

## Prácticas artísticas y activistas feministas en el escenario electrónico. Transformaciones de género en el futuro digital

*Artistic practices and feminist activists in the electronic scene:  
Transformations of gender in the digital future*

### RESUMEN

Hablar de feminismo, Internet, arte, y activismo es hablar de creación experimental, de comunicación, de interactividad, de investigación y de asociación. Es ante todo situarse en un territorio expandido de posibilidades no sólo tecnológicas sino conceptuales y de acción en torno a la definición de la identidad y del género. Si hace veinte años el ciberfeminismo era una práctica surgida en el contexto artístico y activista vinculada a la aparición y, por tanto, a la experimentación de una nueva tecnología –Internet-; hoy en día se observa un desarrollo multidireccional -un espacio híbrido de creación y activismo construido a través de las nuevas tecnologías digitales-. El objetivo del artículo sería el de analizar las distintas posibilidades de discursos y narraciones de intervención artística y activista desde la diversidad de posiciones feministas en el escenario de las nuevas tecnologías de comunicación e información.

**Palabras clave:** feminismo, género, sociedad de la información, escenario electrónico, globalización, prácticas artistas, teoría, educación, esfera pública, globalización.

### ABSTRACT

To speak about feminism, Internet, art, and activism is to speak about experimental creation, communication, interactivity, investigation and association. It is above all to place oneself in an expanded territory of possibilities, not only technological but also conceptual, and of action concerning the definition of identity and gender. If twenty years ago cyberfeminism was a practice that arose in an artistic and activist context linked to the appearance, and therefore, to the experimentation of new technology - Internet-; today we can observe a multidirectional development - a hybrid space of creation and activism constructed through new digital technologies-. The aim of this article would be to examine the different possibilities for discourses and narratives of artistic and activist intervention

1 Centro de Estudios: Facultad de Bellas Artes de Cuenca, UCLM. Actividad investigadora: dirección Proyecto I+D+i, codirigido con Ana Navarrete, *Tecnologías de la sociedad de la información aplicadas a los estudios de género y las prácticas artísticas y de producción visual activistas y feministas* (2006-2011) (<http://tegpa.net/>); directora Grupo de Investigación I+D+i UCLM, VISU@LS, *Cultura visual y políticas de identidad: Estudios de género, postcoloniales, prácticas artísticas y sociedad de la información* (<http://visualcultureidentities.net>)

stemming from the diversity of feminists positions within the setting of the new technologies of communication and information.

**Key words:** feminism, gender, informational society, electronic landscape, globalization, art practices, theory, education, public sphere.

#### SUMARIO

-1. Cultura visual y políticas de identidad. -2. Feminismos en el escenario electrónico. -3. El cyberfeminismo: más allá del término, una confluencia de propuestas prácticas y teóricas. -4. Interfaz y campo expandido. -5. Visibilizaciones de una subjetividad nómada y plural. -6. Autobiografías de ficción. -7. Práctica feminista y espacio público.

### Cultura visual y políticas de identidad

Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una sola y, en consecuencia, en el momento que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, estamos anemanazados con la destrucción de nuestro descubrimiento. De súbito resulta posible que haya *otros*, que nosotros mismos seamos un «otro» entre otros (Ricoeur: 1962).

Entonces, todas las historias se contarían de otro modo, el futuro impredecible, las fuerzas históricas cambiarían, cambiarán, de manos, de cuerpos, otro pensamiento aún no pensable, transformará el funcionamiento de toda sociedad (Cixous: 1975).

El *mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de la imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura* (Buck-Morss: 2005).

Una política de la tecnología que promueva la emancipación requiere algo más que *hardware* y *software*; requiere *wetware*<sup>2</sup> –cuerpos, fluidos y agencia humana (...). La tecnología debe entenderse como parte del tejido social que asegura la cohesión de la sociedad, nunca es meramente técnica ni social (...). Por consiguiente, el cambio tecnológico es un proceso contingente y heterogéneo en el que tecnología y sociedad se constituyen mutuamente (Wajcman: 2004: 120 y 161).

Durante la década de los 90 del pasado y los primeros años del siglo XXI un cierto tono de optimismo acompañaba nuestras descripciones de la sociedad global. Sociedad de la información, sociedad del conocimiento, sociedad postindustrial; un nuevo estadio de la sociedad en la que la creación, distribución y manipulación de la información formaban parte importante de las actividades culturales y

2 (Wetware: juego de palabras; Wet significa húmedo en inglés).

económicas. La nueva era del acceso, la revolución de la nueva economía, la era del capitalismo cultural; se definían como procesos que transforman el valor de lo simbólico. Los economistas hablaban ya de nuevas industrias de la experiencia y de la economía de la experiencia.

Las cosas no han sido tal y como esperábamos. Próximos a finalizar una década no se escuchan apenas los resúmenes mediáticos laudatorios sobre los logros conseguidos. El poder económico del «Imperio» fragmentado que describe Michael Hardt y Toni Negri (Hardt & Negri: 2000), nos ha conducido a una crisis global de sistema financiero cuyos platos rotos repercuten en nuestra vida; el «trabajo inmaterial» de Lazzarato (Lazzarato & Negri: 2004) no es más que un grado mayor de explotación; y la feminización del trabajo no se produce a no ser que la asociemos con la precarización del trabajo.

De cualquier forma, todo acontecimiento se produce en el espacio de la imagen, en esa espectacularización generalizada del acontecer histórico –político, social y económico– en la que vivimos. En este contexto, el papel de las prácticas significantes, expresivas y de producción simbólica, adquieren una enorme relevancia, una crucial responsabilidad, y un inevitable cariz político. Es en su territorio, en el espacio de la representación, donde se dirimen los modelos de construcción de identidad individual y la posibilidad de establecer nuevos lazos de cohesión social, de experiencia de comunidad.

La clave que nos permitirá tener «otra» visión del mundo, una mirada crítica, está en conocer la perspectiva desde la cual se generan y se difunden los procesos de construcción de identidad y subjetividad.

Aquí se trata –como escribe Stuart Hall– de cómo el campo subjetivo de la visión es en sí mismo producido a través de la diferencia sexual, racial y de género, y cómo el mirar y el ver, en tanto que prácticas culturales, están siempre construidas en el campo de la sexualidad, el género y la raza (Evans & Hall: 1999: 314).

La cultura visual ejerce así un papel crucial, como lugar preciso en el que se visibilizan a través de su representación los estereotipos de la identidad contemporánea. Toda representación es consciente o inconscientemente un sistema de poder que autoriza ciertos significados y reprime otros. Este sistema de poder, la ideología, que se esconde en los mismos procesos de la representación, no sólo describe el conjunto de creencias o prejuicios de un grupo social determinado, sino los mecanismos mediante los cuales se produce y reproduce el significado. La ideología nos persuade de que el lugar previsto para nosotros es el más adecuado.

La cultura, al mismo tiempo que se convierte en el principal espacio de confrontación y conflicto, es también, para muchos, una nueva práctica de resistencia, un nuevo estadio de la revolución –como sugiere Pierre Bourdieu (Bourdieu: 1994)– La producción alternativa de significativo utiliza las mismas tecnologías de la información y la comunicación para ofrecer la posibilidad de un nuevo panorama de construcción de identidad individual y social.

## Feminismos en el escenario electrónico

Hablar de feminismo, Internet, arte y activismo es hablar de creación experimental, de comunicación, de interactividad, de investigación y de asociación. Es ante todo situarse en un territorio expandido de posibilidades no sólo tecnológicas sino conceptuales y de acción en torno a la definición de la identidad y del género. Si hace 20 el ciberfeminismo era una práctica surgida en el contexto artístico y activista vinculada a la aparición y, por tanto, a la experimentación de una nueva tecnología –Internet–; hoy en día se observa un desarrollo multidireccional –un espacio híbrido de creación y activismo construido a través de las nuevas tecnologías digitales–. Un espacio en el que analizar las distintas posibilidades de discursos y narraciones de intervención artística y activista desde la diversidad de posiciones feministas en el escenario de las nuevas tecnologías de comunicación e información.

La cuestión de la identidad está en el centro del debate. Una cuestión ineludiblemente política, a partir de una premisa que se impone como paradigmática en los primeros años del siglo XXI: la concepción de la identidad como una «construcción social». Construcción, redefinición y reivindicación de nuevas configuraciones identitarias. Identidades nómadas que fluyen en un nuevo tejido social tecnológico y de difusión de la información. En los primeros momentos de esta nueva situación, colonizar la Red, urbanizar este territorio expandido de las comunicaciones informáticas, convocó a muchos artistas, críticos, activistas políticos e historiadores. Impulsados por un último aliento utópico participaron en el espacio cibernético bajo la consigna de hacer posible la globalización de la creatividad y la universalización de las libertades. Las actividades, proyectos y textos más relevantes producidas en estos años fueron dadas a conocer en el panorama español en la *Web Estudios online sobre arte y mujer* (1997)<sup>3</sup>.

Los términos clásicos de la diferencia llevan tiempo poniendo en cuestión el concepto de identidad. Intensificando, como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías, su disolución. Debemos preguntarnos cuánto hay de cierto en todo ello para las relaciones sociales de género. Las prácticas artísticas y activistas en la Red constituyen sin duda un baremo imprescindible en relación a una posible respuesta. ¿Cuáles son sus nuevos intereses? ¿Qué nuevos espacios políticos de conflicto identitario, de género, y geopolítico se están visibilizando en el escenario electrónico? En cada una de las propuestas encontraremos una respuesta que atiende a la situación presente y, al tiempo, a la visión de un posible futuro en relación a la identidad de género. En este intervalo, como resultado de la experiencia, se escribirán las transformaciones de género en el futuro digital.

El célebre «Manifiesto para cyborgs» (1984) de Donna Haraway abrió el debate sobre las posibilidades de un nuevo sujeto inesencial moderno. Aquel cybor, como un último gran mito moderno, recogía, en efecto, todos los sueños de construcción de una subjetividad liberada de carga edípica, de frustración cotidiana –la ilusión emancipatoria de un sujeto pleno, feliz y autorrealizado–.

3 *Web Estudios online sobre arte y mujer* (1997). <http://estudiosonline.net>

Para el feminismo, la figura del cyborg era una posibilidad real de trabajar en nuevos modelos identitarios que desestructuraran los márgenes tradicionales de la diferencia. Al mismo tiempo, también deseaba ser una llamada de atención política y estratégica para evitar caer, una vez más, en una realidad marcada por la opresión, por el poder de las multinacionales, los ingenieros genéticos o los magnates de los medios de comunicación. Haraway sabía que se estaba hablando de «un sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado», y de lo que se trataba era de cómo participar desde una condición de «identidades fracturadas» –de cómo intervenir frente a la posición de «las mujeres en el circuito integrado» (Haraway: 1984: 311), - trabajando en las posibilidades de subversión.

No sólo se estaba hablando de cambio en relación a las posibilidades de construcción de la subjetividad contemporánea, sobretodo se estaba potenciando el trabajo y la experimentación en el espacio de las tecnologías digitales. Las relaciones de las mujeres con las nuevas tecnologías están desde siempre –y como en tantas otras cosas- basadas en una experiencia contradictoria y paradójica. Un binomio imposible en muchos casos: explotación / liberación. Tradicionalmente las mujeres han estado vinculadas con las escalas más bajas de las nuevas tecnologías. La conocida fotografía de Miche Muss en la que las mujeres aparecen exclusivamente como «bellos soportes» de los avances en el diseño de los «microchips» es una imagen significativa del clásico estereotipo.

Una explotación que no ha sido olvidada por todas aquellas que se han enfrentado con las posibilidades de las tecnologías para la práctica feminista. Faith Wilding en un interesante ensayo «Duración performance: la economía del mantenimiento del trabajo femenino» (1999) –siguiendo algunas de las advertencias del texto de Haraway-, describía la contemporánea perpetuación del estado de dominación en relación a las mujeres a pesar del desarrollo de las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación). Escribe:

Ésta es una historia sobre las manos invisibles. Ésta es una historia sobre el trabajo sin fin (...) Ésta es una historia sobre la tediosa, repetitiva, tensa, labor manual que se sigue de la velocidad de las máquinas electrónicas... limpiar, lavar, barrer, cocinar, comprar, archivar, seleccionar, copiar, cursar, cortar, barrer, pegar, insertar, formatear, enviar e-mails, gritar, buscar, clicar, quitar el polvo, limpiar, etc. (Wilding: 1998).

Pero aún así, a pesar de las dudas –tal vez más en un terreno social y vital-, ha sido un reto y una posibilidad, y es una evidencia el hecho de que las mujeres artistas se han lanzado a experimentar con las nuevas tecnologías. Griselda Pollock en «Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?», señalaba el punto de fuga que iniciaron las artistas contemporáneas desde finales de los años setenta y principios de los ochenta aproximándose al trabajo de las nuevas tecnologías.

Por esta razón –indicaba Pollock citando a Andreas Huyssen-, estas obras no son pinturas; son sistemas semióticos muy complejos que rehúyen las tradiciones relacionadas con el arte y su bagaje ideológico masculino. Intentan también atar todas las divisiones ideológicas entre, por un lado, el arte, lo grandioso, lo sublime, el genio, el hombre, y del otro, lo popular, lo insignificante, lo decorativo, lo sentimental, la feminidad (Pollock: 1994)<sup>4</sup>.

Una explicación que resume la retahíla de exclusiones y una puerta abierta al trabajo con los nuevos medios desde la fotografía, el vídeo, los medios digitales e Internet.

Las mujeres se incorporan al espacio de las nuevas tecnologías y los nuevos medios visibilizando diferentes perspectivas de la realidad y desmantelando aquellos patrones de la tradición artística que las había relegado desde siempre. La nueva materialidad de la obra de arte, el nuevo tipo de relaciones con el espectador –interactividad, la posibilidad de establecer una relación crítica abierta con los *mass media* y la sociedad de la información, son nuevos territorios seductores. Hacer un recorrido por las mujeres artistas más significativas durante los años ochenta y noventa del siglo anterior –Laurie Anderson, Martha Rosler, Mary Kelly, Lynn Hershman, Sophie Calle, Silvia Kolvbowsky, Dara Birnbaum, Mona Hatoum y las muy conocidas, Cindy Sherman, Louise Lawler, Jenny Holzer y Barbara Kruger, entre otras muchas, es una evidencia de estas posibilidades.

Escenario electrónico, territorio seductor, pero no panacea universal. La tecnología no se trata de una especie de herramienta «demiurga» que transforma las discriminaciones de género del planeta. Ha representado un espacio de la innovación, de discurso crítico, de deconstrucción de modelos tradicionales de representación. Se preguntaba Alex Galloway –en los primeros años del uso de Internet – « ¿Se consigue desterrar la discriminación en Internet con el anonimato sexual del medio? ¿Puede la tecnología ayudarnos a superar el patriarcado?» (Galloway: 1997). Por supuesto que no.

El mundo digital ya no es / era una alternativa, es la realidad diaria. Todos estamos en él –y la discriminación también-. La única diferencia es que por primera vez en la historia las mujeres intentan estar en él –crean, polemizan, actúan y presentan nuevos modelos de comunicación e intervención- en una sociedad que se da como sociedad de la comunicación y la información en un mundo globalizado.

### **El cyberfeminismo: más allá del término, una confluencia de propuestas prácticas y teóricas**

Más allá del término cyberfeminismo, las artistas, las teóricas y las políticas activistas feministas encontraron en Internet un espacio privilegiado para actuar desde una perspectiva de género.

4 Citando a Andreas Huyssen (1986): «Mass Culture as Woman: Modernism's Other». En *After the Great Divide Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Londres: MacMillan Press.

Esta diversidad se manifiesta desde el mismo origen del llamado movimiento cyberfeminista. Un movimiento cuyos fundamentos los aportan Donna Haraway, Sadie Plant (Plant:1997), o las escandalosas y provocativas VNS Matrix (VNS Matrix: 1991), pero que alcanza el carácter de movimiento cuando se celebra en Kassel en septiembre de 1997 la Primera Internacional Cyberfeminista en la Documenta X, organizada por OBN (Old Boys Network)<sup>5</sup>.

Su Manifiesto de intenciones *100 Anti-Thesis* (1997) era un síntoma de su pluralismo, de la oposición manifiesta a cualquier definición. Decía así: «el cyberfeminismo no es una fragancia, el cyberfeminismo no es una moda... no es una ideología... no es una teoría... no es una práctica... no es una frontera...»<sup>6</sup>. El cyberfeminismo podía sonar como una última moda, un nuevo cliché frívolo y superficial. Faith Wilding, una de las artistas más activas en esos primeros momentos, intuía ese peligro y por ello, ya entonces señaló que siendo ciertamente atractiva esa voluntad de pluralismo -identidad sin jerarquías, fluida, y afirmativa-; no se debía olvidar la necesidad de reclamar el compromiso, la solidaridad en el hogar de la diferencia, al participar en las nuevas redes electrónicas de comunicación.

La exposición *Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico*<sup>7</sup> que realicé en el Espai d'Art de Castelló en 2006 / 2007 deseaba sobre todo recoger la evolución dinámica de las propuestas artísticas de los distintos «feminismos» realizadas a través de las nuevas tecnologías digitales.

Para recordar aquella voluntad de pluralismo de los momentos iniciales del movimiento seleccioné dos de las primeras propuestas del grupo OBN. La primera es *Processing Cyberfeminism* -diez breves vídeos realizados por las diferentes artistas y grupos -Vorspann, Verena Kuni, Cornelia Sollfrank, Susanne Ackers, Claudia Reiche, Faith Wilding, Yvonne Volkart, Helene von Oldenburg, Abspann- en los que se responde, desde las más diversas perspectivas teóricas y estéticas, a la famosa pregunta ¿qué es el cyberfeminismo?

Y la segunda, es la serie de 29 posters -*Cyberfeminism Posters*- de gran tamaño presentados en la Tercera Conferencia Internacional sobre Cyberfeminismo - «Very Cyberfeminist International», celebrada en Hamburgo en 2001-. Una documentación imprescindible para profundizar en los orígenes y en las claves de lo que ha significado y significa el feminismo en la Red, en la que la diversidad es su principal característica.

La idea principal que quería exponer en esta exposición era la de que el feminismo en la Red participaba de los conceptos de territorio expandido, de hibridación, de nomadismo. Estos conceptos cruzaban todos los planos en los que se desarrollaba la exposición: los discursos propuestos en los proyectos, las artistas seleccionadas, los formatos de los trabajos, el proyecto expositivo en sí y, por último, en la Web

5 OBN: <http://www.obn.org/index.html>

6 AA.VV. (1997) «Manifiesto 100 anti-theses». <http://estudiosonline.net>

7 *Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico* (2006 / 2007), Ana Martínez-Collado, EACC de Castelló <http://www.cyberfem.net>

*Cyberfem* que desarrollamos específicamente para la exposición.

*Cyberfem* quiso insistir en la pluralidad de los discursos y narraciones, en la que se desarrolla la participación de las mujeres en el territorio expandido de las nuevas tecnologías. Sin tratar de hacer un catálogo estricto, ni de todas las artistas presentes, las temáticas principales irían desde las más variadas perspectivas en torno a la identidad, las relaciones cruzadas entre el género y la nueva sociedad tecnológica y, finalmente, aquellas que incorporan la perspectiva de la globalización y la confrontación intercultural.

En *Cyberfem* se organizan proyectos alrededor de temáticas vinculadas a la cuestión de la identidad que van desde reflexiones sobre la construcción / deconstrucción de la identidad a partir de las características del propio medio (Natalie Bookchin y Alexei Shulguin, Olia Lialina), al «estar» mujer en los espacios ficcionales creados por las nuevas tecnologías de comunicación (Dora García); al experimentarse como identidad en la Red (Identity Runners); y a la reflexión sobre la construcción del cuerpo cyborg -ya sea a través de la inteligencia artificial (Lynn Hersmann), incorporando la percepción de emociones y sensaciones (Victoria Vesna) o la recreación del cuerpo real como espacio para la identidad múltiple (Eva Wolhgemuth); hasta la visibilización de la violencia y el acoso contra las mujeres (Annie Abrahams, Margot Lovejoy, Cindy Gabriela Flores). En otros casos, abordan directamente el tema del sexo: la explotación del cybersexo por las nuevas multinacionales (Shu Lea Cheang); o la formación del deseo en la Red (Linda Wallace). Proyectos que se aproximan también a las consecuencias del desarrollo de las nuevas tecnologías y los avances de la ciencia desde una perspectiva feminista: la reflexión sobre las personas «inter-sexo» (subRosa) o los peligros del desarrollo de la biotecnología moderna (Critical Art Ensemble).

Destacan aquellos trabajos que cuestionan las relaciones cruzadas entre el género y la nueva sociedad tecnológica y masmediática, señalando: las contradicciones entre la vida cotidiana de muchas mujeres y las tecnologías actuales (Jess Loseby); los efectos psicológicos ante las tecnologías de comunicación y de control y vigilancia (Julia Scher, Kristin Lucas); la experiencia de los video juegos y la net cultura (Anne-Marie Schleiner & Talice Lee); y la crítica a los estereotipos de la representación que imponen los *media* (Elisabeth Smolarz, Evelin Stermiz). Tendríamos aquí que incluir las propuestas que se sitúan en el corazón mismo del medio Internet para proponer la creación de redes, plataformas de archivo y recursos informáticos para la teoría y la práctica de las mujeres (OBN, Cornelia Sollfrank y Salomé Cuesta).

Y, por último, se señalan aquellos trabajos que incorporan la perspectiva de la globalización y la confrontación intercultural en la reflexión sobre la situación de las mujeres y las nuevas tecnologías: el tema de la frontera entre EE.UU. y México (Coco Fusco), el del colonialismo americano (Deb King), la confrontación Este y Oeste (Marina Grzinic & Aina Smid), la explotación de las mujeres en el sureste asiático por parte de las empresas de microelectrónica (Prema Murthy) y los cruces entre políticas locales y globales en relación a las mujeres emigrantes (Ana Navarrete).

## Interfaz y campo expandido

Ciertamente, desde hace dos décadas, como consecuencia del desarrollo de los nuevos medios tecnológicos de comunicación e información, nuestra «Cultura» – como producción subjetiva de los valores estéticos, sociales, políticos y económicos de nuestra sociedad- se ve inmersa en el territorio de lo visual. Una tendencia a plasmar en imágenes o a visualizar la existencia, como señalaba Nicolas Mirzoeff (Mirzoeff: 1999), aludiendo al «giro visual» contemporáneo que proponía W.J.T. Mitchell<sup>8</sup> (Michell: 1994). Un estado epocal en el que el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación, la información y la imagen nos permite convertir a la Interfaz en el espacio de la producción de cultura.

La utilización por parte de las prácticas artísticas de distintos medios –fotografía, cine, vídeo, Internet- y la manipulación de imágenes nos permite hablar de la producción de Interfaz (Martínez-Collado: 2008) –como metáfora de un espacio de producción ideológica y de contenidos-, entendido como un cambio en su puesta en escena. En cierta forma, el concepto de «campo expandido» propuesto por Rosalind Krauss en referencia a la escultura y la instalación de finales del siglo XX, se ve reforzado y cumplido. La estructura híbrida del Interfaz favorece la posibilidad de desarrollar propuestas comprometidas, connotadas políticamente. A pesar de estar inmersas y confundidas en el imaginario visual del espectáculo global, mantienen el privilegio de la distancia y, por lo tanto, de una cierta capacidad crítica. Como nuevo espacio de producción, ofrece una cantidad de posibilidades creativas, de experimentación y de innovación formal.

La propuesta de Anne-Marie Schleiner en la serie de performances *OUT* (*Operation Urban Terrain*) 2004-2006) utiliza un sistema híbrido de dispositivos: desde la apropiación y montaje de imágenes de los videojuegos de temática militar, la superposición de una voz que ofrece datos sociológicos sobre el sentido y utilización de los videojuegos, la utilización de ordenadores portátiles, su proyección a través de videocámaras en los espacios públicos y la visualización de la *performance* a través de *Webcams* en la Web. Su intención es producir una información no transparente, sino connotada políticamente en el contexto general de la imagen visual. *OUT*, al tomar su nombre de *MOU* (Military Operations in Urban Terrain) –Operaciones Militares en Territorio Urbano- desea hacer visible la dominación progresiva de las nuevas tecnologías en la vida de las ciudades y, especialmente, en las mentes de los jugadores de videojuegos adolescentes. La ciudad está registrada a través de videocámaras y los videojuegos son utilizados por el ejército de EE.UU. como entrenamiento para la guerrilla urbana. Pero la sociedad civil también puede tomar las calles utilizando las mismas tecnologías para decir: No. *OUT*, por tanto, quiere ser acción pública y activista, con las mismas imágenes que crítica.

8 La tesis principal que desarrolla es la siguiente: producto de «la compresión de que los elementos que forman parte de la condición de espectador (la mirada, la mirada fija, las prácticas de observación, la vigilancia, y el placer visual) pueden ser un problema tan profundo como las diversas formas de lectura (el acto de descifrar, la decodificación, la interpretación, etc.) y esta ‘experiencia visual’ o ‘alfabetismo visual’ no se puede explicar por completo mediante el modelo textual».

Uno de los grandes retos frente a la sociedad de la información y la globalización es, aunque parezca una contradicción, utilizar estas mismas tecnologías para hacer un uso político<sup>9</sup>. Dentro de la Red –del sistema- estas nuevas propuestas de Interfaces creativas a través de diversas herramientas visuales y textuales de reflexión y activismo insisten en la posibilidad de la crítica, desestabilizando y desnaturalizando los canales tradicionales de comunicación. Son discursos híbridos que refuerzan la necesidad de una reflexión colectiva crítica. «Estamos-como escribe Néstor García Canclini- averiguando cómo podría ser una ciudadanía globalizada» (García: 2004: 214).

### **Visibilizaciones de una subjetividad nómada y plural. Autobiografías de ficción**

Ciertamente, los múltiples significados de «ser feminista» dependen de nuestro contexto social y político. Pero defendamos también una noción de la diferencia –herencia del postestructuralismo y del psicoanálisis-, que desde los años setenta ha aportado conceptos imprescindibles para abordar la representación de género -de toda subjetividad-, que pasaría por nociones como deconstrucción, crítica a la representación, la redefinición de los patrones del deseo como impulso transformador, la subjetividad «nómada», la constitución performativa del género, la hibridación, el mestizaje, o la construcción *cyborg* de la identidad contemporánea. Estos conceptos no atienden a limitaciones ni a fronteras. El feminismo, como todo el programa moderno, se ha sometido a un intenso proceso autocrítico, alejándose de cualquier dogmatismo y abriéndose a una multiplicidad de narrativas (Martínez-Collado: 2005). El conocido ensayo de Virginia Woolf, *Una habitación propia* (1928), fue sin duda paradigmática metáfora de las dificultades de las que estamos hablando. No sólo había que acceder al mundo de la creación, de la palabra, y del poder, sino que también había que plantearse cómo estar y, por lo tanto, cómo nos ven, cómo nos miran. El problema no sólo es el de reivindicar un lugar, sino el de darle una forma propia, construir una imagen o deconstruir una imagen dada.

Un nuevo modelo narrativo vinculado a la experiencia de la subjetividad contemporánea. Rosi Braidotti, a propósito del las nuevas prácticas del discurso feminista, defendía un modelo de subjetividad plural, entendido como el desarrollo de «*un nuevo nomadismo*» (Braidotti: 1994). Una noción de identidad múltiple y plural que se construye ficcionalmente, a partir de estrategias narrativas y existenciales. Multiplicidad de significados y formas de darse la identidad que coinciden con la imposibilidad de la visión unidireccional del mundo, que forma parte de la conciencia que sabe de la inutilidad de las manifestaciones de certidumbres inequívocas.

La diferenciación y separación genérica y sexual legítima a una visión opresiva. Es preciso desmontar, como señaló Judith Butler, el concepto mismo de identidad concebido por la *gran narrativa* psicoanalítica. El género y la sexualidad son actos, actuaciones y no aspectos cruciales, nucleares, de una identidad esencial. Las supuestas

9 Un libro interesante sobre las minorías étnicas y el cyberspacio es el de Linda Lelung (2006), *Etnicidad virtual. Raza, resistencia y World Wide Web*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2007.

identidades no son sino «actos, gestos y deseos» que producen el efecto de un «núcleo duro interno o sustancia», pero lo hacen en la superficie del cuerpo. «Tales actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos» (Butler: 1990: 167).

No se es de un género o de una sexualidad particular sino que se actúa repetidamente de acuerdo a normas impuestas psíquicamente. Es la repetición obligatoria de ciertas conductas sexuales y genéricas las que instituyen los efectos de identidad. Sin embargo, esta repetición es inestable; y contiene dentro de sí las posibilidades de su propia subversión puesto que la mente fracasa siempre a la hora de expresarse.

¿Es el «cuerpo» o «el cuerpo sexuado» el fundamento firme sobre el que funcionan el género y los sistemas de sexualidad obligatoria? ¿O acaso «el cuerpo» en sí es modelado por fuerzas políticas con intereses estratégicos de mantenerlo limitado y constituido por las marcas del sexo? (Butler: 1990: 160).

No puedo dejar de pensar en uno de los cuerpos literarios, cuerpos ficción, convertidos para siempre en ejemplo de este proceso de devenir infinitas posibilidades de experimentar la vida, el tiempo y la historia. Me refiero al cuerpo de *Orlando* imaginado en la famosa obra de Virginia Woolf –versionado en la película de Sally Potter<sup>10</sup>. ¿Dónde encontrar el origen de la diferencia? ¿En el sexo, en el cuerpo, en el género? ¿Cuál es el fundamento de la diferencia? Orlando puede que sea una de las más maravillosas versiones del mito de andrógino (De Diego: 1992), pero es sobresaliente también por su capacidad para poner en evidencia la no esencialidad de la diferencia de género. Cuando Orlando cambia de sexo para convertirse en mujer, se da cuenta de que no es su nueva apariencia –su cuerpo- el que le hace experimentarse como algo distinto, sino que son los modos asociados con sus nuevos rasgos externos los que determinan una nueva experiencia de identidad. «Orlando, imposible negarlo, -escribe Woolf- se había convertido en una mujer. Pero en todos los demás aspectos, seguía siendo exactamente el mismo que había sido. El cambio de sexo, si bien alteraba su futuro, no tenía por qué alterar su identidad» (Woolf: 1928: 101). Con el tiempo, ciertamente, se da cuenta de que todo cambia. Pero son los «actos, los gestos, los deseos», los que reinscriben una nueva forma de experiencia. Transformaciones que le hacen conocer las cualidades de cada género. «¡Gracias a Dios a que soy mujer!» (Woolf: 1928: 118) llega a exclamar. En última instancia, Orlando construye su propia historia –una identidad múltiple ciertamente- atravesado por las distintas apariencias y multiplicando en ellas las posibilidades de ser.

Estrategias narrativas que convergen con otro de los caminos emprendidos por el arte contemporáneo: el carácter autobiográfico o productor de subjetividad. Muchos otros ya antes que nosotros sintieron estos cambios y se atrevieron a pensar sobre / a escribir / a visualizar a un sujeto que se sabe ficción. Los lugares, los conceptos, los valores, el mundo, los sentimientos

10 *Orlando* (1992) (A film by Sally Potter, Tilda Swinton, Quentin Crisp, Billy Zane, basado en la novela de Virginia Woolf (1928), *Orlando*)

y las historias hace tiempo que no son estables. Derivan en una visión caleidoscópica, compleja, plural y fragmentaria.

El carácter autobiográfico del arte contemporáneo<sup>11</sup> genera una proximidad de los discursos a lo local -el discurso que visibiliza lo no escrito, no visto, de los lugares del conflicto-. De tal forma que la memoria y el recuerdo de la experiencia visibiliza a través del espacio doméstico los problemas de la diferencia, la identidad, la raza y la etnicidad. Las artistas mujeres han visualizado también desde distintas ópticas y posiciones los lugares de la dominación. Han hecho suyo el lema «lo personal es político». Aquí también se mueven inestables los lugares y los *comos* -los vaivenes entre la esencia y la insistencia en la no-subjetividad-. Para finalmente, evidenciar en todo caso la experiencia. Una visibilización de la experiencia que impide confundir la deconstrucción de la identidad con la deconstrucción de la política.

¿Cómo es posible señalar la explotación, al tiempo que estamos inmersos en el desarrollo de la sociedad de la información y la globalización? Un proyecto como *Mythic Hybrid* (2002) de Prema Murthy ejerce la posibilidad de comprometer las políticas dominantes de la visión. Inspirado en el trabajo de Donna Haraway y sus reflexiones sobre la identidad y el cyberfeminismo, Prema Murthy lleva esta reflexión al contexto de las mujeres indias, tailandesas y filipinas que trabajan en industrias de alta tecnología. A través de un motor de búsqueda *on-line* se accede a informes y a vídeos sobre estas mujeres. Su relato visual y narrativo de la experiencia, un *microrelato* -«Los jefes tienen el típico razonamiento oscilante». Un día «te están pagando menos porque las mujeres son diferentes que los hombres», o «los inmigrantes necesitan menos». Al día siguiente «Tu eres como el resto de los trabajadores, aquí no hay tratamientos especiales por ser mujer o extranjero»<sup>12</sup>- nos permite hacer un uso político de las tecnologías. Y *N-34. Globalfem* (2006) -un trabajo de instalación concebido a modo de Interfaz multimedia- de Ana Navarrete nos visibiliza los cruces entre políticas locales y globales en relación a las mujeres emigrantes en el contexto de Castelló (España). El proyecto *N-340* articula, a través de varios dispositivos tecnológicos y críticos *on-line* y *off-line*, la situación de desprotección social y laboral de la mayoría de las mujeres inmigrantes.

La *N-340* -como propone Ana Navarrete- es un lugar de tránsito masivo de mercancías y cuerpos. Esta carretera permite visibilizar y entender cómo los cuerpos de las mujeres son una mercancía que produce altos beneficios, jugando un papel importante en la producción y reproducción del capitalismo globalizado<sup>13</sup>.

11 La *Documenta 11* de Kassel (2002), comisariada por Okwui Enwezor, fue la que consolidó la participación de la visión del “otro” y de lo local en el sistema arte global.

12 Prema Murthy, “Mythic Hybrid” (2002), <http://turbulence.org/Works/mythichybrid/index.html>. En *Cyberfem*, <http://www.cyberfem.net/>

13 Ana Navarrete, *N-340* (2006), <http://www.n340.org/>. En *Cyberfem*, <http://www.cyberfem.net/>

## **Práctica feminista y espacio público**

Desde hace aproximadamente unos 30 años la práctica y la teoría feminista inevitablemente ha tenido una repercusión en el espacio público en tanto que ha aportado una nueva perspectiva que amplía y diversifica el ámbito mismo de la materia de conocimiento, al tiempo que estimula una nueva respuesta en relación a la experiencia del «aprender a conocer / concertarse».

Si de alguna forma aceptamos actualmente que el arte se entiende como una producción cultural, producción intrínsecamente determinada por determinadas condiciones culturales: «Lejos de marginar los aspectos sociales y culturales del proceso de expresión y formalización artísticas, se considera, al contrario, que éstos son indispensables para cualquier debate estético», el arte, la producción cultural, toma la forma de una «crítica cultural» (Efland, Freedman & Stuhr: 1996: 70). Una concepción pluralista del mundo se hace visible en el tejido cultural. Las producciones culturales evidencian, a través de la representación, las diversas formas de experiencia en relación a la estructura de poder económico social y político. Influyendo decisivamente en la posibilidad de intervenir en los tradicionales o consolidados vínculos de la ecuación poder / saber. La visibilización de proyectos de la diferencia social y cultural influye en los contenidos de la educación como espacio de transmisión de conocimientos.

Es así, que toda práctica y reflexión feminista, han influido decisivamente en la educación y la trasmisión de conocimiento. No sólo porque el conocimiento existente se ha visto obligado a asumir una mayor complejidad. Sí, existen mujeres artistas, teóricas, críticas o historiadoras y, sí, existen otros paradigmas que expliquen los discursos de la representación, la filosofía, la teoría literaria, las ciencias sociales y de la comunicación o la psicología. Son entonces posibles otras formas de utilizar los conocimientos para construir el mundo y para vivir la experiencia de la vida y el deseo.

En la sociedad y en la institución arte –tanto en occidente como en otros lugares todavía lejanos para nosotros-, por supuesto, queda mucho por hacer. La discriminación sigue siendo abrumadora.

Los primeros pasos están siendo dados. Las mujeres artistas y teóricas actuales son capaces de transmitir en su discurso una experiencia de la diferencia. No una representación esencialista de un «ser mujer», pero sí, una representación, una narración de aquellas experiencias sobre el mundo que les rodea en la que se refleja otra visión de la historia, de nuestra historia común. Las prácticas feministas desarrolladas a través de los nuevos medios de la sociedad de la información están visualizando el complejo marco de posiciones y de vertiginosos cambios identitarios, sociales y políticos en relación a la cuestión de género. Críticamente comprometidas con la realidad que nos rodea, nos aproximan a la dificultad de la experiencia, tanto en el espacio privado como en el público, de las «mujeres» -de toda construcción de la subjetividad contemporánea-.

La práctica feminista se convierte así en una crítica cultural dentro del contexto educativo –como trasmisión de conocimiento- en la relación poder/saber. Su repercusión en el medio visual apuesta por una sistemática politización -sobre todo en cuanto a la producción de efectos identitarios-.

Podríamos imaginar un camino interesante que tiene que ver con la transformación de los roles tanto en la vida privada como en la pública, y esto a su vez con la relación saber / poder (Foucault: 1975). El acceso al conocimiento abre la puerta a las posibilidades de visibilización, de tomar la palabra, de organizar y de intervenir en todos los ámbitos públicos de toma de decisiones. Judith Butler, al analizar los mecanismos psíquicos del poder, señala cómo la forma en que se manifiesta el poder consiste en «ser dominado/a por un poder externo a uno/a». Al mismo tiempo:

El poder forma al sujeto, le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo. (...) El poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos (Butler: 1997:14).

El poder en este contexto tiene un doble significado: como subordinación y como producción («el proceso de devenir sujeto»). ¿Y si se transforma el poder al que estamos sujetos? ¿Y si existe otra forma de tomar la palabra, organizar el discurso, y, por lo tanto, lo político y lo social? Tal vez entonces, se genere otra forma de sujeción, otra forma de constitución de ser –del «estar» en la identidad-. No olvidemos, que en la capacidad performativa de la acción de la diferencia se inscribe la esperanza de vivirmos a partir de aquellos nuevos imaginarios que reiteremos. El tiempo y la escritura –de nuevo- nos dirán de sus posibilidades.

Recientemente, el Grupo Subrosa (Faith Wilding y Hyla Taller), ha realizado el taller *Bodies Unlimited!* (2010)<sup>14</sup> concebido como un laboratorio de ciencia amateur y *do-it-yourself*; y también un espacio de producción colectiva de conocimiento en torno a la biotecnología y el modo en que puede ser apropiada desde las prácticas artísticas o (contra) culturales. A través de él, las participantes aprenden a manipular microscopios, fabricándolos con Webcams, cultivando bacterias en placas *petri*, extrayendo el ADN de las fresas, mapeando los rastros de la bioindustria en el entorno urbano y hablando de nuestros deseos y nuestros miedos, del lenguaje del (bio) poder y de las posibles tácticas de resistencia.

Escribir y visibilizar experiencias diferentes que a la larga construyen modelos vitales alternativos, que experimentan con relaciones y con formas diferentes de participar en lo público. Quiero pensar que es posible que la inevitable gestión de los afectos, de la sexualidad, encuentre otro modo de construir nuestra subjetividad.

Ante el estado de confrontación, conflicto y ambigüedad que se contrasta en el espacio público, el *posicionamiento* sería la práctica clave para fundar el conocimiento organizado alrededor de la imagería de la visión. El posicionamiento implica responsabilidad y compromiso político. Las tecnologías son formas de vida, órdenes sociales, prácticas de visualización. Las disputas del mundo son disputas sobre el *cómo* ver.

<sup>14</sup> Grupo Subrosa (Faith Wilding y Hyla Taller) (2010), *Bodies Unlimited!*, Taller en la Sala Rekalde de Bilbao.

¿Cómo debemos mirar? ¿Desde donde debemos mirar? ¿Cuáles son los límites de la visión? ¿Por qué mirar? ¿A/Con quién mirar? ... ¿Quién resulta cegado? ¿Quién lleva los ojos vendados? ¿Quién consigue tener más de un punto de vista? (Haraway: 1988: 289).

Insisto, dadas todas las complejidades que afectan a la visión y a la construcción de la identidad, inmersa en unas opresivas guerras de identidad desarrolladas más aún si cabe con las nuevas tecnologías de la imagen, parece imprescindible que seamos capaces de desarrollar una «mirada política crítica». Me sumo así, a las últimas palabras de Kaja Silverman en su libro *El umbral del mundo visible* (1996), en el que desarrolla un exhaustivo examen desde el punto de vista del psicoanálisis al campo de la visión, tratando de establecer lo que significa ver –una mirada siempre mediada por nuestros deseos, miedos y las representaciones del mundo que nos rodea-: «Solamente formulo una breve pero apasionada apelación a quienes ahora están trabajando en tales áreas: ayúdenos a ver de manera diferente» (Silverman: 1996: 235).

## BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, Rosi (1994): *Sujetos nómades* (2000), Barcelona, Paidós.
- BUCK-MORSS, Susan: «Estudios visuales e imaginación global». En José Luis Brea (ed.) (2005), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Barcelona, Akal, p. 159.
- BUTLER, Judith (1990 a): *El género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad* (2001), Barcelona, Paidós, p. 167 y p.160.
- BUTLER, Judith (1997 b), *Mecanismos psíquicos del poder, Teorías sobre la sujeción* (2001), Madrid, Cátedra, p. 14.
- BOURDIEU, Pierre (1994): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (1997), Barcelona, Anagrama.
- CIXOUS, Hélène (1975): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Anthropos, p. 159.
- DE DIEGO, Estrella (1992): *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor.
- EFLAND, Arthur, FREEDMAN, Kerry & Stuhr (1996): *La educación en el arte posmoderno* (2003), Barcelona, Paidós, p. 70.
- EVANS, Jessica & HALL, Stuart (eds.) 1999: *Visual Culture: the reader*, London, Sage, p. 314.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores (2002).
- GALLOWAY, Alex (1997): «Un informe sobre cyberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo». <http://estudiosonline.net>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, p. 214.

- HARAWAY, Donna J. (1984 a): «Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX». En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (1991) (1995), Madrid, Cátedra, p. 311.
- HARAWAY, Donna J. (1988 b): «The Persistence of Visión». En AA.VV. (1997), *Writing on the body Female Embodiment and Feminist Theory*, Nueva York, Columbia University Press, p. 289.
- HARDT, Michael & NEGRI, Toni (2000): *Imperio* (2005), Barcelona, Paidós.
- LAZZARATO, Maurizio & NEGRI, Toni: *Trabajo inmaterial* (2004), Simbióticas.
- LEUNG, Linda (2006): *Etnicidad virtual. Raza, resistencia y World Wide Web* (2007), Barcelona, Gedisa.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2005 a): *Tendenci@s. Perspectivas feministas del arte actual* (2008), Murcia, Cendeac.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2008 b): «Narraciones / visibilizaciones de la diferencia en la cultura de la Interfaz». En *Estética: Perspectivas contemporáneas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 89-128.
- MIRZOEFF, Nicolas (1999): *Una introducción a la cultura visual* (2003), Barcelona, Paidós.
- MICHELL, W. J. T (1994): *Picture Theory*, Chicago, Illinois, Chicago University Press,
- PLANT, Sadie (1997): *Ceros + Unos* (1998), Barcelona, Destino.
- POLLOCK, Griselda (1994): «Histoire et politique: ¿l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?». En Yves Michaud (ed): *Feminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Espaces de l'art. <http://estudiosonline.net>
- RICOEUR, Paul (1962): «Civilización universal y culturas nacionales». En *Ética y cultura* (2002), Argentina, Varias Argentinas.
- SILVERMAN, Kaja (1996): *El umbral del mundo visible* (2009), Barcelona, Akal, p. 235.
- VNS Matrix (1991): «Manifiesto de la Zorra Mutante». <http://estudiosonline.net>
- WAJCMAN, Judy (2004): *El tecnofeminismo* (2006), Madrid, Cátedra, p 120 y p. 161.
- WILDING, Faith (1998), «Duration Performance: The Economy Of Feminized Maintenance Work». <http://estudiosonline.net>
- WOOLF, Virginia (1928): *Una habitación propia* (1992), Barcelona, Seix Barral.
- WOOLF, Virginia (1928): *Orlando* (1993), Barcelona, Lumen, p.101 y p. 118.

Recibido el 14 de noviembre de 2010

Aceptado el 18 de enero de 2011

BIBLID [1132-8231 (2011) 22: 99-114]