

Ars disyecta¹

Ars disyecta

Alejandra Castillo
Universidad Arcis, Chile
alejandrabcastillo@gmail.com

Resumen • Bajo la nominación *Ars Disyecta* se busca exponer el vínculo entre artes visuales, feminismo y metamorfosis. Las prácticas artísticas feministas aquí presentadas se proponen perturbar el espacio metafórico heredado de la diferencia sexual (pensemos, por ejemplo, en las palabras engendramiento, matriz, vida, compenetración o invaginamiento). En este sentido, la nominación *Ars disyecta* pone en escena un conjunto de prácticas e intervenciones que intentan interrumpir la matriz de la diferencia, desestabilizando lo femenino desde aquellas figuras que se resisten a la lógica de la totalidad y de un tiempo propio. Buscando seguir la huella de un arte disyecto es que interrogaré en este ensayo aquellas autorías feministas que en el arte contemporáneo trafican con las huellas del contagio, la mutación y la alteridad.

Palabras clave: Artes visuales, Feminismo, Metamorfosis

Abstract • This article aims to present the relation between visual arts, feminism and metamorphosis. The feminist artistic practices portrayed in this article attempt to question categories inherited from the metaphor of sexual difference such as engendering, matrix and life. From this perspective, *Ars disyecta* will establish a set of artistic practices and interventions that intend to interrupt the proper idea of «feminine difference». Following this line of argument, I will discuss in this article a few contemporary feminist works of art that could be defined by words such as contagious, mutation and otherness.

Keywords: Visual Arts, Feminism, Metamorphosis

¹ Este texto es parte de la investigación FONDECYT Regular N° 1100237, titulada «Filosofía, literatura y género: la escritura de Simone de Beauvoir».

Siempre es difícil describir un mito; no se deja atrapar ni delimitar; ronda las conciencias sin afirmarse nunca frente a ellas como un objeto definitivo. Es tan ondulante, tan contradictorio, que a primera vista nunca se capta su unidad: Dalila y Judit, Aspasia y Lucrecia, Pandora y Atenea: la mujer es a un tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una criada, la fuente de la vida, una potencia en tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charloteo y mentiras, es sanadora y bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que no es y desea tener, su negación y su razón de ser.

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*

Todo límite nos habla también de una política. O, dicho de otro modo, no hay política sin límite. Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* lo señala bajo la siguiente consigna: «Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de cultura» (9). El espacio de lo «en-común» se constituye precisamente ahí, en ese límite donde se abre y cierra un cuerpo. En otras palabras, siempre estamos en una organización político estética que genera un adentro del cuerpo bajo la lógica del reconocimiento y, paradójicamente, también un afuera de ese cuerpo que busca interrumpir dicho espacio de visibilidad y reconocimiento. Es precisamente en ese límite, en ese lugar de intervención, donde es posible situar las prácticas artísticas feministas contemporáneas.

Tres palabras parecen constituir este *Ars disyecta*: extrañeza, incomodidad e ironía. Tres palabras que no hablan de definiciones o de certezas, sino de desplazamientos, distancias e intervenciones. *Ars disyecta* de unas prácticas que se proponen perturbar el espacio metafórico heredado de la diferencia sexual: engendramiento, matriz, vida, compenetración o invaginamiento serían sus palabras maestras. *Ars disyecta* de prácticas e intervenciones que intentan interrumpir la matriz de la diferencia desestabilizando lo femenino desde aquellas figuras que se resisten a la lógica de la totalidad y de un tiempo propio. Buscando seguir la huella de un arte disyecto es que interrogaré en este ensayo aquellas autorías feministas que en el arte contemporáneo trafican con huellas de contagio y mutación, de mismidad y alteridad.

Destaquemos, para comenzar, que el feminismo se ha escrito desde siempre con los signos de la polémica y el desacuerdo. La diferencia de sus disputas ha dado lugar a múltiples escenas de interrupción que tendrán como trasfondo el enjuiciamiento y rechazo de cierto discurso universalista de la política que, paradójicamente, naturaliza la violencia de la exclusión. De algún modo, la política de las mujeres emerge en la polémica, en la crisis del sentido común compartido. Que no lleve a equívocos la locución «política de mujeres». Con ella no quiero designar sólo a una política de reivindicación, sino que a cierta manera de *desorganizar* las evidencias sensibles que nos hacen ver, al mismo tiempo, la existencia de un mundo en común y las divisiones que definen los lugares exclusivos para cada uno de los sexos. Esta división de las partes y de los lugares, en palabras de Jacques Rancière, se funda sobre una división de los espacios, de los tiempos y de las ocupaciones que determinan la propia manera en la que lo común es entendido y visto.

En este sentido, feminismo es el nombre de una política de mujeres caracterizada por un complejo juego entre lo excluido y lo incluido, entre lo particular y lo universal. La lógica de movimiento de esta política se organiza desde los márgenes en pos del centro, con la intención de transformar y re-inventar la cultura. Es por este ejercicio continuo de re-invenición y transformación que el arte y la política feminista pueden ser

caracterizados bajo la forma polémica de la *ilimitación*, de un paso más allá capaz de desanudar y reanudar *monstruosamente* el juego de las identificaciones y las identidades sociales. La historiadora del arte Linda Nochlin nos expone a la ilimitación de este paso cuando se pregunta y nos pregunta: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? De igual modo, la crítica de arte Lucy Lippard nos advierte que todo movimiento hacia la ilimitación en el mundo del arte supone un primer paso de posicionamiento y de visibilización de la mujer en ese mundo. Marcas de este posicionamiento son, por ejemplo, su libro *From the Center. Essays on Women's Art* (1976) y su participación en el periódico de arte feminista *Heresies* (1977).

Siempre excediéndose, siempre saliendo de sí, el arte feminista se presenta como un arte de contrapaso del movimiento. Fiel a este paso, la artista estadounidense Mary Kelly se negará en los años ochenta a definir el «arte feminista». Las preguntas que imponen las luchas del momento, escribirá, son aquellas que tienen por objetivo cuestionar la institución arte. ¿Cuál es la problemática para una práctica artística feminista?, se pregunta Kelly. Pregunta, cabe destacar, que busca volver extraña la tranquila normalidad de la cultura visual al cuestionar la constitución social de la diferencia sexual. Pequeños pasos fuera del hogar, se dirá. Pequeños pasos que, como la paloma nietzscheana, traen de la mano lo monstruoso y lo nuevo. Quizás ha sido Cindy Sherman la artista encargada de figurar la alegoría de estos desplazamientos. Por ejemplo, en la serie de treinta y cinco retratos titulada *History Portraits*.

ALTERIDAD

La lógica del exceso de esta *Ars disyecta* que no dudará en exponer el cuerpo de la mujer con el propósito de interrumpir las retóricas dominantes del «ocultamiento femenino» de la razón patriarcal. Ejercicio de exposición que invierte el signo negativo con el que se había constituido a «lo femenino» en el espacio de las cosas comunes. Bien podría decirse que este momento de exposición, de salida del cuerpo femenino de la protección de la casa paterna, se articula a partir de tres fases fuertemente interrelacionadas: el cuerpo/lo cotidiano/la diferencia. Momento que calza, por ejemplo, con las pinturas del cuerpo grávido de Alice Neel (1967); con la obra de Eva Hesse *Contingent* (1969), descrita como mínima, personal y privada (Krauss); con *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), la película que filma Chantal Akerman sobre la cotidianidad de una mujer durante tres días; y, por supuesto, con las paradigmáticas performances *Vagina Painting* (1965), de Shigeeko Kubota, *Red Flag* (1971), de Judy Chicago, e *Interior Scroll* (1975), de Carolee Schneemann.

El cuerpo, lo cotidiano y la diferencia se articulan en torno a la alteridad de lo «femenino». «La alteridad se realiza en lo femenino», nos recuerda cierta tradición filosófica. Todas estas figuras parecen hablarnos de lo «absolutamente otro», de lo venido de un lugar no descifrable, tal vez más allá de lo «humano». Estas figuras de la alteridad, como sabemos, han estado presentes a la hora de describir a las mujeres. Figuras informes, monstruosas, ovoides o fálicas como aquellas de Louise Bourgeois. Cuerpos abiertos, expuestos, abatidos como el de Hannah Wilke en su performances *What does this represent? What do you represent?* (1978), o en *Intra-Venus Series II* (1993).

Cabe destacar que estas obras no hacen sino re-marcar aquella traza de extrañeza, aquella alteridad absoluta con la que ha sido narrada la mujer desde antiguo. Recordemos, por ejemplo, dos de las primogénitas del hombre, dos que quizás hayan dado paso al malentendido de la mujer: Gorgona y Pandora. Nombres del *fármaco*, y la *fórmula*. Nombres del remedio, del experimento, de la invención. Nombres que pese a permanecer ocultos, en la ambivalencia de una etimología ya olvidada, persisten en hablar a dos voces, anudando la salud y la enfermedad, los remedios y los venenos, el cuidado y el desorden, la quietud y la experimentación. Nombres de la mujer que, a la manera de anatemas, han sido suprimidos o figurados en míticas criaturas fantásticas, violentas y llenas de artificio, que encarnan en sí la prohibición o la ofrenda engañosa. No está demás recordar que desafiado el límite, transgredida la prohibición, aceptada la ofrenda, parece abrirse siempre la misma puerta: la alteridad. Nombres de la mujer, entonces, como lo otro. «La alteridad se realiza en lo femenino», recuerda la filosofía.

Sin lugar a dudas, una de las más notables criaturas del bestiario fantástico de la imaginería masculina es la Gorgona conocida como Medusa, *la que lleva la muerte en sus ojos*. Nombre terrible, doble, que anuda en sí lo humano y lo animal, la mujer y el hombre, la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, la mortalidad y la inmortalidad. Nombre que, como se ha dicho, no es sólo la mezcla de géneros sino que también, y por sobre todo, el quiebre de las certezas de lo conocido y lo habitual. Esto es la Gorgona: figura femenina de la monstruosidad que representa el oscurecimiento sistemático de todas las categorías que distinguen el mundo organizado y que, en ese rostro, se mezclan e interfieren. También temprano en la historia de la misoginia occidental hace aparición otra de las hijas claro-oscuros de la mirada masculina: Pandora. Si la Gorgona es la confusión de las categorías en el mundo, Pandora será el artificio por excelencia. Tres son los nombres que la constituyen: la técnica, el intercambio y el engaño. Si hemos de creer en el mito, Pandora —nacida de la arcilla y de la habilidad de Hefesto— es la primera criatura «humana» que tiene por nacimiento la fabricación y no la autoctonía (antiguo deseo griego por la auto-procreación). Recordemos que el mito nos dice que antes de la creación de Pandora, los hombres nacían de la tierra, no conocían la muerte y vivían mezclados con los dioses. Mujer y muerte nacidas del mismo artificio de humedecer la tierra con agua. Tierra y agua transformada en una joven virgen dotada de voz, de la fuerza de un ser humano, de un espíritu impúdico, de un carácter artificioso y de la belleza de una diosa inmortal. Figura semejante en belleza a las diosas, pero he aquí una vital diferencia: igual a lo que aún no existe, «una mujer». En este sentido se ha aclarado que Pandora, primera figura de la joven virgen entre los humanos, se establece por y con semejanza a esa que debe ser ella misma. De algún modo, la identidad es desplazada y proyectada en búsqueda de lo que se debe ser: eso de ser una mujer.

Si bien Pandora es un artificio, de naturaleza derivada, no es una representación —una imagen—, es, por el contrario, la plena actualización de la idea. Pandora es el nombre de la creación y de la derivación, sin embargo, también es el nombre de la mortalidad, esto es, de lo humano. Será con ella, en su excepción, que surgirán las mujeres y con ellas una nueva forma de nacimiento: al igual que Hefesto, los hombres depositarán su simiente en el vientre de la mujer, y como escultores imprimirán su marca —su figura— en la arcilla femenina. En este intercambio, en este don de sí, tal como nos indica el mito, Pandora, y por extensión las mujeres, otorga la vida, pero también la muerte; he ahí el engaño. Gorgona y Pandora, nombres femeninos de la perdición. Luego de ellas cabe la pregunta: ¿Qué lugar hay para la mujer?

Shirin Neshat, artista visual palestina, en su obra fotográfica *Speechless* (1996) revisitará aquel «no lugar de la mujer». Volverá a los mismos lugares, sí, pero con una variación, una mutación. En *Speechless*, Neshat presenta a una mujer islámica que al levantar el velo que cubre su figura deja a la vista un rostro completamente escrito. Sin embargo, en un costado, casi simulando un pendiente, es posible reconocer el cañón recortado de un arma que apunta directamente a la mirada que la narra en diminuta y atiborrada caligrafía. La promesa de liberación contenida en el gesto de mostrar su rostro se ve frustrada al evidenciar otro velo bajo el velo: la escritura, la cultura, que constituye y narra el cuerpo de las mujeres. El desorden de mostrarse por fuera de las normas patriarcales parece no dar respuesta afirmativa a aquella pregunta que se hiciera hace algún tiempo atrás Gayatri Chakravorty Spivak: ¿puede hablar el subalterno cuando ese subalterno es una mujer? Pregunta que sólo encuentra una respuesta muda: *Speechless*. Esta habla impotente, sin embargo, es alterada introduciendo un elemento del todo extraño en el rostro: un arma. Coquetamente escondida, a la manera de un pendiente, una pistola apunta directamente a la mirada que constituye el orden de lo femenino. En otras palabras, no basta con sólo levantar el velo y mostrarse tal cual se «es», parece sugerirnos Neshat, sino que es necesario rasgar el tamiz (pantalla) de la representación de lo femenino.

Esta mujer porta-huella de la mirada masculina tendrá otro lugar esencial en la obra de Ana Mendieta. La tierra, el cuerpo femenino (su propio cuerpo), y el vacío/vaciado de esa representación modelada en la tierra, encontrará en la obra de Mendieta la luz de una ferocidad y de una mirada extraviada. Pensemos, por ejemplo, en *Rape Scene* (1973) donde el cuerpo de la artista se deja ver ensangrentado y semioculto entre arbustos, tierra y malezas. Y no obstante, la tierra también es matriz, alianza. De esta otra filiación dan cuenta aquellas performances de Mendieta que buscan destacar la ligazón entre lo femenino, la vida y la naturaleza. El lazo de esta filiación puede ser observado en obras como *Siluetas de nieve* (1977) o «Sin título» de la serie *Árbol de la vida* (1977), en las que la artista explicitará cierta «magia», o artificio, contenida en la naturaleza. En este sentido, señala: «decidí que, para que las imágenes pudieran tener cualidades mágicas, tenía que trabajar directamente con la naturaleza. Tenía que ir a la fuente de la vida, a la madre tierra» (377-78).

MUTACIÓN

La lógica del «exceso», de la alteridad absoluta, explicita la violencia que la sociedad patriarcal ejerce contra las mujeres (violencia que la mayoría de las veces es violencia sexual) en el polémico, y problemático, vínculo/límite entre arte feminista y pornografía². Bajo la lógica impuesta por el archivo pornográfico, bien podría ser dicho que el cuerpo

² Debe consignarse que no hay una posición clara sobre el vínculo entre feminismo y pornografía. Sólo a manera de índice pueden ser señaladas al menos cuatro posturas: Catherine Mackinnon, «Turning Rape into Pornography», *Are Women Human? And Other International Dialogues*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, pp. 15-168; Judith Butler, «Performativos Soberanos», *Lenguaje, poder e identidad*, Barcelona, Editorial Síntesis, 2004, pp. 125-173; Naomi Salaman, «¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?», Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra, 1998; y Drucilla Cornell, *The Imaginary Domain: Abortion, Pornography and Sexual Harassment*, London, Routledge, 1995.

de la mujer no sólo es ocultado sino que también siempre es expuesto. Es en esta doble lógica de ocultación y exposición donde debemos situar la representación del cuerpo femenino. La propia etimología de la palabra «pornografía» nos habla de ello: *porne* nos remite a la palabra «prostituta»; *porneia* a la palabra «prostitución». La pornografía, trayendo a colación esos étimos griegos, dice, entonces, de la escritura sobre prostitutas; de la escritura de las acciones asociadas a la prostitución. Es interesante advertir que ya el étimo nos alerta de la contigüidad, del lazo que une lo femenino, el intercambio y la exposición. Ya desde esta lejana, pero posible unión entre *grafos* y *porne*, se habría urdido el dos de la ocultación y la exposición de la representación del cuerpo de las mujeres. La pornografía narraría a dos voces la escritura pública de actos privados. De algún modo, podríamos decir que a la exposición pornográfica le es consustancial el ocultamiento; a mayor exposición, mayor es también la ocultación del cuerpo femenino. Precisamente, allí, reside el juego de lo obsceno: traer a escena, a la luz, lo que debiera estar oculto, en la oscuridad. Hay un relato en el libro primero de las *Historias* de Heródoto que parece advertir la *hybris* que se oculta en lo obsceno. Esta pequeña historia narra que Candaules estaba muy enamorado de su propia mujer, y, locamente derretido, creía tener en su mujer con mucho a la más hermosa de todas. Se había convencido de ello hasta tal punto que, teniendo además un ministro, Giges, hijo de Dáscilo, que era su favorito, a quien confiaba los asuntos importantes, le encarecía muchísimo la belleza de su mujer. Pero estaba dispuesto que al cabo de poco a Candaules las cosas le fueran mal, pues dijo a Giges lo que sigue: «Giges, me parece que no me das crédito cuando te hablo de la belleza de mi mujer, ya que los oídos resultan ser para los hombres más incrédulos que los ojos. Tú haz de modo que puedas contemplarla desnuda» (Heródoto, *Historias*, I, 8). En otras palabras, el secreto que constituye a la mujer «debe» ser expuesto; de algún modo, sólo existe en la exposición de ese «objeto» que es ella misma.

Entonces, pareciera no ser casual invocar las palabras «mujer» y «exposición» en cercanía. La mujer exige ser exhibida, puesta «afuera». Esto no deja de ser paradójico, si pensamos que las «mujeres son las guardianas de lo privado», más cercanas al disimulo, a la discreción, que a la exposición. ¿Cómo conciliar, entonces, estos dos movimientos —uno orientado hacia afuera (la exposición) y otro motivado hacia la interioridad— en el cuerpo de la mujer? Tal vez una respuesta posible a esta aparente contradicción, sea señalar que la representación del cuerpo femenino se ha constituido en un fragmentario conjunto de objetos que *imaginan* un mundo «interior» escondido y secreto.

En un complejo acercamiento a la escritura de la filosofía y al lugar que la «mujer» ocupa en ella, Luce Irigaray señala que la condición subalterna de las mujeres procede de su sumisión por/a una cultura que las oprime, las utiliza, las «hace moneda», sin que ellas saquen mayor beneficio. Esta peculiar lógica de la exposición y de la transmutación del cuerpo femenino, tal vez, encuentre su mejor descripción en ciertos avisos publicitarios en los que el cuerpo femenino se nos representa en su distraído mundo «interior» apartado (secreto) de la mirada del *voyeur*.

La filósofa eslovena Renata Salecl nos trae a la mente particularmente esos slogans para la venta de perfumes (¿de los cuerpos femeninos?) que a dos voces, y al unísono, hablan de cuerpos y objetos femeninos, de secretos intuidos aunque siempre ocultos, ahí está *Tresor* de Lancome para graficarlos; o de suaves y dulces venenos de mujer como los que vende Dior con *Tendre Poison*. Lógica de la transmutación que Salecl describe del siguiente modo:

Esos nombres apuntaban a la naturaleza del objeto precioso que alberga el sujeto: este objeto se parece al aroma del perfume; no es nada que uno pueda discernir físicamente pero es al mismo tiempo, seductor y venenoso. Si antes los diseñadores de estos perfumes se preocupaban por representar la naturaleza del objeto libidinal en el sujeto, hoy en día la moda del perfume sigue la tendencia de una así llamada política de la identidad. El problema no es ahora el de representar figurativamente la esencia de ese objeto sublime en el sujeto que existe más allá de su posibilidad de comprensión; hoy el sujeto es una entidad que debe ser promovida como un todo (16).

Esta lógica de transmutación es la que podemos observar en aquella performance de Marina Abramović del año 1974, en la que el propio cuerpo de la artista se exhibe junto a una mesa cubierta de objetos de diversa índole; en la mesa también se exhibe un texto que indica «hay sesenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto». Cabe recordar que ese mismo año se publica el libro *Speculum de l'autre femme* de Luce Irigaray develando el lugar especular de la mujer en la escritura/mirada masculina. Tiempo antes, Simone de Beauvoir había advertido que la «mujer» siente un «especial placer en exhibir su casa, su imagen misma». Bien podría ser dicho que tal sentimiento de placer no lo es tanto por la mera exhibición de ésta u otra cosa sino por el propio hecho de «representarse a sí misma». Como sabemos el placer, a diferencia del deseo, no nos habla de carencias, de necesidad, sino de plenitud, de saturación: el sujeto completamente expuesto en sus determinaciones. La mujer está expuesta y tras su mirada hay un objeto que la mira: ese objeto es la familia para Beauvoir. La familia —una tecnología del yo— no sólo es la construcción de un interior sino que también su exposición, la puesta en escena de ese interior «ante los ojos de los demás». En esta línea, la mujer, nos dice Beauvoir en *Le deuxième sexe*, tiene que «representarse a ella misma». En casa, ella está dedicada a sus ocupaciones; lleva ropa encima, pero para recibir invitados, sin embargo, se «viste». Este «vestirse» tiene un doble carácter: está destinado a manifestar la dignidad social de la mujer (su nivel de vida, su fortuna, el medio al que pertenece); pero, al mismo tiempo, manifiesta el narcisismo femenino: es a la vez un *uniforme* y un *adorno* (393).

¿Cómo escapar de esta interpelación objetual/especular de la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres? Una posible respuesta es descreer de estas «tecnologías del yo» que nos hablan de «un objeto que se reconoce en otros objetos» y soñar con un «paraíso de las mujeres» donde éstas habitarían sin mancha. Otra respuesta es aquella elaborada por algunas artistas visuales que han hecho de la relación mujer/cosificación una zona de intervención deconstructiva. Una de las herramientas en este trabajo visual es la exposición del cuerpo/objeto tal cual éste ha sido narrado por la escritura/mirada masculina.

Ya en los años sesenta hay varias artistas visuales que no sólo denuncian la exposición y cosificación del cuerpo femenino, sino que además lo «exhiben», volviendo ambiguas las relaciones entre sujeto y objeto, entre lo dominante y lo dominado, entre lo activo y lo pasivo, entre lo masculino y lo femenino. Así lo hace, por ejemplo, Yayoi Kusama en su performance *Kusama's Peep Show or Endless Love Show* (1966) donde se exhibe multiplicada infinitamente en los espejos de una sala que simula ser un cabaret. Ella tendida en el suelo, sin recato alguno, deja que su mirada escape desprevenida fuera de la escena, dejando en su lugar, en su vacío, la mirada de los otros.

Intensificando este vínculo entre cosificación y exhibición, encontramos años más tarde la performance *Post-Porn Modernist Show* (1992) de Annie Sprinkle. En ésta,

Sprinkle se masturba con un vibrador hasta llegar al orgasmo y luego tras darse una ducha, se introduce un espéculo en la vagina e invita al público a contemplar el cuello de su útero. En esta performance, Sprinkle explicita la narración del «objeto pornográfico» (que es ella misma) para luego desestabilizar la mirada voyerista de los asistentes instándolos a tomar parte de la performance, intercambiando, de este modo, la relación entre sujeto y objeto. En un gesto similar, Elke Krystufek en su performance *Satisfaction* (1996) intenta desmitificar el espacio idílico de lo privado/familiar de las mujeres en lo que tiene que ver con el «placer sexual». En un espectáculo colectivo celebrado en la *Kunsthalle* de Viena, Krystufek, con la normalidad de lo cotidiano, se dará un baño de tina para luego masturbase con un vibrador mientras es observada ávidamente por más de una docena de espectadores. Krystufek, en un gesto doble, primero «desacraliza» el cuerpo femenino volviéndolo al terreno de las cosas comunes, de las cosas visibles; y segundo, busca intervenir la mirada obscena que constituye a ese cuerpo interrumpiendo el relato erótico/voyerista del «secreto placer de las mujeres».

En esta línea de intervención, las performances de Valie Export, *Genital Panic* (1969), ocupan sin duda un lugar principal. Siguiendo con la asociación de las palabras arte, mujer y pornografía, pero esta vez como indagaciones sobre la representación del «deseo», cabe destacar los videos de Lynda Benglis de *Female Sensibility* (1973), o los dibujos de Marlene Dumas, *Porno Blues* (1993). Al comentar esta lógica del exceso la artista visual Carolee Schneemann advirtió: «nuestra mayor evolución parte de obras que nos parecen un «exceso» la primera vez que las contemplamos» («Estudios», 51).

Es por esta lógica del exceso y de la ilimitación que la relación entre arte y feminismo requerirá proponer otras figuras, otros vehículos para redescubrir las prácticas de subjetivación y las prácticas de identificación social. Prácticas y vehículos que intentan intervenir lugares y ocupaciones con que las mujeres son habitualmente asociadas en el orden de lo contemporáneo. Bien podíamos nominar a este segundo momento: mutación. Es decir, metamorfosis esencial con la que se busca reinventar los límites del cuerpo (biológico/social).

Esta otra nominación del cuerpo intenta (des)anudar las finas tramas con que la razón se ha empeñado en designar «esto es un cuerpo». Nombres que en el desenfado de su nominación, y en la sorpresa de su afirmación, no hacen sino reiterar una antigua sospecha vinculada tanto a la supuesta neutralidad del saber, como a la normalidad de las formas, del deseo y del cuerpo. Herido por esta sospecha, el arte feminista niega la posibilidad de ofrecer una narrativa complaciente de los orígenes. De igual modo, no intenta situar al cuerpo femenino en la quietud y seguridad de una comunidad mítica, reconciliada, y aún por reencontrar. Al contrario, a la manera de Michel Foucault, se propone elaborar un complejo ejercicio genealógico que busca conducir a las mujeres a posar detenidamente su mirada en la historia, en sus narraciones y artificios, para conjurar y descreer así de la quimera del origen. Dicho gesto no busca otra cosa que desestabilizar los «irrisorios valores, jerarquías y conocimientos» sobre los cuales se ha erigido la diferencia sexual. Otros nombres, otras nominaciones que como monstruos evocan la «desmesura». Como sabemos, un monstruo siempre es un excedente. Los monstruos *suspenden, anulan, neutralizan* las categorías de valor. La teratología se constituye a partir de la regla de la *determinatio negatio*.

ARS DISYECTA

Lejos de la disyunción, la conjunción o la superación, el cuerpo se presenta siempre en términos antitéticos. Tal vez como un virus que se ha hospedado en un cuerpo y que a la manera de *Metis*, aquella diosa griega que podía metamorfosear su forma a gusto, pasa de la figura del «parásito», que vive gracias a la proximidad de su alimento, a la figura del virus que se infiltra, se disemina y contagia. Un cuerpo múltiple lejano de las dualidades topológicas del arriba y del abajo, del adentro y del afuera. Un cuerpo, como lo hubiese quizás pensado Gilles Deleuze, abierto, superficie, completamente expuesto, diseñado bajo la diretriz de un código múltiple y variante. Un cuerpo como lugar de dominio pero también de resistencia. Cuerpo *disyecto* de la práctica artística feminista que en sus propios pliegues busca albergar al más extraño de los huéspedes.

Las figuras aquí enumeradas y las palabras clave de las prácticas artísticas del feminismo contemporáneo, no tienen otra tarea que la de exponer los límites del tiempo presente. Estos límites son los del orden de la diferencia sexual y de lo contemporáneo. Las pesadas herencias normalizadoras de los nombres paternos demandan con urgencia ser contestadas. El desafío es abrir un espacio en el seno de lo contemporáneo a lo radicalmente otro. Este espacio no puede ser el de la diferencia (la diferencia sexual), y de ningún modo puede ser el de la «humanidad» del humanismo. Las prácticas artísticas feministas que he presentado bajo la lógica de lo contemporáneo, es decir, bajo el supuesto de que forman parte de un tiempo y lugar que es al mismo tiempo nuestro tiempo y lugar, dislocan la época que busca reunirlos. De ahí que los nombres que reivindican para sí estos trabajos y figuras del feminismo posthumano, no sean otros que los de la alteridad, la mutación y el contagio.

Brujas, *cyborgs*, monstruos. *Ars disyecta*, entonces, ajeno al tiempo de lo contemporáneo, ajeno también a la diferencia sexual.

REFERENCIAS

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe* II. París: Folio, 1949. Medio impreso.
- Butler, Judith. «Performativos Soberanos». *Lenguaje, poder e identidad*. Barcelona: Editorial Síntesis, 2004. Medio impreso.
- Cornell, Drucilla. *The Imaginary Domain: Abortion, Pornography and Sexual* _____. *Harassment*. London: Routledge, 1995. Medio impreso.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Les Éditions de Minuit, 1977. Medio impreso.
- Karen Cordero e Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. Medio impreso.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 1980. Trad. de Nicolás la Rosa y Viviana Ackerman. Madrid: Siglo Veintiuno editores. 1988. Medio impreso.
- Kraus, Rosalind. «Cindy Sherman: Untitled». *Bachelors*. London: October Books, 2000. Medio impreso.

- ____. «Eva Hesse: Contingent». *Bachelors*. London: October Books, 2000. Medio impreso.
- Mackinnon, Catherine. «Turning Rape into Pornography», *Are Women Human? And Other International Dialogues*. Cambridge: Harvard University Press, 2007. Medio impreso.
- Nochlin, Linda. «Why Have There Been no Great Women Artists?». *Woman in a Sexist Society*. Eds. Vivian Gornick & Barbara K. Moran. New York: Basic Books, 1971. Medio impreso.
- Phelan, Peggy. «Estudios», en Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*. Londres: Phaidon Press, 2005. Medio impreso.
- Rancière, Jacques. *La méésentente. Politique et philosophie*. París: Galilée, 1995. Medio impreso.
- Salaman, Naomi (1998). «¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?». *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Ed. Katy Deepwell. Madrid: Cátedra, 1998. Medio impreso.
- Salecl, Renata. *(Per)versions of Love and Hate*. London: Verso, 1998. Medio impreso.

Recepción: Abril 2012
Aceptación: Junio 2012