

La mujer y la seducción en el universo de la representación en la década de los 80 y 90

Al representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizás sea ésta la razón de que suele asociarse la femineidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación, y la seducción.

Craig Owens¹

Entre otras muchas cosas, Craig Owens delineaba con esa denuncia el marco en que analizar la seducción en los años 80. Desde hacía unos años estaba emergiendo una práctica en las artes visuales centrada en hacer la crítica de la representación como cómplice del pensamiento logocéntrico/falocéntrico occidental. El entrecruce entre posmodernidad, crítica de la representación y teoría feminista fue durante estos años un fructífero lugar de encuentro que se enfrentaba con un hecho tan cotidiano como el de que la representación era un dominio de privilegio masculino. Así, se desarrollaron una serie de prácticas que no trataban de contrarrestar con una recreación esencialista de la feminidad a la de la dominante masculinidad. Al contrario, ponían en tela de juicio cualquier subjetividad concebida de forma estable.

Las artistas en general se propusieron descentrar la representación. Y especialmente artistas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer o Silvia Kolbowski trabajaron con el repertorio existente de la imagería cultural investigando lo que la representación hace de las mujeres: fundamentalmente, objetos de la mirada masculina, en tanto que el orden patriarcal privilegia la visión sobre los demás sentidos. Comenzaron a hacerse preguntas sobre las formas de la representación instituida, interrogándola y deconstruyéndola.

En este contexto el problema de la seducción se trabaja como uno de los estereotipos a través de los cuales la mujer ha llegado a la representación. No como sujeto, sino como objeto del deseo masculino. Como imagen recreada a través de un sistema de representación del placer y el disfrute masculinos. La seducción estaba «atrapada» en este sistema de estereotipos del ideal masculino, productor de imágenes/representaciones de sublimación de la libido.

¿Qué son las mujeres representadas, sino fantasmas del imaginario sexual más estereotipadamente masculino? Bellas, bellísimas mujeres de los anuncios publicitarios –seductoras–, bondadosas y amantes madres preocupadas por sus

* Profesora de Estética de la Universidad Castilla-La Mancha.

¹ Craig Owens: «El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo», en Hal Foster: *La postmodernidad* (1983). Barcelona, Kairós, 1985, pp. 96-97.

hijos –seductoros también–, o perversas y malas mujeres ataviadas con cueros y látigos –aún más seductoros–. Todas ellas representan fantasías «de ellos». Pero, ¿dónde están ellas, las ellas reales?

Recordemos las fotos de Cindy Sherman, especialmente aquella serie de autorretratos que comenzó en 1978 reproduciendo irónicamente los estereotipos de las imágenes de la mujer en la publicidad y el cine de los años 60. Aquellas imágenes de Sherman jugaban con el estereotipo de la seducción femenina. El objetivo era mostrar que la aureola de seducción que rodea a la representación de la mujer no estaba potencialmente pensada por ella, la representada. Ésta no tenía capacidad de optar o no por la seducción, de pensar el destino de su juego erótico. Su voluntad está ausente, y por lo tanto su capacidad de actuar como sujeto libre también. Ella sólo es la representación de un deseo masculino. Un juguete para despertar la sexualidad de la mirada a la que va destinada.

En las estrategias de seducción la pulsión sexual se mantiene a través de la mirada. Privilegio considerado masculino, pues es al hombre a quien se otorga el derecho del *voyeurismo*.² Desde el punto de vista psicoanalítico, estos mecanismos –el *voyeurismo* y la escoptofilia– definen una experiencia de placer a partir del mirar mismo. Escoptofilia se asocia con el placer de mirar a otra persona como objeto, desarrollándose además en su aspecto narcisista. En realidad, este tipo de placer está asociado a una experiencia negativa, que sería mejor llamar *deleite*. El sujeto masculino puede contemplar desde una lejanía protectora el objeto que para él representa el mayor terror, el cuerpo de la mujer como representación simbólica de la castración. Y su experiencia es la de un reconfortante placer.

El derecho a mirar tiene que ver, además, como analizan historiadoras y críticas como Griselda Pollock³ y Janet Wolf,⁴ con el espacio asignado a la mujer en nuestra reciente historia de la cultura moderna, una historia en la que el paradigma dominante es el patriarcal. Por su posición social y por la identidad asignada a la mujer, ésta actúa como «la mirada».

Analizar entonces el placer masculino para destruir la sofisticada dominación que esconde parece ser una de las estrategias artísticas elegidas. Una artista como Louise Lawler en la obra, «Una película sin la imagen»⁵ juega a sustraernos a la mujer como objeto de seducción. Una de las actrices con más *glamour* y más capacidad de seducción, Marilyn Monroe, desaparece de su último film, «The Misfits». «¿No está negando entonces al espectador –se pregunta Craig Owens– la

2 Tesis desarrollada por Laura Mulvey: «Placer visual y cine narrativo» (1975), (Screen, vol. 16, n° 3), Centro de Semiótica y de Teoría del Espectáculo, Valencia, 1988, pp. 9-10.

3 Griselda Pollock: «Modernity and the Spaces of Femininity», en *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres and Nueva York, Routledge, 1988.

4 Janet Wolf (1990): «Feminismo y modernismo», 100%, (Cat. de exposición), (Mar Villaspesa ed.), Junta de Andalucía, Sevilla, 1993, p. 150.

5 Película proyectada en 1979 en Los Ángeles, y en 1983 en Nueva York.

clase de placer visual que el cine acostumbra a proporcionar, un placer que se ha ligado a las perversiones masculinas del *voyeurismo* y la *escopofilia*?».⁶

Otro proyecto interesante en relación a este trabajo de análisis deconstructivo del deseo masculino es el de Silvia Kolbowski, «El placer de la modelo» (comenzado en 1982).⁷ La pieza, que tiene un indudable carácter irónico, experimenta con las imágenes de fotos de modas con la intención de señalar críticamente la forma en que la mirada estructura el cuerpo de la mujer como objeto de deseo, como un objeto que puede ser consumido.⁸

La tarea de estas artistas parece ser la de repensar un placer concebido de forma unidimensional, para de esta forma destruir sus mecanismos. Y a partir de ese momento atreverse a romper con las expectativas normales del placer, concibiendo un nuevo lenguaje del deseo.

LA SEDUCCIÓN Y LA ORGANIZACIÓN DEL DESEO

Inevitablemente, y frente a los estereotipos de la seducción repetidos por los sistemas de representación, nos surgen muchas preguntas que tienen que ver con la supuesta especificidad de la subjetividad femenina y con la organización del deseo.

El esquema que hemos seguido se deriva de la explicación de la narrativa de la seducción desarrollada por Freud y considerada, dada su condición de fantasía interiorizada por la mujeres, útil para subordinar el deseo femenino a las exigencias de la familia patriarcal burguesa, en la que el poder y el deseo activo pertenecen al padre.

Freud interpretó los síntomas de la histeria femenina como una manifestación silenciosa del traumático encuentro sexual con el padre. Referente más psíquico que físico, era una fantasía motivada por la interiorización, por parte de la hija, del deseo sexual de los adultos. Esta fantasía ha sido considerada como una de las fantasías originarias a través de las cuales el sujeto se representa su sexualidad, orígenes e identidad. La narrativa de la seducción es la condición básica de la sexualidad femenina al dar forma en la mujer al deseo del padre hacia ella misma. Así, a través de esta fantasía, la niña logra acceder al deseo y al poder, sintiéndose objeto del deseo del padre.

La tarea de desmontaje de la narrativa clásica de seducción parece entonces una cuestión prioritaria. Y el análisis y decodificación del mundo de la representa-

⁶ Craig Owens: «El discurso de los otros: las feministas y el postfeminismo», *Op. Cit.*, p. 118.

⁷ Una pieza que consta de diez partes, cada una de las cuales está compuesta por una agrupación mural de imágenes de fotos de modas y publicitarias, refotografiadas y colocadas en forma de rejilla.

⁸ En la última parte, junto a las imágenes de modelos femeninos, aparece yuxtapuesto el dibujo de un pavo cuyo muslo está siendo trinchado.

ción estereotipada una exigencia para cualquier mujer que se enfrente a sí misma con la creación –en tanto esfuerzo de simbolización de un mundo. Para la que la pregunta crucial, seguiría siendo –y recuerdo a Freud– «¿qué quiere una mujer?».

La pregunta en sí ya es problemática, puesto que para Freud –sobre todo releído por Lacan– «la mujer» no existe. ¿Tiene entonces sentido pensar un placer que no sea en realidad interiorización del deseo del padre, en el acceso al orden simbólico? ¿No representaría afirmarlo así caer de nuevo en la falacia del mismo placer, de otra identidad, que no tiene raíces donde encontrar una existencia liberada, y que sería de nuevo caer en la idea de un sujeto esencializado? ¿Hasta dónde podemos romper los moldes que configuran la sexualidad y la identidad? Y en consecuencia, ¿cómo concebir una seducción que no sea un sometimiento a la ley del padre, al orden falocéntrico de la representación? ¿Cómo podemos no repetir la historia?

La respuesta es inevitablemente compleja. La reivindicación sin más del derecho a la seducción, al deseo, al poder, tiene sin duda un aspecto tentador, pero parece quedarse simplemente en una reclamación del derecho a la igualdad, que no cambia las estructuras de dominación –poder pasivo, poder activo–, sino que simplemente las reproduce. Es una apropiación estructural, según los parámetros de la sexualidad masculina, en la que permanece intacto el sistema de valores a través del cual se oprime a la mujer: ¿Podría acaso nuestro legítimo deseo de venganza justificar simplemente una inversión de los términos? Tal vez.

En el terreno de la representación artística hay una serie de obras especialmente interesantes, realizadas además por artistas muy significativas posteriormente, que muestran esta necesidad de apropiarse de territorios negados para la mujer, de estrategias de seducción prohibidas. Las mujeres utilizan otras armas de subversión que las tradicionalmente asignadas. Asocian sexo y revolución haciendo suyos los estereotipos de los años 60. Así Niki de Saint-Phalle agarra un fusil –*Tir au 22 long rifle dans l'impasse Rosin* (1961)–, y Valie Export blande una metralleta al mismo tiempo que exhibe su sexo –*Aktionshose, Genitalpanik* (1969). A las «mujeres fusil» respondieron además las «mujeres falo»: Linda Benglis fotografiándose desnuda para ARTFORUM (1974) con un pene gigante o Louise Bourgeois fotografiada por Robert Mapplethorpe portando su escultura *Fillette* (1968). Imágenes provocativas y heroicas de la mujer, que se oponen a los estereotipos de la mujer-muñeca, maniquí pasivo y servil para las fantasías masculinas. Apuesta entonces por una seducción activa propia, específicamente femenina, pero tan poderosa y agresiva como la masculina.

MÁS ALLÁ DE LA DIFERENCIA SEXUAL

«David ha perdido peso porque su amante le ha dejado. Sharon ha roto con Kathy y ahora vive en Provincetown con su enferma madre de

nuevo. Por otra parte, Greer ha muerto en Chicago por una sobredosis. Bruce ya no está tan caliente. No sabemos todavía como está respondiendo a su nuevo coctel de drogas»

Nan Goldin⁹

«No hay una identidad de género detrás de las expresiones del género; esa identidad es performativamente construida por las mismas “expresiones” que se dicen, son su resultado»

Judith Butler¹⁰

Hay otro camino –no sabría decir si más esperanzador– que propondrá experimentar con otras formas de seducción propias de subjetividades que se saben en devenir permanente. Esta seducción surge del convencimiento de que existe una lógica asimétrica que hace circular la intensidad masculina y femenina, desterritorializando las entidades anatómicas, las identidades y las formas.

Dentro del pensamiento de la diferencia, podría interpretarse como una puesta en escena del pensamiento derridiano de la «*différance*», del diferir de las diferencias. Es decir, planteando la cuestión de la identidad del ser a partir de la dualidad de lo masculino y lo femenino, concebidas como expresiones de la diferencia (*différance*), para destacar el movimiento mismo del diferir, irreductible a cualquier nominación.

O también podríamos considerarlo como el desarrollo de una concepción del sujeto como *machine désirante* siguiendo unas propuestas que se inscribirían dentro de la esfera del pensamiento de Gilles Deleuze. La sexualidad y el deseo asumidos como un flujo permanente de maneras y de formas, desterritorializando las identidades. Como Deleuze y Guattari sugieren en *Mille Plateaux* (1983) «más allá de las fatalidades molares de género y sexo».

Parece entonces oportuno analizar toda una serie de trabajos recientes que desde una tradición enraizada en nuestro siglo XX sobre la representación del cuerpo, abordando especialmente el tema sexualidad e identidad –Marcel Duchamp, Claude Cahun, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Annette Messager, Robert Gober,...– juegan con la idea de seducción a partir del movimiento libre de identidades y sexualidades, y a partir también de la construcción de nuevas narraciones.

Estos artistas de una nueva generación americana y europea parecen querer desestabilizar las polaridades tradicionales entre masculino y femenino, trabajando en obras que crean una nueva configuración ética y formal. De esta forma, el desarrollo de estas nuevas estrategias iría creando una epistemología tendente a lo plural que crearía un marco abierto en el que cabrían distintas po-

⁹ Nan Goldin: *Love Streams*. París, Yvon Lambert, 1997.

¹⁰ Judith Butler: *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990, p. 25.

sibilidades en relación a las subjetividades y a los discursos. Y por lo tanto también se producirían experiencias de seducción distintas a las concepciones tradicionales.¹¹

Otras seducciones distintas se ponen en marcha al activarse el procedimiento de la mascarada, si para muchas artistas, la construcción de la identidad –un poco a la manera en que Nietzsche podía hablar del sujeto como infinita superposición de máscaras, debajo de cada cual sólo esperaba otra– es el resultado de una producción de máscara. La identidad entonces es ficción, narración producida, y el artista asume como tarea su propia autoproducción como producción de máscara, de personaje. Y la seducción por tanto, lo mismo que la identidad, es también una ficción, y su constitución está también «más allá» de las diferencias sexuales.

Cindy Sherman, maestra de la mascarada, señala el problema de la ambigüedad de los roles asignados a los géneros. Si somos en la representación, la mujer, más que nadie, sabe cambiar de papel. Dos ejemplos serían la obra *Richard Prince et Cindy Sherman* (1980) o *Red Shirt/Untitled* (1982). Él o ella –siempre la misma y siempre diferente– se exhibe y nos seduce con la mirada. Como escribió Luce R. Lippard: «Representamos múltiples roles en nuestras vida, mientras que la mayoría de los hombres sólo uno o dos».¹² Las mujeres actúan como madres, seductoras, competentes, domésticas,... viven a lo largo del día un *collage* de identidades superpuestas o sucesivas.

La pieza de Sophie Calle, *L'Amnésie*, de la serie, *Histoires vraies*, *Le mari* (1993), aplica la estrategia de seducción más allá de las identidades y géneros. Después de su divorcio, ella se da cuenta de que no recuerda jamás los ojos de sus amantes, y decide actuar para evitarlo –especialmente los de su marido.¹³ El resultado es una foto de un cuerpo sin rostro y sin sexo. El cuerpo masculino propuesto por Sophie Calle se superpone en el recuerdo de las muchas imágenes de cuerpos femeninos expuestos, invirtiendo y complejizando –por su ambigüedad sexual– el objeto de seducción tradicional.

Otro cuerpo seductor en pose cercana a lo pornográfico, seda roja, cuerpo sinuoso, sonrisa placentera,... *Jennifer Miller* (1995). Zoe Leonard ironiza con un cuerpo travestido la imagen del estereotipo de cuerpo de seducción femenino a lo Marilyn. La actitud de Zoe Leonard, que cada vez desarrolla una obra más política en relación al lugar que ocupa la mujer en la sociedad, parece insistir en la celebración de la indistinción entre apariencia y ser.

11 Es especialmente interesante la argumentación del feminismo como apuesta continua por la identidad múltiple de Rosi Braidotti en *Patterns of Dissonance*. Cambridge, Polity Press, 1991.

12 Lucy R. Lippard: *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York, Dutton, 1976, p. 88.

13 Escribe Sophie Calle en el texto que acompaña a la pieza: «Me gusta mirar atentamente. Jamás me acuerdo de los ojos de los hombres, ni de su cintura, ni de la forma de su sexo. Pero pienso que una esposa no se debe olvidar de nada de eso. Así que hago un esfuerzo por combatir esta terrible amnesia. Mientras tanto, sé que tengo los ojos verdes».

Una artista como Sylvie Fleury trabaja con los objetos de la moda como lenguaje plástico. Elementos por excelencia del universo de la seducción –objetos de maquillaje, zapatos, color rosa, espacios lujosos–, parafernalia de la seducción femenina que, hasta cierto punto, en su exhibición desnuda, hace perder sentido al rol tradicionalmente femenino al que son asignados.

También podríamos hablar de una serie de trabajos que destruyen el estereotipo de belleza seductora femenina incorporando una serie de elementos típicamente masculinos –todo tipo de barbas y pelos–. Herederas del *ready made*, L.H.O.O.Q. (1919) de Duchamp, sitúan la identidad en un lugar transgenérico. Me refiero a obras como *La femme et le barbu* (1975) de Annette Messager, la serie de rostros femeninos con bigote de Jeanne Dunning –*Sans titre* (1988)–, la pieza de cuatro fotografías *Preserved Head of a Bearded Woman* (1991) de Zoe Leonard, la camisa peluda de Jana Sterbak –*Hairshirt (Night Gown)* (1993)–, o incluso, dentro de una línea más activista y políticamente comprometida, la serie de Catherine Opie *Being and Having* (1991) –con nombres como *Luigi, Papa Bear, ...*–. Unos retratos sobreactuados de la «comunidad cuero» de San Francisco, integrada por mujeres que han decidido vivir como hombres. La identidad y el género están más allá de cualquier categoría establecida y podemos suponer también que los procesos de seducción se desarrollan igualmente de otras formas.

Las artistas actuales no insisten más, como en los años sesenta, en denunciar las prácticas sociales e ideológicas, sino que tratan de deconstruir todas las construcciones, de minar el interior de las convenciones. El elemento subversivo consiste en romper el sistema de significación dominante. Todos/as podemos ser otro/a.

Otro territorio muy sugerente donde se produce una desterritorialización clásica de la narrativa de la seducción es en la «representación» de nuevas historias amorosas. El juego amoroso es el lugar donde se despiertan los mecanismos de seducción/atracción y repulsión. Y algunas artistas cuentan «otras historias» que subvierten los roles asignados a las identidades masculinas y femeninas.

Esta nueva narratividad tiene en cierta forma su punto de partida en un discurso autobiográfico. La narración –de otros tiempos y formas de experiencia– se enfrenta al discurso ideológico de la verdad absoluta e indiscutible. Se deja vagar en el significante que se sabe inagotable, abierto a la infinitud de las interpretaciones, de las lecturas posibles.

No hay pretensión de «representación», de figuración del mundo o lo real: no hay pretensión de verdad. Toman subvirtiéndolo el modelo clásico de la narración. Buscan explotar la fuerza política, deconstructiva, que late bajo esa apariencia pacífica, cómplice e inocua, del arte narrativo.

Tal vez sea Nan Goldin la que ha desvelado en sus series fotográficas, especialmente en *La balada de la dependencia sexual*, nuevas historias amorosas, consecuencia de que, como defiende Elisabeth Lebovici, ha tratado la «intimidad

como narración». Nan Goldin cuenta otras historias de seducción, ajenas al mundo exterior de los lugares habituales y los códigos establecidos.

Narratividad constituida en relato de experiencia que, como en un bucle, vuelve al origen mismo de la no subjetividad, para transformarse en discurso autobiográfico como relato de la propia ficción del autor, en el relato mismo de la experiencia vivida que constituye la ficción del sujeto y la ficción de la identidad.

Ahora, el relato autobiográfico muestra el constituirse del autor –a la vez, del sujeto– como ficción. No se trata de desvelar a un ser ignorado por la historia, sino de mostrar la misma ficcionalidad de la construcción del sujeto.¹⁴

Este sería el caso de una artista como Sadie Bening cuando realiza un trabajo como «It was Love» (1992), –filmado con una cámara Fisher-Price, juguete de la infancia– en el que recreaba la intimidad de sus esperanzas, sus envidias y las fantasías de ella misma y sus amigas. La finalidad de la pieza no es exclusivamente la de defender su forma específica de sexualidad, lésbica, sino la de ofrecer un lugar para el intercambio de nuevas experiencias. Un espacio que nos habla de otros lugares del deseo, que se los imagina y nos los narra, que nos los hace posibles. Y que, por tanto, subvierte la narración clásica, las verdades de la seducción y el deseo.

En cierta forma, estamos hablando de una nueva concepción del cuerpo y del deseo. Es el cuerpo el que está llevando su propia rebelión contra las pretensiones de construcción de un sujeto centrado y de un deseo único. El cuerpo no tiene por qué seguir siendo sólo el lugar del dolor y la opresión, del sometimiento y la «castración» simbólica. Se puede convertir en el lugar donde se exploran nuevas posibilidades, nuevos deseos y fantasías, el territorio de todos los experimentos.

Para ello, el cuerpo sobre el que se trabaja no es el dominio asignificante establecido por la tradición. No es el cuerpo virgen, acultural, previo a la socialización. Al contrario, es el cuerpo que surge una vez se han remodelado todas las prácticas discursivas. Es el cuerpo como producto de todos los efectos normativos, las relaciones sociales, las redes de poder, de todas aquellas estrategias que determinan nuestro placer y nuestro sufrimiento.

Las artistas van a aprovechar la herencia de la maleabilidad femenina para hacer evidente la falacia de un cuerpo innato, «biológico», soporte instintivo de un género y un deseo a su vez instintivo. Y van a teatralizar nuevas experiencias porque es el cuerpo inestable, que no responde a nada que

14 Elizabeth Wilson escribe: «Así que ha habido un cambio desde la autobiografía vista como fuente de verdad –un énfasis en su función ejemplar y didáctica– hacia un reconocimiento de la autobiografía como literatura». Elizabeth Wilson. «Tell it like it is. Women and Confessional Writing»: *Sweet Dreams, Sexuality, Gender and Popular Fiction*. London, Lawrence & Wishart, 1988. *Op. Cit.*, p. 26

no sea inestable, el que ofrece posibilidades de abrirse a nuevas identificaciones, a nuevos placeres.

L'ÉCRITURE DIGITAL, LA SEDUCCIÓN Y LA EXPERIMENTACIÓN DEL DESEO

«La imaginería del *Cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un *cyborg* que una diosa».

Donna J. Haraway¹⁵

Teniendo en cuenta este experimentalismo del cuerpo y del deseo en los años 90, la red y el *net art* se están convirtiendo desde hace unos años en un lugar privilegiado para trabajar en estos problemas. En la red se hace posible el triunfo de las apariencias. Se parte de la idea de que no se trata de exhibir un «cuerpo real», sino de representar más bien sus muchas posibilidades, todas ellas ficcionales.

En un sentido amplio, tendríamos que hablar del *cyberfeminismo* entendido como el espacio de posibilidades que se dan para el pensamiento y el activismo feminista en la red. No es éste el lugar para analizar en toda su complejidad la problemática del cyberfeminismo, pero sí al menos de insinuar que en la actualidad se vislumbra como un contexto inevitable para analizar nuevas formas de identidad y de deseo, y por lo tanto de seducción.

Como señala Theresa M. Senft: «la cibernética, como la sexualidad, es una condición impuesta, no un estilo de vida que se escoge». Opinión que continúa la conclusión a la que llegó Donna Haraway en su famoso y pionero «Manifiesto para Cyborgs» (1984): «a finales del siglo veinte, el cyborg es nuestra ontología, nos da nuestra política». En tanto que a partir del ahora, y cada vez más, la red está ahí y actúa también como espacio de representación simbólica de nuestro mundo, el feminismo parece obligado a alejarse de lo que se consideró una actitud imprescindible –«la política del cuerpo de *l'écriture féminine*» recogiendo la fórmula de Luce Irigaray–, y acercarse a la «instauración de la política *cyborg de l'écriture digital*».¹⁶

Este territorio de pensamiento, imágenes, escritura, publicidad, comunicación,... en que se constituye la red resulta entonces abiertamente «seductor»

¹⁵ Donna Haraway (1984), «Manifiesto para Cyborgs», en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza* (1991). Madrid, Cátedra, 1995, p. 311.

¹⁶ Theresa M. Senft, «Interpretar el cuerpo digital –una historia de fantasmas». Estudios online sobre arte y mujer»: <http://w3art.es/estudios>

para la intervención de las mujeres, pero sin duda también un gran reto y una gran responsabilidad.¹⁷ La pregunta, de nuevo, sería qué quieren las mujeres. Y de qué mujeres estamos hablando.

Hay que señalar además que la red se convierte en un espacio especialmente atractivo porque él mismo se constituye como tal por el hecho de la intervención misma –es el efecto que producen millones de actuaciones–. Y en este sentido para muchas feministas la red permite desarrollar el lenguaje performativo –es decir el tipo de lenguaje que ejecuta acciones según la clasificación de tipos de lenguaje de J. L. Austin.¹⁸

Judith Butler en su libro *Bodies That Matter*¹⁹ relaciona la construcción del género con la capacidad performativa del lenguaje. Para llegar a la conclusión de que existen tres periodos en la construcción del lenguaje, del género y de la identidad: el periodo de identificación, el del rechazo, y finalmente el de desidentificación –el componente más intrínsecamente agresivo de todo el proceso–. Con lo que al tiempo que hace una crítica explícita de la política contemporánea sobre la identidad, Butler parece estar sugiriendo que tanto los teóricos del feminismo como los del movimiento *gay* alcanzarían mayores logros en el campo de la política si buscasen entre sus filas aspectos de desidentificación en vez de aspectos de identificación, ya que quizás sea posible y mejor forjar una política de afinidades en vez de una política de identidad.

Para el cyberfeminismo esta perspectiva de desidentificación adquiere un carácter absolutamente revolucionario y subversivo. Porque el trabajo en la red –construcción de mundo, de lenguaje– se funde con la producción de identidad –de género–. Y se hace aún más potente la línea que venimos señalando como aquella que desarrolla un impulso deconstructivo de los estereotipos de la identidad, de la sexualidad, y del proceso de seducción en tanto que él mismo es formador de identidad.

En el terreno más específico del *net art* nos encontramos, además, con que la reflexión sobre el cuerpo ocupa un espacio privilegiado, y por lo tanto la experimentación en un «cuerpo sin órganos», por excelencia, es susceptible de desarrollar actualmente interesantes nuevas formas de seducción. En cualquier caso, en esta colonización de un medio en principio ajeno a la mujer, la

17 «El cyberfeminismo –escriben Faith Wilding y el Critical Art Ensemble– es una promesa de la nueva ola de pensamiento y práctica postfeminista. A través del trabajo de numerosas mujeres Netactive, hay ahora una distinta presencia cyberfeminista en la red que es fresca, desvergonzada, ingeniosa, e iconoclasta frente a muchos de los principios del feminismo clásico. Al mismo tiempo, el cyberfeminismo sólo ha dado sus primeros pasos en contestar tecnológicamente a complejos territorios». Faith Wilding and Critical Art Ensemble, «Notes on the Political Condition of Cyberfeminism». Estudios online sobre arte y mujer»: <http://w3art.es/estudios>

18 La noción de lo performativo surge por primera vez en la obra del filósofo del lenguaje J.L. Austin, que sugirió que existen dos tipos de lenguaje: el descriptivo (o constativo) y el performativo. El performativo es el lenguaje que ejecuta acciones («Que se haga la luz»); verifica afirmaciones («Es cierto, ha muerto»); y hace realidad.

19 Judith Butler: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Nueva York, Routledge, 1993.

producción de un cuerpo en la red por parte de las mujeres vuelve de nuevo sobre el cuerpo femenino. Mencionaría, por ejemplo, las piezas de «Proyectos» –cuerpos femeninos de modelos de bikinis– de Vanessa Beecroft, o los cuerpos femeninos contruidos a través de estructuras virtuales de medida de Tina Laporta –por ejemplo «Translate [...] Expression».²⁰

Es cierto que esta utilización por parte de las mujeres del cuerpo propio no resulta inocua. Y de alguna manera, dentro del proyecto de postfeminismo, y también del cyberfeminismo, estaría el inscribir estas experiencias propias en la red. Como decíamos antes: que la red fuera también testigo de nuestra propia *escritura digital*, de nuestra propia *escritura de la diferencia*.

Pero todos sabemos que, como señalan Griselda Pollock y Rozsika Parker, en su mostración del cuerpo propio la artista enfrenta siempre la dificultad de desprenderlo de la mirada masculina, de la forma en que ésta le ha tratado siempre como puro objeto: «el cuerpo de la mujer, colonizado, apropiado, mistificado, definido por la fantasía del hombre, esta figura es ahora reclamada en el arte feminista, aunque es un proyecto difícil y equívoco. [...] ¿Cómo se diferencia esa representación de otra sexista?». ²¹ La diferencia, en principio, es que ellas son las que proponen, y las que deciden. Sus representaciones surgen de la intención de subvertir, no de imponer ni de dominar. Teniendo en cuenta que el cuerpo virtual que habita la red no es más que una ficción a construir/deconstruir ¿no tiene la mujer cierta *ventaja* a la hora de territorializarlo? Y ello toda vez que, como afirma Luce Irigaray, el cuerpo sin órganos es la condición histórica de la mujer.

EL GOCE Y LA CONSTRUCCIÓN PERFORMATIVA DE LA NORMA

Analizar las formas de seducción en la representación contemporánea de estas últimas décadas nos ha llevado inevitablemente a afrontar la dificultad de las mujeres artistas al trabajar con una representación que las constituye y las somete a un papel en la narrativa clásica de la seducción.

Resumiendo: hemos analizado distintas formas de enfrentarse con la narrativa de la seducción; aquellas que trabajan en descomponer sus mecanismos de producción, aquellas que se apropian –en aras de una legítima igualdad– de los procedimientos de seducción típicamente masculinos, y finalmente, aquellas que insisten en la necesidad de deconstruir identidades y géneros a partir de la idea de que la identidad no es más que una ficción.

Creo, y esto es una hipótesis, que las artistas contemporáneas –inscritas o no

²⁰ Se puede encontrar información sobre estas obras en los «estudios online sobre arte y mujer»: <http://w3art.es/estudios>

²¹ Griselda Pollock y Rozsika Parker: «Strategies of Feminism. Introduction», *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*. Londres, Pandora, 1987, p. 261.

en lo que se llama postfeminismo, heredero directo del feminismo de la diferencia– han elegido un camino en el que no se trata de invertir la seducción, sino de reivindicar su derecho a un deseo propio, y a un acceso al orden simbólico desde la libertad, no a través de la sumisión. Las artistas están actuando dentro de este camino de seducción innovando, desmitificando, desajustando los roles establecidos para los géneros.

Están haciendo herencia y memoria futura de su propia experiencia –construcción performativa de la «norma» diría Judith Butler– para disfrutar de la palabra por derecho propio, para dar rienda suelta a su propio placer. Se trata de ser ciudadana del mundo, y al mismo tiempo estar orgullosa del propio cuerpo.

En este contexto me parece oportuno el camino descrito por Alessandra Bocchetti: «trabajar en los descartes». Los descartes tienen que ver con los silencios, con las no respuestas, con las *défaillances*. «El descarte –escribe Bocchetti– no es jamás lo que se practica según la razón, es lo que la razón no sabe y no quiere saber. Frecuentemente el descarte es mudo. Escondido o evidente, yace aún sin sentido. Sólo si a su vez se rellena, puede hacer avanzar hacia nuevos sentidos: es un espacio todavía vacío de conocimiento».

El goce es un territorio transgresivo de descarte para las mujeres. «Es –continuando con la reflexión de Bocchetti– el territorio más fecundo para una análisis de lo femenino como diferencia, intentando hacer aflorar los valores que están allí sumergidos, los sentidos diversos, otros, a los que ello alude».²² En el lenguaje hay otro lenguaje, en el goce hay otro goce, en la seducción hay otra seducción.

Escuchar, gozar, seducir,... parece un camino interesante para estas artistas, que imaginan otra forma de acceso al deseo. Bocchetti señalaba que «la creatividad es fuente de resistencia para las mujeres».²³ Resistencia que no cierra un problema, sino que al contrario, lo abre, pone en juego experiencias nuevas.

Creo que en estas últimas décadas no sólo se está deconstruyendo un imaginario dado desde siempre por bueno, sino que se proyectan experiencias silenciadas. Confío en que esa «escritura» de otras estrategias de seducción configure un nuevo orden del discurso en que la política de «desidentidad» nos libere y nos descubra itinerarios nuevos y más fructíferos hacia la palabra y el deseo.

22 Alessandra Bocchetti (1995): *Lo que quiere una mujer*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 54.

23 *Ibíd.*, p. 56.