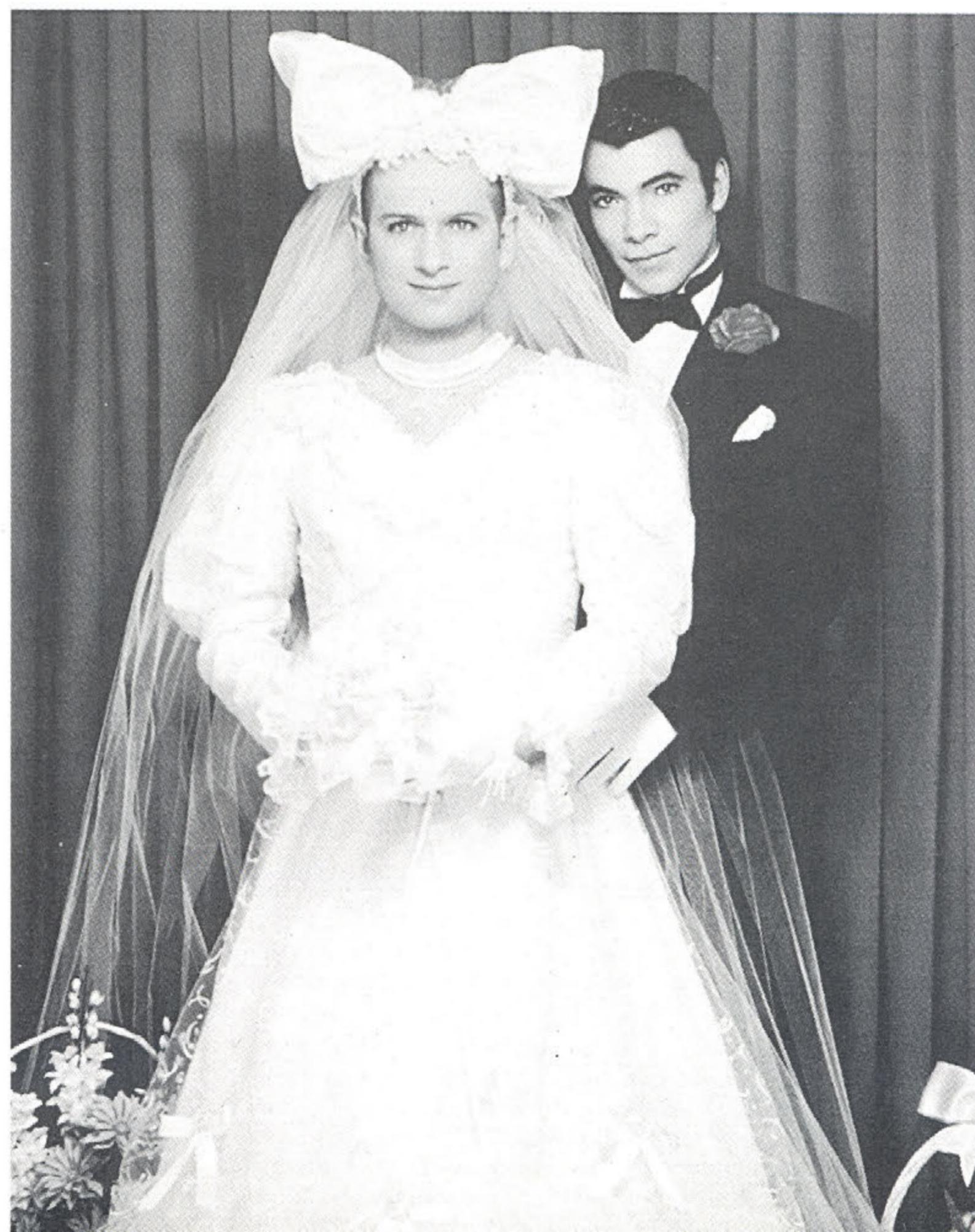
cambio. Ela desbroza as capas de sedimento que fixeron que este proceso artificial pareza «natural», ainda que por iso sexa criticada, contraditoriamente, de «artificial».]

Realmente, no mundo da imaxe atopámonos cunha paradoxa: os efectos especiais chegan a ser más reais –isto é, más convincentes– que o orixinal.

As nosas fantasías son visibles, non é a rede a que constrúe as imaxes, somos os receptores os que a

Cando lle preguntaron se só existía na ficción, se Darko Maver era virtual contestaron que «o universo dos media estaba chegando a ser más independente da reali-

Aínda que falemos de novas tecnoloxías arrastramos unha histórica negación do pracer, patente nas representacións mediáticas e artística, sen referencias válidas para construir a nosa imaxe de desexo,...



dade. A ficción da TV, sempre fortemente distorsionada, dependía nalgúns casos da realidade. Nos modernos sistemas mediáticos, en particular co desenvolvemento de Internet, esta condición está desaparecendo: a existencia virtual é cada vez menos limitada cunha real.»

Se oí... non descubrira a historia, Darko Maver existiría aínda, e moita xente comentaría a súa exposición, catalogaríase...

Existen diversas propostas ciberfeministas –corrente feminista que basean as súas accións na consideración da rede como espacio

óptimo para sacarlle partido á incorporiedade do suxeito– elaboradas a partir do non-corpo, unha situación «privilexiada» para as que temos sido as «outras», con ese corpo elaborado pola idealización masculina do que debería ser, un campo de batalla, que se converte agora, nunha exploración sen materia.

Remedios Zafra defende na súa teses [*Arte, Internet e colectividade: novas prácticas artísticas da rede e novas formas de colectividade e acción social*] que as experiencias na rede internet axudan a elaborar esas novas visións do «eu».

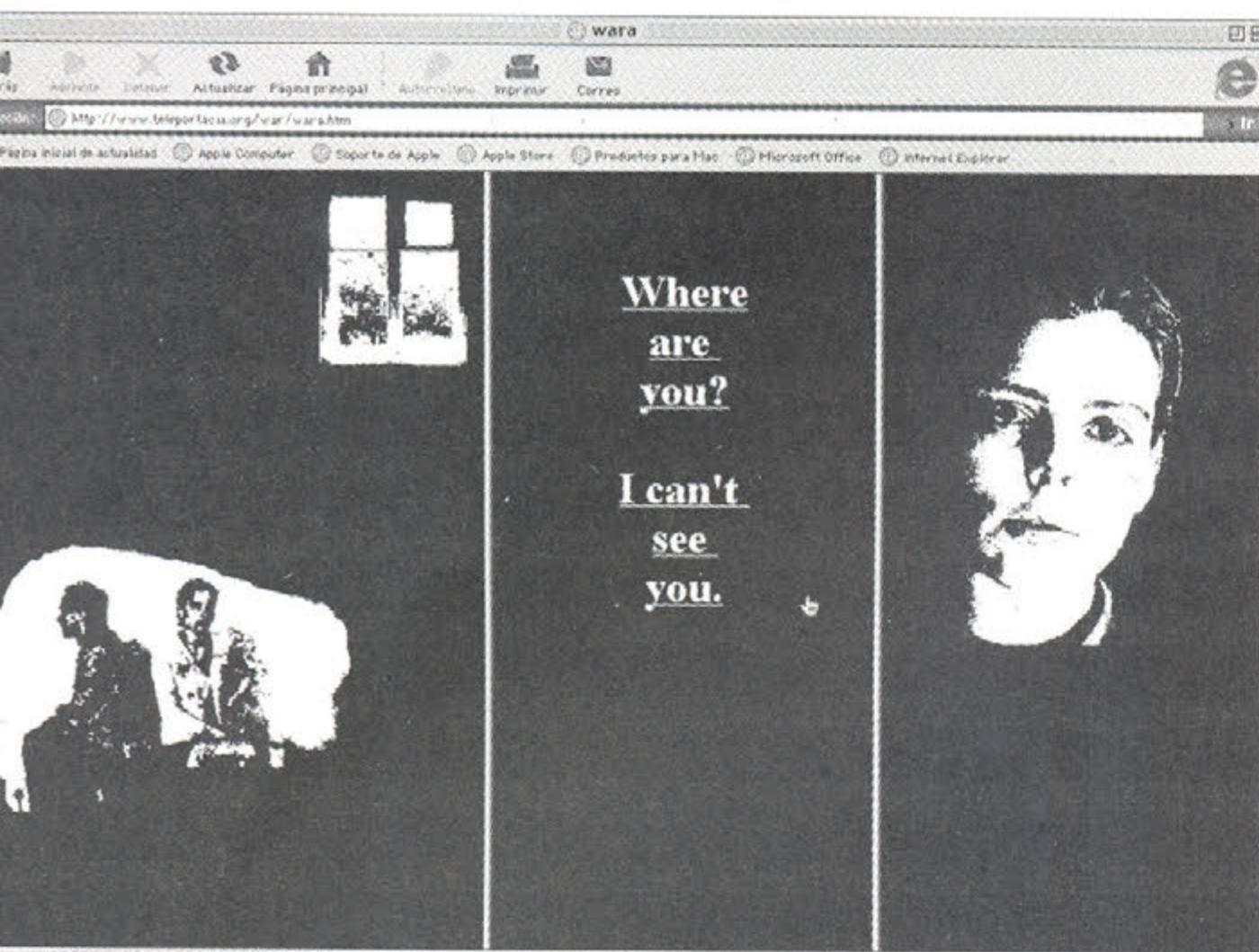
Apoiándose no pensamento de Derrida e de Kristeva para os que a muller é a sé privilexiada dende a cal é posible desmontar o pensamento occidental falocéntrico, propón desarticular o discurso dominante, mediante as escrituras on-line, e formula unha estratexia de destrucción do modo de funcionamento do discurso tradicional [...] sería unha escrita que falaría do inconsciente, o reprimido, o

excluido, dos medos e deseños non materializados. [...]

Trataríase, non tanto de recuperar os atributos tradicionais da muller, senón deconstruír o ser «feminizado» (revelador dunha estructura de poder-sometemento) e exercitar a vontade de «querer ser» nun espacio concebido sen xerarquías, un espacio ao que se presupón unha menor carga de prexuizos sobre as formas posibles de ser no mundo.

Algunhas das obras creadas para a rede seguen esta proposta de feminización do non-corpo dixital. A obra de Olia Lialina, *O meu mozo voltou da guerra*, recrea mediante freims unha historia de contradicción, en branco e negro, descobre outra maneira de narrar, de falar da esperanza, da ansiedade... Ou as narracións non lineais de Igor Stromajer sobre as relaccións familiares, o incesto, o desamor, os ciumes...

Aínda que podan parecer un tanto optimistas as propostas das ciberfems –«[...] a cibernetica é feminización. A tecnoloxía pode aportar ao feminismo algo que nunca tivo á súa disposición, a oportunidade de borrar o masculino de principio ao fin» (Sadie Plant)– dentro deste inmenso campo maioritariamente ordinario e controlador, a experimentación pode axudarnos a situarnos na hiperrealidade e a coller pixels nesta enredada rede. (6)



A esquerda Autorretrato, Sofía Loren, 1996 de Yasumasa Morimura, e *Les Mariés*, 1992 de Pierre & Gilles. Sobre estas líñas, art-net de Olia Lialina. Debaixo autorretrato de Lynda Benglis, 1974 e de Orlan, logo da 7º operación chirurgicale-performance dite *Omniprésence*. 1993



[www.intima.org](http://www.intima.org)  
[www.teleportacia.org/wara.htm](http://www.teleportacia.org/wara.htm)



MARÍA RUIDO

«Como proxección da outredade xenerada no interior de un, a figura do alieníxena dá forma a aquilo que unha cultura determinada percibe como diferente, aberrante, extraño, monstruoso. A vehemencia con que aliení-

# Hipercorpos: o monstruo que tod@s somos

xenas, fenómenos e semellantes son rexeitados e degradados, sexa sobre o escenario da barraca de feira ou nas películas de ciencia-ficción, indica a existencia do correspondente nivel de ansiedade na psique colectiva. Construídos como fenómenos, curiosidades destinadas a ser exhibidas e contempladas coa boca aberta, os alieníxenas, cuestionan o ser humano».

(WEINSTOCK, Jeffrey: «Freaks en el espacio», citado por Mar VILLA-ESPESA: Ciencia-Ficción (*De la representación, la alteridad y el cyborg*). Marina Núñez [catálogo], Valencia, La Gallera, 1998, pp. 61-62.)

O mesmo que os condenados da colonia penitenciaria de Kafka, os nosos corpos rexistran con fidelidade os resultados da producción de significados –presentados como evidentes e intemporais, por riba das condicións materiais– mediante a súa rendibilización no mercado, a través da escrita representacional, mediante a súa inscripción na pel da imaxe: «*A nosa sentencia é aparentemente severa. Consiste en escribir sobre o corpo do condenado, mediante a Rastra, a disposición que el mesmo violou. Por exemplo, as palabras inscritas sobre o corpo deste condenado serán: HONRA OS TEUS SUPERIORES*En la colonia penitenciaria, Barcelona, Edicomunicación, 1999, p. 104).

Corpos, hoxe, reconstruídos polas posibilidades da cirurxía e a nanotecnoloxía, pero tamén constreñidos polas marxes dunha falaz infinita liberdade rexida polo poder adquisitivo e o imperio da homoxeneidade dos canons mediáticos: nin naturais, nin ahistóricos, nin bioloxicamente determinados como demostran os cambios de sexo, a adecuación cirúrxica ás medidas estandarizadas ou as estrañas variacións cromáticas dalgún ídolo mediático.

¿Que é a Nova Eva senón unha versión bioplástica da transxenerideade de Orlando? ¿Estamos realmente tan lonxe da posibilidade dos implantes cerebrais de Johnny Mnemonic?

*«O home non é nin un feito natural nin un producto da súa propia creatividade, senón un cyborg que mesmo entón é un androide xurdido directamente das liñas de producción das disciplinas da modernidade. O que fai tan tráxica esta figura é a medida en que foi programada para crer na súa propia autonomía. Autocontrol, autodis-*

os mecanismos de control: as «tecnoloxías do xénero», que diría Teresa de Laurentis, están especificamente deseñadas para manter a diferencia xerárquica e a rendibilidade a través da carencia.

As mulleres somos o baleiro (o monstruoso baleiro) = 0.

Ceros e uns: a orde da existencia e a inexistencia simbólica parece ter unha posibilidade de redefinición no universo dixital, pero non esquezamos a inercia dos códigos binarios: «Fan falla dous para facer un grupo binario, pero todos estes pa-

Así, a aparente radicalidade da cibertransformación pode non ser moito máis que unha renovación superficial que aparca, novamente, unha revisión das estruturas ideolóxicas e das condicións materiais que permiten o acceso e a intervención nos procesos tecnolóxicos: a publicidade, os filmes, os produtos artísticos e os videoclips asumen a súa autorreferencialidade, a fonte cálida e próxima do corpo do televisor, un robot doce e amable que nos coida e nos reconduce.

Pero tamén é certo que os cambios do universo matricial poden actuar eficazmente para desbancar a dicotomía simbólico-imaxinario, para proponer unha mestizaxe impensable dende os presupostos humanistas: igual que a desxerquización horizontal que supón o hipertexto, os *hipercorpos* dos ciborganismos supoñen unha hibridación coa máquina, unha suave inundación do monstro que tod@s escondemos, unha (possible) presencia activa e significante do cerro, unha delicada penetración nos impenetrables corpos modernos que podería desafiar o imperio do falo/un(1) e desestabilizar o sistema de oposicións binarias.

«Os programas de hipertexto e a Rede son retículas de notas a pé de páxina sen puntos centrais, principios organizativos nin xerarquías» (PLANT, S.: *Ceros + unos*, op. cit., p. 17). Nunca estivemos máis cerca dos corpos rizomáticos e reticulares propostos por Deleuze e Guattari (Mil Mesetas, Valencia, Pre-Textos, 1997).

Deste xeito, tal vez entender o sexo virtual exclusivamente como unha metáfora da incontaminación e a profilaxe non é máis que o resultado dunha utilización reduccionista e sesgada da enorme máquina da imaxinación e da inercia



ciplina: estes son os melhores logros do poder moderno» (PLANT, Sadie: *Ceros + unos*, Barcelona, Destino, 1997, p. 101).

Homes e mulleres-producto: se como Michel Foucault apuntaba, xa hai algunas décadas, os nosos corpos foron dende sempre construídos pola vixilancia do poder a través de diferentes dispositivos disciplinarios, é certo que a normativización corporal é especialmente forte no caso dos corpos femininos, corpos non só productivos senón reproductivos, instituidamente desexables, exitosamente comercializables: as plusvalías do corpo multiplicanse nas mulleres, e polo tanto

res son dos de un tipo, e o tipo é sempre un. 1 más 0 suma outro 1. Macho e femia equivalen a home. Non existe equivalente feminino. Non existe xunto ao home unha muller universal ao seu lado. O macho é o todo, un o é to-

¿Que é a Nova Eva senón unha versión bioplástica da transxenerideade de Orlando?

do, e a femia non ten ‘nada que se poída ver’» (PLANT, Sadie: *Ceros + unos*, op. cit., p. 41).

do referente único da nosa economía amorosa: o falocrático 1 rexeitando unha forma difusa e diferente de relación e ratificando o seu dominio a través da incorporación das más manidas fantasias edípicas no sofisticado dispositivo orgásico despregado en *El cortador de césped* (Brett Leonard, 1993).

O monstruoso do monstruoso ou como o feminino supón un eficaz constructo de marginalidade que acentúa a centralidade do discurso dominante: as mulleres somos, no noso imaxinario cultural, os «corpos outros» por excelencia,

Corpos elaborados que sosteñen identidades febles, procesuais: identidades interpretadas/incorporadas polos monstros (suxitos precarios na orde patriarcal) que fluctúan entre os estándares do masculino e do feminino tradicional

Máscara tras máscara sen profundidade, a inexistencia da verdadeira esencia dos xéneros (ou a evi-

dencia da súa calidade cultural e histórica): a feminidade e a masculinidade como estrategias performativas de actuación/adaptación no mundo susceptibles de transformarse, incluso, de intercambiar-

se. O ciberespacio como un posible territorio de acollida desta transformación dende a reflexión activa e dende o xogo.

Como respostaba O Gran Mestre da inquedante *Ghost in the shell* (Mamuro Oshii, 1996): «*Todo cam-*

**No tempo da biopolítica o realmente monstruoso sigue sendo o repensamento das diversidades, a revisión material dos corpos, absolutamente conscientes xa da sua pertenencia histórica e da sua mutabilidade.**

sen respostar xa específicamente a ningún xénero homologado.

Tecnoloxías do sexo-xénero ou como «o sexo verdadeiro» que Foucault denunciaba como unha

**En el tiempo de la biopolítica, lo realmente monstruoso sigue siendo el repensamiento de las diversidades.**

ciénes que fiarte

como outros son os corpos dos «selvaxes» da mirada etnográfica, dos proscritos da norma, dos obreiros ou dos pobres: corpos-alteridade para instituir e suliñar o paradigma mediante a contraposición-dicotomía.

Corpos dobre/triplemente construídos: polo capital, polo patriarcado, polos medios.

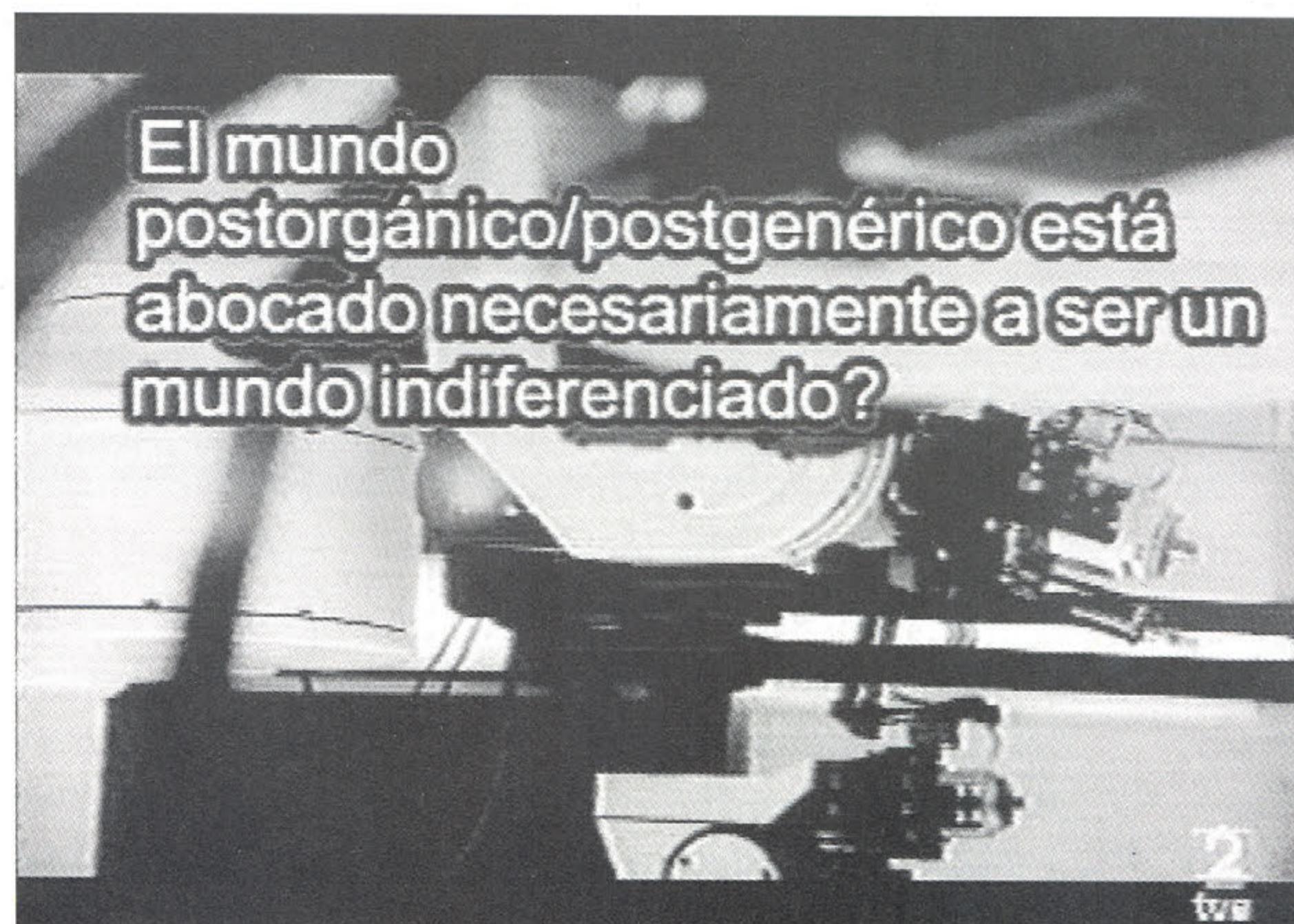
Os corpos da realidade-ficción son, como xa escribira Julia Kristeva, corpos reciclados, obscenos, abjectos: corpos-fronteira do visible, corpos-máquina contaminados.

fronteira rixidamente marcada polo para xestionar a nosa privacidade pode verse seriamente afectada pola liminariedade excéntrica.

«A cada un a súa identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante» (FOUCAULT, M.: «El sexo verdadero», en *Herculine Barbin, llamada Alexina B.*, Madrid, Revolución, 1985, p. 13).

bía nun ambiente dinámico. O teu empeño por seguir sendo como es é o que te limita».

«Os actos, os acenos, e os desexos producen o efecto dunha sustancia interna ou esencia pero o que produce isto está na superficie do corpo, susirese a través do xogo de significacións e ausencias. [...] Cada acto, cada xesto, é performativo no sentido de que a esencia da identidade que eles soportan se expresa a través da elaboración e sostense a través dos signos corporais e



*doutras formas discursivas» (BUTLER, J. «Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse», en Linda NICHOLSON (ed.): *Feminism/Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 336).*

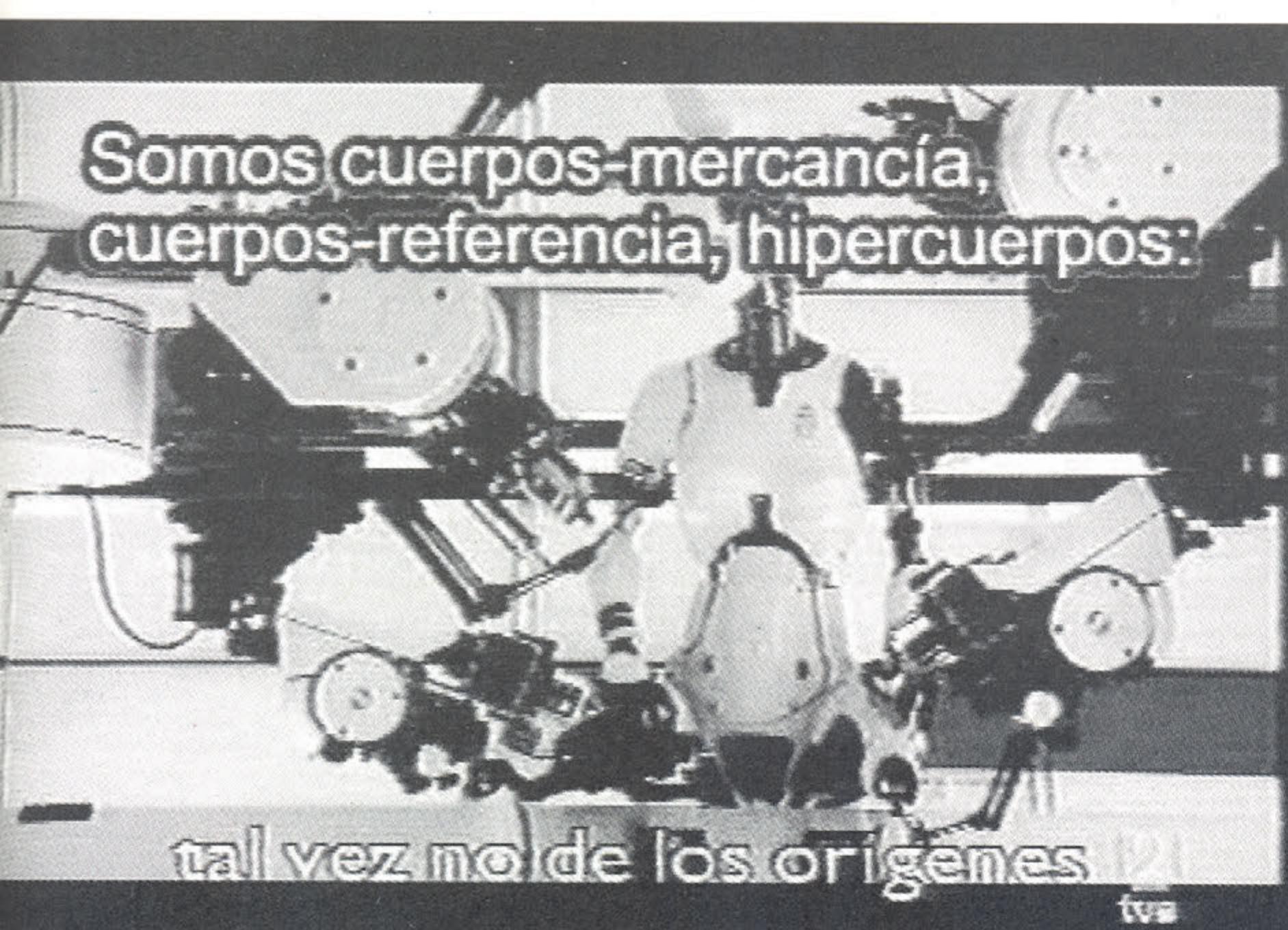
Os nosos corpos, os nosos xestos, as nosas formas de identidade sexual mutan culturalmente tomando agora como referente (banalizado/neutralizado/desactivado) a hibridación dos monstros e dos alieníxenos: todos semellamos organismos cibernéticos e o noso hábitat chámase realidade-ficción.

«Un cyborg é un organismo cibernetico, un híbrido de máquina e organismo, unha criatura de realidade social e tamén de ficción. A realidade social son as nosas relacións sociais vividas, a nosa construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. [...] O cyborg é materia de

¿Quen de nós pasaría con éxito o escrutinio do iris de Voigt-Kampff ou o insistente test Turing?

Seriados e redeseñados pola industria mediática, a capacidade crítica e transgresora atopada no cyborg e noutros «marxinistas inadecuados» por escritoras feministas como Donna Haraway ou Sadie Plant dilúese na homoxeneización e no mito: disolver os corpos no ciberespacio significa permanecer na utopía; escatimar a profundidade histórica é esquecer a orixe militar das redes informáticas e a súa anclaxe e funcionalidade dentro da estructura tardocapitalista; equiparar, sen matices, a dixitalización coa feminización e a reticulariza-

Tralo novo paradigma da cibernetoxinia e do seu aparente desafío á incontaminación moderna pode perfilarse, como en todos os andróxinos, o modelo de poder falogocéntrico –tradicionalmente masculino–; trala igualdade indiferenciada, pode agacharse a resignificación das alteridades ao servizo de novas centralidades paradigmáticas que dilúan as diversidades e as necesidades específicas: se os monstros non rematerializan/rematerializamos os seus/nosos corpos e atopan/atopamos un lugar para disfrutar e desenvolver as súas/nosas diferencias, simplemente, aparecerán novas formas de xerarquía e exclusión marcadas pola etiqueta do políticamente correcto, postmodernas variables da estructural alianza poder-saber: nov@s selvaxes en desfiles de alta costura, cor-



*ficción e experiencia viva que cambia o que importa como experiencia das mulleres a finais deste século. Trátase dunha loita a morte, pero as fronteiras entre ciencia ficción e realidade social son unha ilusión óptica». (HARAWAY, Donna: «Manifiesto para cyborgs», en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995).*

ción das relacións e do traballo esconde un perigoso optimismo que parece non ter en conta o marco ideolóxico (patriarcal, etnocéntrico, burgués) no que nos atopamos.

pos canónicos parlantes con síndrome de Estocolmo, mulleres militares abandearndo a causa do postfeminismo...

«En definitiva, as múltiples raíces académicas e institucionais da categoría xénero, baseadas nunha teoría ‘branca’ imperializante e hexemónica, formaron parte do sistema de relacións xerárquicas da raza que mantiveron incuestionada a marxinalidade, a alteridade e a diferencia.

Neste sentido Haraway argumenta que ‘a negativa a converterse ou seguir sendo un home ou unha muller xenerizados é unha estratexia política para intentar sair do pesadelo da narrativa do sexo e da raza’».

Actualmente Haraway reconoce os puntos débiles da súa teoría, na medida en que se mantén na tradición utópica de imaxinar un futuro sen xéneros e sen diferencias, entre o mítico e o poético. Tamén reconece a orixe problemática das tecnoloxías que fan posible a existencia dos cyborgs, que en verdade serían fillas do militarismo e do capitalismo patriarcal. Non obstante, alimenta a esperanza de que es-

tas ‘fillas’ sexan infieis aos seus progenitores». (GIANNETTI, Claudia: «Cyborg no tiene sexo. Reflexiones sobre la mujer, la ciencia, las nuevas tecnologías y el ciberespacio», no catálogo do Taller *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a*

(...) a aparente radicalidade da cibértransformación pode non ser moito máis que unha renovación superficial...

las artes visuales, Donostia, Arteleku, 1998, p. 17).

¿O mundo postorgánico/postxénérico está abocado necesariamente a ser un mundo indiferenciado?

No tempo da biopolítica o realmente monstruoso segue sendo o repensamento das diversidades, a revisión material dos corpos, absolutamente conscientes xa da súa pertenencia histórica e da súa mutabilidade.

Somos corpos-mercancía, corpos-producto, corpos-referencia, hipercorpos: como nun gran anuncio de TV, a perfección do fragmento constrúe un corpo simulacro continuo, unha totalidade que xa sabemos imposible: este modelo hiper-homoxéneo é, curiosamente, o resultado da aparente heteroxeneidade do posthumanismo neoliberal, da suposta facilidade para a reconstrucción e a redefinición que esconde, más alá da superficie brillante, intereses de clase, raza e xénero, así como unha florecente industria levantada en torno á insatisfacción e ó (auto)rexeitamento provocados pola sutil presión dos dispositivos disciplinarios do capital mediático.

Os nosos corpos non poden deixar de ser conscientes da súa posición no sistema, da súa calidade de territorios políticos baixo vixilancia nun espacio social comercializado que transita polo límite doméstico/público sen desvirtuar nin

cuestionar nunca a dicotomía: as novas tecnoloxías poden ser, simplemente, o fundamento para a erradicación progresiva da vida pública, para a privatización completa dos

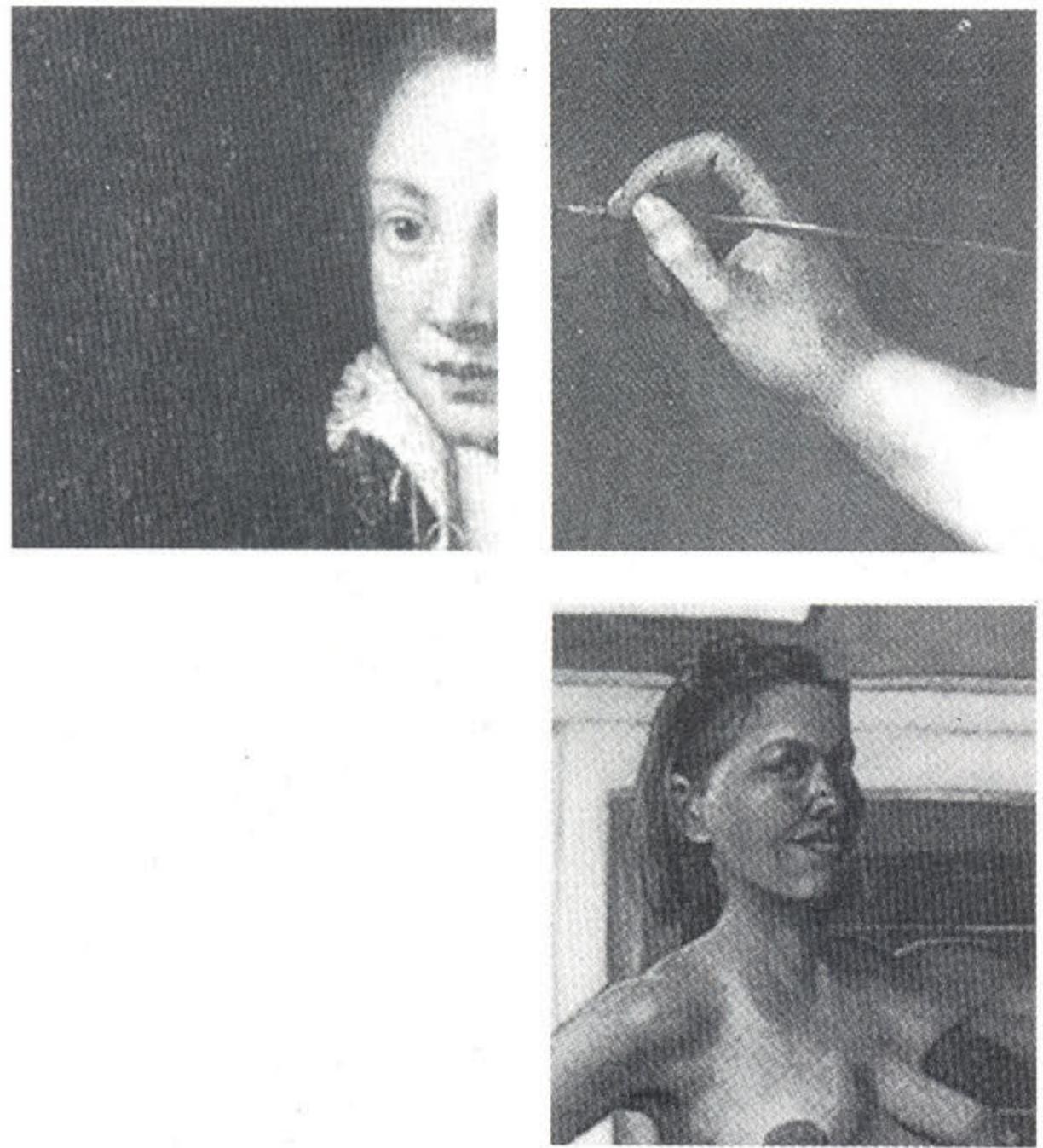
espacios comunitarios e o reforzo do corporativismo xenerado pola propiedade: simulacros de intimidade espectacularizada rendibilizando de xeito obsceno as experiencias da cidadanía.

O control disciplinario é assumido e interiorizado polos suxeitos bioplásticos como fogareña seguridade, como a única das realidades posibles: as nosas formas de subxetividade elaboradas e legitimadas por dispositivos de vixilancia.

Pero tamén, é verdade, novas posibilidades de subverter e saquear as canles de (des)información maioritarias dende casa, de introducir unha pequena marxe de caos, de devaluar os satinados productos tecnolóxicos e dificultar (ou interromper) por uns segundos o enorme fluxo do mercado, de poblar as fendas, de sobresaturar o ciberespacio: os monstros que tod@s somos podemos tamén asaltar e contaminar a rede que nos retroalimenta e resistir a neutralización dende dentro.

Desde os nosos hipercorpos de híbridos monstruosos: algunas estratexias de elegante activación da(s) «in»diferencia(s). (6)





# O autorretrato feminino pensar-se e construír-se suxeito

BEA PORQUERES

A figura humana, nunha multitud de xéneros e subxéneros artísticos, foi o tema privilexiado da arte occidental desde as suas orixes; o retrato e o autorretrato foron-no desde finais da Idade Média cando o Humanismo e o Renacemento colocaro o ser humano no centro das preocupacións intelectuais e, polo tanto, artísticas de Occidente. Desde entón, homes e mulleres artistas practicaron o autorretrato, isto é, a autorrepresentación, como unha forma de pensar-se e construír-se como suxeito. Os autorretratos, máis alá da información que aportan sobre o entorno social de cada época e sobre a consideración na que se tiña a os e as artistas, falan da sua individualidade, da sua forma de pensar-se e de pensar o mundo, das suas aspiracións e desexos subxecti-

tivos. Os autorretratos son vidas «narradas» por quen as protagoniza: mostran e ocultan, proclaman e esquivan, en definitiva, falan en primeira persoa.

Os autorretratos masculinos foron moi estudiados, son moi coñecidos, abonda lembrar os de Dürer, Rembrant, ou o magnífico de Velázquez que contén o quadro *As Meninas*. Non ocorreu o mesmo cos femininos: como sucede con boa parte das aportacións das mulleres do pasado, os autorretratos das artistas foron pouco ou nada estudiados. E, ainda así, son fontes de primeira orde para o coñecemento das artistas do pasado, que,

de le-las ben, permiten superar moitos dos tópicos e malas interpretacións existentes sobre a situación das mulleres neste coto vedado que se supón que foi o da creatividade.

Frances Borzello, unha prestixiosa historiadora feminista da arte, publicou, en 1998, un extenso estudo sobre os autorretratos femininos ao longo da historia titulado *Seeing ourselves. Women's self-portraits*<sup>1</sup>. Antes de tal obra, contabase con ensaios teóricos sobre o tema, tamén con estudos centrados nunha artista ou nun movemento ou período, mais non cunha obra de carácter xeral como esta. Tratase dunha obra moi ben ilustrada, un verdadeiro pracer para a vista, que facilita un material indispensábel –moreas de autorretratos de mulleres desde os máis antigos até algúns dos máis representativos entre os recentes– para poder ter unha visión de conxunto. Mais a riqueza das imaxes, por sorte suxerentes por elas mesmas, ve-se empobrecida polo texto que as acompaña, un texto a miúdo mal documentado e, sobre todo, mal focado. Borzello parte da comparación dos autorretratos masculinos cos femininos –os uns e os outros en xeral, cando non hai nada máis particular que un autorretrato por moito que se poida ver neles rasgos comuns de orde estilística ou iconográfica– e anticipa, xa nas suas páxinas introductórias, un conxunto de perguntas enviesadas que lastran o conxunto do estudo: «Por que tantas se presentan a si mesmas de maneira tan sumisa? (...) Por que non se gaban das suas habilidades? Por que se mostran tan tímidas? (etc)»<sup>2</sup>. En definitiva, a autora, presume que as artistas anteriores ao século XIX permaneceron ligadas ás imposicións sociais, encerradas en modelos pre estableci-

dos, perdidas e ignorantes de si mesmas e que até etapas moi recentes non agromaron personalidades femininas que indagasesen con rigor e compromiso na sua identidade e se construísen suxeitos tamén a partir dos autorretratos.

Este punto de vista é moi frecuente non só cando se estuda a autorretratista feminina senón calquera outra aportación das mulleres e é subsidiaria dunha idea de progreso que escureceu o coñecemento do pasado. Dá-se por bon

existen outras miradas posíbeis sobre estas obras se se miran como o que son: auforrepresentación dunha muller que, ao se construir en imaxe, estaba-se construindo suxeito...

que as mulleres, todas en xeral e unha a unha sen excepción, viviron no pasado vidas miserentas de acatamento ás normas.

Nos autorretratos dito acatamento manifestaría-se no *suposto feito* de que as artistas se presentasen a si mesmas obedientes ás prescripcións sociais que se postulaban para elas: modéstia, castidade, recato, aceptación de que a sua valía, de te-la, era unha excepción á regra da inferioridade feminina; e obedientes tamén ao que era a sua *natureza*: vaidade, desexo de amosar-se belas e de ser obxecto da mirada allea (suponse masculina).

Existen moitísimos autorretratos femininos que informan de personalidades moi diversas, únicas en cada caso, más alá de que poidan ser, á vez, ilustrativas da situación e das actividades das mulleres da época en que viviu cada unha delas. Vistos no seu conxunto, hai algúns temas que son recorrentes nos autorretratos femininos: a artista no seu entorno familiar, a artista como mestra doutras artistas, a artista ao longo das idades da sua vida (incluída a vellez á que moitas artistas do pasado, saltando-se todas as nor-

mas, dedicaron fermosos autorretratos), a artista cuestinando a través da sua propia imaxe os modelos de beleza establecidos, a artista como demiurga. Por descontado, algúns temas dos autorretratos femininos coinciden tamén cos que presentan os masculinos, por exemplo, o ou a artista no exercicio do seu oficio, no taller ou cos atributos da sua arte. Mais non establecerí unha tipoloxía de autorretratos femininos senón que tentarei mostrar, no breve espazo co que conto,

e a través das poucas reproduccións que se poden incluir neste artigo, que existen outras miradas posíbeis sobre estas obras se se miran como o que son: autorrepresentación dunha muller que, ao se construir en imaxe, estaba-se construindo suxeito... Unha muller única e irrepetible, moi alonxada da muller atemporal e eterna, cunha representación na arte que foi obxecto de moitos estudos.

## Sofonisba Anguissola, suxeito ou obxecto?

Sofonisba Anguissola<sup>3</sup>, pintora nata en Cremona (Itália), foi a máis reconéscida artista da súa época. A súa fama levou-na a ser pintora na corte de Felipe II durante os anos 1559-1573. Mais a súa fama apagouse pronto, despois da súa morte e a súa dilatada carreira caeu no esquecemento ou na terxiversación.

Considerou-se que a súa obra era moi convencional, moi apegada ás regras da retratística de corte, con escasas ou ningunha aporta-

<sup>1</sup> Londres, Thames and Hudson.

<sup>2</sup> Páxinas 17-18.

<sup>3</sup> Tomo a maior parte deste apartado do meu libro *Sofonisba Anguissola, pintora (1535-1625)*. Madrid: Ed. Del Orto, en curso de publicación.

tación persoal. En canto aos seus autorretratos, os más numerosos pintados por un ou unha artista no período que separa a Durero de Rembrandt, foron considerados o prototipo do autorretrato feito por encargo para satisfacer o desexo do comitente coleccionista de rarezas de posuír «duas marabillas nunha» (a primeira, a imaxe dunha artista, a segunda, que fose da sua propia man). Os requisitos do prototipo serían: unha artista fermosa, xove, recatada na pose, mostrando as suas habilidades –a práctica da pintura ou a música–, rica mais modestamente ataviada e nada singular.

Para demostrar que Sofonisba non é tan submisa nem tan convencional, fixarei-me na sua magnífica obra *Bernardino Campi retrata a Sofonisba Anguissola* (1550, aprox.) que se conserva en Siena, cadro que se atopa entre o retrato e o autorretrato xa que nel Sofonisba se pinta como se estivese sendo retratada polo seu mestre Bernardino Campi, quen á vez é retratado como se se estivese autorretratando. Dita obra amosa toda a habilidade técnica da pintora, así coma a sua capacidade para a innovación e o grande compromiso persoal do que era capaz cando traballaba á marxe das esixencias do encargo.

Á direita do cadro, e ocupando case toda a sua anchura, ve-se, sobre un cabalete, unha tea na que está sendo pintado un retrato de Sofonisba sentada e mirando de fronte, á esquerda, Campi apoia a sua man direita, coa que está retocando a pintura. En efecto, o que parece un autorretrato de Campi é en realidade un autorretrato de Sofonisba: un marabilloso cadro dentro dun cadro que nos conmove coa sua modernidade. A pintora, ao se presentar como modelo e non como executora da obra, xoga de forma explícita coa confusión suxeito-obxecto que sempre está

implícita no autorretrato. Sofonisba propón un xogo e procura a complicidade de quen mira o cadro.

Elementos do xogo: recorre, con fina ironía, ao recurso do cadro dentro do cadro que anticipa en cen anos o usado por Velázquez en *As Meninas*; ademais, ao se pintar en tamaño maior ao do mestre, erixe-se en protagonista, ocupando o centro do cadro e sobresaindo de forma que parece que ela está en primeiro plano cando é de lóxica que quen o está é Bernardino; e propón dous autorretratos nun: o

se ofrecer como obxecto da mirada e non como productora do obxecto<sup>5</sup>. Eu prefiro ver, ademais da ironía e do xogo, unha proba fiel da liberdade que se daba a si mesma e da mestria que se recoñecía: xa pode pintar retratos –por exemplo o do mestre que lle ensinou a facé-lo– e fai-no apartando-se dos camiños trillados, alardeando de inventiva, orixinalidade e domínio técnico.



seu, auténtico mais non presentado como tal e o de Bernardino, falso pero presentado como auténtico.

Bonafoix viu neste autorretrato un tributo de agradecimento da discípula ao mestre: «pintar-se pintado por quen a iniciou na pintura é proclamar que se é pintor e non ter podido se-lo máis que por este mestre»<sup>4</sup>. Borzello interpreta que Sofonisba elude o conflito existente entre ser muller e ser pintora ao

Sofonisba Anguissola.  
*Bernardino Campi retrata a Sofonisba Anguissola* a.c. 1550. Pinacoteca Nacional de Siena (Itália)

<sup>4</sup> BONAFOUS, Pascal (1984): *Les peintres et l'autopортrait*. Ginebra, Skira, p. 83.

<sup>5</sup> Op. Cit, p. 43.

## Artemisia Gentileschi ou a Pintura.

O Autorretrato como alegoria da Pintura (c. 1630) da tamén italiana Artemisia Gentileschi é unha obra

única na historia da pintura.

Artemisia re-

presenta-se non como pintora no exercicio da sua arte senón como a Pintura mesma, aproveitando a tradición iconográfica que fai das alegorías figuras femininas; como subliña Garrard<sup>6</sup>, ningun home podia promaclar-se a Pintura:

«no marco das convencións existentes, só unha muller podia sostener en termos realistas a idea dunha unidade entre arte e artista»<sup>7</sup>.

Artemisia Gentileschi, para ensinar-se como a Pintura, recorre á descripción que de dita alegoria fixera Cesare Ripa uns anos antes na sua famosa obra *Iconologia*<sup>8</sup> (1611), co que demostra o seu coñecemento desta obra tan prestixiosa, desmentindo a sua fama de iletrada.

Pero o más salientábel no autorretrato de Artemisia Gentileschi non son os aspectos nos que segue as prescricións de Ripa para a representación da Pintura senón aqueles nos que se separa delas. Por exemplo, é significativo que mentres que dito teórico escribe

«(a Pintura) representa-se aqui como unha fermosa xove cos cabelos pretos e rizados, a boca cuberta cunha fita (...); Artimísia non se preocupa por representarse bela, senón tal e como é e ademais sen fita que peche a sua boca. Esa «poesía muda», que segundo Horácio, seria a Pintura desprendeu-se na autorrepresentación de Artemisia da mordaza nun acto de li-

berdade criativa e de respeito a si mesma. Unha muller coa boca amordazada é a encarnación do pensamento máis misóxino sobre a independéncia verbal e intelectual das mulleres, cabía esperar que se representase de dita forma unha pintora cunha obra que no seu conxunto se insire na tradición de defensa da dignidade das mulleres?

O Autorretrato como alegoria da Pintura de Artemisia Gentileschi ten, ademais das suas vertentes de innovación e reivindicación –é o primeiro caso coñecido dunha pintora que se presenta como a Pintura–, unha profunda carga de autoestima e de afirmación de individualidade, a mesma carga que atopamos nalgúns das palabras que se conservan da pintora referindo-se a si mesma: «Mostrarei vos do que é capaz unha muller»; «Atoparedes o espírito dun César no corpo dunha muller».

Artemisia Gentileschi. O Autorretrato como alegoria da Pintura. C. 1630. Colección da Sua Majestade a Raiña. Palacio de Kensington, Londres (Gran Bretaña)



<sup>6</sup> GARRARD, Mary D. «Artemisia Gentileschi's Self Portrait as the Allegory of Painting». *The Art Bulletin* LXII, 1 (marzo 1980) PP. 97-112 e *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton university Press, 1989.

<sup>7</sup> GARRARD (1980), p. 109.

<sup>8</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia*. 2 fols. Madrid: Akal, 1987.

## Marie-Nicole Dumont na encrucillada do XVIII<sup>9</sup>

A ideoloxía das «esferas separadas» –o espazo público, para os homes; o privado, para as mulleres– que triunfará no século XIX inicia a sua andadura no XVIII, época moi complexa e contraditória en todos os campos e en especial no das prescricóns de xénero. Ao longo do XVIII, sobre todo durante a eclosión revolucionaria de fins de século, as mulleres tomaron a palabra en defensa dos seus direitos, á procura dun novo contrato sexual, negociado por elas, que acabase, tamén para elas, coa exclusión e a dominación. Fixeron-no de forma colectiva e tamén de forma individual, formas ambas das que nos quedan numerosas testemuñas (lembremos os textos fundacionais de Olympe de Gouges –*Declaración de direitos da muller e a cittadá* (1791)– e de Mary Wollstonecraft –*Vindicación dos direitos da muller* (1792)–. Mais nen a sua participación na revolución nem a sintonía da sua linguaxe reivindicativa coa dos seus compañeiros cidadáns lles abriron as portas da cidadanía plena. A revolución viu un perigo nas mulleres. As suas demandas foron silenciadas; os clubes femininos, pechados. Olympe de Gouges foi condenada a morte e executada en nome dunha revolución que ela quixera ampliar.

De feito, o camiño cara á reclusión das mulleres no fogar fora preparado polo mesmo pensamento ilustrado que lles dera pé para formular as suas reivindicacións. As artes tamén fixeron a sua contribución ao invento do novo papel de xénero que se empezaba a prescribir para as mulleres. Nun artigo clásico, Carol Duncan analiza a creación deste novo personaxe pictórico ao que denomina «nai fe-

liz»<sup>10</sup>. Nas obras de moitos pintores franceses da segunda metade do século XVIII presentan-se escenas domésticas idealizadas, totalmente alonxadas dunha realidade de familias extensas e de participación de ambos sexos na vida económica, na que a crianza non xira en torno da diada nai-crianza, que xa foi moi ben estudiada<sup>11</sup>.

Contribuíron as pintoras á «invenCIÓN» da «nai feliz»? En efecto, así foi, en especial a grandísima Elisabeth Vigée-Lebrun. Mais do contradictorio e escindido da sua posición ante as novas prescricóns de xénero falan textos e cadros femininos da época. A mesma Elisabeth Vigée-Lebrun, que pasou á historia como unha das grandes exaltadoras da maternidade cos seus autorretratos e con retratos como o da raiña María Antonieta cos seus fillos (1787), escribiu: «A pesar da miña felicidade ante a idea de ser nai, errei nas miñas previsóns a causa da miña extrema

dedicación á arte. Deixei pasar os nove meses do meu embarazo sen adicar o máis mínimo pensamento á preparación das cousas necesarias para o parto. O dia en que a miña filla naceu, non deixei o meu taller e continuei traballando na Venus atando as alas do Amor, nos intervalos entre as dores...



<sup>9</sup> Retomo neste apartado un tema que xa tratei no capítulo «O invento da ‘nai feliz’» de *Reconstruir unha tradición. As artistas no mundo occidental*. Madrid: Horas y Horas, 1994, pp. 114-124.

<sup>10</sup> DUNCAN, Carol. «Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art» (1973). Reeditado en BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Nova Iorque: Harper & Row, 1982, pp. 200-219.

<sup>11</sup> Lembremos só unha das obras clave para o estudo da dimensión histórica do exercicio da maternidade: BA-DINTER, Elisabeth. *Existe o amor maternal?*. Barcelona: Paidós-Pomaire, 1981.

Marie-Nicole Dumont.  
*A artista na sua ocupación*. 1789.  
Sotheby's, Londres [Gran Bretaña].

Mme. De Verdun, a miña máis vella amiga, veu-me ver pola mañá. Deu-se conta de que tería que pór-me na cama dun momento a outro e, como me coñecía, pergunto-me se tiña preparado todo o necesario; respondin-lle, cunha mirada atónita, que non sabía que era todo o necesario. ‘Así son’ contestou-me, ‘unha criatura. Advirto-vos que teredes que vos deitar antes de que chegue a noite’. ‘Non, non!’, exclamei, ‘teño unha sesión de pose mañá. Non quero meterme en cama»<sup>12</sup>

No marco da fráxil posición á que os cambios na ideoloxía dominante ian abocando as pintoras debe-se situar o autorretrato de Marie-Nicole Dumont *A artista na sua ocupación* (1789). O título é enigmático. Leamos a obra. A pintora sitúa-se de pé no centro do cadro; o ambiente que a rodea é dun

gabinete de traballo: libros, instrumento musical, partituras e sobre todo, enmarcando a sua figura por detrás, unha tea de grandes dimensións inacabada. A artista interrompeu por un momento o seu traballo: sostén os pinceis e a paleta coa súa man esquerda mentres coa dereita ergue o cobertor dun berce no que repousa un bebé. A artista na sua ocupación, de que ocupación fala o cadro? Da de nai, da de artista ou de ámbalas duas?. A min parece-me que fala da súa reflexión sobre esa ocupación múltiple que asumen moitas mulleres: unha profesión e a maternidade e que non o fai dunha forma pechada: nen acata nem rexeita... pensa. Pensa-se nai e artista nesa encrucillada que foi para as mulleres o século XVIII. Neste, como noutros autorretratos femininos, hai, en efecto, moita información sociolóxica mais hai tamén, e creo que en primeiro lugar, desvelamento da subxectividade da artista a través da autorrepresentación.

central á tea e afirmando, por méio da nudez do seu corpo grávido, o seu ser muller.

Destacada a singularidade de cada un dos autorretratos comentados, retomo o que teñen en comun: nos catro hai unha afirmación rotunda do oficio da muller retratada, mesmo no de Sofonisba Anguissola, xa que ademais de que sempre estivo documentada a súa autoría, os autorretratos de dita artista eran tantos e tan ben coñecidos na Europa do seu tempo que o seu estilo e a imaxe que de si mesma presentaba eran a mellor autentificación dun cadro que ironicamente atribue ao seu mestre. Os catro conteñen unha reflexión profunda sobre a subxectividade da artista e un pronunciamento favorábel á propia valia, mesmo no aparentemente dubitativo e tímido de Dumont xa que a mera interrogación fronte ao modelo de muller que a ideoloxía dominante

impoñía é xa un exercecicio de liberdade e autoafirmación. Os catro

son orixinais e abren camiños, deixan unha heranza feminina que outras artistas puideron, de coñece-la, retomar. Os catro poñen de relevo que, contra todos os prexúzos, houbo mulleres que profesaron a arte con forza. En resumo, os autorretratos comentados son exemplos de construcción autónoma de identidade feminina. [6]

## Gillian Melling, dilema ou afirmación?

Un tema semellante ao anterior retoma a artista inglesa actual Gillian Melling no seu autorretrato *Eu e o meu bebé* de 1992. Espida e embarazada, gozosa e plena, representa-se nesta obra onde se presenta pintando (un tema que xa temos visto que é común á autorretratística feminina e masculina) no seu taller, tamén de pé, tamén

Gillian Melling. *Eu e o meu bebé* 1992.  
Galeria Nicolas Tradwell, Londres  
[Gran Bretaña]

<sup>12</sup> VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth. *Souvenirs* (1835-1837). Paris: des femmes, 1984





© ANNA AMORÓS PONS

A historia do cine demóstranos que calquera dos seus arquetipos, femininos e masculinos, impregnán de sombra a mente do espectador. O carácter enganoso do espectáculo estivo presente no vello mito da caverna de Platón. Na proxección cinematográfica, o espectador aíllase do contorno e mergúllase na escuridade da sala (transferencia emotiva). Nun estado hipnótico ve deslizar na pantalla (espe-  
llo) unha realidade fantasmal (simulación). Nos seus ollos fúndense actor e arquetipo, adquirindo unha iden-

# Como un tren de sombras... a verdade ou mentira da re-presentación das Stars

tidade única (transferibilidade). Proceso de identificación que trascende fóra do celuloide, onde o espectador (fan) adulga (cul-  
to á personalidade) os personaxes (corpos etéreos) os cales re-  
presentan uns ideoloxemas. Nunha especie de mistura de conxunto e maxia identificanse co ídolo (mito), crendo cegamente en que todo o que representa cinematograficamente é realidade. A pantalla reflicte o ídolo que é modelo de imitación colectiva. Se Descartes vivise no noso tempo diría «Simulamos daquela existimos». Vállanos isto para falar da verdade ou mentira na representación do Star-system.

Viaxemos a través do tempo ó mundo dos *Olimpos* de Hollywood. A súa posta en escena, a súa vida privada. Comencemos coa «pequena Mary» (Mary Pickford). Aínda que os seus personaxes respondían ao arquetipo das inxenuas virxinais, esta muller de castos ríciños converteuse nunha rica empresaria da Meca do cine, propietaria de *United Artists*. O prototipo de masculinidade representába o «espadachín» (Errol Flynn), o home asexuado con corpo de atleta. Un modelo que pouco tiña que ver coa súa vida privada chea de alcohol, drogas, orxías e débedas.



Nos anos vinte, apareceu unha nova deusa do celuloide coñecida como «a Divina» [Greta Garbo]



Cando xorde o fenómeno da *Vamp*, cunha mensaxe puramente sexual, temos o arquetipo perfeito coa «muller más pervesa do mundo» (Theda Bara). O slogan da Fox, serviu de publicidade ao personaxe que, tanto na pantalla como na alcoba, levantou furacanadas paixóns. O arquetipo masculino representouno a figura do *latin lover* (Rodolfo Valentino) que encarnaba o modelo de home que narcotizaba cos seus atributos sexuais a muller anglosaxona. Pero, fóra das pantallas, a súa debilidade erótico-sexual amosába só cos mozos.

Nos anos vinte, apareceu unha nova deusa do celuloide coñecida como «a Divina» (Greta Garbo). Os

seus personaxes quedaban lonxanos da súa personalidade. Cun arquetipo de etéreo misticismo erótico, esta fémina –odiada polos galáns da época– foi inasequíbel para os seus pretendentes; pois, aínda que mantivo en silencio a súa vida íntima, era recoñecido o seu lesbianismo. Nun clima social de permisividade, e a ritmo de vibracións de music-hall, debutaba no escenario unha musa de «espectaculares pernas» (Marlene Dietrich). Co seu provocativo erotismo carnal –enfundado en medias de seda negra– converteuse na *star-fetiche* de moitas xeracións.

Cando o mundo fervía nas chamas da II Guerra Mundial, xorde